

LA CORTE CELESTE DI DANTE

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Diego Sbacchi

Promotionsdatum: **Freitag, 18. Oktober 2019**

eingereicht bei

Prof. Dr. **Stefano Prandi**, Institut für Italienische Sprache und Literatur der Universität Bern

und

Prof. Dr. **Johannes Bartuschat**, Romanisches Seminar der Universität Zürich

Diego Sbacchi
Via Cairoli, 85
62100, Macerata, Italia
Matrikelnummer: 16-105-751

Bern, den 15. Mai 2019

Dissertazione di dottorato della Facoltà di Lettere dell'Università di Berna, presentata per l'ottenimento del titolo di Dottore da Diego Sbacchi, Macerata (Italia), stampata in Macerata nel 2019. Il presente testo è stato accettato come dissertazione di dottorato dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Berna su proposta del Prof. Dr. Stefano Prandi e del Prof. Dr. Johannes Bartuschat.

Berna, 18 Ottobre 2019.

Il Decano: Prof. Dr. Elena Mango

La corte celeste di Dante

Original document saved on the web server of the University Library of Bern



This work is licensed under a

Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No derivative works 2.5 Switzerland licence. To see the licence go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> or write to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Copyright Notice

This document is licensed under the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No derivative works 2.5 Switzerland. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/>

You are free:



to copy, distribute, display, and perform the work

Under the following conditions:



Attribution. You must give the original author credit.



Non-Commercial. You may not use this work for commercial purposes.



No derivative works. You may not alter, transform, or build upon this work..

For any reuse or distribution, you must take clear to others the license terms of this work.

Any of these conditions can be waived if you get permission from the copyright holder.

Nothing in this license impairs or restricts the author's moral rights according to Swiss law.

The detailed license agreement can be found at:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de>

Introduzione

Il profeta Isaia lamenta l'abbandono del popolo da parte di Dio, che sembra volerlo lasciare al suo destino; spera allora che, quale padre e redentore, torni a manifestarsi quanto prima (*Is* 64, 1): «utinam disrumperes caelos et descenderes»¹; Dio dovrebbe squarciare i cieli e scendere per ristabilire il dominio sul suo popolo ma, se questo non succede, si verifica qualcosa di simile che testimonia e garantisce la sua presenza e la sua vicinanza ad Israele: si aprono infatti i cieli e si manifestano le visioni che Dio concede ai suoi profeti e ai suoi eletti. La prima volta accade a Ezechiele, che vede i cieli aperti e vi contempla la gloria di Dio²; è poi la volta di Gesù, sopra il quale i cieli si aprono appena battezzato e lo Spirito Santo sotto forma di una colomba scende su di lui, secondo il racconto di Matteo, di Marco e di Luca³; l'evangelista Giovanni invece riferisce che Gesù stesso, scegliendo i primi discepoli e parlando a Natanaele, abbia promesso a quest'ultimo che avrebbero visto il cielo aperto e il Figlio dell'uomo in compagnia degli angeli⁴; negli *Atti* si racconta che a Stefano protomartire è concesso di vedere i cieli aperti poco prima della sua lapidazione così da contemplare il Figlio dell'uomo in piedi alla destra di Dio⁵; sempre negli *Atti* leggiamo della visione di Pietro durante la quale vede un oggetto simile ad una tovaglia⁶; infine nell'*Apocalisse* è Giovanni che vede il cielo aperto e un cavallo bianco con il suo cavaliere⁷.

Nelle pagine successive si ragionerà sull'uso singolare e plurale del sostantivo 'cielo' nelle Scritture, mentre in questa sede interessa soffermarsi sulla modalità teofanica che percorre la Bibbia e che riguarda personaggi vetero e neotestamentari di assoluto rilievo, tra cui addirittura il Cristo; per entrare in contatto con questo mondo e per rendersi visibile Dio apre i cieli e attraverso il canale

¹ Le citazioni bibliche sono tratte dalla *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*; adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H.I. Frede, H.F.D. Sparks, W. Thiele praeparavit Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

² *Ez* 1, 1: «Et factum est in tricesimo anno in quarto mense in quinta mensis cum essem in medio captivorum iuxta fluvium Chobar **aperti sunt caeli** et vidi visiones Dei»; la visione occupa poi tutto il primo capitolo.

³ *Mt* 3, 16: «baptizatus autem confestim ascendit de aqua et ecce **aperti sunt ei caeli** et vidit Spiritum Dei descendentem sicut columbam venientem super se»; *Mc* 1, 10: «et statim ascendens de aqua vidit **apertos caelos** et Spiritum tamquam columbam descendentem et manentem in ipso»; *Lc* 3, 21: «factum est autem cum baptizaretur omnis populus et Iesu baptizato et orante **apertum est caelum**».

⁴ *Gv* 1, 51: «et dicit ei amen amen dico vobis videbitis **caelum apertum** et angelos Dei ascendentes et descendentes supra Filium hominis.»

⁵ *At* 7, 55: «cum autem esset plenus Spiritu Sancto intendens in caelum vidit gloriam Dei et Iesum stantem a dextris Dei et ait ecce video **caelos apertos** et Filium hominis a dextris stantem Dei.»

⁶ *At* 10, 11: «et videt **caelum apertum** et descendens vas quoddam velut linteum magnum quattuor initiis submitti de caelo in terram.»

⁷ *Ap* 19, 11: «et vidi **caelum apertum** et ecce equus albus et qui sedebat super eum vocabatur Fidelis et Verax vocatur et iustitia iudicat et pugnat.»

di comunicazione così creato genera visioni che esprimono il suo pensiero. È certamente un modo assai efficace e diretto, che qualifica la dimensione profetica di chi ha il privilegio di vivere tale esperienza, il quale dimostra la sua vicinanza a Dio e la veridicità di ciò che vede, essendone investito direttamente dalla divinità.

Da un lato dunque Dio decide di manifestarsi agli uomini anche in questo modo, mostrandosi attraverso il cielo tramite visioni, dall'altro è l'uomo stesso che può elevarsi a Dio e vivere quindi una eccezionale esperienza grazie alla quale si avvicina al suo Signore per conoscerlo meglio: ci riferiamo ovviamente al rapimento al terzo cielo raccontato da san Paolo ai Corinzi (2 Cor 12, 1-4) con cui l'apostolo vede il paradiso, che sembra corrispondere appunto al terzo cielo.⁸ Tra la realtà umana e quella divina c'è pertanto possibilità di comunicazione e di incontro, non sono infatti ambiti irrimediabilmente lontani e i testi sacri testimoniano proprio questo, la volontà di Dio di rendersi presente e conoscibile. Separazione non significa incomunicabilità, alterità non equivale ad estraneità e il cielo non è una barriera invalicabile che conferma l'abisso ontologico tra il creatore e le creature: esso è la dimora in cui Dio aspetta i suoi santi, è un luogo raggiungibile in quanto promesso in ricompensa. I passi biblici ricordati, e altri su cui successivamente avremo modo di riflettere, descrivono il cielo come un luogo⁹, lontano ma accessibile nella sua superiore trascendenza e non sembrano invocare un'interpretazione allegorica che sappia completare e illuminare quella letterale, altrimenti insostenibile nella sua semplice immediatezza.

Questo studio della *Commedia* si concentra sul percorso ascensionale di Dante attraverso i cieli, ovvero sulle categorie di santi che il poeta incontra e che formano, insieme agli angeli, la cosiddetta corte celeste, e sembra essere pertinente confrontare e paragonare la sua esperienza a quelle descritte nei passi biblici appena chiamati in causa: secondo il modello paolino, a Dante è concesso di ascendere in cielo per poter vedere Dio; secondo la tradizione parallela e concorrente delle manifestazioni teofaniche attraverso l'apertura dei cieli, santi e angeli si spostano e scendono dall'empireo per collocarsi nei cieli astronomici così da facilitare al pellegrino la comprensione dei

⁸ «si gloriari oportet non expedit quidem veniam autem ad visiones et revelationes Domini scio hominem in Christo ante annos quattuordecim sive in corpore nescio sive extra corpus nescio Deus scit raptum eiusmodi usque **ad tertium caelum** et scio huiusmodi hominem sive in corpore sive extra corpus nescio Deus scit quoniam raptus est **in paradisum** et audivit arcana verba quae non licet homini loqui.» Sull'importanza del modello paolino nell'opera di Dante si rimanda a Giuseppe Ledda, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e san Paolo*, in Giuseppe Ledda, a cura di, *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009*, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2011, pp. 179-216; ricca ed esaustiva la bibliografia sul tema trattato.

⁹ Si veda Si veda Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III, a cura di, *Le immagini bibliche: simboli, figure retoriche e temi letterari della Bibbia*; edizione italiana a cura di Marco Zappella, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2006, s. v. 'cielo'.

misteri divini. Con le seguenti parole Beatrice chiarisce fin dall'inizio del percorso ascensionale la natura e le ragioni della visione che si appalesa a Dante (*Pd* 4, 28-60)¹⁰:

D'i Serafin colui che più s'india,
Moisè, Samuel, e quel Giovanni
che prender vuoi, io dico, non Maria,

non hanno in altro cielo i loro scanni
che questi spirti che mo t'appariro,
né hanno a l'esser lor più o meno anni;

ma tutti fanno bello il primo giro,
e differentemente han dolce vita
per sentir più e men l'eterno spiro.

Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.

Per questo la Scrittura condescente
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio, e altro intende;

e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.

Quel che *Timeo* de l'anime argomenta
non è simile a ciò che qui si vede,
però che, come dice, par che senta.

Dice che l'alma a la sua stella riede,
credendo quella quindi esser decisa
quando natura per forma la diede;

e forse sua sentenza è d'altra guisa
che la voce non suona, ed esser puote
con intenzion da non esser derisa.

S'elli intende tornare a queste ruote
l'onor de la influenza e 'l biasmo,
forse in alcun vero suo arco percuote.

¹⁰ La *Divina Commedia* viene citata da Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Anche per Dante dunque si aprono i cieli, perché Dio gli mostra il paradiso attraverso una prima visione della conformazione della sua corte (angeli e santi) mediante la sua collocazione nei vari cieli astronomici che precede e anticipa la vera natura della sua dimora. I cieli che egli attraversa non sono dunque vuoti e non rappresentano nemmeno la semplice distanza da percorrere per raggiungere Dio, come possono essere stati per san Paolo, sono bensì il luogo della teofania come lo erano stati per i personaggi biblici ricordati in precedenza.

Nella sua analisi sulla presenza e sul ruolo della Bibbia nella letteratura visionaria, Maggioni parla di «rapporto dinamico e complementare» tra le due tradizioni e siccome nei testi sacri le informazioni sull'aldilà sono piuttosto scarse e contraddittorie e dato che inoltre si attribuisce ispirazione divina alle visioni, esse «erano considerate un complemento che poteva gettare luce su argomenti, come l'aldilà, in cui l'insegnamento biblico poteva sembrare insufficiente.»¹¹ A proposito inoltre del rapporto tra Bibbia e letteratura profetico-apocalittica, Santi nota che la Bibbia scompare da questo tipo di produzione perché «il profeta medievale vive sulla soglia del tempo ultimo che annunzia: quella soglia è la sua stessa opera letteraria. Nella Bibbia egli cerca la sua carta d'identità: vi trova la sua genealogia, ma non più il suo linguaggio, perché la Bibbia gli dà un linguaggio particolare che deve essere interpretato. Il profeta medievale vive nel luogo della totalità dei linguaggi, che non è più la Bibbia, semplicemente perché non è più solo la Bibbia.»¹² Queste osservazioni si attagliano evidentemente anche alla *Commedia*, nella sua duplice veste di visione e di opera profetica: Dante si inserisce nel solco della tradizione biblica ma allo stesso tempo non teme di distaccarsene o addirittura di scavalcarla; le radici bibliche su cui innerva l'opera gli garantiscono infatti che i suoi germogli siano assolutamente sani, che siano il prolungamento, l'escrescenza, il prosieguo della pianta originaria senza che questa ne abbia a patire, essendone piuttosto accresciuta e abbellita, completata. Il poeta non teme insomma di entrare in competizione con la Bibbia, crede semmai di imitarla e di poterlo fare in virtù e nei limiti della sua divina ispirazione: commentando il rapporto tra la sacra scrittura e la *Commedia*, Battaglia Ricci conclude che «in questa contaminazione di materiali letterari e non, cui è affidata la funzione di risemantizzare in senso cristiano il topos letterario, si può, io credo, riconoscere il segno e la marca della re-invenzione e ri-semantizzazione in senso sacrale del poema allegorico; ma in essa si può riconoscere, anche, al contrario, il segno e la marca della “letterarizzazione” di un libro sacrale: da questa, certo ambivalente e sarebbe da chiedere quanto mistificatoria, contaminazione e coartazione, da questo straniamento reciproco dei due codici nasce “il poema sacro / al quale ha

¹¹ Giovanni Paolo Maggioni, *La Bibbia nella letteratura visionaria*, in Giuseppe Cremascoli e Claudio Leonardi, a cura di, *La Bibbia nel Medioevo*, Bologna, EDB, 1996, pp. 377-388: citazioni a p. 379 e p. 382.

¹² Francesco Santi, *La Bibbia e la letteratura profetico-apocalittica*, in ivi, pp. 389-408: 408.

posto mano e cielo e terra”.»¹³ Le coordinate storiche, artistiche, letterarie, esegetiche e religiose danno a Dante la certezza della bontà e della legittimità della scrittura del suo poema ovvero, se è lecito, della sua re-scrittura del testo sacro: sa di essere uno dei prescelti da Dio per conoscerne meglio i segreti e rivelarli ai credenti e la sua genealogia, come scrive Santi, rappresentata da chi ha vissuto l’apertura dei cieli e l’ascensione in essi, lo testimonia.

Sembra notevole rilevare anche che il percorso che Dante affronta nel *Paradiso* è reso possibile dall’interpretazione letterale dei passi biblici che parlano appunto dei cieli aperti e della possibilità di percorrerli: se altri hanno sperimentato queste cose, può farlo anche lui. Sarolli ci ricorda l’interpretazione allegorica della visione paolina elaborata da sant’Agostino nel suo *De Genesi ad litteram*, per cui i tre cieli corrispondono, progressivamente, alla *visio corporalis*, *spiritualis* e *intellectualis*¹⁴; non così per Dante, che invece viaggia attraverso i cieli che a loro volta, in virtù della loro concreta realtà, Dio pensa di popolare. Ciò accade, come si avrà modo di ribadire anche nelle pagine successive, per la riscoperta della scienza e della fisica aristotelica, nonché della sua filosofia in generale; Cremascoli ben chiarisce il travaglio esegetico che investe la Bibbia proprio ai tempi di Dante, travaglio che nasce da un radicale e irreversibile cambiamento epistemologico dovuto ad Aristotele. Lo studioso ricostruisce «lo scontro tra l’abitudine a interpretare il testo biblico secondo i canoni dell’allegoria e della *lectio spiritualis*, e le esigenze della dialettica e della *ratio*, sempre più trionfanti in parallelo con l’accoglienza data all’aristotelismo nella teologia cristiana»¹⁵ e in questa rivoluzione di paradigmi scientifici e culturali Dante segue la moderna novità incarnata da Aristotele: attraversare i cieli è realmente possibile, vedervi i misteri di Dio lo è altrettanto. Non vi è nulla di allegorico nell’esperienza che gli è concesso vivere, che ricalca e riproduce esperienze altrettanto vere degli uomini del racconto biblico. Egli sa che il suo poema racconta la verità, allegorico e fittizio è semmai il linguaggio con cui la esprime proprio per superare le difficoltà intrinseche ad un compito tanto arduo; scrive Barolini in proposito che «the author of the *Commedia* is not a solitary exception in being both *poeta* and *theologus*, both one who uses metaphoric language with its attendant dangers and one who claims knowledge of a supernatural order; any prophet, visionary, or mystic who tries to render received truth in language is constrained to wrestle with the medium’s inherent limitations» e pertanto «if a poet is charged with what he believes is a prophetic mission, he may legitimately put

¹³ Sofia Battaglia Ricci, *Scrittura sacra e «sacrato poema»*, in Giovanni Barblan, a cura di, *Dante e la Bibbia: atti del Convegno internazionale promosso da Bibbia, Firenze, 26-27-28 settembre 1986*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 295-321: 321. Nei saluti premessi alla raccolta degli atti Gianfranco Contini definisce la scrittura di Dante *imitatio Bibliae* (p. 17).

¹⁴ Gian Roberto Sarolli, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 75-119 in particolare.

¹⁵ Giuseppe Cremascoli, *Allegoria e dialettica: sul travaglio dell’esegesi biblica al tempo di Dante*, in Giovanni Barblan, a cura di, *Dante e la Bibbia...cit.*, pp. 153-171: 153.

all his poetic cunning to work. Aware, like Augustine, of the apparent tension between divine inspiration and poetic praxis, Dante describes his poem as a “ver c’ha faccia di menzogna”, situating the *menzogna* of art within the framework of a prophetic stature that guarantees truth. A further paradox furnishes the poet’s definition of his poem: the *Commedia* is a nonfalse error, a *non falso errore*, not a fiction that pretends to be true but a fiction that IS true.»¹⁶

Un altro spunto biblico che viene interpretato letteralmente è l’associazione tra santi e corpi celesti: la collocazione e la disposizione immaginate da Dante dei santi nei diversi cieli seguono criteri astronomici e astrologici, nonché angelologici, di cui i prossimi capitoli e l’appendice tenteranno di rendere conto, considerando quest’ultima soprattutto la predicazione medievale; qui basti indicare l’origine biblica di questa idea. Il profeta Daniele (12, 2-3) sembra essere il primo a concepire questo parallelismo, in un passaggio fondamentale perché per la prima volta si annuncia la resurrezione della carne e l’essenza luminosa dei corpi risorti¹⁷:

et multi de his qui dormiunt in terrae pulvere evigilabunt alii in vitam aeternam et alii in obprobrium ut videant semper qui autem docti fuerint fulgebunt quasi splendor firmamenti et qui ad iustitiam erudiunt multos quasi stellae in perpetuas aeternitates

Il paragone viene ripreso da scrittori neotestamentari, cioè dall’evangelista Matteo e da san Paolo, i cui passi verranno ripresi anche in seguito per altre considerazioni che pure ci permettono di fare; il primo (Mt 13, 43) sostiene che, una volta giudicati, i giusti risplenderanno come il sole, l’altro (1 Cor 15, 41) prefigura una diversa luminosità dei santi, come diversa è quella dei corpi celesti, vale a dire del sole, della luna e delle stelle, così da concepire una relazione gerarchica degli stessi. Sono evidentemente suggestioni, immagini, intuizioni su cui l’esegesi si è esercitata per secoli e con cui Dante *scriba Dei*¹⁸ pensa bene anche in questo caso di proseguire e completare il racconto biblico costruendo la sua versione del paradiso.

Date queste premesse, Dante ci racconta la sua visione occorsa nel viaggio interstellare, cioè la sua rielaborazione della corte celeste, che rappresenta a nostro avviso uno dei criteri che qualificano il paradiso in quanto tale e pertanto la si propone come possibile esegesi dell’ultima cantica, ragion per cui si tenterà ora di delineare che cosa essa sia, il suo impiego nella *Commedia*, la sua presenza e la sua diffusione nella liturgia, nelle pratiche religiose, nell’arte e nella letteratura,

¹⁶ Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 12-13; per capire che cosa sia vero per l’uomo medievale e quindi per Dante, per capire cioè se il poeta dica la verità e creda in quello che scrive nel suo poema si veda anche Christian Moevs, *Is Dante Telling the Truth?*, in “Lectura Dantis”, 18/19 (1996), pp. 3-11. Sullo sforzo per esprimere linguisticamente l’inesprimibile si rimanda a Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

¹⁷ Su questo tema si veda Anna Chiavacci Leonardi, «Le bianche stole»: il tema della resurrezione nel Paradiso, in Giovanni Barblan, a cura di, *Dante e la Bibbia...cit.*, pp. 249-272 e relativa bibliografia.

¹⁸ Si veda ancora Sarolli, *Prolegomena... cit.*, pp. 189-246.

per mostrare l'appartenenza delle scelte dantesche ad un chiaro e preciso quadro storico e culturale e per chiarirne eventualmente gli aspetti peculiari e caratteristici.

Capitolo I

L'immaginario paradisiaco nella *Commedia*

1. L'immaginario paradisiaco della città

Mentre tenta di raggiungere la sommità del colle, Dante viene ricacciato in basso dalle tre fiere che gli sbarrano la strada e incontra Virgilio che gli prospetta un percorso diverso per raggiungere la salvezza: lo accompagnerà attraverso l'oltretomba, guidandolo nell'inferno e nel purgatorio e affidandolo però ad altri più degni di lui per entrare in paradiso; il poeta latino sa infatti di essere per sempre escluso dalle «beate genti» (*If* I, 120) e può solo rimpiangerne la condizione (*If* I, 121-129):

A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò di me più degna:
con lei ti lascerò nel mio partire;

ché quello imperador che lassù regna,
perch'ì fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna.

In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio;
oh felice colui cu' ivi elegge!

Prospettando i tre snodi del percorso ultraterreno, Virgilio accenna solo alle «disperate strida» e agli «antichi spiriti dolenti» per definire il luogo della dannazione (*If* I, 115-116) e a «color che son contenti / nel foco» per descrivere quello della purgazione (*If* I, 118-119), mentre si avvale di una ricca metafora per indicare il paradiso che, fin dal primo riferimento, è immaginato come uno spazio ordinato, soggetto ad un regnante che vi dimora e alle sue leggi. La dimensione dei beati è dunque, agostinianamente, una città dove si trova il seggio di Dio suo imperatore che, tecnicamente, estende la sua giurisdizione su tutto il mondo, «impera», ma lì governa, «regge», direttamente. Nel corso della *Commedia* Dante arricchisce e varia questa metafora ricorrendo a numerose altre definizioni sinonimiche che concorrono tutte alla determinazione del paradiso come corte, ovvero come realtà politica e amministrativa, che è stata oggetto di approfondimento da parte di Tassone. Lungi dall'essere un'immagine solamente retorica e, dunque, fredda e avulsa dalla vera natura del regno di Dio, essa è invece assolutamente funzionale alla visione del mondo espressa dalla cosiddetta teologia politica, secondo la quale l'universo funziona proprio come una corte terrena: una monarchia con i suoi funzionari e i suoi amministratori incarnati dagli angeli; anzi, a ben guardare,

ribadisce Tassone sulla scorta delle osservazioni di Carpi, è la realtà terrena che deve uniformarsi a quella cosmologica, ragion per cui la corte terrena diventa figura di quella celeste, che funge quindi «da *exemplar* cui le autorità terrene si devono adeguare. Il nesso è di natura tipologica e non più retorica: la corte dell'imperatore mondano è *typus* o *umbra futurorum* rispetto all'*antitypus* costituito dall'empireo raffigurato gerarchicamente e politicamente.»¹ Tassone ripercorre quindi le tappe storiche e letterarie che dimostrano che l'idea della dimora di Dio come corte si è sedimentata nell'immaginario collettivo a partire dall'Antico Testamento, in età tardo-antica ha trovato prima un fondamentale riconoscimento ufficiale nell'opera di Eusebio di Cesarea nota come *Elogio di Costantino* del 335 in cui l'autore cristiano giustifica l'esistenza dell'impero romano, ed è stata poi rafforzata e amplificata dagli scritti di Dionigi Areopagita nel V secolo, che ha creato e diffuso il termine e il concetto di gerarchia cioè, appunto, di ordine sacro. A tal riguardo, con Tassone ricordiamo anche noi le osservazioni di Agamben, illuminanti nel loro paradosso, secondo cui le opere dell'Areopagita sono state fraintese come mistiche, essendo invece squisitamente politiche, volte alla difesa della gerarchia terrena ed ecclesiastica². Nel Medioevo, invece, tra il XII e il XIV secolo, Tassone individua in Alano di Lilla, Guglielmo di Alvernia ed Egidio Romano i teorici più significativi dell'idea della corte celeste, senza omettere le considerazioni di Tommaso d'Aquino in merito, e concentra la sua attenzione soprattutto su Guglielmo perché le sue posizioni espresse nel *De Universo* sembrano essere quelle più vicine a Dante; lo studioso sostiene inoltre che un altro veicolo fondamentale per la trasmissione di questa immagine è stata la predicazione. Le osservazioni di Tassone sono per noi rilevanti sia perché si concentrano sul concetto di paradiso come corte celeste, oggetto di indagine anche del presente lavoro, sia perché chiama in causa la predicazione come *medium* per la diffusione di tale immagine, cosa che verrà ripresa dalle pagine che seguono.

A ben vedere la metafora della corte celeste per rappresentare il paradiso sembra essere la più produttiva e la più diffusa nel poema dantesco; oltre alla denominazione propria appunto di «paradiso», la cui prima occorrenza sulle quattordici registrate si ha in *Pg* I, 99, la dimora dei beati è chiamata «cielo» (per esempio in *Pd* XXII, 8), «ciel» (per esempio in *Pd* I, 4) «cieli» (come in *Pd* XXI, 118) con un significato traslato che però ormai non è più percepito come tale per la consuetudine culturale di sovrapporre al significato fisico del termine quello metafisico. Altre volte Dante lo associa all'immagine di un luogo sacro e consacrato; in *Pg* XV, 52-57 il regno di Dio diventa un chiostro:

¹ Mario Paolo Tassone, *Metafore e immagini della corte celeste nella "Commedia"*, in Luca Marozzi, a cura di, *Dante e la retorica*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 185-209: 195.

² Si riamanda a Giorgio Agamben, *Il Regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

Ma se l'amor de la spera suprema
torcesse in suso il desiderio vostro,
non vi sarebbe al petto quella tema;

ché, per quanti si dice più lì 'nostro',
tanto possiede più di ben ciascuno,
e più di caritate arde in quel **chiostro**.

Dante chiede chiarimenti a Virgilio circa il possesso dei beni spirituali che arricchiscono quanti ne godono e in virtù di questo il paradiso arde con maggiore carità. La stessa immagine torna in *Pg* XXVI, 127-129 dove si fa più articolata, perché il chiostro si presenta con una sua comunità monastica e un suo abate:

Or se tu hai sì ampio privilegio,
che licito ti sia l'andare al **chiostro**
nel quale è Cristo **abate** del **collegio**

Sono le parole di Guido Guinizelli che chiede al pellegrino un preghiera in suo favore visto che gli è concesso il privilegio di salire appunto in paradiso³. Infine *Pd* XXV, 127-129:

Con le due **stole** nel beato **chiostro**
son le due luci sole che saliro;
e questo apporterai nel mondo vostro

San Giovanni spiega a Dante che non è salito in cielo con il corpo, come invece si credeva, e che tale privilegio è stato concesso solo a Cristo e a Maria, le due luci che poco prima erano risalite nell'Empireo, i cui corpi, per la metafora in uso, vengono definiti stole. L'immagine ritorna in *Pd* XXX, 127-129 quando Dante non riesce a parlare pur volendolo e Beatrice lo spinge a contemplare la maestosa grandezza della candida rosa, che diventa un convento pieno di stole, cioè di beati:

qual è colui che tace e dicer vole,
mi trasse Beatrice, e disse: «Mira
quanto è 'l **convento** de le bianche **stole**!»⁴

C'è poi la metafora bellica che è attiva in tutta l'opera e anzi, spiega Marozzi che ha approfondito quest'ambito, «l'intero *Paradiso* procede nella *métaphore filée* del trionfo militare introdotta nel proemio della cantica [...] assistere al trionfo eterno è il premio che meriteranno i soldati della fede,

³ Altrove la parola 'collegio' assume il senso più generico di 'gruppo di persone': *If* XXIII, 91; *Pd* XIX, 110 (al plurale) *Pd* XXII, 98; in *Pd* VI, 45 il plurale sembra indicare 'governi collegiali'.

⁴ In *Pd* XXVIII, 52-54 la sacralità del luogo è ribadita da un'altra parola ancora, che però non indica il paradiso nel suo complesso, ma solo il Primo Mobile in cui il pellegrino si trova, che confina con l'Empireo, fatto solamente di amore e di luce; Dante si rivolge a Beatrice per sapere e capire la corrispondenza tra sfere celesti e cori angelici e crede che così facendo il suo desiderio possa essere completamente soddisfatto: «Onde, se 'l mio disir dee aver fine / in questo miro e angelico **templo** / che solo amore e luce ha per confine.»

la corona promessa alle anime sopravvissute al duro cammino e alla guerra contro il diavolo.»⁵ Dato che è una metafora già indagata, si fornisce un solo esempio, funzionale al nostro dire; in *Pd* XII, 37-42 Dante si esprime in questi termini:

L'essercito di Cristo, che sì caro
costò a **riarmar**, dietro a la 'nsegna
si movea tardo, sospeccioso e raro,

quando lo 'mperador che sempre regna
provide a la **milizia**, ch'era in forse,
per sola grazia, non per esser degna;

Il francescano san Bonaventura esalta la figura di san Domenico per ricambiare l'elogio che il domenicano san Tommaso aveva tessuto di san Francesco: insieme hanno combattuto, insieme deve esserne riconosciuta la gloria (*Pd* XII, 34-36); sostiene dunque il santo di Bagnoregio che Dio, «lo 'mperador che sempre regna», dall'alto della sua grazia e non certo per i meriti della Chiesa ha deciso di mandare rinforzi all'«essercito di Cristo», cioè la Chiesa che, per quanto riarmata grazie al sacrificio di Gesù, non mostrava il necessario coraggio e ardimento nel seguire la sua insegna. Nacquero quindi Francesco e Domenico per ridare coraggio a questa milizia sbandata. Come già ha avuto modo di rilevare Marcozzi⁶, in versi come questi si fondono due campi metaforici, quello bellico e quello della corte celeste, rappresentato dall'immagine di Dio come imperatore. Possiamo sviluppare ulteriormente l'osservazione sostenendo che la metafora militare è parte dell'altra, nel senso che ad essa afferisce perché la gestione dell'apparato militare è una delle funzioni di una corte. La metafora bellica ci descrive insomma una parte del tutto, ovvero ci parla degli abitanti del cielo, attuali o futuri, e dei rapporti gerarchici che intercorrono tra loro e Dio, ma non rappresenta il paradiso come dimora in cui essi abitano, visto che non è mai descritto come un accampamento o una caserma. Anche la metafora della città, che Dante impiega e che riferisce sia alla dimensione dei dannati sia a quella dei beati, può essere letta in chiave metonimica, considerandola cioè parte di quella della corte celeste poiché quest'ultima esercita il suo controllo e la sua giurisdizione appunto sulla città, come abbiamo già avuto modo di rileggere in *If*, I 128 in cui Dante, attraverso le parole di Virgilio, specifica che la «[...] città e l'alto seggio» dell'«imperador che lassù regna» sono in paradiso, sono anzi propriamente il paradiso, città il cui ingresso è per sempre interdetto al poeta latino, come lui stesso ricorda poco prima. È proprio a partire da queste premesse che tale immagine qualifica la visione finale della candida rosa, quando Beatrice invita Dante ad osservarne la grandezza e l'affollamento, tanto che sono ormai pochi i seggi liberi (*Pd* XXX, 130-132):

⁵ Luca Marcozzi, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in Marco Ariani, a cura di, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 59-112. Nell'ultima cantica, aggiunge Marcozzi, tale metafora esprime anche la guerra linguistica combattuta dal poeta per sforzarsi di esprimere l'inesprimibile.

⁶ Ivi, p. 92.

Vedi nostra **città** quant'ella gira;
vedi li nostri scanni sì ripieni,
che poca gente più ci si disira.

Anche l'inferno è rappresentato sotto forma di città, come leggiamo per esempio in *If* III, 1; VIII, 68; IX, 32 e la continuazione di questa metafora prevede dunque che gli abitanti siano definibili come cittadini, cosa che accade tanto ai beati quanto ai dannati; in riferimento ai primi leggiamo per esempio in *Pg* XXXII, 100-102:

Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco senza fine **cive**
di quella Roma onde Cristo è romano.

Sono le parole con cui Beatrice annuncia all'amato la sua futura salvezza, perché il poeta trascorrerà del tempo in purgatorio per rendersi in questo modo degno cittadino della città celeste, identificata in questo caso con Roma preferita alla stessa Gerusalemme a «indicare il significato universale che la Roma terrena ha nel pensiero di Dante, come luogo da cui si diffuse il cristianesimo, scelto *ab aeterno* come sede delle due podestà», secondo il commento di Bosco e Reggio. Dante si ripete in *Pd* XXIV, 43-45: è sempre Beatrice a parlare e si rivolge a Pietro affinché sia permesso al suo uomo di glorificare degnamente la fede, virtù che acquista abitanti al regno di Dio.

ma perché questo regno ha fatto **civi**
per la verace fede, a gloriarla,
di lei parlare è ben ch'a lui arrivi.

Allo stesso modo i dannati sono cittadini del regno della morte eterna, come si evince per esempio da *If* VIII, 69: Virgilio annuncia a Dante l'approssimarsi alla città di Dite di cui conosceranno appunto i cittadini; può essere forse interessante notare la diversità lessicale per cui ai santi si riserva il latinismo del sostantivo 'cive', i dannati invece sono identificati con il sinonimo volgare 'cittadino'.

Se dunque anche la metafora della città può essere assorbita da quella della corte, il paradiso è inteso, come abbiamo visto, o come chiostro/convento o, molto più spesso, proprio come corte, il cui ambito metaforico è decisamente più ricco e articolato. Il paradiso è allora «aula» (*Pd* XXV, 42) che, nel dizionario patristico di Blaise, ha il significato di 'corte del re' e anche di 'corte di Dio, corte celeste', mentre nel dizionario medievale, sempre curato da Blaise, significa 'grande sala del castello'⁷; nell'aula troviamo poi «lo nostro Imperadore» con i suoi «conti» (*Pd* XXV, 41 e 42); pochi versi dopo si parla di «basilica» (*Pd* XXV, 30), sostantivo che mantiene il suo senso etimologico di 'casa del re'; scrive Jacopo della Lana che «tanto è a dire quanto *Domus regia* sì che

⁷ I lessici latini sono stati consultati attraverso il *Database of Latin Dictionaries (DLD)*.

‘l tolle qui *transuntive* per lo rege eterno.»⁸ Se ci sono i conti, non possono mancare i «principi», ovvero Francesco d’Assisi e Domenico di Guzman già ricordati (*Pd* XI, 35), il «baron» san Pietro (*Pd* XXIV, 115) e il «barone» san Giacomo Maggiore (*Pd* XXV, 17) i quali diventano poi «principe» (*Pd* XXV, 23). A capo della corte accanto a Dio imperatore troviamo anche Maria, «regina» (si veda per esempio *Pd* XXXI, 100) o «augusta» (*Pd* XXXII, 119); in una corte c’è inoltre la «famiglia» del sovrano, cioè i suoi servitori: in *Pg* XV, 29 sono gli angeli ad essere rappresentati con questo termine, in *Pd* X, 49 sono gli spiriti sapienti; altrove (*Pd* XXIX, 67) le schiere angeliche sono definite «consistorio», termine che indica «l’adunanza dei dignitari imperiali, alla presenza dell’imperatore. Il vocabolo fu adibito, fin dal Medioevo, per indicare l’adunanza dei cardinali presieduta dal papa.»⁹

Per tornare agli appellativi del paradiso come spazio in cui si trovano i beati, registriamo «palazzo», sulle cui «scale» Beatrice e Dante salgono (*Pd* XXI, 7-8). Da un punto di vista istituzionale, la corte può essere definita «imperio», abitato da «patrici» (*Pd* XXXII, 116-117), «regno» (per esempio in *Pd* I, 10) che naturalmente è governato da un «rege» (*Pd* XXXII, 61) o da un «re» che dir si voglia (*Pd* III, 84). C’è infine la parola ‘corte’ il cui valore traslato Dante impiega «per significare l’ ‘Empireo’ o in genere ‘il Paradiso’ [...]. Con la c. celeste s’intende anche il complesso degli spiriti beati, con i loro attributi di virtù [...], e di beatitudine [...], ai quali si unisce la milizia angelica.»¹⁰ A proposito della sua prima attestazione in *If* II, 125 in cui Virgilio consola e rincuora Dante sul buon esito del viaggio che sta per intraprendere, garantito dalle tre donne che «ne la corte del cielo» provvedono a lui, Torraca sembra essere stato il primo a interrogarsi su tale sintagma e conclude che trattasi di una «espressione forse venuta dalla Bibbia, usata più volte dal poeta, ma d’uso non esclusivamente dantesco e poetico»; altri ancora (Padoan, Mazzoni, Bosco-Reggio, Fosca) la riconoscono come espressione proveniente dal mondo cortese.¹¹ In effetti le perplessità di Torraca sulla possibile origine biblica della definizione del paradiso come corte del cielo, o celeste, sono più che legittime, dato che nella Bibbia essa non c’è, mentre vi si trova il concetto, l’idea e le categorie di beati che ne fanno parte, come si avrà modo di vedere nelle pagine successive; ha ragione inoltre nell’affermare che l’uso di tale espressione non è esclusivamente dantesco o poetico, è anzi vero che Dante lo desume da una ampia e radicata tradizione, che verrà illustrata nei prossimi capitoli e che appartiene anche al mondo cortese, che non ne rappresenta

⁸ I commenti si citano dal database *Dartmouth Dante Project*.

⁹ Così Fallani nel suo commento *ad locum* ricordato da Andrea Mariani nella voce ‘consistorio’ da lui curata per l’*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1984, vol. 2, p. 163.

¹⁰ Si veda la voce ‘corte’ redatta da Fernando Salsano in *Enciclopedia dantesca...* cit., vol. 2, pp. 223-224 anche per agli significati presenti nell’opera dantesca.

¹¹ Alcuni (Mattalia, Chimenz) la intendono in senso più tecnico come ‘corte di giustizia’, ‘tribunale’ dando al verbo «curan» che precede un senso più specifico in senso giuridico.

quindi la fonte, come pensano alcuni critici, ma semmai ne ricorda l'atmosfera per l'uso della parola 'corte'.

L'origine del sintagma e del valore traslato è tardo-antica: Marconi osserva che «l'applicazione del linguaggio politico tradizionale ai concetti teologico-cristiani e alle realtà spirituali si trovava già nel *Peristephanon* di Prudenzio e negli epigrammi di Prospero di Aquitania. Gli scrittori cristiani, infatti, avevano rielaborato il concetto pagano di *curia deorum* presente in Seneca, Tertulliano e Arnobio. Alla base c'era la convinzione che Cristo avesse reso i cristiani cittadini di una patria celeste, alternativa a quella terrena. Fu Agostino (354-430) nel *De civitate dei* a darne una visione organica, allorché descrisse la *civitas* celeste con i termini classici ciceroniani: Cristo è *conditor* e *rector* di una *res publica* dotata di una *curia caelestis* sul modello della città terrena, che invece era ancora in mano ai pagani.»¹² In Agostino però non compare mai il sintagma specifico 'curia celeste' o 'curia del cielo' che invece, rileva Marconi, usa Ennodio (474-521) nel suo *Libellus pro Synodo* quando fa parlare Pietro che difende dall'accusa dell'assoluzione di Simmaco il sinodo dei vescovi, cioè la curia del cielo, riunito a Roma nel 502; non un'accezione traslata dunque, ma riferita ad una realtà concreta e terrena; ancora Ennodio usa l'espressione 'curia celeste' nel discorso scritto per l'anniversario di Lorenzo vescovo di Milano (*Dictio in natali Laurentii Mediolanensis episcopi*) e in un'episola a Fausto (II, 10).¹³ Queste considerazioni confermano lo stretto rapporto, anzi la sovrapposizione, tra teologia e politica di cui si è discusso in precedenza e rafforzano le riflessioni di Tassone sul rapporto tipologico e figurale, non retorico, che intercorre tra la realtà terrena e quella celeste. Ciò spiega perché nella *Commedia* la metafora della corte celeste è la più frequente, la più comune e la più ricca per parlare del paradiso: si potrebbe dire che per Dante il paradiso non è come la corte celeste, ma è la corte celeste vera e propria; non metafora, ma forma ed essenza della dimora dei beati, non una rappresentazione del regno dei cieli, ma esso stesso nella sua verità ontologica. Queste valutazioni urtano con quelle che sembrano accampare pregiudizi estetici e poetici, in virtù dei quali si censura il testo invece di spiegarlo: Tommaseo, ripreso in parte da Campi, pensa per esempio che «potevasi escludere l'immagine della corte» in *Pd* XXVI, 16 forse perché considerata poco consona, ridondante, retoricamente non appropriata. La questione non è però solamente retorica anzi, come abbiamo visto, non è questo l'ambito da utilizzare per spiegare determinate scelte linguistiche che in ultima analisi sono teologiche e politiche.

¹² Giulia Marconi, *Ennodio, tra res publica e curia, nell'Italia ostrogota*, in *KOINΩNIA*, 41 (2017), pp. 529-543: 539-540.

¹³ Gli spogli lessicali sono stati condotti sul database *Library of Latin Texts: Series A (LLT-A)*. Per le opere di Ennodio si rimanda Ennodio, *Opera omnia*; recensuit et commentario critico instruxit Guilelmus Hartel. Rist. anast. New York – London, Johnson Reprint, 1968.

La corte celeste non è a sua volta un'immagine evanescente o semplicemente evocativa, ma determina una precisa costruzione del regno dei cieli e dei suoi abitanti, ordinati e divisi secondo precisi principi gerarchici, come si approfondirà nel prosieguo di questo studio; essa inoltre gode di una multiforme mutevolezza che la rende immagine sempre nuova e sempre viva: non riesce a fossilizzarsi perché cambia e si adatta alle esigenze del caso senza tradire i suoi principi. In linea generale e in prima approssimazione possiamo dire che all'apice della corte c'è Dio, sotto di lui si colloca la coppia Cristo-Maria, quindi alcuni santi particolarmente importanti, per esempio il Battista, poi gli angeli divisi nelle loro nove gerarchie, infine i santi, anch'essi in una sequenza gerarchica che contempla quelli dell'Antico Testamento, patriarchi e profeti, e quelli del Nuovo Testamento, per esempio apostoli, martiri, dottori, confessori, coniugati, vergini, innocenti. Dobbiamo immaginare e ricordare che l'ordine gerarchico si sviluppa in verticale e non in orizzontale, come potrebbe suggerire l'andamento espositivo sulla pagina scritta.

Il concetto e l'idea della corte celeste sono ben presenti alla critica dantesca, come testimonia uno spoglio anche cursorio dei commentari che nel corso dei secoli hanno glossato la *Commedia* e non può essere altrimenti, dato che lo stesso Dante la nomina numerose volte; essa inoltre non è solo chiamata genericamente in causa, ma alcuni commentatori si adoperano anche a riconoscerne alcuni dei suoi elementi costitutivi. Si prenda ad esempio il commento di Campi a *Pg* XXIX, 22-24: improvvisamente l'Eden è pervaso da una luce intensissima che è subito seguita da una melodia che suscita nel poeta un rimprovero verso Eva, rea di aver privato l'uomo di simili bellezze a causa della sua disubbidienza. Secondo Campi l'origine della melodia «erano i profeti, gli apostoli, i dottori, i martiri, i confessori, i quali, pieni della grazia dello Spirito Santo, dolcemente cantavano, allegoricamente con gli scritti, con le orazioni, con le prediche e con gli esempi.» La lettera del testo non autorizza però una simile interpretazione, come accade alle Chiose Vernon a proposito di *Pg* XXX, 22-81: l'autore vede nei fiori che cadono intorno a Beatrice durante la sua apparizione a Dante alcune categorie di santi; scrive così: «Per questa nuvola di fiori dei 'ntendere tutta la congregazione de' libri de' santi dottori e de' profeti confessori vangielisti e appostoli i quali hanno iscritta e fatta la santa iscrittura per la quale si cognosce questa Beatricie cioè la santa teologia.» Il tentativo esegetico appare forzato perché nel testo non c'è niente che possa far pensare all'interpretazione ora riproposta. Si veda anche l'Ottimo Commento riguardo a *Pd* XXIV, 88-93: Pietro interroga Dante sulla fede, gliene chiede l'origine e la fonte e il poeta risponde che essa è frutto della frequentazione delle Scritture. Così il Commento: «[...] e dice, che tale fede li viene dalla larga Scrittura procedente dallo Spirito Santo, la quale è sparta nelli libri del vecchio Testamento per li Profeti, e nelli libri del nuovo Testamento per li Evangelisti ed Apostoli.» Nello specificare gli autori dei due Testamenti, l'autore ricorre alle categorie dei santi della corte

celeste, precisazione magari utile, ma ininfluenza per l'intelligenza del ruolo di questo schema nell'opera dantesca. Più pertinente l'introduzione a *Pd XXXII* di Jacopo della Lana in quanto decisamente aderente al testo: commentando la disposizione dei beati nella candida rosa egli scrive che «alla prima cosa si è da sapere che l'autore fa distinzione in le condizioni delle alme beate, e così le distingue in diversi seggi, come apparirà, le quali condizioni sono adesso: quelle alme che furono in la prima vita innanzi che fosse l'avvenimento di Cristo e credettero in Cristo venturo, e questi furono patriarchi, profeti, uomini e donne sante del vecchio testamento; poscia sono quelle alme che furono al tempo di Cristo e in lui credettero, e questi furono apostoli e discepoli, uomini santi e sante donne di quel tempo; poscia sono quelle alme che furono in prima vita dopo lo tempo di Cristo, cioè Cristo già venuto, e questi furono dottori, martiri, vergini etc., e similmente uomini santi e donne sante di questo tempo; poscia sono le anime delli innocenti, li quali sono passati dalla prima vita innanzi lo tempo ch'abbiano libera elezione.» La disposizione dei beati proposta da Dante segue in effetti quella canonica dello schema della corte celeste appena accennato, per cui sono divisi in base all'appartenenza all'Antico o al Nuovo Testamento avendo Maria come perno della descrizione e in posizione preminente; dei santi che Dante sceglie di porre in primo piano Eva e le donne ebraiche, Sara, Rebecca, Giuditta e Ruth, possono rientrare fra i patriarchi (vv. 4-15); il Battista può essere compreso fra i martiri, Francesco, Benedetto e Agostino fra i dottori e i confessori (vv. 31-36). Poi si descrive la condizione degli innocenti (vv. 40-84); segue quindi un'altra sequenza di santi (vv. 118-138): Adamo rientra tra i patriarchi, Pietro e Giovanni evangelista tra gli apostoli, Mosè tra i patriarchi, Anna madre di Maria tra i discepoli, Lucia tra i martiri. Anche Buti, ripreso da Scartazzini, propone una lettura simile per *Pd XXXII*, 1-15: Dante sta descrivendo la serie verticale delle donne ebraiche che segnano la divisione della candida rosa; i seggi sono sette in quanto la sequenza, come già visto, prevede Maria, Eva, Rachele (con Beatrice), Sara, Rebecca, Giuditta, Ruth. Anche in questo caso il commentatore istituisce un paragone fra queste sette tipologie di donne, ognuna delle quali incarna un tipo di santità, e sette gruppi di santi appartenenti alla corte celeste, dando per scontato che appunto siano sette. «E finge l'autore che santo Bernardo li mostrasse queste sette sedie, per notare li sette stati e condizioni de' santi, che sono in vita eterna; prima lo stato verginale in su la suprema sedia, denotato per la Vergine Maria e per Cristo; secondo, lo stato matrimoniale puro, secondo la legge naturale, denotato per Eva et Adam in su la seconda sedia; terzo, lo stato de' Profeti e Patriarchi contemplativo, denotato per Rachel e Beatrice; quarto, lo stato matrimoniale de' fedeli, secondo lo comandamento d'Iddio, che credettero in Cristo venturo, come fu loro dimostrato da Dio, e dato in segno di ciò la circuncisione, denotato per Sara et Abraam; quinto, lo stato de' savi et ammaestrati e dottrinati ne le cose divine, per Rebecca e Isaac; sesto, lo stato de la vedovità e castità dei martiri e de li combattitori per l'amore

d'Iddio e per la patria, denotato per Iudit; settimo, lo stato de li oratori e laudatori d'Iddio, denotato per Rut. E per questo à fatto menzione di sette gradi, come la santa Chiesa distingue li santi; cioè prima li santi Agnoli; secondo, le Vergini; appresso, li Patriarchi e Profeti; poi, li Apostoli; e poi, l'Innocenti; poi, li Martiri; poi, li Confessori.» Al di là del parallelismo reso possibile dal numero sette, non sembrano esserci corrispondenze stringenti fra le tipologie di santità espresse dalle due serie. Campi ritiene opportuno chiamare nuovamente in causa le categorie di santi della corte celeste per l'esegesi di *Pd XXXIII*, 7-9: san Bernardo ha appena iniziato la sua preghiera rivolta alla Vergine grazie al grembo della quale è ricominciato l'amore tra Dio e gli uomini il cui ardore ha a sua volta permesso il germogliare del fiore rappresentato dalla candida rosa. Campi chiosa in questi termini: «Lo Spirito Santo, per la virtù del quale questa rosa ha così germogliato nell'Empireo, essendovi salite l'anime degli Apostoli, dei martiri, dei confessori, de' profeti, de' patriarchi e degli antichi padri, che erano nel Limbo, *si raccese ecc.*, si ravvivò nel tuo ventre, congiugnendo la umana con la divina natura, e riconducesti gli esuli nella patria celeste, riempiendone l'Empireo.» In questo caso chiamare in causa la corte celeste sembra essere meno azzardato rispetto agli altri commenti elaborati dallo stesso Campi precedentemente ricordati.

Alla fine di questa breve rassegna di critica dantesca possiamo concludere che solo l'esegesi di Jacopo della Lana sembra essere suffragata e avallata dal testo: vedere nella candida rosa la corte celeste è più che legittimo, anche per la disposizione spaziale gerarchizzata dei santi, mentre gli altri tentativi non sembrano avallati da un'evidenza testuale non sempre docile di fronte a questa chiave interpretativa.

Se dunque la metafora della corte celeste è determinante per descrivere il paradiso, non sembra esserlo altrettanto per definire l'inferno: Tassone scrive che «il regno infernale nel suo complesso ha una struttura politico-amministrativa – a partire dal mostruoso “ufficio” di Minosse – e militare, si pensi ai canti della baratteria in cui imperversa la grottesca “decina” demoniaca presentata come una sorta di coorte infernale. E non è certo un regno acefalo. Anche qui abbiamo un *Rex*, ancorché impotente e parodiato.»¹⁴ Sono caratteristiche inoppugnabili del luogo della dannazione eterna, crediamo però che non siano sufficienti a qualificarlo come corte, ovviamente in antitesi a quella celeste; nell'inferno c'è ordine ma non gerarchia, che non è termine sinonimico dell'altro e che qualifica etimologicamente il regno di Dio. Quelle suggerite sono delle somiglianze che rendono antitetivamente simili i due regni e che dimostrano la loro incommensurabile inconciliabilità proprio nella presunta uguaglianza. Cercheremo allora di chiarire il nostro assunto partendo dalla metafora che abbiamo visto essere comune ad entrambi i luoghi ultramondani,

¹⁴ Mario Paolo Tassone, *Metafore e immagini...* cit., p. 189. Tassone ricorda che Lucifero è *rex* alla luce di *If XXXIV*, 1 «Vexilla regis prodeunt inferni» e di *If XXXIV*, 28 «lo 'mperador del doloroso regno».

ovvero quella per cui sono immaginati come due città che risultano essere entrambe ordinate e governate da un re. Il paradigma di questa visione del mondo è Agostino, che per sempio così si esprime nel suo *De civitate Dei* XIV, 28¹⁵:

Fecerunt itaque civitates duas amores duo, terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Dei usque ad contemptum sui. Denique illa in se ipsa, haec in Domino gloriatur. Illa enim quaerit ab hominibus gloriam; huic autem Deus conscientiae testis maxima est gloria. Illa in gloria sua exaltat caput suum; haec dicit Deo suo: *Gloria mea et exaltans caput meum*. Illi in principibus eius vel in eis quas subiugat nationibus dominandi libido dominatur; in hac serviunt invicem in caritate et praepositi consulendo et subditi obtemperando. Illa in suis potentibus diligit virtutem suam; haec dicit Deo suo: *Diligam te, Domine, virtus mea*. Ideoque in illa sapientes eius secundum hominem viventes aut corporis aut animi sui bona aut utriusque sectati sunt, aut qui potuerunt cognoscere Deum, *non ut Deum honoraverunt aut gratias egerunt, sed evanuerunt in cogitationibus suis, et obscuratum est insipiens cor eorum; dicentes se esse sapientes*, id est dominante sibi superbia in sua sapientia sese extollentes, *stulti facti sunt et immutaverunt gloriam incorruptibilis Dei in similitudinem imaginis corruptibilis hominis et volucrum et quadrupedum et serpentium*: ad huiusmodi enim simulacra adoranda vel duces populorum vel sectatores fuerunt: *et coluerunt atque servierunt creaturae potius quam Creatori, qui est benedictus in saecula*. In hac autem nulla est hominis sapientia nisi pietas, qua recte colitur verus Deus, id exspectans praemium in societate sanctorum non solum hominum, verum etiam angelorum, *ut sit Deus omnia in omnibus*.

La città terrena è figlia di un amore autoreferenziale, che produce morte anziché vita perchè rivolto sempre e solo a se stesso: non amore, ma egoismo, che trionfa quando si elimina Dio dal proprio orizzonte esistenziale e si sostituisce con l'idolatria del proprio essere; non può quindi esistere una comunità, né una città che è comunione e condivisione d'intenti. La presenza di Dio garantisce invece lo slancio verso l'Altro che consente di aprirsi appunto ad un'altra dimensione che non sia quella limitata e limitante della propria esistenza: in questo modo paradossalmente è in Dio che l'uomo trova la sua giusta dimensione, il suo ruolo e la sua collocazione nel creato. La città terrena è figura dell'inferno: è la scelta di Lucifero di aver sconvolto l'ordine voluto e pensato da Dio, rovesciandolo in senso letterale e metaforico; descrivendo la struttura della *Commedia*, riguardo all'inferno, della città infernale Auerbach dice che «certo, essa è ordinata come parte dell'ordine divino, in cui anche il male è compreso, e in questo è ben ordinata», però nota anche che «[...] la comunanza della malvagia volontà non unisce, ma confonde e isola [...]. La "civitas Dei" in Paradiso è invece la terra della giustizia; in essa le anime stanno in giusto ordine, in comune agire, godendo ciascuna del suo posto e partecipi di un vero bene, la cui provvista è inesauribile, anzi il cui godimento aumenta quante più anime redente vi partecipano. Nel vario modo di apparire dei beati nelle sfere dei pianeti la diversità delle disposizioni e delle attività si sviluppa come ordine naturale che fa dell'uomo un cittadino; e così egli può, secondo le sue capacità, divenire un membro della comunità umana, il cui fine è l'attuazione dell'ordine divino in terra, e che in retta vita lo conduce a retta conoscenza e a beatitudine; ed egli diventa, nella misura della sua disposizione, un

¹⁵ Agostino, *De civitate Dei*, curaverunt Bernardus Dombart et Alphonsus Kalb, Turnholt, Brepols, 1955, pp. 451-452.

cittadino del regno celeste, della vera “Roma aeterna”, in un determinato grado della gerarchia.»¹⁶

Pertinenti anche le considerazioni che Argan ha sviluppato in tutt’altro contesto, quello dell’arte greca: confrontando le sculture dei timpani del tempio di Aphaia ad Egina con quelle dei timpani del tempio di Zeus ad Olimpia, definisce le prime organizzate in una composizione paratattica, le seconde invece in un ordine sintattico; le une sono perciò figure isolate solamente giustapposte, le altre formano invece un unico insieme, essendo collegate «dalla risposta di un sentimento a un sentimento, di una reazione a un’azione, di un gesto umano a un gesto umano.»¹⁷

L’inferno ci presenta allora in un ordine paratattico, composto di figure isolate che non dialogano tra loro, ma che sono consumate nel loro individualismo e nella loro solitudine; non rappresentano altro che se stesse. In paradiso invece non solo c’è ordine, ma anche una gerarchia, ovvero un insieme sintattico che rappresenta il volere di Dio e che incarna l’unità nella diversità: ognuno, come scrive Auerbach, ha il suo ruolo ed il suo posto, ben felice della sua condizione perché voluta da Dio. Per renderci conto di questo basta rileggere come vengono collocate le anime dannate e giuste nelle varie zone dei rispettivi luoghi; in *If* V, 4-15 compare Minosse che giudica le anime, le quali non fanno altro che subire quanto è opportunamente prospettato loro: «dicono e odono e poi son giù volte». È una prassi rapida e veloce in quanto meramente esecutiva, non c’è partecipazione né condivisione da parte degli esseri umani, come invece accade in paradiso, dove Piccarda spiega a Dante che l’essenza vera della beatitudine consiste proprio nel volere ciò che Dio vuole, trovando così in lui la pace e la realizzazione che ogni uomo cerca. Il poeta pensava infatti che la posizione marginale di Piccarda e delle altre anime del primo cielo potesse dispiacere loro, spingendole a desiderare altro, ma questo non può essere nel regno della condivisione, dell’armonia e dell’amore, in cui comunque si può e si deve riconoscere il diverso grado beatitudine pur nella sua uguale essenza (*Pd* II, 70-87).

Frate, la nostra volontà quieta
virtù di carità, che fa volerne
sol quel ch’avemo, e d’altro non ci asseta.

Se disiassimo esser più superne,
foran discordi li nostri disiri
dal voler di colui che qui ne cerne;

che vedrai non capere in questi giri,
s’essere in carità è qui *necesse*,
e se la sua natura ben rimiri.

Anzi è formale ad esto beato esse

¹⁶ Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 119-120. Posizioni simili sono quelle espresse da Hawkins in *Nightmare and Dream: The Earthly City in Dante’s Commedia*, in Peter S. Hawkins, a cura di, *Civitas: Religious Interpretations of The City*, Atlanta, Scholars Press, 1986, pp. 71-84.

¹⁷ Giulio Carlo Argan, *Storia dell’arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1988, vol. 1, p. 51.

tenersi dentro a la divina voglia,
per ch'una fansi nostre voglie stesse;

sì che, come noi sem di soglia in soglia
per questo regno, a tutto il regno piace
com'a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia.

E 'n la sua volontade è nostra pace:
ell'è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella cria o che natura face.

C'è pertanto la piena partecipazione dell'uomo al progetto divino tanto che, in virtù di questa comunione con Dio, possono leggere e vedere in lui ogni cosa: Beatrice, per esempio, conosce i pensieri di Dante perché appunto li legge in Dio¹⁸, e così Pietro sa che il suo esaminando possiede le tre virtù teologali in quanto lo vede in Dio¹⁹. Anche gli angeli sono in perfetta sinergia fra loro e fra loro e Dio, cosicché sono attratti verso Dio e a loro volta attraggono il mondo verso Dio (*Pd* XXVIII, 127-129):

Questi ordini di sù tutti s'ammirano,
e di giù vincon sì, che verso Dio
tutti tirati sono e tutti tirano.

Va inoltre ricordato che tutti gli elementi costitutivi del paradiso, angeli, beati, pianeti e Dio, sono specchi che riflettono tutti la stessa la luce divina e rendono plastica l'emanazione luminosa di derivazione neoplatonica²⁰.

All'inferno invece la situazione è ben diversa: le anime che si accalcano sulla riva dell'Acheronte per essere traghettate dall'altra parte bestemmiano «Dio e lor parenti, / l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme / di lor semenza e di lor nascimenti»: non sono parte di alcun progetto, non vogliono nemmeno affrontare il loro destino ineluttabile e, se possono, almeno per un attimo cercano di cambiarlo, come succede per esempio a Frate Alberigo, che cerca un po' di sollievo chiedendo che gli vengano ripuliti gli occhi dalle lacrime congealte per sfogare il proprio pianto (*If* XXXIII, 110-114); subiscono la loro condizione, non ne sono protagonisti e nemmeno felici, come dimostrano quei dannati che cercano di nascondere la loro identità, come è il caso di Bocca degli Abati (*If* XXXII, 94-96).

Anche i demoni che stanno a guardia delle proprie zone infernali sembrano figure irrelate fra loro e rispetto al loro re: non comunicano, non sanno né possono sapere da Lucifero loro dio alcuna

¹⁸ *Pd* XXI, 49-50: « Per ch'ella, che vedea il tacer mio / nel veder di colui che tutto vede».

¹⁹ *Pd* XXIV, 40-42: «S'elli ama bene e bene spera e crede, / non t'è occulto, perché 'l viso hai quivi / dov'ogne cosa dipinta si vede».

²⁰ Sull'argomento sia permesso rimandare Diego Sbaccchi, *La presenza di Dionigi Areopagita nel Paradiso di Dante*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 93-113.

cosa, così come i dannati, non sono appunto in un rapporto gerarchico che faccia sì che siano attrattivi verso se stessi e per mezzo di loro verso Satana; sono giustapposti, ognuno bada al proprio girone, bramoso di far rispettare la propria autorità perché è l'unica cosa che li qualifica²¹. Formano l'esatto opposto di una comunità e il paradigma per eccellenza di questa inversione è Lucifero: in anni recenti Santi è tornato sull'argomento chiarendo come la *morta poesì* sia volutamente una poesia sciatta e brutta che Dante usa per adeguarsi alla bruttezza e all'insignificanza di Satana, indegno perfino di essere raccontato. Tale esperimento si basa sull'antifrasi, che cerca in questo caso l'inespressività per descrivere colui che rappresenta l'antifrasi dell'essere nel mondo alla rovescia che lui stesso ha creato, e per il nostro argomentare vogliamo richiamare l'attenzione sulla definizione di «'mperador» di *If* XXXIV, 28 con cui si chiama il signore dell'inferno, antifrastica perché non lo è più avendo perso il potere, e sulla citazione dell'inno di Venanzio Fortunato di *If* XXXIV, 1 adattata allo scopo «Vexilla regis prodeunt inferni»: Santi ragiona sul fatto che «serve ora ad indicare un re che è sempre stato suddito.»²² Antifrastico è anche l'inferno immaginato da Onorio di Autun (1080-1154) nel suo popolarissimo *Elucidarium* perché ipotizza un sistema punitivo basato su nove pene, tante quante gli ordini angelici contro cui i peccatori hanno agito e in questo modo, nota Baschet, «le monde infernal connaît ainsi une ordonnance qui fait écho à celle du monde céleste.»²³

Lucifero è dunque antifrasi di Dio: rappresenta il male, il non-essere, non è imperatore né re; non ha potere e la sua impotenza è visibile nella sua immobilità; non è specchio se non di se stesso, novello Narciso che guarda la sua bruttezza nel ghiaccio del Cocito, ci ricorda ancora Santi; è solo nel suo egoismo, poiché il suo aspetto trino non rappresenta la sostanza diffusiva e generatrice che invece è propria di Dio. Il regno di Lucifero non può non essere antifrastico al regno di Dio, la cui corte non è però solo ordine, bensì gerarchia; questo significa che il suo contrario non è banalmente il disordine, tanto è vero che l'inferno è ordinato come il paradiso. Ancora Baschet, anche sulla

²¹ Su di loro si vedano le relative voci nell'*Enciclopedia dantesca* e anche *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Atti del 33. Convegno storico internazionale. Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997.

²² Francesco Santi, *Lucifero e Dante. La poetica della morta poesì*, in *Il diavolo nel Medioevo. Atti del 49. Convegno storico internazionale: Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 195-215: 201. Si rimanda a questa raccolta di studi per altre considerazioni sulla figura del demonio e a Jeffrey Burton Russell, *Il diavolo nel Medioevo*, Laterza, 1987; le pp. 159-174 riguardano Dante in particolare; Anche in questo caso inoltre si rimanda alle voci pertinenti dell'*Enciclopedia dantesca*; a proposito dell'inferno come rovesciamento e antifrasi del mondo possiamo aggiungere Guglielmo Gorni, *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 133-154 in particolare; Giorgio Stabile, *Cosmologia e teologia nella Commedia: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in "Letture classensi", 12 (1982), pp. 139-173. Stefano Prandi, *Il diletto legno: aridità e fioritura mistica nella Commedia*, Firenze, Olschki, 1994 ragiona sul significato simbolico della *crux diaboli*.

²³ Jerome Baschet, *Les justices de l'au-dela: les représentations de l'enfer en France et en Italie: 12.-15. siècle*, Palais Farnese, Ecole Française de Rome, 1993, p. 63.

scorta di Auerbach, ci ricorda che la teologia tomista insiste molto sulla necessità della diversità ontologica e dell'ordine del creato per rappresentare Dio; questi due principi sono all'opera anche all'inferno e dunque per il teologo domenicano «rien dans l'univers n'échappe à l'ordre qui est l'expression de la volonté toute-puissante de Dieu. Là encore, ce principe paraît à l'oeuvre dans la représentation de l'enfer, désormais structurée et soumise à des règles qui excluent de l'assimiler à un pur lieu de confusion.»²⁴

Rileggiamo quale sia il fine della gerarchia secondo l'inventore stesso di questo termine e del concetto da esso espresso; scrive dunque Dionigi Areopagita²⁵:

Intentio igitur hierarchiae est, ad deum sicut est possibile assimilatio et unitio, ipsum habens omnis sanctae et scientiae et operationis ducem, et ad ipsius divinissimum decorem indeclinabiliter quidem videns, et sicut est possibile formata; et ipsius chorum agentes insignia divina faciens, specula clarissima et immaculata, susceptiva principis luminis et thearchici radii, et indita quidem claritate sancte impleta, hanc autem rursus copiose ad ea quae sequuntur cum splendore emittentia secundum thearchicas leges.

Fine della gerarchia è dunque l'assimilazione e l'unione a Dio per quanto possibile, egli essendo guida di ogni scienza e operazione; coloro che ne contemplano la bellezza e vi si uniformano vengono resi specchi capaci di ricevere e trasmettere la sua luce. A tal proposito, ragionando sulla diversa iconografia del giudizio universale in Francia e in Italia, Baschet evidenzia come nel paese transalpino beati e dannati vengano qualificati solo in base alle opposte direzioni verso cui vengono instradati, a destra i primi, a sinistra gli altri; in Italia invece la collocazione spaziale verte sulla polarità centro/periferia, l'uno essendo Dio e l'altra l'allontanamento da lui. «La réunion à Dieu apparaît ainsi comme un aspect décisif de la récompense, de même que la marque du rejet est partie intégrante de la peine infernale. La divergence des damnés n'est-elle pas une expression visuelle du *dam*, qui est, au dire des clercs, la plus terrible des peines de l'enfer? Si elle prend ce sens, c'est par contraste avec la convergence des élus, alors que dans le Jugement français, la valeur négative du cortège des damnés ne tient pas à son orientation centrifuge, mais seulement à sa position sinistre.»²⁶ Sembra dunque che i versi danteschi di *Pd* I, 103-114 rappresentino proprio una parafrasi della definizione della gerarchia data dall'Areopagita appena richiamata alla memoria. Risolvendo la perplessità che Dante nutre circa la possibilità che un corpo grave come il suo possa trascenderne di più leggeri, Beatrice spiega che questo non può non verificarsi essendo l'ordine naturale delle cose. Questi i versi iniziali della sua dimostrazione:

e cominciò: «Le cose tutte quante

²⁴ Ivi, p. 345. Baschet e Tassone nell'articolo citato in precedenza ci ricordano anche che secondo Tommaso anche fra i demoni c'è un ordine, come il teologo spiega nella *Summa theologiae* I, q. 109, artt. 1-2.

²⁵ La definizione è compresa nel terzo capitolo del *De caelesti hierarchia*, la cui traduzione proposta è quella di Giovanni Saraceno reperibile in Dionigi Cartusiano, *Opera Omnia*, Monstrolii, Typis Cartusiae S.M. de Pratis, 1896-1906, vol. XV, cap. III, pp. 290-291.

²⁶ Jerome Baschet, *Les justices de l'au-dela...* cit, p. 229.

hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.

Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.

Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;

onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.

La spiegazione di Beatrice esordisce chiarendo che l'ordine è sacro proprio perché esso è la forma, l'essenza che assimila l'universo a Dio ed è nell'ordine che le creature scorgono e distinguono l'orma di Dio, qualificato a sua volta come il fine per cui si dà un ordine nell'universo; inoltre è in virtù di questo ordine che ogni creatura riceve la sua inclinazione, seguendo la quale tende a Dio²⁷, ad uniformarsi a lui secondo il proprio istinto, cioè per quanto è possibile, chioserebbe l'Areopagita. L'universo è pertanto teleologicamente inteso e ogni essere è chiamato a farne parte e a dividerne così il fine secondo le proprie inclinazioni e le proprie capacità. Ogni creatura, insomma, come sostiene lo pseudo-Dionigi, è inserita nell'ordine divino per assimilarsi ed unirsi a Dio. All'inferno invece manca esattamente questo, la possibilità di uniformarsi a Dio e quindi l'ordine che pure è presente è sterile e fine a se stesso, autoreferenziale come Lucifero che l'ha creato; il regno doloroso non è quindi una corte gerarchicamente organizzata come il paradiso, ma soltanto una città ordinata; in questo senso l'ordine è antitesi della gerarchia. Da un punto di vista soteriologico è inutile, sul piano teologico differenzia in maniera netta i due regni e su quello poetico serve a costruire il luogo della dannazione come una macchina memoriale in grado di agire sulla coscienza di chi legge.²⁸ La differenza tra inferno e paradiso che si sta cercando di delineare passa anche dalle parole che Virgilio rivolge a Dante mentre sono accovacciati tra gli avelli degli eretici per abituarsi al tanfo che proviene dal basso inferno e quelle di Beatrice in apertura dell'ultima cantica appena ricordate: siamo nel canto XI dell'*Inferno* e il poeta latino spiega al suo discepolo la divisione e l'organizzazione della città di Dite e, a ritroso, dell'alto inferno ma, se confrontato con il quello di Beatrice, il discorso di Virgilio appare più come una descrizione topografica che come una spiegazione dottrinale e teologica. È certamente vero che l'inferno è

²⁷ Sulla metafora di Dio come «gran mar de l'essere» sia permesso rimandare a Diego Sbaccchi, «*Lo gran mar de l'essere*» (Par. I, 113), in «L'Alighieri», XXXVIII, 2011, pp. 143-149.

²⁸ In questo ambito si ricordano i contributi di Lina Bolzoni, *Dante o della memoria appassionata*, in «Lettere Italiane», LX/2 (2008), pp. 169-193 e Lucia Battaglia Ricci, *Per una lettura dell'«Inferno». Strutture narrative e arte della memoria*, in «Rivista di studi danteschi», 3 (2003), pp. 227-252.

ripartito in base all'insegnamento morale di Aristotele, come Virgilio dice chiaramente, ma è altrettanto vero che gli scritti dello stagirita servono a fornire un criterio classificatorio dei diversi peccati e non una dimensione teleologica; il poeta descrive le cose come stanno, la donna spiega come e perché esse si muovano e si avvicinino a Dio.

2. L'immaginario paradisiaco dell'albero

Per rendere plasticamente visibile l'organizzazione gerarchica della corte celeste Dante si avvale di un altro simbolo, forse meno evidente perché impiegato con più parsimonia ma non per questo meno efficace; nel cielo di Marte, il quinto, il poeta incontra il suo avo Cacciaguida che gli predice l'esilio. Dopo l'amarezza delle sue parole, il pellegrino trova conforto nello sguardo indescrivibile di Beatrice la quale lo esorta ad ascoltare ancora una volta Cacciaguida perché vuole mostrargli altri spiriti combattenti che dimorano in quel cielo e che formano la croce e che anzi si muoveranno lungo i suoi bracci quando verranno indicati e nominati. Il secondo intervento di Cacciaguida comincia dunque così (*Pd* XVIII, 28-33):

El cominciò: «In questa quinta soglia
de l'albero che vive de la cima
e frutta sempre e mai non perde foglia,

spiriti son beati, che giù, prima
che venissero al ciel, fuor di gran voce,
sì ch'ogne musa ne sarebbe opima.

Attraverso le parole del suo antenato Dante descrive il paradiso come un albero, del quale stanno ammirando nello specifico la quinta soglia, ovvero il quinto ramo, il quinto cielo; la particolarità di questa pianta consiste nel fatto che tragga il suo nutrimento dalla cima, dalla chioma, e non dalle radici, mentre è meno problematica la notazione che produca sempre frutti e che non perda mai foglia alcuna: il paradiso accoglie sempre nuovi beati e mantiene ovviamente coloro che già vi si trovano. Battaglia Ricci sembra colei che si è occupata più diffusamente dell'analisi e dell'esegesi di questo simbolismo vegetale e pertanto vorremo ripartire dalle sue osservazioni cercando, se possibile, di arricchirle sviluppandole ulteriormente. La studiosa nota che il senso metaforico del termine «soglia» diventa più intellegibile se si pensa ad un albero grafico e metaforico, anticipato e seguito da altre occorrenze simili del sostantivo in questione (*Pd* III, 82-83 e *Pd* XXX, 113-114 e, aggiungiamo noi, *Pd* XXXII, 13); non crede sia necessario parlare della simbologia del cosiddetto "albero rovesciato", poiché tale pianta di fatto non lo è: la chioma e le radici sono al loro posto, ad essere rovesciate sono semmai le funzioni vitali; individua nella Bibbia la fonte di tale immagine e

nel testo sacro rintraccia altri alberi simili a questo, quello della Vita, per quanto riguarda l'assenza di decadimento e la perenne fioritura, e quello di Jesse, relativamente all'aspetto gerarchico.²⁹

La Bibbia è sicuramente una fonte di questa simbologia dantesca per l'importanza e il ruolo che in essa assume l'albero, con il quale si identificano molte e diverse dimensioni³⁰; per esempio, l'assimilare i beati ad un ramo di un albero sempreverde può essere stato suggerito a Dante da alcuni passi scritturali. Così si esprime Geremia riguardo a chi confida in Dio (*Ger* 17, 7-8): «benedictus vir qui confidit in Domino et erit Dominus fiducia eius et erit quasi lignum quod transplantatur super aquas quod ad humorem mittit radices suas et non timebit cum venerit aestus et erit folium eius viride et in tempore siccitatis non erit sollicitum nec aliquando desinet facere fructum.»³¹ Chi è vicino a Dio, come lo sono coloro che guadagnano il regno dei cieli, gode di pace e serenità come un albero collocato presso un corso d'acqua che gli assicura dunque vita e prosperità anche nella siccità. Sempre in merito alla natura sempreverde, Battaglia Ricci richiama anche un passo del profeta Ezechiele: nella visione del tempio egli vede che il fiume che vi sorga da sotto è capace di irrigare alberi sempreverdi che producono incessantemente frutti (*Ez* 47, 12): «et super torrentem orietur in ripis eius ex utraque parte omne lignum pomiferum non defluet folium ex eo et non deficiet fructus eius per singulos menses adferet primitiva quia aquae eius de sanctuario egredientur et erunt fructus eius in cibum et folia eius ad medicinam». Il profeta Osea invece considera Dio un albero di cui Israele può godere (*Os* 14, 9): «ego ut abietem virentem ex me fructus tuus inventus est»³². Nel Nuovo Testamento gli eletti e i dannati sono considerati frutti buoni o cattivi che gli alberi possono produrre; si pensi alle parole dell'evangelista Matteo (7, 17-20): «sic omnis arbor bona fructus bonos facit mala autem arbor fructus malos facit non potest arbor bona fructus malos facere

²⁹ Sofia Battaglia Ricci, *Con parole e con segni. Lettura del XVIII del Paradiso*, in "L'Alighieri", 6 (1995), pp. 7-28: 10-12. Per l'analisi del mondo vegetale in Dante si rimanda ai seguenti studi e alla bibliografia in essi contenuta: Giuseppe Crimi, *Una metafora vegetale: il fico ('Inf.', XV 66 e XXXIII 120)*, in Marco Ariani, a cura di, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 113-148; Stefano Prandi, *Il diletto legno...* cit.; Simonetta Di Santo, *Nel giardino di Dante: il sistema della vegetazione nella Commedia*, Chieti, Solfanelli, 1993.

³⁰ Si veda Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III, a cura di, *Le immagini bibliche...* cit., s. v. 'albero'.

³¹ In maniera specularmente opposta subito prima descrive così l'uomo malvagio (*Ger* 17, 5-6): «haec dicit Dominus maledictus homo qui confidit in homine et ponit carnem brachium suum et a Domino recedit cor eius erit enim quasi myrice in deserto et non videbit cum venerit bonum sed habitabit in siccitate in deserto in terra salsuginis et inhabitabili.» Immagini di uomini felici perché giusti e dunque vicini a Dio paragonati ad alberi verdeggianti e fruttuosi compaiono anche nei *Salmi*, come 1, 3 («et erit tamquam lignum transplantatum iuxta rivulos aquarum quod fructum suum dabit in tempore suo et folium eius non defluet et omne quod fecerit prosperabitur»); in 51, 10 («ego sicut oliva virens in domo Dei speravi in misericordia Dei in saeculum sempiternum»); in 91, 13-15 («iustus ut palma florebit ut cedrus in Libano multiplicabitur transplantati in domo Domini in atriis Dei nostri germinabunt adhuc fructificabunt in senectute pingues et frondentes erunt»); in 127, 3-4 («uxor tua sicut vitis fructifera in penetrabilibus domus tuae filii tui sicut germina olivarum in circuitu mensae tuae ecce sic benedicetur viro qui timet Dominum»).

³² In precedenza il profeta aveva descritto Israele come una vegetazione che può giovare dell'alleanza con Dio, rugiada vivificante (*Os* 14, 6-8): «ero quasi ros Israhel germinabit quasi lilium et erumpet radix eius ut Libani ibunt rami eius et erit quasi oliva gloria eius et odor eius ut Libani convertentur sedentes in umbra eius vivent tritico et germinabunt quasi vinea memoriale eius sicut vinum Libani».

neque arbor mala fructus bonos facere omnis arbor quae non facit fructum bonum exciditur et in ignem mittitur igitur ex fructibus eorum cognoscetis eos.»³³ Sempre di Matteo Battaglia Ricci ricorda opportunamente la parabola del granello di senapa che Gesù usa come termine di comparazione del regno dei cieli; per quanto piccolo possa essere, produce però un grande albero sui cui rami vivono gli uccelli (*Mt* 13, 31-32): « aliam parabolam proposuit eis dicens simile est regnum caelorum grano sinapis quod accipiens homo seminavit in agro suo quod minimum quidem est omnibus seminibus cum autem creverit maius est omnibus holeribus et fit arbor ita ut volucres caeli veniant et habitent in ramis eius». Su suggerimento del commento di Mattalia al verso 29 del canto in questione, vorremmo chiudere questa rassegna con la descrizione della Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse*, che riprende la visione ricordata sopra del profeta Ezechiele; la storia dell'umanità inizia con una trasgressione perpetrata su di un albero (*Gn* 3) e si chiude circolarmente intorno ad un altro albero, che cresce sempre in paradiso (*Ap* 2, 7): «qui habet aurem audiat quid Spiritus dicat ecclesiis vincenti dabo ei edere de ligno vitae quod est in paradiso Dei mei». Questo è probabilmente lo stesso albero piantato in mezzo alla Gerusalemme celeste di cui si parla successivamente (*Ap* 22, 1-2): «et ostendit mihi fluvium aquae vitae splendidum tamquam cristallum procedentem de sede Dei et agni in medio plateae eius et ex utraque parte fluminis lignum vitae adferens fructus duodecim per menses singula reddentia fructum suum et folia ligni ad sanitatem gentium.»

Le Scritture forniscono dunque al poeta la metafora arborea stessa; il paragone tra i giusti, gli eletti e gli alberi o i loro frutti; la natura sempreverde e sempre in fiore di questi alberi; la possibilità di considerare il regno dei cieli come un albero o nel quale c'è un albero, sebbene questo regno nella Bibbia è più di natura paradisiaca in senso etimologico: è un giardino, è anzi il giardino per eccellenza che ristabilisce l'ordine sacro e divino dopo la profanazione dell'Eden e non sembra essere di natura astronomica come invece è il paradiso, in senso lato, della *Commedia*. Altre riflessioni ci consentono anche di capire meglio perché Dante possa aver impiegato tale simbologia: Gerard de Champeaux e Sebastien Sterckx approfondiscono la dimensione e la valenza ascensionale dell'albero che funge da vero e proprio tramite con il cielo non solo nel Cristianesimo ma anche in molte altre culture e tradizioni, tanto da essere un simbolo di portata universale. Ricordano per esempio il caso degli sciamani e dei loro riti e fra le numerose osservazioni in questo contesto

³³ Parole analoghe si leggono in Luca, al capitolo 6, 43-44, il quale riporta anche la parabola del fico sterile in 13, 6-9; fico che diventa invece fruttifero in Matteo 24, 32-33 che invece ci ricorda che il Cristo aveva paragonato il regno dei cieli al seminatore (13, 3-9) e al grano buono inquinato però dalla zizzania (13, 24-30). Su alcuni di questi passi riflette Rabano Mauro nel *De Universo*, PL 111, 509A: « Arbor autem humanum genus significat, ut est illud: *Arborem fici quidam habuit plantatam in vinea* (Luc. XIII, Matth. VII, XII). Item arbor bona dicitur bonus homo, et mala arbor, malus homo. Quidam in hoc testimonio arborem voluntatem hominis magis quam ipsum hominem accipiendum putant: et fructum bonum, bona opera: malum vero mala opera.»

risulta notevole che nell'arrampicarsi sul tronco di una betulla per raggiungere il polo celeste, centro assoluto dell'universo, «i rami ben separati segnano i cieli a piani successivi che gli sciamani scalano uno dopo l'altro.»³⁴ Descrivono quindi un capitello della chiesa di Souvigny in cui è scolpito un personaggio che sale su un albero: «Sopra la sua testa una mano volta verso l'alto solleva un ciuffo di foglie, per indicare che una presenza discreta sostiene lo sforzo dell'arrampicatore. La dimensione totale del suo gesto è descritta al centro del capitello. Il personaggio vi compare con le braccia stese come qualcuno che arrivi alla vetta dopo una scalata e il gesto indica un'effusione dell'anima, un autentico compimento dello slancio del gesto, sottolineato dai due ciuffi di verde a forma di ali che lo inquadrano formando la cima dell'albero: si tratta chiaramente di un'ascensione spirituale che ha condotto ad un livello di esistenza superiore.»³⁵ Sono considerazioni che crediamo utili in prospettiva dantesca per comprendere meglio l'immagine e la dinamica che il poeta intende trasmettere con un simbolo certamente efficace ma anche brachilogico, dato che in pochi versi è concentrato ed implicito, forse dato per scontato, un significato tanto profondo e tanto complesso da richiedere un notevole impegno esegetico.

Un'ulteriore considerazione che le Scritture ci consentono di fare, ovvero la loro interpretazione e il loro commento, è la lettura tipologica dell'albero della vita (citato nel brano ricordato in precedenza di *Ap* 22, 2) o dell'albero di Jesse (iconografia che nasce da Isaia 11, 1-2) come legno della croce: tale precisazione sembra pertinente perché non è forse casuale che Dante abbia scelto di definire il paradiso come un albero proprio nel cielo in cui le anime beate si dispongono a forma di croce. I simboli dell'albero, qualunque esso sia, e della croce si richiamano e si completano in quanto appartengono allo stesso bacino semantico e vivono e si qualificano con una reciproca intertestualità, la quale fa sì che dove ci sia l'uno sia atteso anche l'altro.³⁶

L'immaginario biblico così fervido e fertile ha influito non solo sulle arti plastiche determinandone temi e simboli come testimoniano i repertori citati nella nota precedente, ma ha esercitato il suo magistero anche sulla letteratura, non necessariamente soltanto quella religiosa. Tornando di nuovo ai commenti a *Pd* XVIII, 29 Bosco-Reggio e Chiavacci Leonardi ci

³⁴ Gerard de Champeaux, Sebastien Sterckx, *I simboli del medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981, p. 358.

³⁵ *Ibidem*. Un'altra opera consultata con profitto per decifrare la simbologia medievale è Olivier Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, Milano, Jaca Book, 1989, s. v. 'albero'.

³⁶ Sul tema si veda la voce 'albero' e 'albero di Jesse' a cura di Christine Lapostolle in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. 1, pp. 302-307 e vol. 1, pp. 308-313 rispettivamente; Gerd Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1995, s. v. 'albero'; Liana Castelfranchi, Maria Antonietta Crippa, diretto da, *Iconografia e arte cristiana*; a cura di Roberto Cassanelli, Elio Guerriero, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2004, vol. 1, s. v. 'albero' e 'albero di Jesse'; utile anche l'intervento di Sara Ritchey, *Spiritual Arborescence: Trees in Medieval Christian Imagination*, in "Spiritus" 8/1 (2008), pp. 64-82. Invece Stefano Prandi, *Il diletto legno...* cit., descrive lo sviluppo del simbolo albero-croce all'interno della *Commedia*.

suggeriscono che la figura dell'albero è ricorrente nella letteratura mistica e adducono alcune laude di Iacopone da Todi (c.1236-1306): la 77, *Omo che po' la sua lingua domare*; la 78, *Un arbore è da Deo plantato*; la 84, *Fede, spen e caritate*.³⁷ Nella prima lauda il frate francescano confronta le tre gerarchie in cui sono divisi i nove cori angelici secondo gli insegnamenti dell'Areopagita con le tre gerarchie che caratterizzano l'uomo perfetto: *bene encomenzare, perseverare, ben finire*. Quindi l'uomo perfetto è paragonato ad un albero perché entrambi devono radicarsi nella profonda umiltà e svilupparsi secondo le tre virtù teologali che nella pianta sono rappresentate dal *ceppo* (fede), dallo *stipete* (speranza) e *là 've li rami ànno nascemento* (carità); i rami poi, a gruppi di tre, rappresentano ciascuno un coro angelico identificato con il nome e con le proprie funzioni. Nella seconda lauda chiamata in causa Iacopone usa lo schema dell'albero per far sì che un mistico esperto tracci il percorso ascetico d'amore ad un mistico novizio: è un arrampicarsi sull'*arbor amoris* al quale si sovrappone *l'arbor contemplationis* alla fine della poesia, cioè alla fine della salita.³⁸ Nell'ultimo componimento l'autore assimila le tre virtù teologali ai tre cieli che il mistico si sforza di raggiungere e di superare per unirsi a Dio, scala verso il quale sono tre alberi, uno per ogni virtù teologale e per ogni cielo da attraversare: l'albero della fede per il cielo stellato, quello della speranza per il cielo cristallino e infine quello della carità per il terzo cielo, dopo il quale c'è finalmente Dio. Arrampicandosi su ogni albero il mistico scavalca dei rami, tappe necessarie o impedimenti lungo il percorso, dopo i quali è capace di assimilarsi ad un coro angelico: nei primi due alberi i rami su cui salire si presentano a gruppi di tre, nell'ultimo c'è un gruppo di sei, poi di due, infine uno solo da dove contempla Dio. Il numero complessivo dei rami è sempre nove per ogni albero, mentre i cori angelici sono in questa laude otto e non nove come nella lauda 77, rispetto alla quale cambia anche la sequenza.

L'immagine dell'albero, forse di matrice iacoponica, certamente di origine mistica, riemerge nel sonetto 228 del *Canzoniere* di Petrarca, quando è Laura a diventare un lauro verde piantato «in mezzo 'l core» del poeta (v. 2): la donna diventa «cosa santa» (v. 14) proprio perché metaforizzata secondo un simbolismo mistico e religioso, circostanza che dimostra come Petrarca impieghi «complessi sistemi metaforici sviluppati all'interno della tradizione religiosa e li ricontestualizzi attraverso un processo che non è di pura e semplice secolarizzazione, né di dissacrazione, ma di sofferto ripensamento e personalissima riflessione.»³⁹

³⁷ L'opera di Iacopone viene citata secondo l'edizione: Iacopone da Todi, *Laude*; a cura di Matteo Leonardi, Firenze, Olschki, 2010.

³⁸ Ivi, pp. 164-165.

³⁹ Manuela Bocciglione, *Un albero piantato nel cuore (Iacopone e Petrarca)*, in "Lettere italiane", LII/2 (2000), pp. 225-264: 229.

Dal mondo francescano proviene un'altra importante e diffusissima opera "a forma di albero", il *Lignum vitae* di san Bonaventura da Bagnoregio (1217/1221-1274), un trattato diviso in dodici capitoli, quanti sono i frutti dell'albero della vita rappresentato in Ap 22, 2; i capitoli/frutti sono divisi sui tre argomenti trattati, il mistero dell'origine, della passione e della glorificazione di Cristo, così da essere quattro per ogni tema e ogni capitolo è a sua volta diviso in quattro paragrafi per un totale di quarantotto⁴⁰. Grande la sua influenza anche in campo artistico, come testimoniano, per esempio, l'affresco di Taddeo Gaddi e la tavola di Pacino di Buonaguida, opere che rappresentano ancora una volta la sovrapposizione simbolica e iconologica tra l'albero della vita e la croce, visto che entrambe dipingono un Cristo crocifisso proprio su tale albero⁴¹.

Abbiamo indugiato nel riassunto delle poesie di Iacopone e dell'opuscolo bonaventuriano e nella disamina dei loro schemi per cercare di dimostrare che gli alberi francescani sono più cerebrali e funzionali alla memorizzazione rispetto a quello dantesco; Bolzoni definisce i testi iacoponici «poesie da vedere» perché erano verosimilmente accompagnate da immagini che rendevano le laudi ancora più efficaci nel loro intento didattico⁴². È molto probabile che anche il simbolo vegetale impiegato da Dante abbia questa medesima finalità, ma il suo maggiore naturalismo e il suo realismo gotico sono certamente evidenti, sebbene possano essere ridimensionati da una caratteristica che non ha trovato riscontri negli alberi delle altre produzioni, ovvero il suo essere "rovesciato". Le virgolette sono necessarie dal momento che, come già notava Battaglia Ricci, l'albero con cui Dante metaforizza il suo paradiso non è *stricto sensu* sottosopra, di esso infatti il poeta dice solamente che riceve nutrimento dalla chioma e non dalle radici; alberi veramente invertiti li abbiamo incontrati nella sesta cornice del purgatorio⁴³, dove dimorano i golosi che scontano il loro peccato anche grazie ad essi, e in metafora in *Pd* 27, 118-120 per esprimere l'origine del tempo nel Primo Mobile, cosa che prova che Dante conosceva questa simbologia e

⁴⁰ San Bonaventura, *Opere di San Bonaventura*, 13. *Opuscoli spirituali*; traduzione di Abele Calufetti; introduzione, note e indici di Maurizio Malaguti. Testo latino dell'ed. Quaracchi, Roma, Città nuova, Nuova collana bonaventuriana, 1992. Di ispirazione bonaventuriana ricordiamo anche l'*Arbor vitae crucifixae Jesu Christi* del francescano Ubertino da Casale (1259-1330).

⁴¹ Per ulteriori approfondimenti si rimanda ad Alessandro Giovanardi, *San Bonaventura e la concezione dell'arte medievale. Note sul Lignum vitae di Pacino da Bonagiunta*, in "Doctor Seraphicus" 63 (2015), pp. 159-181; Alessandro Simbeni, *L'iconografia del Lignum vitae in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, in "Franciscana. Bollettino della Società Internazionale di Studi Francescani", 9 (2007), pp. 149-183.

⁴² Lina Bolzoni, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 121-134: 121.

⁴³ Sull'albero rovesciato si veda Ananda K. Coomaraswamy, *Il grande brivido: saggi di simbolica e arte*; a cura di Roger Lipsey; edizione italiana a cura di Roberto Donadoni, Milano, Adelphi, 1987, pp. 232-253; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, Rizzoli, 1986, vol. 1, s. v. 'albero rovesciato'; René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 279-293; Alexander B. Chambers, *I Was But an Inverted Tree: Notes towards the History of an Idea*, in "Studies in the Renaissance", 8, 1961, pp. 291-299.

dunque nel caso in questione il poeta non vuole riproporci un altro albero più o meno simile ai precedenti, ma intende evidentemente significare qualche altra cosa, per cui è necessaria un'altra immagine ancora.

Il commentatore che si è cimentato più di altri nell'esegesi di questo albero "rovesciato" sembra essere Fosca il quale scrive che «il Paradiso è paragonato ad un albero con nove ordini di rami: a ciascun ordine (soglia) corrisponde un cielo (quello di Marte è il quinto). L'albero celeste, però, a differenza dell'albero terrestre, riceve la vita non dal basso (dalle radici), ma dall'alto (dalla cima), cioè da Dio: si tratta di una forte immagine di gerarchizzazione neoplatonica (si pensi allo pseudo-Dionigi ed al cosiddetto "albero di Porfirio"), che comunque era fatto scontato nel Medioevo, essendo la grazia proveniente dall'alto.» È certamente vero che l'immagine ha una grande forza gerarchizzante ed è questo il motivo per cui Dante decide di adottarla, serve cioè a spiegare con un'altra metafora lo stesso concetto trasmesso dalla corte celeste; non c'è dubbio che il richiamo all' "albero di Porfirio" è in questo senso un esempio che aiuta a comprendere meglio il valore e il fine che il poeta intende attribuire all'immagine arborea del paradiso⁴⁴. La perplessità che nutriamo è sull'origine o la matrice neoplatonica di tale immagine, ovvero, giova ripeterlo, dell'albero che si nutre dalla cima e non dalle radici.

Alla fine del *Timeo*, dialogo molto importante nell'economia del *Paradiso* come si avrà modo di ribadire nelle pagine successive, Platone ragiona sulla collocazione delle tre specie di anima e in particolare si sofferma su quella più importante, a proposito della quale si esprime in questi termini⁴⁵:

Per quanto riguarda, poi, la forma di anima che in noi è la più importante, bisogna rendersi conto di questo, ossia che il Dio l'ha data a ciascuno come un demone. È questa la forma di anima che noi diciamo che abita nella parte superiore del corpo e che dalla terra ci innalza verso la realtà che ci è congenere nel cielo, in quanto noi siamo piante non terrestri ma celesti. E questo che diciamo è giustissimo. Infatti, tenendo sospesa con la testa la nostra radice, proprio là da dove l'anima ha tratto la sua prima origine, la divinità erige tutto quanto il nostro corpo.

⁴⁴ Sul valore mnemotecnico in quanto gerarchizzante del simbolo dell'albero si rimanda a Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007 che lo indaga nella variante di *arbor porphyriana*. L'argomento è stato affrontato anche da Pippa Saloni, Andrea Worm, a cura di, *The Tree: Symbol, Allegory and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, Turnhout, Brepols, 2014. Può essere utile ricordare in questo senso anche l'opera di Raimondo Lullo *Arbor scientiae*, un trattato che rappresenta il sapere appunto con aspetto arboreo: le radici sono nove principi trascendenti e nove principi dell'arte; ci sono poi sedici rami, ognuno a sua volta diviso in sette parti, radici, tronco, branche, rami, foglie, fiori e frutti. I rami, che di fatto diventano alberi a loro volta, sono: *arbor elementalis*, *arbor vegetalis*, *arbor sensualis*, *arbor imaginalis*, *arbor humanalis*, *arbor moralis*, *arbor imperialis*, *arbor apostolicalis*, *arbor coelestialis*, *arbor angelicalis*, *arbor eviternalis*, *arbor maternalis*, *arbor christianalis*, *arbor divinalis*, *arbor semplificalis*, *arbor quaestionalis*.

⁴⁵ Platone, *Timeo*; introduzione, traduzione, note, apparati e appendice iconografica di Giovanni Reale; appendice bibliografica di Claudio Marcellino, Milano, Rusconi, 1994, 90a-90b, p. 269. Maria Luisa Gatti, «*Piante celesti con le radici lassù*». Una metafora dell'esistenza umana nel *Timeo* di Platone, in "Rivista di filosofia neo-scolastica", 107/1 (2015), pp. 111-118, ci ricorda che le altre due anime, mortali, sono quella irascibile, posta nel torace, e quella concupiscibile, collocata nell'addome (p. 115).

In diversi passi delle sue opere anche Aristotele definisce l'uomo un albero inverso, sebbene non per ragioni trascendenti ma immanenti e semplicemente fisiologiche; però, pur essendo i presupposti completamente diversi, l'immagine prodotta richiama quella platonica. Sulla scorta di Salzani⁴⁶, scegliamo questo fra i numerosi passi che si potrebbero addurre⁴⁷:

La parte attraverso la quale viene introdotto il nutrimento la chiamiamo alto, guardando all'<animale> e non all'intero circostante, e basso quella da cui viene emesso il residuo primo. Questo è in modo contrario nelle piante e negli animali. All'uomo, infatti, a causa della drittezza, appartiene in grado massimo tra gli animali l'avere la parte alta in relazione all'alto del tutto, mentre agli altri in grado intermedio. Le piante, infatti, che sono immobili e che assumono il nutrimento dalla terra, hanno questa parte necessariamente in basso. Sono analoghe le radici nelle piante e la cosiddetta bocca negli animali, attraverso cui le une assumono il nutrimento dalla terra, gli altri da se stessi.

Secondo lo stagirita l'uomo è di fatto un albero rovesciato perché la sua testa è l'equivalente delle radici per le piante, come a dire quindi che le radici dell'uomo sono in alto e non in basso: da ciò deriva che le piante comuni, terrene, vivono sulla terra, l'uomo invece è proteso verso l'alto, verso il cielo e da lì riceve il suo nutrimento. Per Platone e per Aristotele la testa è la vera radice: entrambi interpretano l'uomo come albero inverso, entrambi ne valorizzano la posizione eretta⁴⁸. Dante dunque descrive il paradiso non come un albero rovesciato, bensì celeste, perché i suoi abitanti sono alberi celesti che ricevono la vita non dal basso ma dall'alto, dato che è la parte alta la vera radice in quanto sede dell'anima immortale. In prospettiva filosofica e platonica non è nemmeno un'osservazione paradossale, è semmai la prospettiva più giusta e adeguata per vedere la realtà, che sappiamo appunto derivare dall'alto della realtà intelligibile. L'uomo quindi partecipa della sfera divina grazie alla sua parte più alta e, per sineddoche, lo stesso accade al paradiso, sede di coloro che hanno scelto di vivere seguendo la parte più nobile e più divina del proprio essere, conformandosi ed uniformandosi a Dio. Quanti invece preferiscono curare la parte mortale rispetto a quella immortale sono destinati a «tipi di vita progressivamente inferiori, assoggettati a una crescente materialità, proporzionale alla distanza dalla ragione [...]», così commenta Gatti, scelte

⁴⁶ Stefano Salzani, *Le radici in alto*, in "Rivista di studi calabrian", 2 (2002), pp. 55-96: 81.

⁴⁷ Aristotele, *L'anima e il corpo: Parva naturalia*; introduzione, traduzione e note di Andrea L. Carbone, Milano, Bompiani, 2002, p. 229. Sul tema si veda anche Luciana Repici, *Uomini capovolti: le piante nel pensiero dei greci*, Roma, Laterza, 2000; W. K. Kraak, *Aristotele est-il toujours resté fidèle à sa conception que la plante se tient la tête en bas?*, in "Mnemosyne", 10/4, 1942, pp. 251-262.

⁴⁸ Sull'importanza della postura umana rispetto a quella prona degli animali si rimanda a Michele Pellegrino, *Il "topos" dello "status erectus" nel contesto filosofico e biblico (a proposito di Ad Diognetum, 10,1-2) in Mullus (Festschrift T. Klauser)*, Aschendorff, Münster, 1964, pp. 273-280. La parte alta e terminale del corpo umano, il capo, è metaforizzato anche come 'arca', 'rocca', 'cassero', 'castello', a sottolinearne la collocazione, l'importanza e la funzione: si veda Ilaria Gallinaro, *I castelli dell'anima: architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999. A proposito di rovesciamenti prospettici, ricordiamo che è sempre Aristotele che nel *De coelo* indica il vero nord dell'universo nel sud del mondo: John Freccero, *Dante: la poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 111-142 in particolare; Giorgio Stabile, *Cosmologia e teologia...* cit.

che in prospettiva cristiana conducono al purgatorio o all'inferno⁴⁹. Gatti ci ricorda anche le osservazioni del filosofo francese Brague circa la metafisica, forma di sapere non solo importante ma davvero necessaria, non «sovrastruttura superflua» ma «infrastruttura indispensabile» e ribadisce dunque, con Brague, che «per Platone il fondamento dell'identità dell'uomo sta nel radicamento nell'immateriale [...]».⁵⁰ In quest'ottica è paradossalmente rovesciata la prospettiva normale e comune che l'uomo ha della propria esistenza, secondo la quale la vita viene dal basso, cioè dalle radici innervate in terra perché saremmo piante terrestri e terrene; platonicamente e cristianamente la verità è contraria ed opposta alla *doxa*, è da leggersi paolinamente *per speculum* così da invertire, ovvero porre finalmente dal verso giusto, la realtà che è già capovolta e che però non sembra esserlo. Solo così si ristabilisce l'ordine gerarchico corretto, che vede in Dio la scaturigine della vita e della perfezione a cui tendere da parte dell'uomo, le cui facoltà più ci si allontana dalla fonte, a contatto con la quale si trova il capo, più diventano imperfette.

La precisione e la pertinenza con cui Dante impiega la metafora dell'albero celeste non sembrano lasciare dubbi sulla consapevolezza del suo significato filosofico e teologico, sebbene sia altrettanto certo che non può averla conosciuta direttamente dal *Timeo* platonico, se non altro perché contenuta nella seconda metà dell'opera, di fatto alla fine, sezione che non era stata tradotta né da Cicerone⁵¹, né da Calcidio⁵². Grazie però alle riflessioni aristoteliche, che di fatto producono un'immagine simile se non proprio uguale, circolavano immagini sovrapponibili a quella dantesca, come testimoniano diversi testi; consideriamo san Bernardo (1090-1153), che così si esprime in un sermone in memoria di san Benedetto⁵³:

Fortassis et ipse Dominus **arbor** est, et debemus ab eo quoque ramos accipere, quos vestris pedibus apponamus, immo non fortasse, sed magis vere **arbor** est ipse et **planta caelestis**, sed in terris plantata, sicut scriptum est: VERITAS DE TERRA ORTA EST.

L'autore, in un contesto metaforico che è solidale all'immagine che si sta analizzando, propone di identificare lo stesso Dio con l'albero, per di più celeste, ma piantato in terra e cita il salmo 84, 12 a sostegno della sua posizione: Dio scende tra gli uomini sulla terra. Gilberto Foliot (1110-1187), monaco inglese divenuto anche vescovo di Londra, scrive una *Expositio in cantica canticorum* in cui scrive⁵⁴:

⁴⁹ Maria Luisa Gatti, «Piante celesti con le radici lassù»... cit., p. 117.

⁵⁰ Ivi, p. 114 e p. 115.

⁵¹ Cicerone, *I paradossi degli stoici; Il Timeo; Della divinazione; Sul destino*, Milano, Mondadori, 1968.

⁵² Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*; a cura di Claudio Moreschini; con la collaborazione di Marco Bertolini, Lara Nicolini, Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2003.

⁵³ Bernardo di Chiaravalle, *sermo in natali sancti Benedicti*, in *Opera*, ad fidem codicum recensuerunt Jean Leclercq, Charles Hugh Talbot, Henri M. Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1957-1998, vol. 5, p. 8.

⁵⁴ PL 202, 1214B

nam ut **arbor coelestis** Christus est, sic sunt **arbores coelestes** sancti quilibet, qui in carne degentes, fructus Christo placidos ediderunt. In iis apostoli, sanctique martyres, et omnes simul Sancti connumerantur, qui nil nisi Christum scientes, ipsum gloriosa morte secuti, testimonium veritati perhibentes, gloriosas in coelo jamdudum sedes acceperunt.

Cristo è definito albero celeste e quindi, per proprietà transitiva, lo sono coloro che lo seguono, capaci di gustarne i frutti e di meritare la gloria del paradiso; l'autore non specifica però perché Gesù possa essere definito albero celeste né quale forma eventualmente abbia: possiamo ragionevolmente credere che l'accostamento all'albero sia dovuto alla pericope del *Cantico* che sta commentano e che l'aggettivo 'celeste' sottolinei semplicemente la natura divina del Messia; manca però la parte più caratteristica, ovvero l'inversione delle funzioni vitali.

Altri si avvalgono dell'immagine dell'albero semplice e senza accezioni, come Rabano Mauro (c.780-856) che nell'opera *Allegoriae in universam sacram scripturam* riassume i vari sensi allegorici del termine così come si desumono dai diversi contesti in cui compare e nota che il lemma può significare Cristo, la croce, l'umile scienza di Dio, la fede robusta, la buona e la cattiva volontà, chi è perfetto nella fede, la natura umana, i reprob, questo mondo e gli eretici⁵⁵. La verticalità dell'albero, la sua dimensione ascensionale e dunque trascendente è utilizzata dal benedettino Godefrido dell'abbazia di Admon (morto nel 1165) in una sua omelia domenicale per intendere le anime virtuose degne di Dio⁵⁶; il vittorino Garnerio di San Vittore (morto nel 1170) nel suo *Gregorianum*, ovvero un repertorio di ogni cosa menzionata nelle Scritture e delle relative spiegazioni allegoriche fornite da Gregorio Magno, dedica tutto il libro nono agli alberi e in generale dice che l'albero rappresenta coloro che aspirano alle cose sublimi⁵⁷.

Altri ancora intendono l'albero in modo diverso e lo rovesciano; si consideri il commento di Agostino al salmo 48⁵⁸:

Isti ergo quibus mors pastor est, videntur florere ad tempus, et justī laborare: sed quare? Quia nox est adhuc. Quid est, nox est? Non apparent merita justorum, et quasi nominatur felicitas impiorum. Tamdiu videtur herba laetior quam arbor, quamdiu hiems est. Herba enim per hiemem viget, arbor per hiemem quasi arida est: cum sol exierit ferventior tempore aestatis, arbor quae per hiemem arida videbatur, expletur foliis, profert fructus; herba autem arescit: videbis honorem arboris, herba arida est. Sic et modo justī laborant, antequam veniat aestas. Est vita in radice, nondum apparet in ramis. Radix autem nostra charitas est. Et quid ait Apostolus? Ut sursum debeamus habere radicem, ut vita sit pastor noster, quia habitatio nostra non debet recedere de coelo, quia in hac terra debemus sicut mortui ambulare: ut supra viventes, infra mortui simus; non ut supra mortui, infra vivamus. Quia ergo non debet recedere vita nostra et cor nostrum desuper.

I malvagi sembrano gioire e godere della vita, mentre i giusti affannarsi e soffrire; questo accade perché il tempo non è ancora maturo: anche l'erba in inverno sembra fiorire e l'albero inaridirsi, ma

⁵⁵ Rabano Mauro, *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*, PL 112, 865D-866B.

⁵⁶ PL 174, 31B: «Arbores etenim qui sunt, nisi quaelibet dignae Deo animae eminentes et praestantes in virtutum culmine?»

⁵⁷ PL 193, 333D: «Possunt quoque per arbores hi, qui sublimia appetunt designari, per herbas vero terrena adhuc bene inchoantium vita intelligi.»

⁵⁸ PL 35, 557.

poi in estate la situatione si inverte completamente e l'albero fiorisce e produce frutti. Il giorno, l'estate è il tempo dei giusti, la notte e l'inverno appartiene agli empi; in attesa che tutto cambi dobbiamo perseverare e sapere che la vita è nella radice, sebbene possa non manifestarsi al di fuori, cioè nei rami. La nostra radice deve essere in cielo e dobbiamo credere che sulla terra siamo come morti, perché la vera vita è al di sopra di essa; in Agostino l'inversione platonica della prospettiva è comunque evidente, come pure la metafora della radice posta in alto. Nel secondo sermone per la festa di San Benedetto (*de fiducia in Deum*) il monaco cistercense Guerrico d'Igny (1070/80-1157) discepolo di san Bernardo in un contesto allegorico vegetale, arboreo e acquatico, esorta i suoi confratelli in questi termini⁵⁹:

Mittite radices ad humorem vitae, id est ad amorem terrae viventium, non hujus in qua omnia senescunt et putrescunt. Non potest arbor facere fructum qui permaneat, nisi sursum in coelestibus radicem figat, ut quae sursum sunt, non quae super terram, quaerat et sapiat. Quod enim physici dicunt hominem esse **arborem inversam**, eo quod nervi corporis radicem et initium in vertice habeant, ego illo potius sensu interpretor, quod radicem amoris et desiderii figere debeat in coelo, in summo vertice rerum capite nostro Jesu Christo. Qui illuc radices miserit, et de illo fonte aeterno succum vitae et gratiae jugiter biberit, non timebit cum venerit aestus iudicii; sed afferens et offerens fructum quem fecit plurimum, id remunerationis accipiet ut floreat in aeternum ante Dominum, cui est honor et gloria per omnia saecula saeculorum. Amen.

Certamente anche sfruttando e parafrasando i passi biblici prima ricordati, l'invito è di mettere radici nella terra dei viventi e di abbandonare dunque questa terra, dove tutto è destinato alla putrefazione; solo l'albero che si radica nelle cose celesti è destinato a produrre frutti immarcescibili. In fondo anche i medici dicono che l'uomo è un albero inverso ma, secondo la sua interpretazione, tale definizione non si giustifica tanto col fatto che i nervi del corpo iniziano dalla testa, quanto perché dobbiamo porre la radice della nostra esistenza in cielo, nella sommità delle cose che è Cristo. Guerrico attribuisce l'immagine dell'albero rovesciato a dei generici «physici»⁶⁰ ma il suo significato è il medesimo: anche il monaco infatti esorta a dirigersi alla realtà vera e necessaria per l'uomo, che è quella celeste e non quella terrestre e descrive un albero capovolto che si nutre dalle radici poste in su. Guglielmo di Conches (1080-1154) propone una spiegazione etimologica del motivo per cui l'uomo sia definibile come albero inverso e scrive⁶¹:

Est enim homo quasi **arbor inuersa**, unde a Graecis antropos dicitur, id est conuersus. Vere enim arbores radicem, quasi caput, deorsum in terram, a qua alimenta contrahunt, defigunt, ramos uero sursum expandunt. E contrario homo caput, quasi radicem, in aere, cuius spiritu uiuit, exserit. A quo infiniti nerui, quasi rami,

⁵⁹ PL 185, 107C; Guerrico d'Igny, *Sermoni*; introduzione, traduzione e note a cura di Oscar Testoni, Magnano, Qiqajon, Comunità di Bose, 2001, p. 310.

⁶⁰ Forse Alberto Magno circoscrive di più il suo dire quando cita Galeno a proposito della diversità biologica e fisiologica fra piante e animali, il cui sistema nutritivo li classifica come alberi inversi. Si veda Alberto Magno, *De animalibus libri 26*; nach der Cölner Urschrift; herausgegeben von Hermann Stadler, Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1916-1920, vol. 1, III, 1, 3, p. 291: «et esset animal in suis viis nutrimenti **arbor inversa**, ut dicit Galienus, quae sucum a ramis duceret in stipitem et a stipite in radices.»

⁶¹ Guglielmo di Conches, *Dragmaticon Philosophiae*, cura et studio Italo Ronca; *Summa de philosophia in vulgari*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1997, VI, 23,4.

prodeunt. Et quemadmodum omnes rami uni trunco adhaerent, sic et nerui uni nuchae, quae in collo est et in spina.

Il filosofo francese suggerisce una spiegazione etimologica all'immagine dell'uomo come albero rovesciato e sostiene che il sostantivo stesso 'anthropos' significhi un essere invertito⁶²: gli alberi piantano le radici in terra e i rami vanno in alto, viceversa la radice dell'uomo è il capo che svetta all'aria e dal quale nascono infiniti nervi che sono come dei rami; quelli dell'albero sono attaccati al tronco, quelli dell'uomo alla nuca. La stessa etimologia la si legge in Isidoro di Siviglia⁶³ (c.560-636) e in Alano di Lilla⁶⁴ (c.1116-1202), segno che era un dato acquisito. Ugo da San Vittore (1096-1141) nel secondo libro del *De bestiis et aliis rebus libri quatuor* ripete quanto scrive Guglielmo⁶⁵; un'immagine del tutto simile è impiegata anche dal monaco cistercense Guntero (1150-1220) nel libro XIII, 3 della sua *De oratione jejunio et eleemosyna libri tredecim*⁶⁶; Innocenzo III (1161-1216) nel *De contemptu mundi* descrive l'uomo come albero rovesciato poiché è l'esatto opposto di un albero: questo produce fiori, frutti, odori, quello letame e vermi, fetore; i suoi capelli sono le radici, non la chioma, per arrivare alle dita che rappresentano le fronde.⁶⁷

⁶² Una spiegazione di questa paraetimologia la fornisce Enzo Maccagnolo, a cura di, *Il divino e il megacosmo: testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres: Teodorico di Chartres, Guglielmo di Conches, Bernardo Silvestre*, Milano, Rusconi, 1980, p. 442 nota 48: «È probabile che Guglielmo intenda l'etimo di *anthropos* come *anti*, "opposto", e *tropos*, "modo".» Sull'etimologia del termine si rimanda almeno a Romain Garnier, *Nouvelles réflexions étymologiques autour du grec ἄνθρωπος*, in "Bulletin de la société de linguistique de Paris", 102/1, 2008, pp. 131-154; Daniele Silvestri, *ἄνθρωπος. Un'etimologia (im)possibile?*, in Riccardo Ambrosini, Maria Patrizia Bologna, Filippo Motta, Chatia Orlandi, a cura di, *Scribthair a ainm n-ogaim. Scritti in memoria di Enrico Campanile*, Pisa, Pacini Editore, 1997, pp. 929-986.

⁶³ Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum libri XX*, PL 82, 397C: «Nam proprie homo ab humo. Graeci autem hominem ἄνθρωπον appellaverunt, eo quod sursum spectet, sublevatus ab humo ad contemplationem artificis sui.» Segue la citazione di Ovidio, *Metamorfosi* I, 84-86 come testo da cui derivare tale nozione; Rabano Mauro riprende esattamente ciò che legge in Isidoro nel suo *De Universo libri XXII*, PL 111, 139A.

⁶⁴ Alano di Lilla, *Liber in distinctionibus dictionum theologicarum*, PL 210, 707B: «Arbor, proprie, dicitur homo, unde Graece anthropos dicitur, id est arbor conversa; quia, sicut caput arboris terrae adhaeret, et membra superius, ita per contrarium homo habet caput superius et membra inferius»

⁶⁵ PL 177, 119B: «Graeci autem hominem anthropon quasi controversum, ut habentem ramos deorsum, et radicem, id est os sursum appellaverunt, eo quod sursum spectet, sublevatus ab humo ad contemplationem sui artificis.»

⁶⁶ PL 212, 217D: «Virtutes enim in anima secundum quamdam spiritualis arboris formam distinctae sunt; in qua et radix et stipes est charitas; rami majores, virtutes; minores vero, ramusculi; flores, cogitationes bonae; frondes, verba benevola; fructus autem bona operatio. Et hoc quidem ad similitudinem corporis humani; quod et ipsum, ut aiunt physici, formam arboris habet, sed **arboris inversae**, id est habentis radicem superius versam, ramos vero deorsum. Est itaque caput pro radice propter nervos a cerebro prodeuntes, quibus universa membra compaginantur et moventur; corporis truncus, pro stipite; brachia et crura pro majoribus rami; pro ramusculis autem, digiti manuum et pedum articuli.»

⁶⁷ PL 217, 706A: «O vilis conditionis humanae indignitas, o indigna vilitatis humanae condition! Herbas et arbores investiga. Illae de se producant flores et frondes, et fructus: et heu tu de te lendes et pediculos et lumbricos. Illae de se fundunt oleum, vinum et balsamum, et tu de te sputum, urinam et stercus: illae de se spirant suavitatem odoris, et tu de te reddis abominationem fetoris. Qualis est ergo arbor, talis est fructus. «Non enim potest arbor mala fructus bonos facere (Matth. VII et XII).» Quid est enim homo secundum formam, nisi quaedam **arbor inversa**? cujus radices sunt crines, truncus caput cum collo, stipes est pectus cum alvo, rami sunt ilia cum tibiis, frondes sunt digiti cum articulis.

L'immagine dell'albero rovesciato figura dell'uomo, che per la maggior parte degli autori citati è aristotelica e non platonica, è insomma nota e diffusa, tanto che Tommaso d'Aquino (1225-1274) la adduce come *exemplum* quando si trova a riflettere sull'opportunità di ragionare e di esprimersi per metafore.⁶⁸ Se consideriamo dunque questa immagine, l'albero di Dante che si nutre dalla chioma non ha niente di strano: l'albero può simboleggiare l'uomo, l'uomo è un albero inverso e le sue radici sono la parte alta, cioè la chioma; sarebbe stato contrario ad una tradizione simbolica e metaforica se, nell'accezione in cui è impiegato, questo albero-uomo-paradiso si fosse nutrito come gli altri alberi terrestri. Colpisce il fatto che tale immagine, giunta al Medioevo più come aristotelica che platonica, abbia una funzione e un significato squisitamente platonici. A questo punto è opportuno notare che se c'è un albero davvero inverso nella *Commedia* esso è Lucifero: in base alla sua presentazione, alla descrizione, alle fattezze fisiche, alla conformazione del paesaggio circostante Prandi ha mostrato che «al centro della rappresentazione dantesca di Lucifero non appare tanto la Trinità, come solitamente si ritrova nei moderni commenti, quanto una deformazione della figura di Cristo crocefisso»⁶⁹ che implica la simbologia dell'albero-croce, come per la figura del Salvatore. Questa interpretazione ci consente di rilevare alcuni punti di contatto tra l'albero che compare nel cielo di Marte e quello implicato dalla siffatta presenza di Satana che li rendono specularmente opposti.

Abbiamo già segnalato che non è forse un caso che la metafora del paradiso come albero sia nel cielo dove i beati formano una croce; secondo Prandi Lucifero-albero è introdotto dall'inno di Venanzio Fortunato *Vexilla regis*, dedicato proprio alla croce. L'albero celeste sembra rovesciato ma di fatto abbiamo detto non esserlo in quanto riproduce l'uomo, inteso come *arbor inversa*; tenuto conto dell'inversione causata dall'emisfero sotto cui si apre la voragine infernale per cui Dante crede di scendere e invece sale, Lucifero-albero è invece effettivamente sottosopra, con le gambe all'aria e il volto in basso, sprofondata dentro la terra: è davvero un albero terrestre perché le sue radici, cioè il capo, sono sottoterra, irrimediabilmente avulse da Dio che dovrebbe nutrirlo e perde in questo modo la posizione eretta tipica dell'essere umano e del suo anelito alla dimensione celeste e intelligibile. Dell'albero Dante specifica che «vive de la cima», si nutre cioè dalle sue

Hoc est folium quod a vento rapitur, et stipula quae a sole siccatur (Job XIII).»; Lotario di Segni, *Il disprezzo del mondo*; a cura di R. D'Antiga, Parma, Nuova Pratiche, 1994, p. 43.

⁶⁸ Tommaso d'Aquino, *In libros posteriorum analyticorum expositio*, in *Opera omnia*, iussu impensaue Leonis XIII edita, cura et studio fratrum ordinis predicatorum, Romae, ex typographia Polyglotta, 1882-sgg., vol. 1, lectio 16, numerus 8, p. 385: «Deinde cum dicit: si autem non oportet etc., excludit quemdam modum procedendi in definitionibus. Et dicit quod sicut non oportet disputare per metaphoras, ita etiam non oportet definire per metaphoras; utpote si dicamus quod homo est **arbor inversa**: nec oportet in definitionibus assumere quaecunque metaphorice dicuntur. Cum enim definitiones sint praecipua et efficacissima media in disputationibus, si definitiones darentur per metaphoras, sequeretur quod oporteret ex metaphoris disputare. Hoc autem fieri non debet, quia metaphora accipitur secundum aliquid simile, non autem oportet ut id quod est simile secundum unum, sit simile quantum ad omnia.»

⁶⁹ Stefano Prandi, *Il diletto legno...*cit. p. 52.

effettive radici poste in alto; ancora Prandi chiarisce che una caratteristica ricorrente degli ultimi canti dell'*Inferno* è la ricorrenza del tema del cibo «a riprova della centralità della dimensione eucaristica (rovesciata di segno), dunque anticristologica, insita nella figura di Satana, e riprendendo il motivo scritturale del mondo infernale come ventre dell'essere demoniaco.»⁷⁰ Infine l'albero celeste assorbe in sé un'altra simbologia tipica dell'albero, quella della scala: come abbiamo notato in precedenza, Dante si arrampica sui rami che lo elevano e lo conducono a Dio; anche Lucifero, in quanto albero, funge da scala su cui il pellegrino può e deve scendere, ovvero salire⁷¹. La simbologia dell'albero-croce-scala è attiva e presente in paradiso e all'inferno, producendo dinamiche e situazioni simili; ciò che cambia è la tipologia dell'albero: quello che sembra strano perché apparentemente rovesciato è in realtà nel verso giusto, l'albero del paradiso, radicato in Dio con la testa-chioma, cioè con le sue radici, mentre quello che sembra normale poiché si mostra a Dante apparentemente nella posizione che gli è propria è invece rovesciato, esso è Lucifero, radicato a terra con la testa-chioma così da rappresentare l'inversione dell'*arbor inversa*.

L'analisi del simbolo arboreo che compare in *Pd* 18, 29 che abbiamo sviluppato non ci sembra essere eccentrica rispetto al tema della nostra ricerca, semmai complementare; in precedenza abbiamo cercato di dimostrare come la metafora della corte celeste riassume in sé alcune altre che descrivono il regno dei cieli, in particolare la metafora bellica e quella urbana. Se questo è vero, lo è altrettanto il fatto che la metafora della corte celeste venga a sua volta assorbita da quella vegetale: essa infatti confluisce nella visione finale della candida rosa, come aveva spiegato Jacopo della Lana. I due campi metaforici sono dunque solidali e affini proprio per il tratto comune rappresentato dall'ordine gerarchico che riescono a rappresentare: volendoli sovrapporre, possiamo dire che la corte celeste è un albero che si nutre grazie alla parte più importante, le radici, cioè la cima, essendo questa Dio Padre e le sue ipostasi subito sotto, i rami i vari cori di angeli e le diverse schiere dei beati, e questo è ciò che vede Dante salendo ed è ciò che l'albero del canto 18 rappresenta; il discorso funziona però anche volendo effettivamente capovolgere l'albero e considerare Dio e le sue ipostasi le radici vere e proprie e angeli e beati le diverse fronde che scendono verso terra. È solo una questione prospettica, «il mistero di questa onnidirezionalità è compendiato in Dio, “d'ogne ben frutto e radice” (*Purg.* XVIII, 135).»⁷²

Se dunque la necessità di esprimere in modo plasticamente evidente il concetto di gerarchia è un motivo per cui Dante decide di impiegare la metafora vegetale complessivamente intesa, la sua intuizione di riassumere e concludere la visione della corte celeste attraverso l'immagine della

⁷⁰ Ivi, p. 69.

⁷¹ Ivi, p. 81.

⁷² Ivi, p. 132.

candida rosa ci invita ad un ulteriore approfondimento, poiché può sembrare a prima vista incongruo che una corte sia appunto metaforizzata non tanto e non solo con un palazzo e con una città, ma con un elemento floreale che, in quanto tale, richiama altri campi semantici, diversi e divergenti da quelli evocati dall'idea della corte. Vogliamo cioè dire che il simbolismo della rosa non si esaurisce e non si giustifica con la sola necessità di diventare immagine dell'ordine gerarchico, come invece può accadere per l'albero: il suo ambito metaforico non è semplicemente sovrapponibile e coincidente a quello appunto dell'albero rovesciato; l'impiego della rosa evoca insomma altri e nuovi significati, magari affini a quelli dell'albero ma, almeno così crediamo, non del tutto uguali. Arrivato al culmine del suo viaggio, Dante non cerca un'affabulatoria e ripetitiva ridondanza simbolica per distrarre il lettore dalla sua incapacità artistica di esprimere l'ineffabile, si sforza semmai di creare immagini che siano adeguate alla resa e alla comprensione di ciò che ha visto e di ciò che ricorda: la rosa non è dunque né sinonimica, né metonimica rispetto all'albero, rappresenta altro che però è sempre pertinente alla corte celeste ed è per questo che ne vogliamo studiare il significato.

Capitolo II

La candida rosa

A proposito degli sforzi esegetici e interpretativi che riguardano non solo le miniature e i manufatti artistici in genere (che saranno oggetto di studio delle pagine successive) ma anche, possiamo aggiungere, i prodotti letterari, vogliamo ricordare le considerazioni di Baschet che riflette sui sensi multipli, incerti e generici, il cui modello epistemologico è rappresentato dalle Scritture, il senso delle quali «non si rivela per nulla nella trasparenza; si offre parzialmente e lentamente, attraverso una frequentazione assidua e paziente che coinvolge l'intera persona, mischiando intelletto e affetti. Tale sforzo non può avere per obiettivo un senso univoco o definitivamente chiuso; piuttosto che scoprire *un* senso, esso tenta di produrre una stratificazione di sensi multipli, da tessere con reti di significati e catene di associazioni potenzialmente interminabili.» Date queste premesse, Baschet individua delle «modalità di senso» che «vanno dalla sovradeterminazione all'incertezza, dall'allusivo all'inaccessibile», fino a comprendere «un registro di senso qualificabile come *generico*». «Si vuole insistere su questo punto per svincolare l'attenzione dall'eccessiva preoccupazione per i sensi assai specifici che l'iconografia tradizionale si impegna a identificare, o a stanare nelle sottigliezze dell'esegesi o della teologia. Si può al contrario ipotizzare che le opere medievali funzionino in larga parte su uno zoccolo semantico comune a numerosi enunciati specifici. Tale livello di senso generico sembra attestarsi al tempo stesso sull'ambivalenza (ingloba più temi specifici) e sull'ambiguità (non rinvia a nessuno in particolare), a meno che non si collochi al di qua della distinzione fra l'uno e l'altro.»¹ Tali valutazioni sono certamente spendibili anche nel nostro caso: lo «zoccolo semantico» è la corte celeste, «comune a numerosi enunciati specifici» rappresentati dalle contingenze concorse all'ideazione e alla produzione del soggetto incarnandolo in determinate coordinate temporali, spaziali, sociali, economiche, dottrinali, artistiche e altre ancora: queste variabili non incidono in modo irreparabile, nel senso che sono certamente significative, ma non impediscono la comprensione globale, ovvero la riconoscibilità, della corte celeste.

Essa è dunque rappresentabile anche attraverso la rosa, il cui campo semantico simbolico è talmente vasto, ovvero «generico», da poter evidentemente inglobare anche questo tema e questo concetto², la cui iconografia tradizionale è diversa rispetto alla scelta di Dante che, così facendo,

¹ Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano, Jaca Book, 2014, pp. 104-108: le citazioni sono tratte da p. 104 e p. 108 rispettivamente.

² Barbara Seward, *The Symbolic Rose*, New York, Columbia University Press, 1960.

intende sottolineare determinati «enunciati specifici» grazie alla sua ambivalenza, per dirla ancora con Baschet, che sono propri di questa rappresentazione e non di altre; tale ambivalenza significa inoltre la convivenza di quei sensi multipli appena ricordati che non si escludono a vicenda ma insistono stratificandosi e che si presentano pertanto come possibili diverse interpretazioni, sincronicamente probabili e plausibili. Non si avanza dunque la pretesa di offrire e di difendere l'interpretazione esclusiva perché migliore di altre, ma di proporle una ulteriore, che possa arricchire il dibattito critico con nuovi spunti di riflessione.

La candida rosa rappresenta dunque un'immagine nuova e innovativa per la corte celeste, ma forse necessaria e attesa all'interno del mondo ultraterreno immaginato dal poeta. Di Scipio nota l'irriducibilità della visione dantesca rispetto alle letterature visionarie medievali, che propone un paradiso geograficamente e topograficamente più vicino all'esperienza e alla realtà umane³; lo stesso vale per quei poemi allegorici che pure vengono a volte fruttuosamente confrontati con la *Commedia* e che sono per certi aspetti più vicini all'opera dantesca per la loro matrice filosofica e allegorica, come nel caso in questione: per quanto siano indubbiamente più simili al poema dantesco, non presentano comunque niente di paragonabile alla rosa.

Marziano Capella (IV-V secolo) nel suo *De nuptiis Philologiae et Mercurii* ci racconta di Filologia che arriva nel cielo più esterno di cui apprezza «le immense distese di luce» e «il carattere primaverile della tranquillità celeste», capendo che «il padre e dio di una così grande mole e di tale organizzazione razionale si sottraeva anche alla conoscenza degli dei stessi, poiché aveva riconosciuto che esso trascendeva anche le beatitudini extramondane, godendo di un certo suo mondo empireo e intellettuale [...]»⁴ Si cita espressamente l'empireo, sostanziato da un ambiente eterico, rarefatto, di luce intellettuale proprio come in Dante, che è screziato dal fatto che Filologia si raccoglie in preghiera «presso il giro del muro più esterno».⁵ Il problema però non è la presenza del muro, bensì l'assenza della rosa dal momento che anche Dante dà forma alla sua visione immaginando, come si vedrà, la concreta presenza di scanni e giri, che sono compresi appunto nella struttura del fiore, il quale invece non compare in Marziano.

Bernardo Silvestre (morto prima del 1178) nella sua *Cosmographia* descrive il viaggio in senso discendente che compie Natura per esporre i disegni di Dio circa la creazione dell'uomo: ella, con Urania, si introduce «nella dimora della luce purissima e limpida, separata e lontana dai luoghi

³ Giuseppe C. Di Scipio, *The Symbolic Rose in Dante's Paradise*, Ravenna, Longo, 1984, pp. 21-34.

⁴ Marziano Capella, *Le nozze di Filologia e Mercurio*; introduzione, traduzione, commentario e appendici di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2001, II, 200-202, pp. 104-105.

⁵ *Ibidem*. Si consenta il richiamo a Diego Sbacchi, *La presenza di Dionigi Areopagita...* cit., pp. 59-92, in cui si confronta il percorso interstellare di Dante, Marziano Capella, Bernardo Silvestre e Alano di Lilla chiamati in causa qui di seguito.

corporei. Qui è il sacrario del Dio supremo e superessenziale [...].»⁶ In esso vige un ordine gerarchico che determina diversi gradi di illuminazione e di conoscenza in base alla vicinanza a Dio; inoltre «dalle sedi in cui sta Tugaton, suprema divinità abitatrice, emana uno splendore raggiante, non destinato ad esaurirsi, ma interminabile ed eterno. Questa luce inaccessibile abbagliava gli occhi di chi osserva, ne confonde la visione, sicché – dal momento che una luce, quella degli occhi, si difende da un'altra luce – ti puoi render conto che quella luce ha generato da sé una caligine. Da quello splendore interminabile o eterno usciva un altro raggio, in modo che da questo secondo e dal primo ne sorgesse un terzo. Questi raggi, assolutamente uniformi e di pari luminosità, dopo aver illuminate tutte le cose, si riassorbivano nella fonte da cui erano usciti.»⁷ Bernardo descrive un paradiso molto simile a quello di Dante: non ci sono caratteristiche semplicisticamente fisiche, ma un'atmosfera empirea (anche se l'autore non menziona esplicitamente l'empireo) fatta di luce e di concetti neoplatonici e dionisiani, come il Dio superessenziale definito sommo bene (Tugaton), il principio gerarchico e la caligine luminosa; manca però tanto altro, ovvero la corte celeste e le sue rappresentazioni, che informano l'empireo dantesco.⁸

Alano di Lilla è forse il poeta più vicino a Dante fra gli autori di poemi filosofico-allegorici: anche in questo caso le somiglianze sono numerose, ma non meno notevoli sono le differenze rispetto al poeta fiorentino.⁹ Nel suo *Anticlaudianus* l'autore descrive l'arrivo di Saggezza nell'empireo, avendo superato «le rocche sideree», dove può quindi guardare «il nuovo percorso e

⁶ La traduzione del poema è tratta da Enzo Maccagnolo, a cura di, *Il divino e il megacosmo...* cit., II, v, 1, p. 510; l'edizione di riferimento della traduzione è Bernardo Silvestre, *Cosmographia*; edited with an introduction and notes by Peter Dronke, Leiden, Brill, 1978.

⁷ Ivi, II, v, 3, pp. 510-511.

⁸ Per il tema della luce nel paradiso dantesco si rimanda agli studi di Marco Ariani, tra cui per esempio Marco Ariani, *La teologia della luce in Dante*, in Giuseppe Ledda, a cura di, *Le teologie di Dante: atti del convegno internazionale di studi*, Ravenna, 9 novembre 2013, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 23-58; Id., *Nota su "figurando il Paradiso"* ("Par." XXIII, 61): "umbra lucis, lux infigurabilis", in *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Firenze, Olschki, 2011, vol. 1, pp. 49-63; Id., *Lux inaccessibilis: metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010; Id., 'Metafore assolute': emanazionismo e sinestesie della luce fluente, in Id., a cura di, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 193-220; Id., 'E sí come di lei bevve la gronda - De le palpebre mie' (Par. XXX 88): *Dante e lo pseudo Dionigi Areopagita*, in Lucia Battaglia Ricci, a cura di, *Leggere Dante*, Ravenna, Longo, 2003, pp. 131-152. Sulla matrice neoplatonica in Dante si veda Christian Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Sulla presenza di Dionigi Areopagita, oltre all'intervento di Ariani e di chi scrive già ricordato, si veda Stefano Prandi, *Dante e lo Pseudo-Dionigi: una nuova proposta per l'immagine finale della Commedia*, in "Lettere italiane" 1, 2009, pp. 3-29; infine ancora Diego Sbacchi, *Il linguaggio superlativo e gerarchico del Paradiso*, in "L'Alighieri", XXXI, 2008, pp. 5-22 per l'esame di sostantivi di conio dionisiano come 'superessenziale' usato da Bernardo per definire Dio.

⁹ Sulle somiglianze fra l'opera di Alano e quella di Dante e sui possibili debiti di quest'ultimo nei confronti del primo si veda da ultimo Stefano Prandi, «Ad intuitum supercelestium formarum»: *Alain de Lille e la Commedia*, in *Dante e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 26 novembre 2015)*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018, pp. 117-136. In corso di stampa; Id., *Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» X-XIII)*, in *La parola e l'immagine...* cit, vol. 1, pp. 99-116.

l'intrico di sentieri»;¹⁰ dopo aver ammirato la concordia degli opposti, cerca di capire la natura della grandine ma l'intelletto viene sconfitto, quindi con grande sforzo, sempre accompagnata da Teologia, «sale ai luoghi della felicità, luoghi pieni di abbondanza, i luoghi celesti cari a Dio, al Tonante», dove tutto è gioia, pace, serenità, riso, piacere, luce; «qui sfolgora la reggia del sole iperuranio, ignara della bassezza degli uomini e del contagio del mondo». Alano dice poi che questo luogo «è proprio identico all'empireo, al quale arride con bagliori benigni il fuoco celeste, ornando la reggia divina della sua luce», volendo forse intendere che ci troviamo appunto lì. «Qui dimorano gli abitanti della città celeste» e segue l'elenco dei nove cori angelici con le rispettive prerogative di cui si dice infine che «questi sono i cittadini che abitano nella capitale del sommo Re». Come si ribadirà anche in seguito, in maniera più cursoria vengono poi descritti i santi, divisi in gruppi e gerarchicamente organizzati in base alla maggiore o minore santità acquisita; fra questi in posizione di assoluto rilievo c'è la Vergine Maria, tanto che «la reggia celeste dipende dalla volontà di costei, e ai suoi comandi si dispone con animo devoto: lei è la donna con cui divide le redini del Regno dei Cieli Colui che è al contempo suo padre e suo figlio, sua creatura e suo creatore, che governa ogni cosa e regna senza fine.»¹¹ Saggezza, a differenza di Dante, sperimenta ancora una certa fatica fisica nel salire e i luoghi che raggiunge sono a volte ambigui, poiché si parla di sentieri intricati e di un luogo identico all'empireo, lasciandoci con qualche perplessità sull'esatta ubicazione dello stesso; la geografia dantesca è invece assolutamente chiara e inequivocabile, tale da non lasciare adito a nessun dubbio. La natura dei luoghi è invece la stessa in entrambi i poeti, luce e splendore senza fine, gioia e pace, come pure gli stessi sono gli abitanti che li popolano, ovvero la corte celeste formata da angeli e santi e dalla Vergine che gode della sua primazia, condivisa solo con il Figlio. Alano ribadisce più volte che questa è la reggia o la città di Dio, la capitale del re per antonomasia, di cui angeli e santi sono ovviamente i cittadini; non così in Dante, la cui metafora finale è appunto la rosa di cui stiamo discutendo, che sembra escludere e obliterare quest'ambito metaforico apparentemente più consono e pertinente ad una corte.

Vorremmo a questo punto concentrarci sul mondo ultraterreno dantesco per tentare di sviluppare e chiarire l'assunto accennato in precedenza secondo il quale la rosa può essere considerata l'esito atteso del percorso compiuto da Dante, tale da configurarsi non come una soluzione originale ed eccentrica, ma congruente e adeguata anche in relazione alla corte celeste. La critica dantesca si è ovviamente cimentata nell'analisi di questa immagine individuando sostanzialmente due possibili fonti da cui Dante possa aver tratto ispirazione: recentemente Fenzi è tornato sull'argomento facendo il punto sullo *status quaestionis* e chiarendo dunque che i dantisti o

¹⁰ Alano di Lilla, *Viaggio della Saggezza*, a cura di Carlo Chiurco, Milano, Bompiani, 2004, V, 306-308, p. 215.

¹¹ Ivi, V, 373-543, pp. 217-225 *passim*.

chiamano in causa il rosone gotico e ipotizzano quindi che l'architettura abbia suggerito tale iconografia, o pensano ad una *oppositio in imitando* con il *Roman de la Rose*.¹² Fenzi è tra chi suppone che Dante abbia voluto gareggiare con il *Roman* e la dimensione sensuale e carnale della sua rosa, a cui ha voluto ridare quella dignità e quella purezza di un fiore mistico che aveva prima della comparsa del romanzo. Il nostro poeta si dimostra infatti essere stato un lettore assiduo e attento del *Roman*, tanto da essergli attribuita pure «la “riduzione” comica del *Fiore*»¹³ e Fenzi non manca di addurre i necessari riscontri per dimostrare la conoscenza profonda dell'opera francese da parte di Dante, la cui frequentazione non si limita a citazioni o riscontri testuali, ma riguarda anche temi più complessi come quello del libero arbitrio. Da ciò, chiosa Fenzi, «si capisce come la stupefacente immagine della ‘candida rosa’ non viva isolata, ma piuttosto coroni nella maniera più sublime una serie di corrispondenze che legano il *Paradiso* (ma non solo) al *Roman de la Rose*.»¹⁴

Un esponente di spicco della corrente che potremmo definire architettonica è il già citato Di Scipio che, con dovizia di particolari, confronta e compara la rosa dantesca ai rosoni delle cattedrali gotiche, istituendo interessanti parallelismi tra i due prodotti artistici, il punto debole di questa ipotesi ermeneutica essendo, come Fenzi non manca di ricordare, il fatto che tale tipologia di finestre erano *rotae fortunae* e non *rosae* o rosoni, termini che compaiono solo nei secoli successivi, come ha dimostrato Barnes.¹⁵ Bisogna però dire anche che l'assenza di un nome non implica *a priori* l'assenza di un concetto, che può essere espresso in modi sinonimici e Leyerle, quasi presago delle osservazioni di Barnes e consapevole del problema terminologico, cerca comunque di dimostrare proprio questo: sostiene che le finestre rotonde gotiche rappresentano la ruota della fortuna, ma possono anche ricordare una rosa. Afferma infatti che «the design of these windows produces two patterns, coincident and inseparable, but not the same: the stone tracery forms the wheel, the *rota*, and the pierced openings form the rose, the *rosa* [...]. The wheel and rose are related to each other in the same way that a pattern mould is related to a casting produced from it. If one were to take an ordinary wheel and press it into snow or soft sand, the result would be a rose-like pattern in raised relief and an indented wheel pattern. Although the two patterns are very different from one another, they are inseparable; in the design, both the wheel pattern and rose pattern are always present with a degree of clarity in shape dependent on the configuration of a given window. The physical doubleness of the design of these windows leads directly to the

¹² Enrico Fenzi, *Dante e il Roman de la Rose: alcune note sulla candida rosa dei beati e sulla questione del libero arbitrio*, in “Critica del testo”, 19/1 (2016), pp. 205-251; l'analisi dei risultati della critica si trovano alle pp. 213-215.

¹³ Ivi, p. 225.

¹⁴ Ivi, p. 233.

¹⁵ Giuseppe C. Di Scipio, *The Symbolic Rose...* cit., pp. 137-159. A Di Scipio risponde John C. Barnes, *Ut architectura poesis? The case of Dante's candida rosa*, in “The Italianist”, 6/1 (1986), pp. 19-33.

intriguing hypothesis that in addition to their certain symbolic significance in the middle ages as wheels, they also had symbolic significance as roses.»¹⁶ Leyerle cerca quindi di sostenere la sua tesi affidandosi più a testi letterari che a riscontri architettonici e presenta proprio il caso del *Roman de la Rose*, il cui secondo autore Jean de Meun vi ha inserito un lungo discorso di Ragione sulla ruota della fortuna per far comprendere all'amante il ruolo di questa nella ricerca dell'amore, ovvero della rosa, tanto più che, prosegue Leyerle, nel giardino d'amore l'amante è invitato ad eseguire una carola, cioè una danza circolare, prima di cercare la sua rosa. Tale giustapposizione sarebbe pertanto paragonabile alla duplice interpretazione della finestra gotica come ruota e rosa, anzi testimonierebbe l'esistenza del legame ruota-rosa, in arte come in letteratura. In Dante si verifica la stessa sovrapposizione perché l'ombrifero prefazio di *Pd* 28, 88-129 che Dante contempla nel primo mobile, ovvero i nove cerchi ruotanti intorno al punto luminoso, si trasforma poi nell'empireo proprio in forma di candida rosa, dimostrando anche in questo caso la coesistenza della *rota*, i nove cori angelici che circondano Dio-punto di luce, e della *rosa*. L'ipotesi di Leyerle è interessante e accattivante anche perché rappresenta una sorta di termine medio tra l'esegesi architettonica e quella, diciamo, letteraria rappresentata ad esempio da Fenzi: il connubio ruota-rosa viene inteso come un modello del pensiero medievale che con il primo termine esprime la terrena, imprevedibile mutabilità della sorte, copia perversa delle costanti, eterne rivoluzioni astronomiche che testimoniano l'intelligenza creatrice di Dio; con il secondo termine esprime invece l'amore terreno, copia perversa dell'amore di Dio.

Come la proposta di Leyerle, anche la tesi che qui si propone è basata sia su aspetti letterari, sia su questioni di natura artistica, lo spunto della quale nasce dallo studio di Padoan sul presunto cristianesimo di Stazio, divenuto appunto cristiano agli occhi di Dante per aver raccontato il mito di Teseo, allegoricamente interpretato come figura di Cristo, così come comprova il commento di Guido da Pisa che testimonia la diffusione anche in Italia ai tempi del poeta di questa allegoria.¹⁷

Scriva dunque il commentatore pisano chiosando *If* 12, 19-20:

Allegorice autem istam fabulam sic accipimus: Iste enim laberintus mundum significat, quia plenus est omni fallacia et errore. Nam mundum intrantes nesciunt exire de illo, sicut nec de laberinto tributarii pueri Athenarum. Dicitur autem laberintus a *labor*, *-ris*, et *intus*; quia homo intrando illum «labitur intus», ut dicetur infra, sic mundum intrantes per diversa peccata labuntur. Per Minotaurum vero, qui intrantes pueros devorabat, dyabolum intellige, qui animas devorat et sibi incorporat. Per Theseum autem ducem scilicet Athenarum, accipe Christum, et per nominis interpretationem et officii dignitatem. Interpretatur enim Theseus «bona positio», ab *eu* quod est «bonum», et *thesis* quod est «positio»; inde *theseus*, «bona positio». Et Christus et bona fecit, iuxta illud «bene omnia fecit, et in bonum signum positus est», iuxta illud quod dixit Symeon ad Mariam matrem eius: Ecce hic positus est in ruinam et in resurrectionem multorum in Israel

¹⁶ John Leyerle, *The Rose-Wheel Design and Dante's Paradiso*, in "University of Toronto Quarterly", 46/3 (1977), pp. 280-308: 287-288.

¹⁷ Giorgio Padoan, *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio*, in "Lettere Italiane", 11/4 (1959), pp. 432-457, poi in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 125-150.

{Lucas 2.34}; sicut Theseus fuit ruina Minotauri, quem interfecit, et resurrectio, idest liberatio, Athenarum, que a tributo per ipsum liberate sunt. Dux autem Theseus dicitur Athenarum et bene Christum ducem eternitatis significat. Interpretantur enim Athene eterne sive immortales, ab *athanatos*, quod est «immortalitas», vel «eternitas». Iste igitur dux, idest Christus, Minotaurum, idest diabolum, occidit, prociendo in os eius picem et pilos, idest carnem et sanguinem in sua potestate ponendo, et sic genus humanum ab eius dominio liberavit, sicut liberavit Theseus populum Athenarum. Sed nota quod Theseus consilio et auxilio Adriagnes hoc fecit, et Christus consilio et auxilio Spiritus Sancti dyabolum occidit et populum liberavit. Nam Adriagnes dicitur ab *andor*, quod est «virtus»; et Christus quicquid faciebat, in virtute Spiritus Sancti faciebat. Unde ipse ait in Evangelio: Porro si in spiritu Dei eicio demonia, etc. Filo autem de laberinto exivit Theseus, et Christus subtilitate sue prudentie, dum a morte capitur, cepit mortem. Unde canit Ecclesia: Qui mortem nostram moriendo destruxit. Vel per laberintum possumus accipere Limbum, in quem Christus die sue passionis descendit, diabolum ligavit, ianuas Inferni confregit, patres sanctos inde eduxit, et sic inde victor gloriosus ascendit.

La spiegazione dell'allegoria è chiarissima: il minotauro rappresenta il diavolo; Teseo, come conferma anche l'etimologia del suo nome, è Cristo, identità rafforzata anche dal fatto di essere re di Atene, sostantivo interpretabile con 'eternità' come Gesù è infatti re dell'eternità; Arianna aiuta l'eroe perché il suo nome significa 'virtù' ed è figura dello Spirito Santo. Soffermiamoci sul luogo in cui si svolge il mito, ovvero il labirinto: di esso Guido offre l'etimologia allora corrente, che sottolinea come tale costruzione rappresenti allegoricamente il mondo e gli sforzi e le sofferenze necessarie per cercare di uscirne, poiché rappresenta il peccato; esso può inoltre essere equiparato al limbo dove Cristo, secondo la tradizione, è sceso per liberare patriarchi e profeti prima di salire al cielo. La nostra proposta è che l'inferno tutto può essere inteso come un labirinto.

I commentatori non adottano questa chiave interpretativa, se non in maniera generica, come per esempio nel caso di Jacopo della Lana che, introducendo *If* 11, nota che il poeta ha trascorso appena un giorno «in questo laberinto»; oppure Giambullari che, a chiosa di *If* 1, 22-27, descrive «il periglioso cammino o difficile et intricato laberinto della horribil selva» (allo stesso modo si esprimono Pasquini-Quaglio per *If* 1, 2) per poi ripetersi nella parafrasi di *If* 1, 112-119 quando chiarisce: «*Et trarrotti, caverotti et liberarotti di questo laberinto.*» Rossetti invece, commentando *If* 1, 94-102, usa il termine in relazione alla moda esegetica che tenta di indagare il senso della *Commedia* prescindendo dall'allegoria: «Ciò ha indotto chi venne dopo a considerare il poema quasi come puramente letterale, e si è così volontariamente gettata quella sola chiave che potea aprirci l'adito agli intrigati andirivieni di questo laberinto: e non si è riflettuto che tolta l'allegoria alla *Divina Commedia* viene a torsiene il carattere distintivo, ed a farne ben misera cosa.»

Per arrivare a tempi più vicini, Gorni propone di interpretare il *Purgatorio* come un labirinto e basa la sua ipotesi sulla presenza delle gru, uccelli che nella mitologia classica sono appunto legati a questa costruzione; ritiene però essere una coincidenza e nulla più la somiglianza tra la forma elicoidale della montagna purgatoriale e la presunta forma del labirinto cretese e inoltre resta in secondo piano la presenza delle gru anche in *If* 5, circostanza comunque opportunamente

ricordata¹⁸: se cioè la presenza delle gru basta ad ipotizzare un'origine labirintica per il purgatorio, che cosa pensare della loro presenza all'inferno? Può anch'esso essere considerato un labirinto? Chi ha cercato rispondere a questa domanda, interpretando tutto il poema dantesco *sub specie labyrinthi* è Doob: nel suo lavoro traccia lo sviluppo e il riuso dell'idea di labirinto e considera come questa venga impiegata in diverse opere letterarie, tra cui appunto la *Commedia*.¹⁹ Innanzi tutto ricorda le opere che utilizzano un labirinto o hanno un carattere labirintico e che Dante conosceva e che possono quindi averlo ispirato: l'*Eneide*, il *De consolazione Philosophiae*, il *Timeo* e l'*Esodo*; evidenzia poi che il principio organizzativo dell'aldilà dantesco è rappresentato da una sequenza di cerchi concentrici, che formano anche i labirinti medievali. «Structurally, then, the *Comedy* offers three variations on the labyrinth: the inextricable prison-labyrinth of hell, the probative unicursal labyrinth of purgatory, and the circling spheres and souls of paradise, which enact divine artistry and liberating goodness in a dance.»²⁰ Labirintico è inoltre, prosegue Doob, il viaggio affrontato da Dante: se questa affermazione risulta perspicua per il tragitto attraverso inferno e purgatorio, il labirinto che il pellegrino affronta in paradiso è rappresentato dall'impenetrabile complessità di Dio. Infine la studiosa passa in rassegna i personaggi che danno vita al mito classico del labirinto e ne valuta il riuso e la risemantizzazione danteschi, osservando come il poeta conoscesse e sfruttasse il mito e le sue allegorizzazioni medievali.

L'analisi offre molte ed interessanti considerazioni e spunti che, come tali, sono da approfondire, per esempio l'interpretazione della candida rosa; Doob afferma che «as in hell there were physical images of prison-labyrinths, so in paradise there are spiritual images of labyrinthine artistry quite apart from the dominant structure of wheeling concentric circles. One of these is the amphitheater of the elect in *Paradiso* 30. The Roman amphitheater in Verona was considered a labyrinth in the Middle Ages, and some illuminators of Raban Maur juxtapose the drawing of an amphitheater and the labyrinth text [...]. Might Dante have known the Veronese amphitheater and the tradition that it was a maze, or had he seen a manuscript relating and accidentally equating the diagrammatic pattern and the amphitheater? If so, the celestial amphitheater might represent the transformation of a disordered and inextricable pagan monument to an edifice of perfect order and contented inclusion: an artistic labyrinthine structure as a reward for the sure treading of the labyrinths of life and purgatory, and a counterimage to the dark and painfully tiered labyrinth of hell, a ruin in which everyone also has a place according to merit.» Il discorso quindi vira sulla

¹⁸ Guglielmo Gorni, "Gru" di Dante. *Lettura di Purgatorio XXVI*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 3 (1994), pp. 11-34.

¹⁹ Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1990. Le osservazioni specifiche sulla *Commedia* sono alle pp. 271-306.

²⁰ Ivi, pp. 285-286.

carola, perché con il suo movimento circolare questa danza rappresenta in paradiso un'immagine labirintica molto più significativa:²¹ l'impressione è insomma che alla rosa si presti poca attenzione perché eccentrica rispetto allo schema interpretativo adottato, tanto da esserle preferita la carola. A noi sembra invece il contrario: la cavea dell'anfiteatro, con cui Doob rinomina la candida rosa, con le sue gradinate e i vari settori divisi da corridoi può essere letta come una serie di cerchi concentrici terminanti nell'arena e può altresì ricordare con la sua complessa geometrica regolarità lo sviluppo di un labirinto, ragion per cui Doob non convince del tutto quando definisce l'anfiteatro un monumento disordinato e inestricabile e quindi antitipo dell'edificio perfetto e ordinato del paradiso.

Vorremo seguire ora il percorso di Dante dall'inizio, partendo dal primo regno ultramondano per tornare in paradiso e chiudere così il cerchio delle nostre riflessioni: egli può aver letto quanto scrive Rabano Mauro, che la studiosa cita, o Isidoro di Siviglia, che Rabano copia.

Così scrive Isidoro, fonte di Rabano²²:

Amphitheatrum vero vocatum quod ex duobus sit theatris compositum. Nam amphitheatrum rotundum est, theatrum vero ex medio amphitheatrum est, semicirculi figuram habens. Labyrinthus est perplexis parietibus aedificium, qualis est apud Cretam a Daedalo factus, ubi fuit Minotaurus inclusus; in quo si quis introierit sine glomere lini, exitum invenire non valet. Cuius aedificii talis est situs ut aperientibus fores tonitruum intus terribile audiat: descenditur centenis ultra gradibus; intus simulacra et monstrificae effigies, in partes diversas transitus innumeri per tenebras, et cetera ad errorem ingredientium facta, ita ut de tenebris eius ad lucem venire impossibile videatur. Quattuor sunt [autem] labyrinthi; primus Aegyptius, secundus Creticus, tertius in Lemno, quartus in Italia; omnes ita cuncti ut dissolvere eos nec saecula quidem possint.

L'autore prende in esame e descrive gli edifici pubblici e notiamo che la descrizione del labirinto segue senza soluzione di continuità quella dell'anfiteatro, forse perché i due edifici si assomigliano; oltre a notazioni più ovvie, Isidoro, sulla scorta di Plinio, lo racconta come un luogo terribile: fragori provenienti dall'interno, ubicazione sotterranea o comunque sotto il livello del suolo visto che per entrarvi si devono scendere più di cento gradini, statue e immagini mostruose, tenebre e quanto altro pensato per disorientare chi vi entra. La tentazione di intendere questa come una descrizione dell'inferno è molto forte e volentieri la assecondiamo, credendo cioè che anche l'inferno dantesco sia pensato e strutturato come un anfiteatro, ovvero un labirinto, sovrapponendo e sfumando le caratteristiche dell'uno in quelle dell'altro. Sulla scorta di Boccaccio, dobbiamo pensare che anche Dante sapesse la differenza tra i labirinti antichi e quelli medievali; commentando *If* 5, 4 Boccaccio scrive appunto che « questo laberinto [quello di Dedalo] non fu

²¹ Ivi, p. 285.

²² Isidoro di Siviglia, *Etimologie, o Origini*; a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, vol. 1, XV, 2, 35-36, pp. 262-263. Rabano Mauro nel *De Universo* riprende quanto scrive Isidoro, solo in forma più breve, *PL* 111, 388A; la descrizione di Isidoro è a sua volta debitrice di quanto scrive Plinio il Vecchio, *Storia naturale*; prefazione di Italo Calvino; saggio introduttivo di Gian Biagio Conte; nota biobibliografica di Alessandro Barchiesi, Chiara Frugoni, Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1988, vol. 5, 36, 19, pp. 639-649.

fatto come disegnato l'abbiamo, cioè di cerchi e di avvolgimenti di mura, per li quali andando senza volgersi infallibilmente si pervenia nel mezzo, e così, tornando senza volgersi, se ne sarebbe l'omo senza dubbio uscito fuori: ma egli fu, e ancora è, un monte tutto dentro cavato e tutto fatto ad abituri quadri a modo che camere, e ciascuna di queste camere ha quattro usci, in ciascuna faccia uno, li quali vanno ciascuno in camere simiglianti a queste, e così poco si puote avanti andare, che l'uomo vi si smarrisce entro senza saperne fuori uscire, se per avventura non è.» Boccaccio ci dice dunque che i labirinti antichi hanno forma quadrata, quelli medievali cocliti; dai primi non si esce, dagli altri invece si giunge «infallibilmente nel mezzo»²³: la paura e l'esitazione che Dante prova all'inizio del suo cammino riguardano la sua dignità di fronte a tanto grande impresa, non essendo né Paolo né Enea, non lo sfiora il dubbio di non riuscire a trovare la strada giusta per uscirne.

Altri sono gli indizi che possono equiparare il viaggio dantesco a quello compiuto attraverso i labirinti: confrontando i dati antropologici provenienti dall'osservazione di diverse culture e tradizioni, Knight²⁴ rileva che non tutti possono entrarvi, bensì solo coloro che sono qualificati a farlo, come il caso di Dante appena ricordato; è un viaggio che prevede un aiutante, una guida femminile: nel caso classico di Teseo è Arianna, nel caso di Dante sono addirittura tre, Beatrice, Lucia e la Vergine, che nella sezione infernale preferiscono però agire per interposta persona; è molto spesso presente l'elemento acquatico, forse perché molti labirinti sono collocati vicino al mare: ciò potrebbe spiegare perché l'inferno finisce nel Cocito, il purgatorio è un'isola e il fondo della candida rosa è il fiume/lago di luce; Singleton ha giustificato la presenza di acqua nelle prime due cantiche rifacendosi al modello biblico dell'*Esodo* e del relativo passaggio del mar Rosso²⁵, ma questa ipotesi non contempla la terza cantica in cui se è vero che non c'è veramente acqua, è però altrettanto vero che la luce che la sostituisce è fluida al punto che Dante la beve con i suoi occhi.²⁶ Ricordiamo infine la presenza delle gru studiate da Gorni: se sono sufficienti a qualificare il purgatorio come un labirinto, nel caso dell'inferno lo sono *ad abundantiam*.

Kern e Wright illustrano il processo di cristianizzazione del labirinto che diventa simbolo di iniziazione da parte di chi vuole purificare la propria anima per prepararsi all'incontro con Dio: il labirinto quindi come simbolo di questo mondo peccaminoso che il penitente decide di attraversare e abbandonare, uscendovi, per unirsi a Dio. Non solo, nella sua molteplicità semantica il labirinto diventa anche simbolo della città, nel mondo antico e pagano quella di Troia, in quello medievale e

²³ Sulla storia e sull'evoluzione del labirinto è fondamentale Hermann Kern, *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981 e molto utile Craig Wright, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001.

²⁴ Jackson Knight, *Vergil, Epic and Anthropology. Comprising Vergil's Troy, Cumaen Gates and The Holy City of the East*, London, Allen & Unwin, 1967.

²⁵ Charles S. Singleton, *In Exitu Israel de Aegypto*, in "Dante Studies", 118 (2000), pp. 167-187.

²⁶ Su questo aspetto si rimanda agli studi di Ariani ricordati alla nota 8 del presente capitolo.

cristiano quella di Gerico, ma oltre a queste esso rappresenta semplicemente 'la città'. Possiamo concludere allora che il labirinto dell'inferno dantesco rappresenta la peccaminosa *civitas diaboli* o *terrena* che il pellegrino vuole e deve attraversare per iniziare il suo percorso di redenzione e purificazione per poter raggiungere Dio. Già nel capitolo precedente ci siamo avvalsi dell'agostiniana categoria della *civitas Dei* per contrapporre l'idea di ordine, e di gerarchia, che vige nel regno dei cieli a quella che informa invece la sede dei dannati; ora possiamo aggiungere che il labirinto rappresenta plasticamente la topografia di un inferno immaginato e descritto come una realtà cittadina, sia essa Dite, Tebe (frequentemente citata sul finire della cantica), Babilonia (protagonista del canto dei giganti) o perfino Firenze²⁷.

Dante dunque, e con lui ogni credente, dall'abbruttimento del peccato rappresentato dall'inversione e dal rovesciamento dell'antimodello di città si converte, in senso fisico, geografico e spirituale, al modello della vera e unica città, il paradiso, la Gerusalemme celeste, ovvero la sua rappresentazione in forma di candida rosa. Il rapporto di necessità che abbiamo ipotizzato tra l'inferno-labirinto e il paradiso-rosa sta nel fatto che a volte i percorsi labirintici portano proprio ad ad un fiore, ad una rosa: certamente non tutte sono interpretabili come simboli del paradiso, ammesso inoltre che la loro presenza possa essere affatto compresa²⁸; un caso però è degno di nota e di essere associato al percorso della *Commedia*. Nella cattedrale di Chartes è collocato il labirinto più grande e forse più famoso del periodo medievale, tanto da classificare in base al suo schema tutta una tipologia di labirinti; posto nella navata che si apre dietro il portale ovest, esso è, date le dimensioni, perfettamente percorribile e termina in una rosa a sei lobi. L'impiego di tale simbologia nella chiese gotiche non è del tutto chiaro, ci informa Kern; ad esempio, non è unanimemente accettata l'ipotesi che rappresentassero dei surrogati del pellegrinaggio verso la Terra Santa nell'impossibilità di affrontare quello vero, per motivi economici o politici, come la conquista islamica dei luoghi santi: la rifiutano Wright e Doob, assai scettico è Kern, perché le notizie di un uso dei labirinti in tal senso, che comunque c'è stato, sono molto tarde. Più condivisa invece l'idea che rappresentino dei pellegrinaggi spirituali, dei percorsi cioè di purificazione e di conversione interiori: la collocazione a ovest, o l'ingresso in basso nel caso di labirinti tracciati nei manoscritti, cioè sempre a ovest secondo la cartografia medievale indicano la morte; le undici circonvoluzioni indicano l'imperfezione; la forma stessa, un cerchio diviso da una croce in quattro quadranti, rappresenta cartograficamente il mondo secondo la rappresentazione medievale. Chi vi entra è chiamato insomma ad affrontare e ad attraversare questo mondo, intriso di peccato, imperfezione e

²⁷ Sul concetto di *civitas diaboli* e sulla sua identificazione con Firenze si veda di Elisa Brilli, *Firenze e il profeta. Dante tra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012.

²⁸ Kern, *Labirinti...* cit., p. 111 immagine 120 e p. 174 immagine 202.

morte, per potersi dirigere a est, verso l'altare e la salvezza. Notiamo inoltre che la collocazione nella navata della chiesa ci sembra richiamare l'elemento acquatico che Knight rileva essere associato al labirinto: la navicella della chiesa affronta l'abisso e le tempeste di questo mondo e traghetta il credente verso la salvezza²⁹.

In anni recenti Connolly è tornato a considerare la simbologia del labirinto di Chartres e ha mostrato che possa essere effettivamente interpretato come un percorso di pellegrinaggio che conduce dalla Gerusalemme terrena alla Gerusalemme celeste: il punto di forza della sua tesi è la dimostrazione che il labirinto rappresenta la città terrena, la rosa quella celeste³⁰. Attraverso riscontri cartografici ed iconografici Connolly dimostra che la ghiera dentata che circonda il labirinto, sua peculiare caratteristica, è un tratto distintivo per indicare Gerusalemme, ricordandone la cinta muraria, mentre la pianta circolare o quadrata divisa in quattro quadranti è riprodotta dalla circolarità del labirinto diviso in quattro da una croce che lo attraversa in senso longitudinale e latitudinale; dimostra altresì che la rosa esalobata è invece un segno convenzionale per indicare la Gerusalemme escatologica. Un esempio che contempla tutte queste caratteristiche per simboleggiare la città di Gerusalemme si trova nel mappamondo di Hereford. Certamente, ricorda Connolly anche sulla scorta di Wright, la rosa a sei o otto petali è un simbolo indicante la divinità già in età antica e pagana e poi associato al Dio cristiano; certamente in alcune mappe il paradiso è indicato con una rosa³¹, ma ciò che permette di circoscrivere il significato della rosa di Chartres alla sola Gerusalemme, senza per altro che questo obliteri gli altri sensi, è il suo impiego associato a

²⁹ Hugo Rahner, *Simboli della Chiesa: l'ecclesiologia dei Padri*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1994.

³⁰ Daniel K. Connolly, *At the Center of the World: the Labyrinth Pavement of Chartres Cathedral*, *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, edited by Sarah Blick and Rita Tekippe, Leiden-Boston, Brill, 2005, pp. 285-314. Interessante anche John James, *The Mystery of the Great Labyrinth, Chartres Cathedral*, in "Studies in Comparative Religion", 11/2 (1977), pp. 92-115: vi si legge per esempio che il movimento di percorrenza del labirinto è da sinistra verso destra, come l'andamento di Dante nella discesa nell'inferno. Sull'argomento però, ovvero su quale prospettiva adottare per determinare se la discesa volge a sinistra o a destra, si veda il sunto di posizioni diverse proposto da Doob, *The Idea of the Labyrinth...* cit., p. 288 nota 36; tra le varie ipotesi, si ricorda qui quella di Freccero che, a prescindere dai ragionamenti specifici, parla comunque di un pellegrinaggio a spirale, andamento che comunque rispecchia la forma coclite dell'inferno, oltre che del purgatorio. Si veda John Freccero, *Dante: la poetica...* cit.

³¹ Connolly suggerisce la carta vaticana conservata nella Biblioteca Apostolica ms. Vat. Lat. 6018, fol. 63v-64r; questa e il mappamondo di Hereford si possono recuperare dalle immagini fornite dallo stesso autore nel suo articolo e da Alessandro Scafi, *Il paradiso in terra: mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori, 2007, p. 80 e segg. e pp. 122-123 rispettivamente. Invece la mappa del salterio conservato alla British Library Ms. Add. 28681, fol. 9r è ricordata da Connolly per la ghiera dentata, uno dei simboli di Gerusalemme, usata in questo caso per identificare la città celeste, ovvero il paradiso (Scafi pp. 124-125). Una trasposizione letteraria dell'associazione cartografica rosa-paradiso può essere rintracciata nella lauda di Jacopone *Coll'occhi c'aio nel capo, la luce del dì mediante* quando ai vv. 27-29 contrappone il lurido fetore della sua vita al profumo del paradiso, alluso mediante la rosa: « O vita mea emmaledetta mundana lussuriosa, / vita de scrofa fetente, sogliata en merda lutoso, / sprezzanno la vita celesta de l'odorifera rosa!» La citazione è tratta da Jacopone da Todi, *Laude...* cit., p. 58.

quello del labirinto. Dunque il labirinto, che sappiamo già poter rappresentare l'idea di città, in questo caso identifica la Gerusalemme terrena, ovvero questo mondo con tutti i suoi mali, i suoi peccati e le difficoltà; la rosa invece è l'approdo felice, la Gerusalemme celeste, ovvero il paradiso, ovvero Dio a cui finalmente si arriva dopo aver affrontato la navigazione sugli abissi e le tempeste della vita, per usare la metafora acquatica che il labirinto implica e che la navata della chiesa ci ricorda.

Notevole il motivo per cui la rosa esalobata possa essere simbolo di Gerusalemme, ovvero il suo essere una qualità sacramentale derivata dagli oggetti di uso liturgico (patene, altari), i cui perimetri sono lobati in ricordo della forma della tavola su cui si è consumata l'ultima cena; tale forma è divenuta estremamente popolare nel XII e nel XIII secolo, con le Crociate e i pellegrinaggi a Gerusalemme³². Ciò ha permesso una diffusione ampia e capillare del motivo floreale in molte espressioni artistiche che non è pertanto vincolato a precise ed esclusive zone geografiche: è un motivo diffuso, condiviso e riconoscibile, tanto che non serve ipotizzare che l'autore del mappamondo di Hereford abbia visitato Chartres per trarre ispirazione sull'uso della rosa, come Connolly osserva, né è necessario pensare che l'abbia fatto Dante. È un linguaggio comune, che vede nella rosa la Gerusalemme celeste, ovvero il paradiso, ovvero Dio. In fondo lo stesso principio vale proprio per l'allegorizzazione cristiana del mito del labirinto: Doob ne traccia l'evoluzione con fonti e testi diversi da quelli considerati da Padoan e ciò dimostra la vastità e la varietà della sua diffusione³³.

Non va d'altra parte dimenticato che questa rosa conserva le fattezze e la disposizione di un anfiteatro, che riprende e rovescia quello infernale; le differenze oppostive sono evidenti: questo è luce, armonia, gioia, fioritura, profumo, quello è buio, stridore, disperazione, aridità, tanfo; non meno significativi sono però i parallelismi che ne sottolineano la specularità. Fin dall'inizio impariamo la forma di cono rovesciato dell'inferno, perché Dante, scendendo, descrive il secondo cerchio come più piccolo del primo, restringimento che evidentemente determina la struttura progressiva in quanto è associato ad un maggior dolore, che raggiunge il suo culmine nel fondo del baratro (*If* 5, 1-3): «Così discesi del cerchio primaio / giù nel secondo, che men loco cinghia, / e tanto più dolor, che punge a guaio.» Nell'empireo, guardando dal basso verso l'alto, il poeta vede la forma della rosa sempre come un cono, a partire però non dal bordo, come per l'inferno, ma dalla base, costituita dal lago di luce in cui si bagna per poter purificare e accrescere la sua capacità visiva (*Pd* 30, 112-117): «sì, soprastando al lume intorno intorno, / vidi specchiarsi in più di mille

³² Per questo aspetto della ricerca Connolly si è avvalso di A. A. Barb, *Mensa Sacra: The Round Table and the Holy Grail*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 19, 1/2 (1956), pp. 40-67.

³³ Doob, *The Idea of the Labyrinth...* cit., p. 300 e nota 54.

soglie / quanto di noi là sù fatto ha ritorno. / E se l'**infimo grado** in sé raccoglie / sì grande lume, quanta è la larghezza / di questa rosa ne l'estreme foglie!» Successivamente la scansione interna della disposizione dei beati comincia dall'alto e procede verso il basso prendendo come punto di riferimento la collocazione di Beatrice secondo le parole di san Bernardo (*Pd* 31, 67-69): «e se riguardi sù nel terzo **giro** / dal **sommo grado**, tu la rivedrai / nel trono che suoi meriti le sortiro.» Dopo aver specificato la collocazione delle donne ebraiche così continua (*Pd* 32, 13-21):

puoi tu veder così di **soglia** in **soglia**
giù **digradar**, com'io ch'a proprio nome
vo per la rosa giù di foglia in foglia.

E dal **settimo grado** in giù, sì come
infino ad esso, succedono Ebrei,
dirimendo del fior tutte le chiome;

perché, secondo lo sguardo che fé
la fede in Cristo, queste sono il **muro**
a che si parton le sacre **scalee**.

Abbiamo evidenziato quelle parole di ascendenza geometrica e architettonica, che convivono con altre di ambito floreale e botanico, per ribadire la natura non solo rigorosamente ordinata della rosa, ma chiaramente pensata come un anfiteatro, i cui semicerchi sono, come è noto, occupati dai credenti in Cristo venuto e in Cristo venturo (*Pd* 32, 22-27):

Da questa parte onde 'l fiore è maturo
di tutte le sue foglie, sono assisi
quei che credettero in Cristo venturo;

da l'altra parte onde sono intercisi
di vòti i **semicirculi**, si stanno
quei ch'a Cristo venuto ebber li visi.

Il sostantivo «semicircoli» è inoltre un *hapax* e anche la parola «scanno» è ad uso esclusivo del paradiso, nel senso che si riferisce ai seggi su cui siedono i beati: occorre la prima volta in *If* 2, 112 quando è Virgilio a spiegare al suo discepolo che Beatrice si è allontanata dalla sua sede in cielo per soccorrere chi tanto l'aveva amata; tutti gli altri usi che si registrano sono poi nell'ultima cantica, ad indicare in senso letterale un seggio (*Pd* 4, 31; *Pd* 30, 131; *Pd* 32, 28 e *Pd* 32, 29), in senso metaforico un diverso grado di beatitudine (*Pd* 6, 125) o di onore (*Pd* 16, 27). A proposito inoltre del lemma «giro», si rileva la descrizione speculare dei due regni opposti, che possono essere raccontati con le stesse parole perché evidentemente simili: in *If* 28, 49-51 Virgilio spiega a Maometto che Dante non è ancora morto, che sta attraversando l'inferno per conoscerne i peccati e

che lui è la sua guida: «a me, che morto son, convien menarlo / per lo 'nferno qua giù **di giro in giro**; / e quest'è ver così com'io ti parlo»; in *Pd* 32, 34-36 è san Bernardo che mostra al poeta la collocazione dei beati sotto il Battista: «e sotto lui così cerner sortiro / Francesco, Benedetto e Augustino / e altri fin qua giù **di giro in giro**»; lo stesso dicasi del verbo «digradar» visto in *Pd* 32, 14, già impiegato in *Pd* 30, 125 sempre per descrivere la rosa e in *If* 6, 114 per indicare il passaggio dei pellegrini al quarto cerchio dove risiede Pluto «il gran nemico.» Anche il sostantivo «scalee», che abbiamo incontrato in *Pd* 32, 21 ad indicare la partizione interna della rosa, si registra all'inferno quando Dante e Virgilio escono dalla settima bolgia per recarsi nell'ottava dove incontrano i consiglieri fraudolenti (*If* 26, 13-15): «Noi ci partimmo, e su per le scalee / che n'avea fatto iborni a scender pria, / rimontò 'l duca mio e trasse mee.»³⁴

Dal labirinto-anfiteatro-*civitas diaboli/terrena*, nelle sue ipostasi molteplici ma convergenti, alla rosa-anfiteatro-*civitas Dei* Dante attraversa il purgatorio e i cieli astronomici dove gli si mostra la corte celeste per aiutarlo a comprendere l'ultima visione: in base alle osservazioni addotte si intuisce che anche il paradiso ha un carattere labirintico, basti pensare alla presenza di “acqua” e alla conformazione ad anfiteatro prodotta dall'uso di termini che sono impiegati anche per descrivere l'inferno. Ciò significa che il labirinto si legge in filigrana rispetto alla figura preponderante della rosa di cui la visione esperita nei cieli è lo sviluppo, in senso etimologico, senza la quale notoriamente Dante non avrebbe potuto apprezzare e comprendere la struttura e il significato del fiore. A sostegno di questa osservazione, l'anfiteatro della candida rosa leggibile anche come labirinto e dunque la possibilità che con tale costruzione si possa indicare anche il regno dei cieli, vogliamo addurre l'immagine di un labirinto utilizzata proprio per rappresentare il paradiso; è un disegno presente in un manoscritto dell'XI secolo conservato a Cambridge (University Library, Kk. 3.21) nei cui sette cerchi concentrici è inscritto un poema dedicato alla Vergine, a cui è rivolta pure l'iscrizione che introduce il disegno. In essa si afferma chiaramente che il settemplice percorso del labirinto corrisponde al settemplice paradiso, facendo forse riferimento ai sette cieli planetari che costituirebbero la dimora celeste. Al di là del numero dei cieli, che nelle pagine successive vedremo variare frequentemente senza compromettere l'idea di paradiso, è interessante rilevare che per l'autore del disegno, come per Dante, il paradiso si snoda attraverso i cieli o può comunque esserne rappresentato e che Maria è figura di assoluto rilievo³⁵. È evidentemente superfluo e forse pedante sottolineare che tra questo manoscritto di fattura britannica e Dante non ci può essere stato alcun contatto e quindi il parallelismo tra i due vuole ribadire

³⁴ L'occorrenza di «scalee» in *Pg* 12, 104 è all'interno di un confronto tra l'orografia della montagna purgatoriale e quella su cui sorge la chiesa di San Miniato sopra Firenze.

³⁵ Tale immagine è inclusa nell'ultima edizione aggiornata dello studio di Kern: Hermann Kern, *Through the Labyrinth: Designs and Meanings over 5000 Years*, Munich-London-New York, Prestel, 2000, p. 141.

solamente il fatto che l'uso dell'anfiteatro/labirinto per rappresentare realtà ultraterrene gode di una diffusione notevole dal punto di vista spaziale e temporale, configurandosi quindi non come intuizione esclusiva di Dante, ma come prassi in uso che il poeta assorbe e recepisce.

Capitolo III

Il paradiso e i suoi abitanti

La Bibbia è piuttosto avara nel parlare del paradiso e nel descriverlo: ci sono cenni e fugaci riferimenti che hanno stimolato nei secoli la curiosità e la fantasia dei credenti, i quali hanno cercato di immaginare come potrebbe essere la sede dei beati. Inizialmente il termine stesso ‘paradiso’ non significa quello che noi intendiamo con tale sostantivo: esso indica semplicemente il giardino che Dio piantò nell’Eden da cui i nostri progenitori furono cacciati. Del resto non può essere diversamente, dato che l’Antico Testamento dimostra la somiglianza delle credenze ebraiche sull’aldilà con le altre culture mediorientali, ovvero il destino di morte che attende l’uomo; in un universo tripartito in cielo, terra, regno dei morti, cioè lo Sheol, l’uomo non raggiunge Dio in cielo, ma dimora sottoterra. Sembra essere una credenza egizia l’ingresso degli uomini in cielo per raggiungere gli dei: all’inizio concesso solo alla famiglia reale, questo privilegio si è successivamente esteso ad altre classi sociali. C’è forse vita dopo la morte, ma essa è comunque scialba e triste, come nell’Ade della tradizione greco-romana; il cielo invece è la dimora di Dio e nessun altro vi è ammesso, se non in casi rarissimi e assolutamente eccezionali come è accaduto ad Enoch (*Gn* 5, 24) e ad Elia (*2 Re* 2, 11).

L’escatologia cambia quando gli Ebrei entrano in contatto con Persiani e Greci, specie dal IV-III secolo a.C., da cui assorbono l’idea dell’immortalità dell’anima e del suo ritorno nella sua sede originaria dopo la morte, il cielo, dove godere di una esistenza beata: lo zoroastrismo, la dottrina pitagorica e orfica, i culti misterici e la filosofia platonica diffondono ampiamente queste credenze; l’astronomia greca elabora anche un nuovo cosmo, che prevede la terra sferica e un universo composto a sua volta da sfere concentriche in cui si muovono i pianeti secondo il modello perfezionato da Aristotele (384 a.C.-322 a.C.) e da Tolomeo (100 d.C.-175 d.C.), che entra in concorrenza con quello biblico tradizionale sopra ricordato¹. Il Nuovo Testamento rispecchia questi eccezionali cambiamenti e il messaggio di Cristo annuncia la salvezza dell’anima e la sua nuova, vera vita dopo la morte in compagnia di Dio in paradiso, che Gesù però non descrive nel dettaglio e le cui congetture assumono diverse forme di rappresentazione. Di seguito sono riportati i passi scritturali che ci aiutano a ricordare gli spunti da cui l’immaginazione cristiana ha elaborato vari modi di intendere la dimora dei beati. L’elenco comincia con il giardino (*paradisus*) dell’Eden: se

¹ Per approfondire queste tematiche storiche si rimanda a Edward J. Wright, *The Early History of Heaven*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2000.

all'inizio non è la sede dei beati, come detto in precedenza, lo diverrà alla fine, cioè nel libro dell'*Apocalisse*, che recupera l'immagine dell'albero della vita piantato nella nuova Gerusalemme. L'umanità tornerà così circolarmente nella sua sede originaria e potrà finalmente godere le bellezze di questo *locus amoenus*².

1. Gn 2, 8-10 (cfr. Ap 2,7 e 22, 2 e 14)

plantaverat autem Dominus Deus / paradisum voluptatis a principio / in quo posuit hominem quem forma / -
verat / produxitque Dominus Deus de hu / -mo omne lignum pulchrum visu et / ad vescendum suave / lignum
etiam vitae in medio para / -disi lignumque scientiae boni et mali / et fluvius egrediebatur de loco vo / -
luptatis ad irrigandum paradisum / qui inde dividitur in quattuor capita.

Nel passo del vangelo di Matteo Gesù si rifiuta di dare un segno agli scribi e ai farisei che gli chiedevano una qualche manifestazione e dice loro che l'unica cosa che avranno sarà il segno di Giona, che restò tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, alludendo forse alla sua futura morte e resurrezione, ma lasciando nel vago ogni altro dettaglio che possa riguardare l'aldilà.

2. Mt 12,40

Sicut enim fuit Ionas in ventre ceti / tribus diebus et tribus noctibus / sic erit Filius hominis in corde terrae /
tribus diebus et tribus noctibus.

Ancora Matteo racconta la spiegazione della parabola della zizzania e l'insegnamento escatologico di Gesù si fa più chiaro; alla fine dei tempi gli angeli, i mietitori, divideranno i buoni dai cattivi, la zizzania, e il loro destino sarà irrevocabile: i giusti, splendenti come il sole, saranno con Dio nel regno, gli altri subiranno la punizione di bruciare nella fornace. Oltre all'associazione tra redenti e corpi astrali anticipata nell'introduzione, c'è dunque una netta divisione spaziale tra il luogo della

² La bibliografia riguardante i passi proposti è ricchissima: in questa sede possiamo ricordare alcune opere che riguardano questioni più generali, come Alter Robert and Frank Kermode, a cura di, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, ed il *Nuovo grande commentario biblico*, editori Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy; edizione italiana a cura di Flavio Dalla Vecchia, Giuseppe Segalla, Marco Vironda, Brescia, Queriniana, 2002. Nella prospettiva di questo studio sono utili e interessanti le analisi sviluppate da Nancy Gauthier, *Les images de l'au-delà durant l'antiquité chrétienne*, in "Revue des Études Augustiniennes", 33 (1987), pp. 3-22; Collenn McDannell e Bernhard Lang, *Storia del paradiso*, Milano, Garzanti, 1991; Burton J. Russell, *Storia del Paradiso*, Roma, Laterza, 1996; Jean Delumeau, *Quel che resta del Paradiso*, Milano, Mondadori, 2001; Jérôme Baschet, s. v. 'paradiso', in *Enciclopedia dell'arte medievale...* cit., vol. 9, pp. 169-174; Id., *I mondi del Medioevo: i luoghi dell'aldilà*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, vol. 1, pp. 317-347; Alan F. Segal, *Life after Death: a History of the Afterlife in the Religions of the West*, New York, Doubleday, 2004. Simone Bregni, "Paradisus, locus amoenus": immagini del Paradiso nei primi cinque secoli dell'era cristiana, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", XLI (2005), pp. 297-327; Véronique Germanier, *Le paradis hierarchise dans les textes patristiques fondement d'une tradition iconographique dans l'art medieval*, in *Les réceptions des Pères de l'Eglise au Moyen Age: le devenir de la tradition ecclésiale: Congrès du Centre Sèvres - Facultés jésuites de Paris (11-14 juin 2008)*; préparé par Nicole Bériou, Rainer Berndt, Michel Fédou, Adriano Oliva et André Vauchez. Actes publiés par les soins de Rainer Berndt et Michel Fédou, Münster, Aschendorff, 2013, vol. 1, pp. 325-342. Si rimanda a questi lavori per ulteriori approfondimenti bibliografici.

ricompensa e quello della punizione e il primo non è chiamato paradiso ma regno, o regno del Padre.

3. *Mt* 13, 36-43

Tunc dimissis turbis venit in dom / -um et accesserunt ad eum discipuli eius / dicentes / dissere nobis parabolam zizaniorum / agri / qui respondens ait / qui seminat bonum semen est Filius / hominis / ager autem est mundus / bonum vero semen hii sunt filii regni / zizania autem filii sunt nequam / inimicus autem qui seminavit ea est / diabolus / messis vero consummatio saeculi est / messorum autem angeli sunt / sicut ergo colliguntur zizania et igni / conburuntur / sic erit in consummatione saeculi / mittet Filius hominis angelos suos / et colligent de regno eius omnia / scandala / et eos qui faciunt iniquitatem / et mittent eos in caminum ignis / ibi erit fletus et stridor dentium / tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno / Patris eorum / qui habet aures audiat.

I vangeli sinottici riportano l'episodio della trasfigurazione, in cui il corpo del Cristo risplende meravigliosamente prefigurando un futuro stato di grazia simile a quello degli eletti, ma niente si dice riguardo al luogo dove questo accadrà.

4. *Mt* 17, 1-8 (cfr. *Mc* 9, 2-8 e *Lc* 9, 28-36)

Et post dies sex adsumpsit Iesus / Petrum et Iacobum et Iohannem / fratrem eius / et ducit illos in montem excelsum / seorsum / et transfiguratus est ante eos / et resplenduit facies eius sicut sol / vestimenta autem eius facta sunt / alba sicut nix / et ecce apparuit illis Moses et Helias / cum eo loquentes / respondens autem Petrus dixit ad Iesum / Domine bonum est nos hic esse / si vis faciam hic tria tabernacula / tibi unum et Mosei unum et Heliae / unum / adhuc eo loquente / ecce nubes lucida obumbravit eos / et ecce vox de nube dicens / hic est Filius meus dilectus in quo / mihi bene complacuit ipsum audite / et audientes discipuli ceciderunt in / faciem suam et timuerunt valde / et accessit Iesus et tetigit eos dixit /-que eis / surgite et nolite timere / levantes autem oculos suos neminem / viderunt nisi solum Iesum.

Le parole di Gesù questa volta sono pronunciate in risposta ad una domanda dei sadducei che gli avevano chiesto di chi sarebbe stata moglie una donna vedova di sette fratelli una volta risorta: gli appartenenti a tale setta non credevano nella resurrezione e il quesito rivolto a Gesù voleva smascherarne l'impossibilità. La risposta sottolinea la mancanza di legami famigliari nell'aldilà e il fatto che nell'altra dimensione gli uomini saranno come gli angeli nel cielo, cosa che fa supporre che il cielo sia l'ubicazione degli esseri che non appartengono al mondo degli uomini.

5. *Mt* 22, 30 (cfr. *Mc* 12, 25 e *Lc* 20, 34-36)

[...] in resurrectione enim neque nubent neque nubentur / sed sunt sicut angeli Dei in caelo.

Sempre Matteo riporta lo svolgimento del Giudizio finale così come Gesù lo rappresenta ai suoi discepoli: i buoni, ovvero le pecore alla destra del pastore, egli stesso, i cattivi invece, cioè le capre, alla sua sinistra, il criterio dirimente essendo il bene che è stato fatto agli uomini variamente bisognosi; i giusti avranno in ricompensa il regno e la vita eterna, gli altri il supplizio eterno. Anche in questo caso si parla di regno per indicare il paradiso e il suo re è Cristo.

6. *Mt* 25, 31-46

Cum autem venerit Filius / hominis in gloria sua, et omnes / angeli cum eo / tunc sedebit super sedem maiestatis / suae / et congregabuntur ante eum omnes / gentes/ et separabit eos ab invicem / sicut pastor segregat oves ab hedis / et statuet oves quidem a dextris suis / hedos autem a sinistris / tunc dicet rex his qui a dextris eius / erunt / venite benedicti Patris mei / possidete paratum vobis regnum a / constitutione mundi / esurivi enim, et dedistis mihi man / -ducare / sitivi et dedistis mihi bibere / hospes eram et collexistis me / nudus et operuistis me / infirmus et visitastis me / in carcere eram et venistis ad me / tunc respondebunt ei iusti dicentes / Domine quando te vidimus esurien / -tem et pavimus / sitientem et dedimus tibi potum / quando autem te vidimus hospitem / et colleximus te / aut nudum et cooperuimus / aut quando autem te vidimus infirmum aut / in carcere et venimus ad te / et respondens rex dicet illis / amen dico vobis / quamdiu fecistis uni de his fratribus / meis minimis mihi fecistis / tunc dicet et his qui a sinistris erunt / discedite a me maledicti in ignem / aeternum / qui praeparatus est diabolo et angelis eius / esurivi enim et non dedistis mihi / manducare / sitivi et non dedistis mihi potum / hospes eram et non collexistis me / nudus et non operuistis me / infirmus et in carcere et non visitastis / me / tunc respondebunt et ipsi dicentes / Domine quando te vidimus esurien / -tem aut sitientem / aut hospitem aut nudum / aut infirmum vel in carcere / et non ministravimus tibi / tunc respondebit illis dicens / amen dico vobis / quamdiu non fecistis uni de minori / -bus his nec mihi fecistis / et ibunt hi in supplicium aeternum / iusti autem in vitam aeternam.

Luca racconta la parabola del ricco epulone e del povero Lazzaro: una volta morti, Lazzaro avrà soddisfazione dei suoi patimenti terreni perché accolto nel seno di Abramo, il ricco invece soffrirà all'inferno. Il passo è interessante per la presenza di una nuova espressione che indica il paradiso, definito in questo caso seno di Abramo. Questo luogo inoltre sembra trovarsi in alto, forse in cielo, dato che il ricco epulone deve alzare gli occhi per vedere Abramo e Lazzaro e chiedere un gesto di pietà nei suoi confronti. Espressioni equivalenti al seno di Abramo sembrano essere quelle usate in *Mt* 8, 11³ e in *Lc* 13, 28-29⁴: in entrambi i passi Gesù profetizza che a godere delle gioie eterne saranno quelli che gli ebrei considerano pagani mentre loro, i figli del regno, cioè il popolo eletto, chiusi nella loro ottusa alterigia, verranno scacciati e allontanati dalla ricompensa finale.

7. *Lc* 16, 19-31

Homo quidam erat dives / et induebatur purpura et bysso / et epulabatur cotidie splendide / et eram quidam mendicus nomine / Lazarus / qui iacebat ad ianuam eius ulceribus / plenus / cupiens saturari de micis quae cade / -bant de mensa divitis / sed et canes veniebant et lingebant ulcera eius / factum est autem ut moreretur men / -dicus et portaretur ab angelis in si / -num Abrahae / mortuus est autem et dives et sepul / -tus est in inferno / elevans oculos suos cum esset in tor / -mentis / videbat Abraham a longe et Laza / -rum in sinu eius / et ipse clamans dixit / pater Abraham miserere mei / et mitte Lazarum ut intinguat extre / -mum digiti sui in aqua / ut refrigeret linguam meam quia cru / -cior in hac flamma / et dixit illi Abraham / fili recordare quia recepisti bona in vita tua / et Lazarus similiter mala / nunc autem hic consolatur tu vero / cruciaris / et in his omnibus inter nos et vos / chasma magnum firmatum est / ut hii qui volunt hinc transire ad vos / non possint / neque inde huc transmeare / et ait / rogo ergo te pater ut mittas eum in / domum patris mei / habeo enim quinque fratres ut teste / -tur illis ne et ipsi veniant in locum hunc tor / -mentorum / et ait autem Abraham / habent Mosen et prophetas adianto / illos / at ille dixit / non pater Abraham / sed si quis ex mortuis ierit ad eos / paenitentiam agent / ait autem illi / si Mosen et prophetas non audiunt / neque si quis ex mortuis resurrexerit / credent.

³ «Dico autem vobis / quod multi ab oriente et occidente / venient / et recumbent cum Abraham et Isaac / et Iacob in regno caelorum.»

⁴ «Ibi erit fletus et stridor dentium / cum videritis Abraham et / Isaac et Iacob et omnes prophetas / in regno Dei / vos autem expelli foras / Et venient ab oriente et occidente et / aquilone et austro / et accumbent in regno Dei.»

Gesù sta morendo sulla croce e con lui due ladri appesi ad altrettante croci: uno lo sbeffeggia e lo sfida a salvare se stesso e loro, l'altro lo difende perché ne riconosce l'innocenza e quindi l'ingiusta punizione cui è sottoposto. Al ladro buono Cristo promette l'ingresso in paradiso con lui: c'è un'altra vita dopo la morte e c'è una ricompensa che attende i giusti e la parola usata per definire questo stato di grazia è evocativa per ogni tradizione religiosa, ebraica e pagana, segno che, sostiene Bregni⁵, il messaggio di salvezza è rivolto a tutta l'umanità. Il sostantivo 'paradiso' indica infatti un bel giardino accogliente, luogo di benessere fisico e spirituale sia per gli ebrei sia per i pagani che, pur non condividendo la tradizione biblica dell'Eden, lo possono identificare con i loro luoghi ultramondani quali i Campi Elisi e le Isole Fortunate. Situati da qualche parte sulla terra oppure considerati una parte speciale dell'oltretomba⁶, questi territori erano riservati a uomini assolutamente eccezionali che venivano così salvati dalla nera tristezza dell'Ade.

8. *Lc* 23, 42-43

Et dicebat ad Iesum / Domine memento mei cum veneris / in regnum tuum / et dixit illi Iesus / amen dico tibi / hodie mecum eris in paradiso.

Giovanni testimonia il ruolo di tramite tra Dio e gli uomini che ha Gesù: egli rassicura gli apostoli che li precederà per preparare loro un posto nella casa del Padre, che ha molte dimore ma di cui non si dice né dove né come sia.

9. *Gv* 14, 2

In domo Patris mei mansiones multae sunt.

L'apostolo Paolo rassicura che se l'umanità è morta in Adamo, in Cristo risorgerà e ciò avverrà secondo una precisa sequenza gerarchica: prima Cristo, poi coloro che credono in lui. Non si specifica però la destinazione ultima dei risorti.

10. *1 Cor* 15, 22-23

Et sicut enim in Adam omnes moriuntur / ita et in Christo omnes vivificabuntur / -tur / unusquisque autem in suo ordine / primitiae Christus / deinde hii qui sunt Christi in adventu / -tu eius.

Anticipato nell'introduzione in merito all'equivalenza tra corpi celesti e santi, il brano paolino in esame spiega alla comunità di Corinto la differenza tra corpi celesti e corpi terrestri e dice che hanno uno splendore diverso come diversa è la lucentezza dei vari corpi astrali. Nessun cenno alla sede dei risorti.

11. *1 Cor* 15, 41

⁵ Simone Bregni, "Paradisus, locus amoenus"... cit., p. 302.

⁶ Nell'Eneide di Virgilio i Campi Elisi sono una porzione degli Inferi, come si legge nel sesto libro.

Alia claritas solis / alia claritas lunae / et alia claritas stellarum / stella enim a stella differt in clari / -tate.

Ancora Paolo e ancora la pericope della seconda lettera ai Corinzi già discussa nell'introduzione, che qui si ripropone per completezza: l'apostolo racconta la sua straordinaria esperienza del rapimento al terzo cielo, dove gli è stato concesso di visitare il paradiso e di conoscerne segreti. In poche righe l'apostolo delle genti disegna una cosmologia piuttosto precisa: ci sono almeno tre cieli, il paradiso si trova nell'ultimo di questi e all'uomo è concesso di attraversare lo spazio per entrarvi.

12. 2 Cor 12, 2-4

Scio hominem in Christo ante annos / quattuordecim / sive in corpore nescio / sive extra corpus nescio / Deus scit / raptum eiusmodi usque ad tertium / caelum / et scio huiusmodi hominem / sive in corpore sive extra corpus ne / -scio Deus scit / quoniam raptus est in paradysum / et audivit arcana verba quae non li / -cet homini loqui.

Parlando di Cristo, Paolo spiega agli Efesini che egli è salito al di sopra dei cieli: lassù egli dimora, segno che quello è il luogo santo dove lo raggiungeranno gli eletti, ma non si chiarisce quanti cieli ci siano. Interessante però un'altra specificazione, quella riguardante i diversi ruoli assegnati agli uomini: alcuni sono apostoli, altri profeti, altri ancora evangelisti, altri infine pastori e dottori. Successivamente delinea i nuovi rapporti nella nuova società e, dopo essersi rivolto agli schiavi perché obbediscano e servano come se lo facessero al Signore, si rivolge ai padroni invitandoli a comportarsi sapendo che le distinzioni sociali non contano davanti a Dio che è nei cieli.

13. Ef 4, 10-11 e 6, 9

Qui discendi ipse est et qui ascendit / super omnes caelos / ut impleret omnia / et ipse dedit quosdam quidem apo / -stolos / quosdam autem prophetas / alios vero evangelistas / alios autem pastores et doctores / [...]. Et domini eadem facite illis remitten / -tes minas / scientes quia et illorum et vester / Dominus est in caelis / et personarum acceptio non est apud eum.

Ai cristiani di Colossi Paolo scrive che ringrazia Dio della loro fede e della carità che nutrono verso tutti i santi a motivo della speranza riposta nei cieli: la ricompensa, verosimilmente il paradiso, è dunque collocata nei cieli, anche se in questo caso non si specifica il loro numero.

14. Col 1, 3-5

Gratias agimus Deo Patri Domini / nostri Iesu Christi / semper pro vobis orantes / audientes fidem vestram in Christo / Iesu / et dilectionem, quam habetis in sanc / -tos omnes / propter spem quae reposita est vo / -bis in caelis / quam ante audistis in verbo veritatis / evangelii.

L'autore della lettera agli Ebrei, forse Paolo, presenta Gesù come un sommo sacerdote che ha attraversato i cieli, che lo separano dai peccatori: ignoto resta il loro numero.

15. *Eb* 4, 14 e 7, 26

Habentes ergo pontificem magnum / qui penetraverit caelos Iesum Fili / -um Dei / teneamus confessionem / [...] Talis enim decebat ut nobis esset / pontifex / sanctus innocens inpollutus / segregatus a peccatoribus / et excelsior caelis factus.

Nella ricchissima simbologia dell'ultimo libro biblico il paradiso è la nuova Gerusalemme celeste, una città costruita di pietre preziose e con una sua forma ben riconoscibile, essendo quadrata e con un modulo architettonico basato sul numero 12 e i suoi multipli; le visioni sembrano prendere corpo in un cielo (ad esempio *Ap* 4, 1-2; 21, 2).

16. *Ap* 21, 9-22, 5

Et venit unus de septem angelis ha / -bentibus fialas plenas septem pla / -gis novissimis / et locutus est mecum dicens / veni, ostendam tibi sponsam uxorem / agni / et sustulit me in spiritu in montem / magnum et altum / et ostendit mihi civitatem sanctam / Hierusalem / descendentem de caelo a Deo / habentem claritatem Dei / lumen eius simile lapidi pretioso / tamquam lapidi iaspidis sicut cris / -tallum / et habebat murum magnum et al / -tum / habens portas duodecim / et in portis angelos duodecim / et nomina inscripta quae sunt no / -mina duodecim tribuum filiorum Israhel / ab oriente portae tres / et ab aquilone portae tres / et ab austro portae tres / et ab occasu portae tres / et murus civitatis habens fundamen / -ta duodecim / et in ipsis duodecim nomina duode / -cim apostolorum agni / et qui loquebatur mecum habebat / mensuram harundinem auream / ut metiretur civitatem et portas eius et murum / et civitas in quadro posita est / et longitudo eius tanta est quanta et latitudo / et mensus est civitatem de harundine / per stadia duodecim milia / longitudo et latitudo et altitudo eius / aequalia sunt / et mensus est murus eius centum / quadraginta quattuor cubitorum / mensura hominis quae est angeli / et erat structura muri eius ex lapide / iaspide / ipsa vero civitas auro mundo simile / vitro mundo / fundamenta muri civitatis omni la / -pide pretioso ornata / fundamentum primum iaspis / secundus sapphyrus / tertius carcedonius / quartus zmaragdus / quintus sardonix / sextus sardines / septimus chrysolitus / octavus berillus / nonus topazius / decimus chrysoprassus / undecimus hyacinthus / duodecimus amethystus / et duodecim portae duodecim mar / -garitae sunt per singulas / et singulae portae erant ex singulis / margaritis / et platea civitatis aurum mundum / tamquam vitrum perlucidum / et templum non vidi in ea / Dominus enim Deus omnipotens / templum illius est et agnus / et civitas non eget sole neque luna ut / luceant in ea / nam claritas Dei inluminavit eam / et lucerna eius est agnus / et ambulabunt gentes per lumen eius / et reges terrae adferent gloriam su / -am et honorem in illam / et portae eius non cludentur per diem / nox enim non erit illic / et adferent gloriam et honorem gen / -tium in illam / nec intrabit in ea aliquid coinqui / -natum et faciens abominationem / et mendacium / nisi qui scripti sunt in libro vitae / agni / et ostendit mihi fluvium aquae vi / -tae splendidum tamquam cristal / -lum / procedentem de sede Dei et agni in / medio plateae eius / et ex utraque parte fluminis lignum / vitae / adferens fructus duodecim / per menses singula reddentia fruc / -tum suum / et folia ligni ad sanitatem gentium / et omne maledictum non erit ampli / -us / et sedes Dei et agni in illa erunt / et servi eius servient illi / et videbunt faciem eius / et nomen eius in frontibus eorum / et nox ultra non erit / et non egebunt lumine lucernae ne / -que lumine solis / quoniam Dominus Deus inluminat / illos / et regnabunt in saecula saeculorum.

Dopo aver riletto questi passi scritturali possiamo apprezzare meglio la multiforme realtà della sede dei beati espressa dalla variabilità del nome stesso: paradiso, regno, regno del Padre (o anche di Dio, come in *Lc* 13, 28-28) regno dei cieli, seno di Abramo, casa del Padre, cielo o cieli, nuova Gerusalemme significano tutti la stessa cosa, che però si materializza in modi diversi, nelle arti figurative e nella letteratura: gli uomini infatti hanno rappresentato la dimora dei risorti come un meraviglioso giardino (paradiso), un anziano patriarca (Abramo), oppure tre (Abramo, Isacco, Giacobbe, come in *Mt* 8, 11), nel cui grembo accogliente trovano riparo gli uomini (seno di Abramo

o dei tre patriarchi), una stupenda città (Gerusalemme celeste), o ancora una corte celeste, posta in cielo o nella Gerusalemme celeste, che si stringe intorno al Cristo suo re. In particolare, anche se non è espressamente indicata da un sostantivo specifico, come si è detto nel primo capitolo, l'idea, l'immagine della corte e l'immaginario ad essa riferibile attraversa tutte le Scritture, sia in riferimento alla realtà terrena sia in relazione a quella divina, rendendola familiare e abituale agli ebrei e ai cristiani come simbolo del potere, dell'autorità, e quindi anche di Dio e del suo regno⁷.

Nel corso dei secoli queste immagini sono convissute, si sono sovrapposte, sono state usate in combinazione o in maniera esclusiva; alcuni periodi hanno avuto la prevalenza dell'una piuttosto che dell'altra, ma sembra difficile poter determinare una sequenza temporale. Forse è più prudente parlare di diverse opzioni che gli artisti di epoche diverse hanno scelto con maggiore o minore frequenza. Secondo McDannell e Lang la rinascita urbana basso medievale ha privilegiato l'immagine del paradiso-città, già esistente nei secoli precedenti, a scapito del paradiso-giardino, che pure ha continuato a vivere, e comunque anche l'immagine prevalente della città celeste è in concorrenza con il paradiso dei teologi inteso come cielo empireo sulla scorta del rinnovato interesse per la filosofia e l'astronomia aristoteliche. «Se la città ispirò la mente monastica, la scoperta dell'intelletto s'impose all'attenzione dei teologi scolastici», così scrivono i due studiosi nel ricostruire la storia del paradiso⁸. Morgan, esaminando più specificamente le visioni popolari dell'aldilà, approda a conclusioni in parte simili: osserva che il modello apocalittico della Gerusalemme celeste, predominante fino al Basso Medioevo, dal XII-XIII secolo viene spesso sostituito o usato insieme al modello del paradiso celeste percorribile attraverso un'ascensione interstellare⁹. La rappresentazione che prende il sopravvento a partire dal XIV secolo, almeno nelle arti visive, è quella della corte celeste perché permette agli eletti di potersi radunare intorno a Dio e di godere quindi della visione beatifica che è la suprema gioia per gli uomini. Osserva infatti Baschet che le altre immagini o accolgono i giusti in un luogo sublime o non sempre presuppongono la loro presenza e comunque non implicano la visione divina, così che Dio e uomini restano separati o isolati, nel senso che tra loro non c'è nessuna relazione: il seno di Abramo (o dei tre patriarchi), il paradiso-giardino dell'Eden e la Gerusalemme celeste sono certamente accoglienti e magnifici, ma Dio può non esserci, mediato, sostituito o alluso da una figura intermedia (un

⁷ Si veda Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III, a cura di, *Le immagini bibliche...* cit., s. v. 'corte'.

⁸ Collenn McDannell e Bernhard Lang, *Storia del paradiso...* cit., p. 95. Teologi e filosofi raggiungono una sostanziale unanimità affermando che angeli e beati dimorano insieme nell'empireo: si veda Gianfranco Fioravanti, *Cielo e terra, Paradiso e Inferno nei teologi del XII secolo*, in *Cieli e terre nei secoli 11-12: orizzonti, percezioni, rapporti: atti della tredicesima Settimana internazionale di studio, Mendola, 22-26 agosto 1995*, Milano, Vita e pensiero, 1998, pp. 197-214; Tullio Gregory, *Speculum naturale: percorsi del pensiero medievale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 93-119. Sulla dottrina dell'Empireo si rimanda inoltre a Bruno Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La nuova Italia, 1967.

⁹ Alison Morgan, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, 1990, pp. 166-177.

angelo, un santo o appunto un patriarca) o dal *locus amoenus*, e se c'è non ha rapporto con i beati; la nuova Gerusalemme è inoltre molto spesso vuota, priva dei beati il cui ingresso è atteso ma non ancora avvenuto. Nella corte celeste, invece, tra Creatore e creature si instaura sia un rapporto fisico, perché Dio le inonda della sua luce, sia un rapporto intellettuale, perché Dio si lascia contemplare¹⁰.

I testi 9, 10 e 11, ovvero la loro esegesi, suggeriscono un'altra caratteristica del paradiso che è la disposizione gerarchica con cui sono divisi i beati: nel vangelo di Giovanni le molte dimore presenti all'interno della casa del Padre hanno fatto pensare a luoghi diversi per diverse tipologie di santi; nella prima lettera ai Corinzi la precedenza di Cristo nella resurrezione seguita da quella degli altri eletti suggerisce una dislocazione spaziale tale da rispettare questa sequenza e sempre nella stessa epistola il paragone instaurato tra i corpi risorti e la diversa luminosità di stelle e pianeti ha dato adito a credere che i beati fossero diversi, più o meno splendidi, cioè più o meno vicini a Dio, fonte di luce. Infine i passi paolini dal 12 al 15, soprattutto quello della seconda lettera ai Corinzi in cui l'autore racconta il suo rapimento al terzo cielo, sono importanti per determinare che Gesù e il paradiso si trovano in cielo e che raggiungerli significa attraversare lo spazio siderale, anche se resta vago il numero dei cieli. Eloquentemente in tal senso l'incertezza della *Glossa ordinaria* che, commentando Dt 10, 14¹¹, così si esprime: «Quidam dicunt tres esse coelos, aereum, aethereum, et sidereum. Nonnulli septem, primum aereum, secundum aethereum, tertium olympium, quartum igneum, quintum firmamentum, sextum aqueum, septimum angelorum.»¹² Nonostante ciò, l'indecisione riguardante il numero dei cieli, mai risolta definitivamente, non nuoce alla realtà intrinseca e all'esistenza del paradiso su cui non si nutre dubbio alcuno; possiamo dire che la contingenza fisica non pregiudica la verità metafisica.

Dopo la forma e l'ubicazione del regno dei cieli, un'ulteriore considerazione possibile è sul suo contenuto: chi vi entra? Anche in questo caso le Scritture sono laconicamente generiche: nei testi 3 e 6 l'evangelista Matteo parla di *iusti*, altrove di *electi*¹³; nella prima lettera ai Tessalonicesi

¹⁰ Si veda Jérôme Baschet, *I mondi del Medioevo...* cit.; Id., *Vision béatifique et représentations du Paradis (XIe-XVe siècle)*, in *La visione e lo sguardo nel Medioevo - View and Vision in the Middle Ages*, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Micrologus 6 (1998), pp. 73-93; Id., *Paradiso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale...* cit.; Maria Luisa Gatti Perer, a cura di, *La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3): immagini della Gerusalemme celeste dal 3. al 14. secolo*, Milano, Vita e pensiero, 1983. Anche in questo ambito però le cose potrebbero essere più articolate: Yves Christe, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*. Edizione italiana a cura di Maria Grazia Balzarini, Milano, Jaca Book, 2000, p. 146 e p. 229 sostiene che nella rappresentazione iconografica del Giudizio Universale dal XIII secolo è il seno di Abramo l'immagine preferita per il paradiso.

¹¹ «en Domini Dei tui caelum est et caelum caeli terra et omnia quae in ea sunt.»

¹² PL 113, 462C.

¹³ Ad esempio Mt 22, 14.

Paolo invita la comunità alla perfezione in attesa della venuta di Cristo con tutti i santi¹⁴; nell'Apocalisse coloro che stanno con il Re dei re sono *vocati et electi et fideles*¹⁵.

In prospettiva dantesca abbiamo le caratteristiche che formano il paradiso così come lo immagina il poeta: non un giardino, né il seno di Abramo o una città, ma una corte celeste, con una precisa gerarchia, che Dante percorre viaggiando attraverso i cieli; però i beati che popolano la sua visione non sono quelli genericamente individuati dalle Scritture, ma appartengono a specifiche categorie. A tutto ciò si aggiunge inoltre il fatto che la sua visione è riassunta nel vero paradiso, ossia l'empireo, dove si dà la visione ultima dei misteri cristiani. Vale la pena allora accompagnare Dante nel suo percorso per comprendere e apprezzare meglio il lavoro poetico con cui assorbe e rielabora gli elementi costitutivi dell'ultima cantica appena ricordati, derivanti da tradizioni diverse ma attestate e note, e utilizzati anche in altre produzioni artistiche: considerarle e studiarle in termini comparativi permette di conoscere l'ambiente culturale in cui Dante vive e matura le sue scelte. Cominciamo dal momento in cui Beatrice spiega al poeta che sale in cielo, inizio dell'ultimo tratto del suo viaggio, e chiarisce anzi che sarebbe strano se ciò non accadesse, visto lo stato di grazia e di purificazione raggiunto da Dante che quindi può e deve innalzarsi verso Dio (*Pd* I).

Così inizia il suo viaggio interstellare, uno dei tanti verificatesi nel corso dei secoli e testimoniati dalla letteratura greca, latina, dalla produzione apocrifia ebraica e cristiana, dalla tradizione islamica e dalla letteratura visionaria medievale. L'ascesa dell'anima in cielo ha un'origine persiana secondo alcuni¹⁶, oppure greca ovvero contemporanea nelle due culture secondo altri¹⁷; essa attraversa un numero differente di cieli, che generalmente oscillano tra uno, tre e sette. La Bibbia usa spesso il sostantivo 'cielo' al plurale¹⁸ o nell'espressione 'cieli dei cieli'¹⁹, ma tali espressioni servono a sottolineare la vastità e la grandezza dell'unico cielo che gli Ebrei pensavano che esistesse; non veri plurali dunque, ma formule enfatiche. A ipotizzare più strati o livelli astrali sono i Persiani, i Babilonesi e i Greci: le speculazioni dei primi sono di natura astrologica, esoterica e magico-misterica, quelle degli ultimi invece sono di natura scientifica e astronomica, poiché pensano a sette cieli in quanto credono che ogni pianeta del sistema solare abbia la sua propria sfera

¹⁴ 1 Ts, 3, 13: «[...] ad confirmanda corda vestra sine / querella in sanctitate / ante Deum et Patrem nostrum / in adventu Domini nostri Iesu / cum omnibus sanctis eius amen.»

¹⁵ Ap 17, 14: «Hii cum agno pugnabunt et agnus / vincet illos / quoniam Dominus dominorum est / et rex regum / et qui cum illo sunt vocati et electi / et fideles.»

¹⁶ Wilhelm Bousset, *Die Himmelsreise der Seele*, Darmstadt, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1960.

¹⁷ Alan F. Segal, *Heavenly Ascent in Hellenistic Judaism, Early Christianity and their Environment*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 23.2, 1980, Berlin, de Gruyter, pp. 1333-94: pp. 1342-1344; Edward J. Wright, *The Early History of Heaven...* cit., pp. 108-109.

¹⁸ Ad esempio in Mc 1, 10-11: «Et statim ascendens de aqua / vidit apertos caelos et Spiritum / tamquam columbam / descendentem et manentem in ipso / et vox facta est de caelis / tu es Filius meus dilectus in te con / -placui.»

¹⁹ Ad esempio in 3 Re 8, 27: «Ergone putandum est quod vere De / -us habitet super terram / si enim caelum et caeli caelorum te / capere non possunt quanto magis / domus haec quam aedificavi.»

in cui muoversi. Collins a proposito dei viaggi apocalittici, ma la considerazione può estendersi anche alla letteratura classica e medievale, sulla scorta di Culianu, pensa che possa accettarsi la divisione tra un “modello greco”, che presenta anche interessi e temi astronomici e quindi un nesso tra cieli attraversati e pianeti, e un “modello ebraico”, privo di interessi scientifici e di correlazione tra cieli e pianeti, essendo il numero dei primi frutto forse di influenze babilonesi; nell’ambiente ermetico e gnostico sarebbe maturata l’associazione tra i sette cieli e i sette pianeti.²⁰ Da ricordare inoltre che le influenze astrali non sono sempre e solo benefiche, potendo essere anzi malefiche e perniciose per la salvezza dell’uomo che da esse deve liberarsi²¹; la speculazione filosofica e teologica cristiana successiva consegna invece a Dante dei pianeti le cui influenze sono essenzialmente positive perché fungono da intermediari di Dio e in caso contrario si rasenta l’eresia, come spiega d’Alverny nell’edizione da lei curata del trattato anonimo del XII secolo che racconta appunto l’ascesa in cielo e la liberazione dell’anima dalle nefande influenze astrali²². Da quanto detto si evince che il viaggio dantesco si uniforma al “modello greco” e dalla cultura greca giungono al poeta anche altre influenze, nate dai cambiamenti culturali ed epistemologici radicali dei secoli XII e XIII che rivoluzionano il modo di concepire la natura e il suo rapporto con Dio.

Gregory chiarisce che nel XII secolo si assiste ad un «progressivo affermarsi di un’idea di natura come complesso ordinato di fenomeni, oggetto di indagine razionale, fuori dai riferimenti simbolici che avevano caratterizzato la contemplazione della natura nell’Alto Medioevo.»²³ A ciò contribuiscono appunto in maniera determinante la filosofia e la scienza greca ed araba che vengono conosciute grazie alla traduzioni approntate in Spagna e nell’Italia meridionale. In questa interpretazione fisica della natura cieli e pianeti assumono un ruolo fondamentale perché intesi come le cause intermedie attraverso le quali Dio agisce portando a compimento la creazione. Spiega ancora Gregory che la natura, il *liber creaturarum*, non è più interpretato come *sacramentum salutaris allegoriae* ma attraverso la *physica lectio*. Tale cambiamento si accentua nel XIII secolo

²⁰ Adela Yarbro Collins, *Cosmology and Eschatology in Jewish and Christian Apocalypticism*, Leiden, Brill, 1996, p. 22 e pp. 46-54; Iacono Petru Culianu, *Ascension*, in *The Encyclopedia of Religion*, a cura di Mircea Eliade, New York, MacMillan Publishing Company, 1987, vol. 9, pp. 435-440. Riferendosi proprio agli studi di Collins e di Wright ricordati in queste pagine, Schäfer si dimostra invece più cauto sull’argomento e sottolinea che lo schema astronomico con numerosi cieli non è necessariamente dovuto alla penetrazione del modello tolemaico nella cultura ebraica; la sua perplessità nasce dall’osservazione che nella scienza greca i cieli circondano la terra, nei testi ebraici invece questo non si evince e sembra anzi di capire che essi siano sovrapposti uno sull’altro e sulla terra stessa. Si veda Peter Schäfer, *In Heaven as It Is in Hell: The Cosmology of Seder Rabbah di-Bereshit*, in *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religion*, a cura di Ra’anan S. Boustani, Annette Yoshiko Reed, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 233-274: 260-261.

²¹ Si veda per esempio Iacono Petru Culianu, *Psychanodia 1: a Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and its Relevance*, Leiden, Brill, 1983, pp. 48-51.

²² Marie Thérèse d’Alverny, *Les pérégrinations de l’âme dans l’autre monde, d’après un anonyme de la fin du XIIe siècle*, in “Archives d’histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge”, XIII (1940-1942), pp. 239-299.

²³ Tullio Gregory, *Speculum naturale...* cit., p. 15 e segg.

con la riscoperta di Aristotele, che sostituisce il platonismo del secolo precedente che pure aveva aperto la strada alle novità della scienza aristotelica, in particolare al ruolo dei cieli. «Si dovrà quindi sottolineare con forza che nell'aristotelismo la causalità vera, essenziale, non risiede nella successione orizzontale delle cause univoche, bensì nell'ordine verticale delle cause equivoche o universali, gerarchicamente ordinate, costituito dai cieli e dai loro motori o intelligenze motrici.»²⁴ Questo spiega perché le influenze planetarie abbiano assunto un valore positivo: Dio agisce attraverso di loro e conoscerle, studiarle, magari prevederle è parte integrante della scienza astronomica. Quanto Aristotele fosse difficilmente conciliabile con le dottrine cristiane lo testimonia l'avversione dell'autorità ecclesiastica al suo insegnamento nelle università, circostanza ricordata da Gregory. In questa nuova atmosfera culturale Dante comprende che il cielo può essere oggetto di studio scientifico²⁵ e attraversarlo è da intendersi non in senso metaforico, ma reale: alcuni esempi chiariranno la differenza tra le posizioni dantesche scientifiche e aristoteliche e quelle attardate su vecchi modelli culturali.

Grégoire studia la semantica dei sostantivi 'cielo' e 'terra' nell'esegesi biblica medievale ed illustra come, già da Isidoro di Siviglia, i termini acquisiscono molti significati allegorici; 'cielo' in particolare può significare la Chiesa se usato al singolare, santi, angeli, profeti e apostoli se usato invece al plurale²⁶. Queste interpretazioni si protraggono nei secoli e ancora nel XII Adamo Scoto (1140-1212) se ne avvale nei suoi sermoni; nel XXX dedicato a santo Stefano protomartire fornisce un'interpretazione allegorica del sostantivo 'cielo' usato al singolare che prevede sette significati, ovvero la Chiesa, l'anima fedele, la Sacra Scrittura, il mistero occulto, la sublime santità, l'assemblea degli spiriti eletti, la beatitudine celeste; ne aggiunge un'altra di cinque nuovi sensi, per cui 'cielo' si può intendere come Dio, Cristo, intelletto angelico, questo mondo, l'aria. Conclude poi sommando le due serie per arrivare ad una interpretazione allegorica gerarchizzata in senso ascensionale:

Primum coelum est aer iste visibilis, secundum mundus iste mutabilis, tertium Ecclesia sancta, quartum anima devota, quintum Scriptura divina, sextum occultum mysterium, septimum sanctitas religiosae conversationis, octavum spirituum supernorum coetus, nonum beatitudo illa coelestis, decimum, capacitas angelici intellectus, undecimum primogenitus mortuorum ille princeps regum terrae, mediator Dei et hominum, Deus et homo Dominus noster Jesus Christus (I Tim. II, 5); duodecimum, qui lucem habitat

²⁴ Id., *ivi*, p. 48; Id., *Cosmogonia biblica e cosmologie cristiane*, in Concetto Martello, Chiara Militello, Andrea Vella, a cura di, *Cosmogonie e cosmologie nel Medioevo: atti del Convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (S.I.S.P.M.)*, Catania, 22-24 settembre 2006, Louvain La Neuve, F.I.D.E.M., 2008, pp. 169-194.

²⁵ Si veda ad esempio Alessandro Ghisalberti, *La cosmologia nel Duecento e Dante*, in "Lettture Classensi" XIII (1984), pp. 33-48 che ci ricorda l'intesse che Dante dimostra per le questioni astronomiche nel *Convivio* II, iii, 5.

²⁶ Réginald Grégoire, *Semantica del cielo e della terra nell'esegesi biblica medievale*, in *Cieli e terre nei secoli 11-12...* cit., pp. 3-30.

inaccessibilem (I Tim. VI, 16), rex immortalis et invisibilis, qui suo nobis ortu diem affert solus omnipotens, et dominans Deus trinus et unus.²⁷

Nel sermone successivo, il XXXI, studia il significato del termine quando esso è usato al plurale, essendo il suo sermone sempre dedicato a Stefano protomartire ed essendo volto ad indagare l'espressione dei cieli che si aprono che si legge in *Atti* 7, 55-58 al momento del martirio; ebbene, al plurale Adamo Scotus censisce sei accezioni: angeli, apostoli, predicatori, sapienti, spirituali, contemplativi.²⁸ La cronologia di Adamo Scotus ci porta molto vicino a Dante, segno della radicata ed inveterata tradizione dell'esegesi allegorica biblica, così come Grégoire la analizza. San Bonaventura nel suo sermone XII su Stefano protomartire, commentando il summentovato passo degli *Atti*, precisa in prima istanza il senso non letterale dell'espressione, che possa quindi aprirsi ad un'interpretazione fisica e scientifica, bensì metaforico:

[...] quod beatus Stephanus vidit caelos apertos, non reseratione caelorum, sed revelationem interiorum. Vidit, inquam, caelos apertos: ad supernae dispensationis operationem [...]. Ad divinae praesentiae manifestationem [...]. Ad internae claritatis suae testificationem [...]. Ad suae afflictionis consolationem [...]. Ad paratae sibi gloriae attestationem [...]. Ad miseriae persequentium se denotationem [...].²⁹

L'esperienza di Dante è invece diversa: nello spazio fisicamente, aristotelicamente inteso si può letteralmente salire ed esaminare gli altri viaggi interstellari è interessante per verificare chi o che cosa si trova nei vari cieli, considerato il fatto che, per esempio, la letteratura apocrifa è anche fonte ispiratrice della disposizione gerarchica su differenti sfere celesti degli angeli, nonché della relazione stabilita tra i cieli concentrici e le gerarchie degli angeli e dei beati: così ci ricorda Bruderer Eichberg avvalendosi degli studi di Teyssèdre³⁰.

Gli altri elementi che costituiscono il paradiso dantesco in precedenza ricordati possono essere considerati insieme: la corte celeste, la sua gerarchia e i gruppi di beati che la formano sono infatti un unico nodo tematico. Germanier³¹ ci spiega che i Padri della Chiesa, interrogandosi sul destino dei beati, elaborano risposte diverse: alcuni, Origene (185-254) e Girolamo (347-420), immaginano una futura condizione di uguaglianza e di parità; altri, Ippolito di Roma, Cipriano e Agostino, suppongono invece che gli eletti saranno ripartiti e differenziati in base ai meriti terreni, godendo perciò di una diversa visione beatifica di Dio che sarà più o meno intensa in relazione alla maggiore o minore vicinanza a Dio stesso. In questa prospettiva il passo paolino della lettera agli

²⁷ Adamus Scotus, *Sermones*, PL 198, 280A.

²⁸ Id., *ivi*, 287C-288A.

²⁹ Bonaventura, *Opera omnia*; iussu et auctoritate P. Bernardini a Portu Romatino edita; studio et cura PP. Collegii a S. Bonaventura ad plurimos codices emendata, anecdotis aucta prolegomenis scholiis notisque illustrata, Ad Claras aquas (Quaracchi), ex typographia Collegii s. Bonaventurae, 1882-1902, vol. 9, pp. 492-493.

³⁰ Barbara Bruderer Eichberg, *Les neuf choeurs angeliques: origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1998, pp. 7-9 e p. 31 nota 131.

³¹ Véronique Germanier, *Le paradis hiérarchisé dans les textes patristiques...* cit.

Efesini prima ricordato come 13 in cui l'Apostolo specifica le diverse funzioni assegnate da Cristo agli uomini (apostoli, profeti, evangelisti, pastori e dottori) diventa molto importante per determinare le tipologie dei beati e quindi il loro grado di beatitudine: questa scuola di pensiero diventerà dominante per tutto il Medioevo, nelle arti e nella letteratura che a vario titolo si occupa dell'aldilà. Ancora Germanier ci dice che già Ippolito di Roma (170-235) nel suo commentario al libro di Daniele propone una lista di gruppi di beati, che in parte si rifà alla lettera agli Efesini, in parte arricchisce quell'elenco con nuove categorie: egli nomina infatti i patriarchi, i profeti, gli apostoli, i martiri, le vergini, i dottori, i vescovi, i sacerdoti e i leviti. In una direzione simile si muove Cipriano (210-258) nel suo *De mortalitate* e poi Agostino, il cui ruolo è stato di certo determinante; tra i vari e numerosi interventi dei suoi scritti sull'argomento ricordiamo che nel *De civitate Dei* XXII, 18 commenta la lettera agli Efesini: Cristo è il capo e le varie categorie menzionate nel testo paolino sono le membra di un corpo. In XXII, 30 afferma poi che non si può dubitare che esisteranno diversi gradi d'amore e di gloria in proporzione ai meriti. Questo senza che si crei invidia tra l'inferiore e il superiore; nel rispetto dei ruoli, come c'è concordia e armonia tra le varie parti del corpo, così ognuno sarà contento e soddisfatto per ciò che ha ricevuto, senza volere niente di più³².

Nei secoli medievali questa concezione del paradiso si rafforza: di nuovo Germanier adduce alcuni significativi esempi e del resto l'indice della *Patrologia Latina* nel volume 220 che raccoglie i luoghi che parlano del cielo presenta un paragrafo dedicato proprio al tema «in dispari claritate par gaudium». Infine, conclude la studiosa, per il tramite della liturgia e soprattutto della festa di Ognissanti le diverse categorie dei santi sono diventate l'origine delle raffigurazioni del paradiso gerarchizzato. Le osservazioni ora ricordate sono per noi estremamente utili e significative, perché spiegano la nascita del paradiso inteso come corte celeste, ovvero il modello cui Dante guarda. A proposito dell'importanza del ruolo della liturgia nella diffusione dei cori dei beati Germanier in un ulteriore studio che riprende e approfondisce il tema del paradiso come corte celeste sottolinea che esiste un tipo di preghiera estremamente diffuso e popolare che si basa proprio sulla divisione in gruppi dei santi invocati, ovvero le litanie³³.

Nel pubblicare le litanie anglo-sassoni Lapidge ne ricostruisce la storia: il nome stesso attesta che esse sono una forma di preghiera nata nel mondo cristiano orientale di lingua greca, forse nella città di Antiochia già nel IV secolo, e che sono una supplica, una richiesta; di diverse forme e di vario impiego liturgico, nella messa, nell'ufficio divino, nelle processioni, nelle preghiere personali e private, le litanie si diffondono presto dall'oriente in occidente e quelle che

³² Agostino, *De civitate Dei*... cit., pp. 836-837 e pp. 862-866 rispettivamente.

³³ Véronique Germanier, *L'élaboration de l'image de la Toussaint. Sources textuelles et premières représentations*, in *La Cour céleste. La commémoration collective des saints au Moyen Âge et à l'époque moderne*, a cura di Olivier Marin e Cécile Vincent-Cassy, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 131-139.

qui interessano sono le cosiddette litanie dei santi, le quali propongono una serie più o meno lunga di santi, divisi e raggruppati in categorie, cui rivolgere le proprie invocazioni. Lapidge ci ricorda che se la loro origine è oscura, se cioè non sappiamo dove e quando si aggiunsero per la prima volta i nomi dei santi alle preghiere litaniche, è però possibile affermare che tale novità si riscontra nell'occidente latino non prima dell'VIII secolo, i precedenti essendo sempre greco-orientali, e che le litanie siffatte arrivano prima in Irlanda e Inghilterra, appunto nell'VIII secolo, per poi diffondersi nel continente dove diventano una preghiera molto comune e popolare già nel IX secolo, periodo in cui si istituzionalizza la festa di Ognissanti chiamata in causa da Germanier e sui cui si tornerà in seguito. In prospettiva dantesca è utile ricordare la seguente riflessione di Lapidge: «As a result of the widespread influence and use of the litany of the saints, its hierarchical classifications of saints became a commonplace, providing a convenient scheme for sorting the otherwise untractable numbers of saints»³⁴.

Diventa dunque una pratica diffusa, e mutuabile in altri campi, dividere e ripartire i santi in base a categorie comunemente accettate e riconosciute come validi criteri organizzatori e anche Dante sembra aver condiviso l'utilità di questo metodo popolare. In anni più recenti Krüger è tornata sul tema delle litanie avendo curato l'edizione di quelle di epoca carolingia: le sue osservazioni arricchiscono ulteriormente la comprensione di questo tipo di preghiera perché da una parte la ricca flessibilità della struttura delle litanie le permette di individuarne cinque tipi con un numero assai variabile di tipologie di santi e di quantità di singoli santi invocati per ogni categoria (come del resto accade nelle litanie anglo-sassoni), dall'altra sostiene che all'interno di questa libertà c'è uno schema gerarchico fisso e ricorrente che comprende, a partire dall'alto, angeli, patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori, vergini³⁵; ciò rende dunque le litanie estremamente duttili per ogni tipo di esigenza liturgica pur non rinunciando ad una chiara riconoscibilità del genere. Può essere utile trascrivere una porzione di una delle litanie edite da Krüger per rendersi conto meglio di ciò che si è detto fin qui, ricordando che quelle pubblicate da Lapidge sono assolutamente assimilabili³⁶. Scegliamo la litania 21b, databile al IX secolo e recitata nella visita e nell'unzione degli infermi³⁷:

Kyrie eleison. Ter.
Christe eleison. Ter.
Christe audi nos. Ter.

³⁴ Michael Lapidge, a cura di, *Anglo-Saxon Litanies of the Saints*, London, Published for the Henry Bradshaw Society by the Boydell Press, 1991, p. 60.

³⁵ Astrid Krüger, *La Cour céleste mise en système. La mémoire collective dans les litanies du VIIIe et du IXe siècle*, in *La Cour céleste. La commémoration collective...* cit., pp. 31-52: 32.

³⁶ Lo stesso dicasi per le litanie studiate da Maurice Coens, *Anciennes litanies des saints*, in *Recueil d'études bollandiennes*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1963, pp. 131-324.

³⁷ Astrid Krüger, *Litanei-Handschriften der Karolingerzeit*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 2007, pp. 632-633.

Sancta Maria ora pro nobis.
 Sancta Maria Dei genetrix ora.
 Sancta et perpetua uirgo succurre in angustiis constituto.
 Sanctae Michael ora pro nobis.
 Sancte Gabriel ora pro nobis.
 Sancte Raphael ora pro nobis.
 Omnes sancti angeli orate.
 Omnes sancti arcangeli.
 Sanctae uirtutes.
 Sanctae potestates.
 Sancti principatus.
 Sanctae dominationes.
 Sancti throni.
 Sancta cherubim.
 Sancta seraphim.
 Omnes sancti patriarchae.
 Omnes sancti prophetae.
 Omnes sancti apostoli.
 Omnes sancti martyres.
 Omnes sancti confessores.
 Omnes sancti monachi.
 Omnes sancti heremite.
 Omnes sancti anachorite.
 Omnes sancte virgines.
 Omnes sanctae uiduae.
 Omnes sanctae continentes.

Seguono poi nutriti elenchi che aggiungono singoli santi per ogni categoria di beati e invocazioni rituali adeguate alla circostanza della visita ai malati e della loro benedizione.

Per cercare di offrire un'analisi che sia la più esaustiva possibile, è opportuno aggiungere che l'elemento gerarchico del paradiso, ovvero la necessità teologica di pensare ad una gradazione della beatitudine così come supposto da alcuni Padri della Chiesa, non è prerogativa esclusiva delle litanie, ma trova un ulteriore sostegno nella lettura delle opere dello pseudo Dionigi Areopagita, che in Occidente viene riscoperto proprio nel periodo in cui si diffonde e si afferma la preghiera litanica. Questo autore di lingua greca, forse di origini siriane come le litanie e di poco posteriore alla loro nascita visto che può essere collocato tra il V e il VI secolo, costruisce tutta la sua speculazione teologica e filosofica sul concetto e sulla necessità ontologica della gerarchia, che è del resto un termine da lui stesso coniato. Riscoperto nel mondo latino a partire dall'VIII-IX secolo, la sua opera sarà tra le più lette e commentate in tutto il Medioevo e la sua influenza sarà dunque capillare e profondissima³⁸; ciò che invece manca agli scritti areopagitici è un criterio grazie al quale poter dividere gli abitanti del cielo in categorie, lacuna colmata proprio dalle litanie. L'organizzazione gerarchica delinea dunque una verticalità dello spazio a proposito della quale

³⁸ Si veda Diego Sbacchi, *La presenza di Dionigi Areopagita...* cit.

ricordiamo le parole di Gregory, secondo cui il Medioevo vive «un’esperienza religiosa dello spazio, ove la verticalità comporta una scalarità di valori all’interno di un cosmo finito: qui alto e basso costituiscono due punti di riferimento assoluti, qualificati come poli del positivo e del negativo, in rapporto a manifestazioni e prescrizioni del sacro. La priorità della dimensione verticale [...] nel cristianesimo riveste un particolare significato, perché lungo la verticale alto-basso si attua la ierofania che costituisce il centro della storia»³⁹. Iastica in questo senso è la geografia dell’aldilà secondo papa Innocenzo III che nel suo sermone XXX scritto per la festa di Ognissanti così si esprime:

Sane quinque loca sunt, in quibus humani spiritus commorantur. Supremus, qui est summe bonorum; infimus, qui est summe malorum; medius, qui est bonorum et malorum: et inter supremum et medium unus, qui est mediocriter bonorum; et inter medium et infimum alter, qui est mediocriter malorum. Supremus, qui est summe bonorum, est coelum, in quo sunt beati. Infimus, qui est summe malorum, est infernus, in quo sunt damnati. Medius, qui est bonorum et malorum, est mundus, in quo justus et peccatores. Et inter supremum et medium, qui est mediocriter bonorum, est paradysus; in quo sunt Henoch et Elias, vivi quidem, sed adhuc morituri. Et inter medium et infimum, qui est mediocriter malorum, in quo puniuntur qui poenitentiam non egerunt in via, vel aliquam maculam venialem portaverunt in morte.⁴⁰

Cinque spazi ultramondani organizzati sull’asse verticale: il luogo supremo, il cielo sede dei beati; tra il luogo supremo e quello intermedio il paradiso, sede dei moderatamente buoni; il luogo intermedio appunto, il mondo sede dei giusti e dei peccatori; tra il luogo intermedio e l’infimo un luogo in cui vengono puniti quelli moderatamente peccatori; il luogo infimo, cioè l’inferno sede dei dannati.

A questo punto è forse utile riassumere i ragionamenti sviluppati finora; in queste pagine abbiamo cercato di individuare lo scheletro del paradiso dantesco, composto da alcuni elementi di cui si è analizzata l’origine e la provenienza: il viaggio ascensionale interstellare, il paradiso visto come corte celeste, con una sua chiara struttura gerarchica resa possibile da una divisione dei beati in gruppi ben precisi derivati dalle categorie delle litanie, le quali si rispecchiano e si amplificano nella ricorrenza di Ognissanti. Poiché nessuno di questi elementi è invenzione di Dante, le riflessioni seguenti tenteranno di valutare le tradizioni a cui tali elementi appartengono e quindi la posizione del poeta al loro interno; l’indagine studierà quindi la diffusione della classificazione dei santi nella produzione teologica, nella liturgia, nelle arti visive e nella produzione letteraria visionaria, considerando in quest’ultima anche l’eventuale presenza del “modello greco” nel viaggio spaziale verso il paradiso, cioè l’associazione tra cieli e pianeti.

³⁹ Tullio Gregory, *Speculum naturale...* cit., p. 93 e p. 99.

⁴⁰ Innocenzo III, *Sermo XXX in solemnitate omnium sanctorum*, PL 217, 589B-590A.

Capitolo II

La corte celeste nella teologia e nell'omiletica

I testi proposti nel presente capitolo vogliono testimoniare la diffusione costante e capillare dell'immagine della corte celeste, che diventa paradigmatica degli abitanti del cielo: se nel capitolo precedente abbiamo osservato che l'immagine e la forma del paradiso possono variare offrendo soluzioni diverse senza perdere di intelleggibilità iconologica, in questo caso noteremo invece la concordia costante con cui vengono indicati i suoi abitanti; varia insomma il contenitore ma non il suo contenuto. Nella Chiesa delle origini gli unici ad essere considerati santi e ad essere oggetto di culto sono i martiri, cristiani perfetti nell'imitazione di Cristo fino alla morte; dalla metà del IV secolo, con la fine delle persecuzioni, vengono considerate però altre e nuove forme di martirio, non cruento ma ugualmente mortificante: una vita trascorsa nell'esercizio di una volontà o di una penitenza eroica può a buon diritto considerarsi degna di memoria e quindi di culto; testimoni di questa sequela di Cristo sono vergini, vedove, vescovi, monaci o asceti, e i confessori in genere, che diventano nuovi modelli di santità che arricchiscono la corte celeste e che vengono invocati dai fedeli; la riflessione teologica inizia e plasma queste idee che saranno talmente diffuse da diventare forme devozionali popolari.

Sant'Ambrogio (340-397) scrive un commento al vangelo di Luca e nei suoi ragionamenti riflette sull'opportunità del paragone tra gli angeli o il Cristo con il giglio, del quale esamina le caratteristiche e tra queste valuta anche il luogo che gli è più consono per attecchire; questo fiore non si trova in luoghi incolti ma, sulla scorta del *Cantico*, in un bel giardino che è inoltre dimora di diverse forme vegetali espressioni di tante virtù e che pertanto può accogliere non solo lo splendore dei angeli ma anche i santi, ovvero i loro fiori simbolici.¹

Apponio (databile tra il V e il VI secolo) si cimenta in un commento al *Cantico*: parlando delle macchinazioni di Satana sostiene che anche le persecuzioni subite dai cristiani da parte di Roma siano state opera sua e ritiene che esse abbiano arricchito il paradiso di frutti dal sapore diverso e tale varietà di frutti è rappresentata dalla varietà dei santi che hanno subito gli attacchi e che per questo inebriano il paradiso con il loro sapore; fra le più frequenti categorie, tutte appartenenti al tempo del Nuovo Testamento, compaiono anche i continenti².

¹ Ambrogio, *Expositio Evangelii Secundum Lucam*, PL 15, vol. 7, 1732C: «[...] eo quod ubi integritas, ubi castitas, ubi religio, ubi fida silentia secretorum, **ubi claritas Angelorum est, illic confessorum violae, lilia virginum, rosae martyrum sunt.**» Qui e altrove si evidenziano in grassetto le pericopi più significative per maggiore comodità del lettore.

² Apponio, in *Canticum canticorum expositionem*, ediderunt Bernard de Vregille et Louis Neyrand, Turnhout, Brepols, 1986, p. 177: « Ibi namque **martyrum, confessorum, uirginum, continentium**, gratissimi iustitiae fructus.»

Cassiodoro (485-580) invece commenta i salmi e ricorre alle categorie dei santi per dimostrare i diversi doni carismatici necessari alla conversione delle genti³; il monaco spagnolo Beato di Liebana (c.730-798) è autore di un commentario all'*Apocalisse* reso famoso dalle miniature che vennero aggiunte nelle varie copie redatte tra il IX e il XIII secolo: nel capitolo dedicato alla traduzione figurativa della corte celeste si ricorderanno alcuni di questi capolavori e in questa sede possiamo dire che essa compare anche nelle sue riflessioni sul testo sacro. Quando interpreta il primo segno grandioso che appare in cielo (*Ap* 12, 1) sostiene che questo, il cielo, sia da intendersi come la Chiesa e quello, il segno, come Cristo accompagnato dalla sua corte⁴.

Il teologo e filosofo Incmaro vescovo di Reims (806-882) fra le sue numerose opere scrive un trattato per l'imperatore Carlo il Calvo sui vizi da evitare e sulle virtù da esercitare, un capitolo del quale è dedicato alla necessità di invocare l'intercessione dei santi di fronte al giudizio divino⁵: anche in questa circostanza ricorrono le tradizionali schiere dei santi, che vengono ripetute a poca distanza quando spiega all'imperatore il diverso destino dei dannati e dei beati, alcuni dei quali giungono subito alla contemplazione di Dio come appunto gli apostoli, i martiri, i confessori, le vergini e in generale tutti gli uomini e le donne che hanno vissuto in maniera perfetta⁶.

Il teologo e filosofo Onorio di Autun nel suo trattato *Liber duodecim quaestionum* istruisce il lettore sulla dottrina cristiana; l'ottava domanda verte sul numero dei beati e se questo sia pari a quello degli angeli⁷:

³ Cassiodoro, *In psalterium expositio*, PL 70, 765C: «*Et dedit eos in misericordias, in conspectu omnium qui eos ceperant. In misericordias dicit eos datos, quia diversa charismatum munera susceperunt. Alii enim prophetae, alii apostoli, alii martyres, alii confessores* ex ipso populo Domini miseratione floruerunt, ut eosdem postea miraculorum intuitu venerarentur gentes, quos ante velut abjecta mancipia possederunt.» Si repete poi nell'esposizione di un altro salmo, ivi, 835D.

⁴ Beato di Liebana, in *Apocalipsin libri duodecim*, edited by Henry A. Sanders, Rome, American Academy in Rome, 1930, p. 461: «*signum magnum Christus est; stellarum quoque relucens milia, hoc est patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, sacerdotum, et confessorum, virtutum suarum luminibus radiantes.*» Poco prima (p. 460) aveva sostenuto che la donna che Giovanni vede partorire tra i dolori è la Chiesa antica dei patriarchi (padri), dei profeti, dei santi e degli apostoli in attesa di Cristo, frutto promesso: «*semper enim haec mulier etiam ante adventum Domini parturiebat in doloribus suis, quae est antiqua ecclesia patrum et prophetarum et sanctorum et apostolorum, quae gemitus et tormenta desiderii sui habuit, usquequo fructum ex plebe sua secundum carnem olim promissum sibi videret Christum ex ipsa gente corpus sumpsisse.*»

⁵ Incmaro di Reims, *De cavendis vitiis et virtutibus exercendis, ad Carolum calvum regem*, PL 125, 901A: «*Adsunt defensores nostri sancti apostoli, beati martyres, gloriosi confessores, sanctae feminae et virgines, rogari volunt, atque ut ita dixerim quaerunt ut quaerantur.*»

⁶ Id., ivi, 911D.

⁷ Onorio di Autun, *Liber duodecim quaestionum*, PL 172, 1182C. Nella sesta domanda aveva risposto diversamente, nel senso che i santi sono sempre nove per corrispondenza agli angeli, ma li divide in base alle beatitudini, come si può leggere in PL 172, 1181D: «*Sicut ergo leguntur novem ordines angelorum, ita in Evangelio a Domino ponuntur novem ordines electorum: Ex quibus pauperes Spiritu angelis, mites archangelis associantur, lugentes virtutibus, esurientes justitiam potentatibus coaequantur: misericordes principatibus, mundi corde dominationibus copulantur, pacifici thronis aggregantur: persecutionem patientes propter justitiam cherubim; maledicta opprobria, mendacia propter Filium*

Et quia beatis hominibus repromittitur aequalitas angelorum, ideo Ecclesia distinxit ordines fidelium secundum ordines eorum, scilicet in **patriarchas**, in **prophetas**, in **apostolos**, in **martyres**, in **confessores**, in **monachos**, in **virgines**, in **viduas**, in **conjugatos**. Similiter et officia illorum in novem discrevit videlicet in laicos, in ostiarios, in lectores, in exorcistas, in acolythos, in subdiaconos, in diaconos, in presbyteros, in episcopos.

Secondo il teologo dunque la Chiesa distingue nove ordini di beati per corrispondenza ai nove cori angelici, essendoci uguaglianza tra le due categorie; i santi sono quelli noti e in più Onorio aggiunge che anche le loro mansioni possono essere specificate in nove tipologie. Nel più famoso *Elucidarium*, un catechismo diffusissimo in forma dialogica tra maestro e discepolo, l'autore torna sull'argomento e ribadisce la sua posizione⁸:

O qualem voluptatem visus ipsi habebunt, qui ita clausis sicut apertis oculis videbunt! Quibus singula membra, ut oculus solis erunt, qui **Regem** gloriae in decore suo cernent; **omnes angelos** et **omnes sanctos** interius et exterius conspicient. Gloriam **Dei**, gloriam **angelorum**, gloriam **patriarcharum**, gloriam **prophetarum**, gloriam **apostolorum**, gloriam **martyrum**, gloriam **confessorum**, gloriam **virginum**, et gloriam **omnium sanctorum** videbunt: suos oculos, suas facies, omnia membra sua interius et exterius, cogitationes singulorum intuebuntur: omnia quae sunt in novo coelo, et in nova terra contemplabuntur.

Al discepolo che domanda quale sia il piacere di cui potranno godere i beati, il maestro risponde che i sensi saranno soddisfatti; il primo di cui parla è la vista, che sarà appagata dalla visione di Dio, degli angeli e dei santi: di loro tutto sarà visibile, dentro e fuori. Da notare che, senza temere di cadere in contraddizione, in questa circostanza le schiere dei santi specificate non sono più nove, ma solo sei; non sono diverse, sono semplicemente di meno rispetto all'altro scritto ma ciò non rappresenta incertezza, bensì varietà e la dicitura 'tutti i santi' mette al riparo da simili osservazioni. Del resto anche nella esposizione al *Cantico* individua sei categorie⁹:

Hic sex gradus ascensionis ad perfectionem scribuntur, vel sex ordines electorum in Ecclesia exprimuntur. De virga quippe timoris, ascendit ad fumum compunctionis, inde ad aromata virtutum, deinde ad myrrham mortificationis, inde ad thus confessionis, ut hostia viva fiat Deo, demum ad universum pulverem pigmentarii, hoc est ad imitanda universa exempla sectatorum Christi. Vel per virgam, quae recta est, **recti corde** accipiuntur; per fumum **poenitentes**, per aromata **claustrales**, per myrrham **martyres**, per thus **confessores**, per universum pulverem pigmentarii **conjugati** et **alii fideles**.

L'argomento è insomma abbastanza elastico da potersi adattare ai diversi sforzi esegetici con cui si leggono e si illustrano le Scritture, nel caso in questione l'interpretazione allegorica di Ct 3, 6¹⁰ per cui ad ogni elemento della descrizione dell'amata corrisponde un gruppo di beati. Sempre nella

hominis sustinentes seraphim in gloria comparantur.» Si vedrà più avanti con Bataillon che le beatitudini sono uno schema per ragionare sulla santità.

⁸ Id., *Elucidarium*, PL 172, 1172A.

⁹ Id., *Expositio in cantica canticorum*, PL 172, 403A.

¹⁰ «Quae est ista quae ascendit per desertum sicut virgula fumi, ex aromatibus myrrhae et thuris et universi pulveris pigmentarii.»

stessa opera, quando commenta le qualità che lo sposo esalta della sposa, sostiene che i beati sono divisibili in sette schiere perché sette sono le doti della sposa¹¹:

Nota septem membra sponsae a sponso laudata, id est septem ordines electorum in Ecclesia. Qui sunt **oculi**, qui occulta perspiciunt; **capilli**, qui a vitiis plani foramen acus, id est portam coeli transeunt; **dentes**, qui improbos corrigunt; **labia** qui secreta Scripturae aperiunt; **genae**, qui de peccatis propriis vel alienis erubescunt; **collum**, qui vitalem flatum, vel cibos doctrinae praedicando aeterna gaudia administrant; **duo ubera**, docti in utraque lege de duobus populis. [...] Ecclesia in coelis regnans est turba animarum quae praesentia Christi sui sponsi jam fruitur. Ecclesia igitur peregrinans sua habet membra, sicut et primitiva Ecclesia habuit sua. Ecclesiae ante legem **oculi** fuerunt **patriarchae**, qui ei Christum praefiguraverunt. Ecclesiae autem sub lege oculi fuerunt **prophetae**, qui ei Christum praeviderunt scriptis. Ecclesiae sub gratia oculi fuerunt **apostoli**, qui eam signis et miraculis ad Christum perduxerunt. Ecclesiae peregrinantis oculi sunt **episcopi** et **alii praelati**, qui eam praedicationibus et exemplis ad vitam aeternam perducunt, quae amica Christi dicitur, quia ad coelestia secreta vocatur. Cui bis dicitur quod pulchra sit, quia in activa et contemplativa vita, fide et opere est speciosa. Hujus **capilli** sunt **pueri vel laici**, dentes spontanei **pauperes**, labia **clerici**, genae **monachi**, collum **eremita**, ubera **magistri**.

A ben vedere i santi sono ben più di sette, dal momento che gli occhi vengono associati a più di una categoria a seconda della vita della Chiesa prima della legge, per cui essi sono rappresentati dai patriarchi che preannunciarono Cristo; sotto la legge, quando gli occhi sono assimilabili ai profeti che anticiparono Cristo; sotto la grazia, periodo in cui gli apostoli diventano gli occhi e infine nella fase della Chiesa peregrina questi sono i vescovi e gli altri prelati. Inoltre poco dopo instaura un paragone tra il tempio di Salomone e la Chiesa secondo il quale se il primo è stato edificato in sette anni utilizzando tre materiali diversi, pietre cavate dal mare, legno di cedro e oro purissimo, l'altra sarà edificata da Cristo mediante i sette doni dello Spirito santo e l'opera di tre schiere di beati: i coniugati, avvezzi a fare i conti con l'asprezza e l'amarezza delle difficoltà del secolo; i continenti, immersi nelle virtù odorose; i dottori, che nelle avversità si dimostrano essere preziosi come l'oro e splendidi di saggezza¹². Altri santi, dunque, rispetto ai precedenti.

Il teologo Ugo di Folieto (o Fouillo, c.1100-c.1174) deve la sua notorietà anche ad un'opera allegorica sulla vita monastica quale è il *De claustro animae*: vi sostiene che il chiostro della perfetta beatitudine è composto da quattro ordini di colonne, ognuno di un colore e con proprietà diverse; croceo il primo, rosso il secondo, niveo il terzo e ceruleo l'ultimo. I tipi richiamano altrettanti fiori ovvero, rispettivamente, il croco, la rosa, il giglio e le viole e questi a loro volta sono assimilabili a quattro ordini di beati: patriarchi, martiri, confessori e vergini¹³.

¹¹ Id., ivi, 415A e 416B.

¹² Id., ivi, 416D: «Templum autem in patria a Salomone septem est annis aedificatum de tribus materiis, scilicet de sectis lapidibus de mari sublatis, de lignis cedrinis, et de auro purissimo, quia Ecclesia templum Dei in superna patria, a Christo vero pacifico per septem dona Spiritus sancti in habitaculum Deo coaedificatur, de tribus ordinibus electorum, scilicet de **conjugatis** in salo saeculi tribulationibus quadratis, de **continentibus** in virtutibus odoriferis, de **doctoribus** in adversitate ut aurum examinatis et sapientia fulgidis.»

¹³ Ugo di Folieto, *De claustro animae*, PL 176, 1168B-1168D.

San Francesco (1181-1226) alla fine della sua regola non bollata chiede l'intercessione della corte celeste¹⁴:

Et gloriosam matrem beatissimam **Mariam** semper uirginem beatum **Michaelem Gabrielem et Raphaellem** et omnes choros beatorum **seraphim cherubim thronorum dominationum principatuum potestatum virtutum angelorum archangelorum** beatum **Iohannem Baptistam Iohannem euangelistam Petrum Paulum** et beatos **patriarchas, prophetas, innocentes, apostolos, euangelistas, discipulos, martyres, confessores, virgines**, beatos **Elia** et **Enoch** et **omnes sanctos** qui fuerunt et erunt et sunt propter tuum amorem humiliter deprecamur ut sicut tibi placet pro his tibi gratias referant summo uero deo aeterno et uiuo cum filio tuo carissimo domino nostro Iesu Christo et Spiritu sancto Paraclito in saecula saeculorum Amen. alleluia.

Lo schema litanico traspare dalla sequenza con cui il santo frate elenca i diversi personaggi per invocare l'aiuto di Dio: Maria; gli angeli Michele, Gabriele e Raffaele, quindi tutti i cori angelici; i due Giovanni; Pietro e Paolo aprono poi la serie dei santi che, oltre ai gruppi già visti, presenta anche i discepoli e i profeti Enoch ed Elia.

San Bonaventura nelle sue *Collationes in Hexaëmeron*¹⁵ ragiona sul fatto che la gerarchia celeste è modello della Chiesa militante e che quindi fra le due entità ci deve essere una corrispondenza che, secondo le sue riflessioni, può essere triplice; fra queste possibilità di corrispondenza, la prima, ovvero secondo il processo, chiama in causa la corte celeste. Dice infatti il santo che la Chiesa nel tempo procede e per farlo ha bisogno di tre ordini: i *fundamentales*, che corrispondono al Padre, i *promouentes*, che corrispondono al Figlio, i *consummantes*, che corrispondono allo Spirito Santo. A loro volta i primi (*fundamentales*, poiché hanno fondato la Chiesa) sono di tre tipi: *patriarchalis*, che corrisponde ai Troni perché offrono la stabilità della fede, *prophetalis*, che corrisponde ai Cherubini per la limpidezza della fede, *apostolicus*, che corrisponde ai Serafini per l'ardore di carità. Il secondo ordine, i *promouentes*, rappresentano coloro che hanno ampliato la Chiesa e sono i martiri, a cui corrispondono le Dominazioni, i confessori, a cui corrispondono le Virtù, e i vergini (uomini e donne) a cui corrispondono le Potestà. In questo caso le coppie angeli-beati sono meno esplicite, ma martiri-Dominazioni è perché la Chiesa fu accresciuta con il loro sacrificio, confessori-Virtù, perché la fede fu maggiormente spiegata e sconfisse l'eresia, vergini-Potestà, perché suscitarono lo Spirito Santo che allontanò gli uomini dalla carne. Infine all'ultimo ordine, i *consummantes*, appartengono coloro che mantengono l'ordine nella Chiesa e sono rappresentati da tre nuove categorie: i presidenti, prelati di qualunque autorità che corrispondono ai Principati, i maestri, di qualunque disciplina serva a promuovere la Chiesa, che corrispondono agli Arcangeli, gli estensori di regole (e i loro sottoposti) che rappresentano la vita

¹⁴ Il testo è reperibile e consultabile nella banca dati *Library of Latin Texts: Series A (LLT-A)*.

¹⁵ Bonaventura, *Opera omnia...* cit., vol. 5, pp. 437-439. Considerazioni simili vengono proposte anche nel primo sermone *de sanctis angelis*, in Id., ivi, vol. 9, pp. 609-618.

monastica e che corrispondono agli Angeli. In quest'ultima terna le ragioni di queste coppie tra uomini e angeli non sono fornite, ma è comunque nuovo e notevole il tentativo di istituire questo parallelismo.

San Tommaso d'Aquino, toccando tangenzialmente il tema delle varie tipologie di santità, adotta alcune delle categorie summentovate quando definisce a chi spetta fregiarsi dell'aureola. Nel *Supplementum* della *Summa Theologiae*, la *quaestio* 96, *de aureolis*, discute se essa possa e debba assegnarsi alle vergini, ai martiri e ai dottori, oltre che a Cristo e agli angeli¹⁶ e le stesse osservazioni si leggono anche nel commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo¹⁷. Guglielmo Durando (o Durante, 1230-1296) vescovo, giurista e trattatista, scrive appunto un trattato liturgico che ha goduto di grande fama e diffusione, il *Rationale divinorum officiorum*; il libro settimo è dedicato al culto dei santi e in particolare nel capitolo 34, dopo aver trattato delle feste di singoli santi, parla delle origini e della celebrazione della festa di Ognissanti e spiega che da festa degli apostoli e dei martiri diventa una ricorrenza che celebra anche la Trinità, gli angeli, i confessori e complessivamente ogni tipologia di santi. Successivamente specifica ancora altri diversi santi particolari e poi la sua esposizione procede per le solite categorie note: apostoli (cap. 43), evangelisti (cap. 44), martiri (cap. 45), confessori (cap. 46), vergini (cap. 47)¹⁸.

Raimondo Lullo (1232-1316), teologo e poligrafo spagnolo, fra le sue numerose opere scrive anche il trattato *De doctrina puerili*, rivolto all'educazione, anche spirituale, dei bambini; descrivendo il paradiso al suo educando (l'opera è dedicata al figlio) spiega che cosa si potrà vedere se ammessi alla gloria eterna¹⁹:

Si tu, fili, intraueris paradisum, in summo uidebis et cognosces **Deum**, quomodo est unus in tribus personis et tres personae in uno Deo, et uidebis ibi dominum nostrum **Iesum Christum** verum Deum et verum hominem in corpore et in anima, et postea dominam nostram sanctam **Mariam**; et postea uidebis **nouem ordines angelorum**, scilicet, **angelos, archangelos, virtutes, potestates, principatus, dominationes, throni, cherubin et seraphim**, inter quos uidebis **apostolos, evangelistas, prophetas, confessores, martyres, virgines**.

L'opera presenta diverse traduzioni in latino, essendo stata redatta in catalano, e si è scelta questa appena riletta perché, rispetto alle altre che sono fra loro più simili²⁰, qui notiamo due particolari interessanti: fra i santi veterotestamentari si ricordano solo i profeti e non i patriarchi, che sono poi

¹⁶ Tommaso d'Aquino, *Opera omnia...* cit., vol. 12, qu. 96.

¹⁷ Id., *Commento alle 'Sentenze' di Pietro Lombardo e testo integrale di Pietro Lombardo*, Bologna, ESD, 1999-2002, vol. 10, dist. 49, qu. 5.

¹⁸ Guglielmo Durando, *Rationale divinorum officiorum*, per Dominicum Lilium & fratres Veneti, Venetiis, 1540. Anche Giovanni Beletth nella sua *Summa de ecclesiasticis officiis* sostiene che la festa di Ognissanti sia divenuta tale comprendendo le altre tipologie di santità a partire dagli apostoli e dai martiri. Si veda Giovanni Beletth *Summa de ecclesiasticis officiis*, edita ab Heriberto Douteil, Turnhout, Brepols, 1976, vol. 41A, p. 243.

¹⁹ Raimondo Lullo, *Liber de doctrina puerili* (op. 8). Versio II: translatio latina sec. codd. München, Clm. 10548 [M] et 10549 [N], edited by Jaume Medina, Turnhout, Brepols, 2009, *de septem artibus*, cap. 100, p. 554.

²⁰ I testi sono reperibili e consultabili nella banca dati *Library of Latin Texts: Series A (LLT-A)*.

ricordati in mezzo a quelli del Nuovo Testamento, e più in generale si dice che i santi si trovano tra gli angeli («inter quos») e non in una sequenza successiva.

Non meno importante della speculazione teologica è la produzione omiletica, che rappresenta anzi un momento fondante per il suo intento esegetico e didattico: è il mezzo che rende “popolari” le riflessioni teologiche perché le mette a disposizione dei fedeli, facendole così uscire dagli ambienti chiusi degli specialisti e permettendo al gregge di Dio di formarsi e uniformarsi al linguaggio, alla dottrina e alle idee dei suoi pastori. Possiamo ricordare Pietro Crisologo (380-450), vescovo di Ravenna canonizzato in seguito come dottore della Chiesa; fra i suoi sermoni, raccolti nell’VIII secolo da Felice anch’esso vescovo di Ravenna, consideriamo il decimo in cui, per spiegare il verso incipitario del salmo 28 secondo la *Vulgata* («adferte Domino filios arietum»), commenta l’episodio di Abramo che si dimostra pronto al sacrificio del figlio Isacco; Dio però ferma Abramo perché non vuole il sangue del figlio, ma mette alla prova l’amore del padre, la vittima sacrificale essendo proprio l’affetto paterno, che viene appunto sacrificato per compiacere Dio obbedendo ai suoi ordini. Abramo diventa allora l’ariete e Isacco suo figlio, perché così si comprenda quali vittime devono essere offerte a Dio dai cristiani: nella metafora del gregge, i credenti, e del pastore, Dio, quando ci si riposa nei pascoli della fede o quando si è ricondotti all’ovile per essere protetti dagli assalti dei lupi bisogna presentare a lui i figli dei santi, anch’essi arieti come Abramo, ovvero vittime che sono state disposte a sacrificarsi.²¹

Afferre domino filios arietum. Filios **patrum, patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, confessorum** christianus modo ut afferat admonetur, quando grex dominicus fidei laxatur in pastum, quando agnos suos caelestis pastor ad ovile dominicum vult deferri, ne dispersi per inculta gentium luporum devorentur incursibus.

Cesario di Arles (470-543), monaco e vescovo proprio di Arles, è un altro grande e prolifico predicatore; in un suo sermone esorta i fedeli ad una vita retta e santa per meritare il paradiso²²:

Patria nostra paradisus est, civitas nostra hierusalem est illa caelestis; cives nostri **angeli** sunt, parentes nostri **patriarchae** sunt et **prophetae, apostoli** et **martyres**; rex noster **christus** est. [...] Iam ad illam patriam nos praecessit multitudo **patriarcharum** et **prophetarum**, etiam **apostolorum** et **martyrum** gloriosus exercitus, et multa milia **confessorum** et **virginum**, et non parvus numerus fidelium populorum: qui omnes iam in beata requie constituti nos cotidie expansis brachiis caritatis expectant, desiderantes pariter et orantes, ut de harena mundi istius, in qua contra diabolum nobis pugnare necesse est, victores nos cum triumpho et exultatione in illa patria paradisi suscipiant [...]. Sic ergo cum dei adiutorio laborare conemur, fratres dilectissimi, et peccata repudiantes bonis nos operibus exornemus, ut nos rex noster **christus**, cives nostri **angeli**, parentes nostri **patriarchae, prophetae, apostoli, martyres, confessores** et **virgines**, qui nos iam in civitatem nostram hierusalem illam caelestem feliciter praecesserunt, cum gaudio et exultatione suscipiant.

²¹ Pietro Crisologo, *Collectio sermonum a Felice episcopo parata*; sermonibus extravagantibus adiectis cura et studio Alexandri Olivar, Turnhout, Brepols, 1975, vol. 1, p. 70. In un altro sermone, il 65, alle schiere appena citate aggiunge anche le vergini e le vedove.

²² Cesario di Arles, *Sermones*, nunc primum in unum collecti et ad leges artis criticae ex innumeris mss. recogniti studio et diligentia D. Germani Morin, Turnhout, Brepols, 1953, vol. 1.2, p. 618 e p. 620. Questo sermone viene presentato di attribuzione incerta e compreso tra le opere di Agostino nella *Patrologia*: sermo LXIX, in eundem locum Matthaei, cap. VII, 13, 14: de peregrinatione Christianorum et de duabus viis, altera ad coelum, altera ad infernum, PL 39, 1878.

Commentando il passo evangelico in cui Matteo (7, 13-14) definisce stretta la via per il paradiso e larga e comoda invece quella verso la perdizione infernale, esorta i fedeli a imboccare e percorrere la strada giusta per poter essere così accolti in paradiso, nostra vera patria, ovvero nella Gerusalemme celeste, in cui si trovano già Cristo, gli angeli e i santi.

Fra le numerose omelie di Beda (673-735) ricordiamo una scritta per la festività di Ognissanti²³:

Verum super haec omnia est consociari **angelorum et archangelorum coetibus, thronis etiam et dominationibus, principatibus et potestatibus, omniumque coelestium supernarum virtutum** contuberniis perfrui, et intueri agmina sanctorum splendidis sideribus micantia, **patriarcharum** fide fulgentia, **prophetarum** spe laetantia, **apostolorum** in duodecim tribus Israel orbem judicantia, **martyrum** purpureis victoriae coronis lucentia, **virginum** quoque coruscantia certa gestantes inspicere. **De rege** autem, qui horum medius residet dicere, vox nulla sufficiet; effugit enim omnem sermonem, atque omnem sensum humanae mentis excedit decus illud, illa pulchritudo, illa virtus, illa gloria, illa magnificentia, illa majestas. Ultra enim omnem sanctorum est gloriam ipsius inaestimabilem adipisci conspectum, et splendore majestatis ejus irradiari. [...] Illic **apostolorum** gloriosus chorus, illic **prophetarum** exsultantium numerus insignis, illic **martyrum** populus innumerabilis ob certaminum victoriam coronatus, illic clarissima **virginum** turba laetatur, illic etiam **confessorum** fortitudo laudatur.

Dopo aver elencato e decantato le splendide e meravigliose qualità della Gerusalemme celeste, priva di ogni male, di ogni vizio e di ogni peccato, e dopo averla descritta secondo i crismi del *locus amoenus*, sostiene che comunque la vera gioia per le anime destinate al paradiso è unirsi ai cori degli angeli e alle schiere dei beati, che sono proposte due volte in modo quasi complementare, nel senso che alcuni gruppi presenti nell'una non lo sono nell'altra. In mezzo siede il Re nel suo ineffabile splendore e nella sua indicibile gloria; le schiere dei santi, organizzate in ordine gerarchico, non sono molte, come pure incompleto è l'elenco dei cori angelici. Sempre attribuita a Beda è un'altra omelia per la festa di Ognissanti, successiva a quella appena proposta nella *Patrologia Latina*: studiata ed edita in tempi più recenti viene invece presentata come adespota e a questa edizione ci si affida per poterla approfondire²⁴. Anche in questa circostanza è possibile vedere in filigrana l'andamento litanico dell'esposizione: la celebrazione esalta prima di tutti Dio, creatore di ogni cosa, poi vengono gli angeli, che non vengono ricordati con i consueti nomi, fatta eccezione di principati e potestà, ma con le mansioni proprie di ciascun coro, quindi i patriarchi, i profeti. A Giovanni Battista è riservata una posizione preminente, in quanto viene considerato precursore di Cristo e dunque figura di collegamento e di passaggio tra l'Antico e il Nuovo Testamento, a cui appartengono i successivi santi, ovvero gli apostoli, i martiri, i sacerdoti, i dottori,

²³ Beda, *Homiliae, homilia LXX, in eandem solemnitate omnium sanctorum*, PL 94, 451C e 452C. Lo stesso testo è stampato fra le omelie di incerta attribuzione ed ascritte ad Agostino: si veda *sermo CCIX, in festo omnium Sanctorum*, PL 39, 2136-2137.

²⁴ Il Migne la presenta come opera di Beda: *homilia LXXI, in eadem solemnitate omnium sanctorum*, PL 94, 452D-455C; l'edizione più recente è invece J.E Cross, 'Legimus in ecclesiasticis historiis': a Sermon for All Saints, and Its Use in Old English Prose, in *Traditio*, 33 (1977), pp. 101-135. Ancora Beda ripropone le schiere angeliche in un sermone per la ricorrenza di Santa Scolastica: *sermo LXXXVII, in die festo Sanctae Scholasticae virginis*, PL 94, 483A.

i confessori, le vergini tra le quali si esalta Maria vergine madre, gli anacoreti. In un elenco che non presenta particolari o rare schiere di santi, spicca la scelta di non nominare i cori angelici ma di accennarli attraverso le loro funzioni e soprattutto colpisce la preminenza data al Battista, che non è compreso in nessun gruppo ma è invocato nella sua eccezionale peculiarità e, viceversa, è notevole la posizione bassa, quasi marginale, con cui è ricordata Maria, semplicemente la più importante delle vergini, mentre nelle litanie la madre di Cristo è invocata insieme al figlio subito dopo Dio Trinità.

Risulta interessante anche un sermone di Onorio di Autun tratto dalla sua raccolta di sermoni intitolata *Speculum Ecclesiae*; scritto per la celebrazione di Ognissanti, si presenta come una copia delle preghiere litaniche, di cui segue e ripropone per intero la struttura che, con andamento gerarchico discendente, il sermone ripercorre proponendo inoltre per ogni gruppo di santi una adeguata esemplificazione attraverso l'enumerazione di beati, proprio come accade nelle litanie. L'elenco inizia con Dio, ovvero con la Trinità di cui si celebra e si loda l'unità; segue la Vergine Maria, regina del cielo e signora della terra, quindi gli angeli, tre dei quali (Michele, Gabriele, Raffaele) rappresentano Padre, Figlio e Spirito Santo mentre la triplice ripartizione ternaria degli altri rimanda a sua volta alla Trinità. Poi è la volta dei patriarchi e dei profeti, divisi in un gruppo di quattro, come gli evangelisti, e di dodici, come gli apostoli; fra essi c'è anche il Precursore, Giovanni il Battista. Seguono a questo punto proprio gli evangelisti e gli apostoli, numericamente prefigurati dai profeti, i martiri, i confessori, i monaci e gli eremiti, le vergini, le vedove, i coniugati, i penitenti e infine tutti i fedeli, che in modi diversi contribuiscono alla vita e alla difesa della Chiesa e della vigna del Signore. È un elenco lungo, che vuole essere esaustivo e onnicomprensivo attraverso il ricordo del numero più ampio possibile delle categorie della santità per invitare tutti e ciascuno alla sequela di Cristo per poterlo raggiungere nella Gerusalemme celeste posta nei cieli, come si desume dalle parole iniziali che introducono il sermone e che commentano la citazione incipitaria del salmo²⁵.

San Bernardo in uno dei suoi sermoni per la festa di Ognissanti sostiene che la nostra vera dimensione è quella celeste, che i santi già godono in presenza, noi vivi invece solo nel desiderio di potervi partecipare unendoci finalmente a loro; dunque il nostro primo desiderio, stimolato proprio dalla memoria dei santi, è di meritare di tornare dove apparteniamo²⁶: ad attenderci in cielo troveremo ovviamente i santi noti, ordinatamente divisi per gruppi di appartenenza.

²⁵ Onorio di Autun, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 1013D-1019A.

²⁶ Bernardo di Chiaravalle, *Opera...cit.*, vol. 5, p. 365: «Hoc enim primum desiderium, quod in nobis Sanctorum memoria vel excitat vel incitat magis, ut eorum tam optabili societate fruamur, et mereamur concives et contubernales esse spirituum beatorum, misceri coetui **Patriarcharum**, cuneis **prophetarum**, senatui **Apostolorum**, **Martyrum** exercitibus numerosis, **Confessorum** collegiis, **Virginum** choris, in **omnium** denique colligi et collaetari communione **Sanctorum**.»

Gerhoh di Reichersberg (1093-1169) teologo, canonico regolare e abate dell'abbazia di Reichersberg, si dedica anche al commento dei salmi e in tale occasione si serve dell'apologo della collaborazione delle membra del corpo²⁷: la pluralità e la diversità delle membra, coordinate e gestite da un solo spirito, rispecchiano la realtà della Chiesa, il cui unico corpo è in realtà costituito da diversi carismi voluti da Dio proprio per garantirle la pienezza di vita: la ricchezza spirituale è concretizzata dalla multiforme moltitudine dei santi della corte celeste.

Anche nella produzione di omelie e sermoni vale forse la pena menzionare di nuovo san Bonaventura, già precedentemente chiamato in causa; nel suo secondo sermone per Ognissanti spiega come il Verbo incarnato fondi la Chiesa in quattro modi: per grazia, cioè per fede, che associa agli apostoli, per speranza, che associa ai martiri, per carità, che associa ai confessori, e infine per santità, prerogativa delle vergini, Maria essendone la regina²⁸. Nel primo sermone per celebrare la sua assunzione in cielo, il frate francescano chiarisce che la madre di Dio è la casa edificata ed innalzata sopra tre colli, dei patriarchi, dei profeti e degli apostoli, di cui riassume e supera le virtù²⁹.

Anche papa Innocenzo III scrive un sermone per la festa di Ognissanti pronunciato nel monastero di Subiaco e così si rivolge ai monaci e ai fedeli³⁰:

Substernat itaque sibi mens universa terrena, in quibus est vanitas et afflictio, et transcendat ad investiganda coelestia, in quibus est vera felicitas et beatitudo perfecta: considerans et admirans in illa superna curia ordines **angelorum**, **patriarcharum** coetus, **prophetarum** choros, **apostolorum** coronas, **martyrum** palmas, **confessorum** manipulos, et **virginum** fructus, quiescentes in pace, gaudentes in laude, fulgentes in luce, sine timore securos, sine labore quietos, sine dolore jucundos: quanta sit illis cognitio, delectatio et dilectio; quanta sit pulchritudo, rectitudo et fortitudo; quanta sit impassibilitas, incorruptibilitas et immortalitas, quod ipse "Deus sit omnia in omnibus" (I Cor. XV), merces et praemium singulorum.

Si augura che l'intelletto umano possa innalzarsi alla contemplazione delle cose celesti perché lì risiedono la vera felicità e la perfetta beatitudine; chi è in grado di compiere questo sforzo potrà ammirare e contemplare la curia suprema, di cui ricorda gli angeli in maniera cursoria e poi i santi in modo puntuale, in pace, gaudenti, splendidi, sicuri e quieti nel raggiungimento della perfezione spirituale e fisica.

La corte celeste è descritta anche da Gerardo Ithier, abate (1187-1198) dell'abbazia di Grandmont per spronare i suoi confratelli alla pazienza perché i santi, modelli anche in questo,

²⁷ Gerhoh di Reichersberg, *Expositionis in psalmos continuatio. Pars septima. Psalmus LXVII*, PL 194, 208A: «Non dicunt oculi pedibus: Non estis nobis necessarii, quoniam sicut unius humani corporis membra multa, non eundem actum habentia, reguntur anima una, ut non sit schisma in corpore: sic et in Ecclesiis diversarum professionum, verbi gratia **prophetarum**, **apostolorum**, **martyrum**, **confessorum**, **virginum**, **innocentium**, **poenitentium**, **continentium**, **conjugatorum**, **praelatorum**, **subditorum**, **clericorum**, **monachorum**, **viduarum** Spiritus unus est, procedens a Patre ac Filio, qui omnia Ecclesiae membra vivificat.»

²⁸ Bonaventura, *Opera omnia*...cit., vol. 9, pp. 600-605.

²⁹ Id., *ivi*, pp. 687-691.

³⁰ Innocenzo III, *Sermones de sanctis*, PL 217, 594. Descrive la corte celeste anche in un altro sermone, sebbene sia più scarna nell'elenco delle schiere: Id., PL 217, 635.

accettato di soffrire e di sopportare per amore di quel Signore che a sua volta non si è sottratto all'esperienza del dolore; nulla di strano quindi se anche i frati sono chiamati alla prova.³¹

Aelredo di Rievaulx (1110-1167), monaco cistercense anglosassone e abate dell'abbazia di Rievaulx, è autore di numerosi sermoni in cui la corte celeste compare spesso, ad esempio per la festa dell'Assunzione di Maria³²:

Hodierna plane die illam caelestem curiam intravit, <uidit> candidas stolas **uirginum**, roseas coronas **martyrum**, thronos **apostolorum**, et in his omnibus filium suum regnare inuenit. [...] O beata anima, quae non solum **patriarchas** et **prophetas**, **apostolos**, **martyres**, **confessores** atque **uirgines**, sed etiam **angelos**, **thronos** et **dominationes**, **cherubim** et **seraphim** et **omnem militiam caeli** pertransiit, et sic ad dulcissimum filium suum peruenit.

Si celebra il privilegio di Maria che è potuta entrare nella corte celeste dove ha potuto vedere vergini, martiri, apostoli e suo figlio regnare fra loro; ribadisce quindi lo stesso concetto, evidenziando che per potersi ricongiungere con il figlio le è stato concesso di attraversare non solo le schiere dei beati, il cui numero è aumentato rispetto alla prima menzione, ma anche i cori degli angeli, prima non ricordati. Da considerare il moto ascensionale della Vergine, per cui prima vede i santi e poi gli angeli, che invece di solito li precedono perché la corte viene descritta in senso discendente da Dio, agli angeli, ai beati.

Il canonico regolare dell'ordine agostiniano san Martino di Leon (Martinus Legionensis, 1130-1203) concepisce un suo sermone per Ognissanti allo stesso modo di Onorio di Autun, cioè ricalcando lo schema litanico, adattandolo però e modificandolo in base alle sue esigenze³³.

Haec est igitur universa Ecclesia, quae fundata est supra firmam petram, hoc est in Christo in novem gradibus constituta. **Primo gradu passione Domini fundatur Ecclesia**, ejusque exemplo paupertatis et charitatis specialiter est instructa. Lavacro etiam salutari renascitur, et doctrina humilitatis perficitur. Postremo crucis tropaeo munitur, ejusque pretioso sanguine captiva redimitur. **Secundo gradu duodecim apostolorum** numero tanquam duodecim portae, vel certe tanquam duodecim horae diei claritatis refulserunt lumine in toto mundo per unius magistri exemplum: et tam opere facientes, quam sermone docentes, copiosum atque immensum credentium multiplicaverunt numerum: et sic in agone patientiae et charitatis atque humilitatis, exemplo Salvatoris triumphantes, coeleste penetraverunt regnum. **Tertio gradu innumera martyrum agmina** sanctorum apostolorum sunt secuti vestigia, accipientes sanctae fidei arma, induti iustitiae lorica, despexerunt mundanae cupiditatis delectamenta, respicientes omnia quae videntur, sicut stercora pro Christi nomine (Philip. III), ne servirent idolis ad mortem, tradiderunt corpora sua. Et ipsi coronati felici martyrio cum apostolis deputati sunt in regno. **Quarto gradu sequitur pia atque fidelissima beatorum certamina confessorum**, qui inter saevam rabiem paganorum sua idola defendentium confitentes Dominum et Salvatorem omnium, non parum et ipsi Domino acquisierunt populum per bonae conversationis exemplum. Contumelias vero sibi illatas pro amore Christi aequanimiter tolerabant, et per charitatem pro inimicis suis Deum exorabant. **Quinto gradu occurrit dignitas pontificum, caeterique ordines**

³¹ Gerardo Ithier, *Admonitio ad fratres*, PL 204, 1047B: «Quid sancti **patriarchae**? Quid **prophetae**? Quid **sancti apostoli** et **sancti martyres**, et **sanctae Ecclesiae doctores** ab infidelibus passi sunt? Recolite ipsum Dominum **patriarcharum**, **prophetarum**, **apostolorum**, **martyrum**, **confessorum**, **virginum**, **caeterorumque fidelium**, quo modo pro omnibus et a quibus passus est. Quid mirum si tanta vel talia ipse et sui passi sunt, si permisit nos tribulari, qui peccatores, qui fragiles, lutea vasa portantes, et ideo debiles et imbecilles sumus?»

³² Aelredo di Rievaulx, *Sermones* 1.-46: *collectio Claraevallensis prima et secunda*, recensuit Gaetano Raciti, Turnhout, Brepols, 1989, *sermo* 20, vol. 2A, p. 163 e p. 164. Per le altre ricorrenze della corte celeste si rimanda alla banca dati *Library of Latin Texts: Series A (LLT-A)*.

³³ Martino di Leon, *Sermones de sanctis*, PL 209, 48D-50A.

catholicorum sacerdotum vicem suscipientes sanctorum apostolorum pro regimine Ecclesiarum, atque regeneratione credentium per lavacrum utriusque sexus fidelium populorum. **Sexto gradu succedit sacratissima religio coenobitarum, monachorumque, ac virginum**, qui a saeculi segregati tumultu ad sanctum omnipotentis Dei congregati sunt servitium. Ibidem itaque permanentes religiosissime in summa abstinencia, et bonae conversationis vita usque in finem perseverantes, digna posteris reliquerunt exempla. **Septimo gradu sequitur conversatio sanctorum Patrum anachoretarum, id est eremitarum**, a publica conversatione recedentium, arduas eremi solitudines penetrantes, divino fruente alloquio, finierunt vitam suam, cupientes dissolvi, et esse cum Christo (Philip. I). **Octavo gradu succedit ordo poenitentium**, et gravia crimina deflentium, qui nec ultra peccare contendunt, et praeterita plangere non desistunt. Et quantum fuit illis in peccando perversae mentis intentio, tantum perseverat in eis humilitatis et charitatis usque in finem plena devotio. **Nonus hic novissime gradus superioribus comparat primae aetatis infantiam parvulorum**, qui antequam noxium incurrant peccati reatum, praesentis vitae finiunt cursum. De quibus Dominus dicit in Evangelio: Sinite parvulos venire ad me; talium est enim regnum coelorum (Matth. XIX). Per hos novem gradus sanctarum institutionum conscendens a passione Christi catholica, id est universalis de toto mundo collecta Ecclesia, penetravit et quotidie penetrat coelorum regna, et regnat cum capite suo Jesu Christo in saecula.

Se dunque il substrato litanico è chiaro ed evidente, significativi sono anche i cambiamenti: la lista di Martino non comincia con Dio sebbene si nomini Cristo su cui la Chiesa si fonda, non contempla la Vergine, non ci sono gli angeli e fra gli abitanti del cielo mancano i patriarchi e i profeti; la Chiesa è il primo grado di questa comunità celeste, che poggia sul numero nove e sul simbolismo ad esso collegato e che solo alla fine è detta regnare per sempre con il Cristo, mentre gli altri sono tutti rappresentati da figure appartenenti ad essa, fatta eccezione per i due più bassi, ovvero i penitenti (ottavo grado), che possono anche non essere consacrati, e gli infanti innocenti (nono grado). Sembra lecito supporre che l'uditorio a cui Martino si rivolge sia composto per lo più da ecclesiastici a cui propone il modello della Chiesa trionfante: si noti in tal senso che il quinto grado rappresenta i pontefici e tutti gli ordini dei sacerdoti cattolici, categorie che per esempio in Onorio non sono comprese. Queste osservazioni dimostrano ancora una volta che il modello litanico funziona per la sua estrema flessibilità ed adattabilità, che non diminuiscono né offuscano la sua riconoscibilità; possiamo anche aggiungere che nella composizione della corte celeste i cori angelici rappresentano un gruppo chiuso, essendo sempre e solo nove, anche se il loro ordine interno può subire variazioni che riguardano soprattutto gli angeli al di sotto dei serafini e dei cherubini, le schiere dei santi invece sono un gruppo aperto, nel senso che il loro numero è indefinito e variabile, come anche la loro sequenza, specie dopo i patriarchi e i profeti.

Il domenicano Jacopo da Varagine (1228-1298) autore della diffusissima *Legenda aurea*, nella sua veste di pastore e di arcivescovo genovese scrive numerosi sermoni; nel quarto dedicato alla festa di Ognissanti instaura un parallelismo tra la bellezza della Gerusalemme celeste e le schiere dei santi, per cui ad ogni elemento architettonico corrisponde un gruppo di anime³⁴:

³⁴ Jacopo da Varagine, *Sermones de sanctis per anni totius circulum*, Venetiis, ex officina Ioannis Baptista Somaschi, 1573, p. 408.

[...] Per lapides ordinate stratos intelligunt **patriarchae et prophetae** qui fuerunt ordinati quantum ad Deum per virtutem contemplationis, quantum ad seipos per pulchritudinem actionis, quantum ad proximos per reformationem pacis. [...] Per lapides desiderabiles intelliguntur **apostoli**, a quibus gloriandi magna relucet, et ideo ad videndum sunt magis desiderabiles. Per lapides sculptos intelliguntur **martyres** qui diversis vulneribus sunt sculpti et vulnerati. Per iaspidem qui est viridis coloris intelliguntur **confessores** qui fuerunt virides in conscientia et in vita. Per saphiros qui sunt coelestis coloris intelliguntur **virgines** quae vitam coelestem et angelicam habuerunt.

Nel quinto sermone per Ognissanti invece le diverse schiere dei santi sono collocate ciascuna nella stanza più adatta all'interno della casa del Padre celeste fornita di molte dimore³⁵:

In domo patris mei mansiones multae sunt, scilicet oratorium, atrium, cellarium, concistorium, cenaculum, viridarium, et cubiculum. In oratorio sunt **angeli** Dei laudem continue cantantes et dicentes Sanctus Sanctus Sanctus etc. In atrio sunt **patriarchae** pauperes sustentantes. [...] In cellario sunt **prophetae** adventum Christi ardentissime sitientes. [...] In concistorio vero ubi causae audiuntur, et sententiae proferuntur, ponuntur **apostoli**. [...] In cenaculo ponuntur **martyres** quia fuerunt tribulati, afflicti, fame et siti affecti, ideo nunc plenissime saturantur. [...] In viridario vero ponuntur **confessores** qui sunt viridarium Dei, in quibus fuit rosa patientiae, lilium humilitatis, et viola munditiae. In cubicula autem ponuntur **virgines** tamquam sponsae [...].

Ciò che è interessante nello sforzo argomentativo del predicatore domenicano è la capacità di individuare delle caratteristiche proprie di ogni categoria di santi che siano adattabili alle sue finalità esegetiche e pedagogiche; è poi prevedibile che le note distintive di ogni schiera siano flessibili e opinabili fino al punto di cambiarle per confrontare i santi con altri termini di paragone, cosa che lo stesso Jacopo fa nel sesto sermone dedicato ad Ognissanti, in cui le schiere dei beati sono appaiate alle beatitudini pronunciate da Gesù nel discorso della montagna, questo essendo la lettura del vangelo della messa della festa liturgica. Bataillon ha approfondito questo segmento della produzione omiletica, ne ha dimostrato la vitalità e la diffusione, nonché le diverse soluzioni che i predicatori hanno raggiunto per creare la coppia beatitudine – schiera di santi. Secondo lo studioso il primo che ha proposto questa chiave di lettura della santità è il teologo Pietro Comestore (c.1100-1179) che, in un suo sermone per Ognissanti, determina in sette le categorie di santi, per uniformarle al numero (presunto, perché varia nei vangeli) delle beatitudini e ai settemplici doni dello Spirito Santo, e le enumera in base alla disposizione occupata nel banchetto escatologico di Isaia (25,6): gli umili, cioè Cristo e la Vergine; i miti, cioè gli angeli; gli afflitti, cioè i padri dell'Antico Testamento (ovvero patriarchi e profeti); gli affamati di giustizia, cioè gli apostoli; i puri di cuore, cioè i martiri; i misericordiosi, cioè i confessori; i pacifici, cioè le vergini e le donne sante. Anche in questo caso l'ipotesi litanica è evidente, tanto più se si considera che il predicatore si è attribuito la libertà di invertire l'ordine delle beatitudini per farlo combaciare con quello delle litanie, che reputa evidentemente dirimente nell'ordine gerarchico³⁶.

³⁵ Id., ivi, pp. 409-410.

³⁶ Pietro Comestore, *Sermones*, PL 198, 1800B-1805D. L'ammissione della necessità dell'inversione è a 1803B: «Primum enim locum dedit humilibus, secundum mitibus, tertium lugentibus, quartum esurientibus justitiam, quintum

Questa antologia di testi ci ha fatto apprezzare la costante e continua ricorrenza della corte celeste nel tempo e nello spazio, dato che i brani appartengono a secoli molto distanti fra loro, sono stati scritti da autori più o meno noti che condividono evidentemente le stesse idee e la stessa formazione culturale e religiosa, e provengono da numerose regioni europee, foriere di tradizioni e usi liturgici diversi: i santi abitanti del paradiso sono gli stessi sempre e ovunque; possono variare nel numero e nel tipo delle classificazioni, ma restano sempre indicati e proposti con chiarezza ai fedeli, tanto che l'intelleggibilità della corte prescinde da come i vari autori ne parlino, visto che la modificano e la usano come meglio credono secondo le loro necessità. Lo spaccato offerto dai brani di natura teologica analizzati ci dice anche che, indipendentemente da come sia sviluppata, la corte celeste è un concetto condiviso da tutti: altre nozioni, pure rilevanti, sono oggetto di discussione e di confronto, si pensi al numero dei cieli, all'esistenza dell'empireo o alla forma del paradiso. Sull'esistenza e sull'essenza della corte celeste le voci sono invece unanimi: essa esiste e può essere pensata, descritta e mostrata nei modi più diversi. Si considerino per esempio i termini di comparazione: Ambrogio associa i santi ai fiori, Apponio a frutti di vari sapori, Cassiodoro ai doni carismatici; Incmaro ai difensori; Ugo di Folieto ai quattro ordini di colonne del chiostro perfetto; in prospettiva dantesca è degno di nota che Beato di Liebana li associ invece alle stelle e Onorio e san Bonaventura agli angeli: sono scelte che prefigurano quelle di Dante, certamente più elaborate e complesse, di far coincidere ad ogni gruppo di santi un cielo e un coro di angeli. A prescindere però dalle eventuali possibili coincidenze, l'interesse dei brani proposti è nella testimonianza della presenza e della persistenza di un tema, che risale almeno al tardo-antico. La scelta di proporre alcuni testi di Onorio dipende anche dal fatto che mostra la duttilità nell'impiego di questo tema perfino all'interno del medesimo autore, visto che in un testo (*Liber duodecim quaestionum*) le schiere dei santi sono nove come i cori angelici e poi diventano sei altrove, ovvero nell'*Elucidarium* e nel commento al *Cantico*, dove scrive pure che i gruppi di santi sono sette perché associati alle sette doti della sposa, e invece il loro numero aumenta fino a dodici comprendendo altre e nuove categorie di santità rispetto a quelle menzionate in precedenza; sempre nel medesimo testo la corte è ridotta a sole tre categorie di santi, tante quante sono necessarie per edificare la Chiesa. In altre circostanze la corte invece risulta più vasta e articolata: è il caso della regola di san Francesco, l'ufficialità e la solennità del quale documento richiedeva forse una corte da invocare che fosse la più completa possibile, e dell'opera didattica e dottrinale di Raimondo Lullo, la cui corte si segnala per la particolarità della presenza dei profeti senza i patriarchi, con cui in genere formano una

(ut liceat hic ordinem mutare) mundis corde, (tamen et in Graeco sic dicuntur ordinari), sextum misericordibus, septimum pacificis.» Si rimanda inoltre a Jacques Luis Bataillon, *Beatitudes et types de saintité*, in "Revue Mabillon", nouvelle serie, LXVIII (1996), pp. 79-104.

coppia, collocati per di più tra i santi del Nuovo Testamento e i santi stessi sono inoltre in mezzo agli angeli, senza che questi costituiscano un gruppo a sé, come solitamente si verifica.

Naturalmente anche i testi della produzione omiletica ci permettono alcune osservazioni: la presenza di Pietro Crisologo e di Cesario di Arles ci confermano che l'immagine della corte celeste è diffusa e "popolare" già in epoca tardo-antica. Se prima abbiamo visto Onorio cambiare spesso versione della corte, ma almeno in opere diverse, adesso Beda sembra essere ancora più creativo, poiché la sua corte cambia all'interno della stessa opera, l'omelia LXX per la festa di Ognissanti, mentre nell'omelia successiva, di attribuzione incerta, ci sono diverse novità: gli angeli sono definiti tramite perifrasi, il Battista ha una collocazione superiore addirittura a quella di Maria, che viene semplicemente collocata tra le altre vergini. Come Beda anche Aelredo che, nella stessa omelia, propone due sequenze diverse di santi, una arricchita anche dalla presenza dei cori angelici prima taciuti. Essendo inoltre un'omelia scritta per la festa dell'Assunzione, nel suo percorso ascensionale Maria, che è accolta nella corte celeste, vede e incontra prima i santi e poi gli angeli, esperienza che assomiglia al viaggio di Dante. Di Onorio, invece, in questa circostanza abbiamo un'omelia che ci presenta una corte perfettamente strutturata secondo gli schemi litanici, ricca e completa, come quella descritta da Gerardo. Bernardo invece nella sua esposizione omette gli angeli, e anche Innocenzo III li tratta tangenzialmente rispetto allo spazio dedicato alle schiere dei santi. Come nelle opere teologiche, non mancano anche in questo caso i termini di paragone, per cui Gerhoh di Reichersberg compara i santi alle membra del corpo, Bonaventura alla fede, alla speranza, alla carità e alla santità necessarie per la costruzione della Chiesa indicando evidentemente quattro gruppi di santi, che si riducono a tre quando invece li associa a tre colli su cui Maria si erige come una casa; Jacopo da Varagine li mette in relazione alle diverse parti della Gerusalemme celeste o alle diverse stanze preparate da Dio per gli eletti nella sua casa, variando anche lui il numero delle schiere e aggiungendo gli angeli nel secondo caso. La corte più eccentrica è però quella di Martino di Leon, perché non ha al suo vertice Dio, non compaiono Maria e nemmeno i patriarchi e i profeti, gruppi che vedremo essere assenti anche nella versione di Dante. C'è poi tutto il filone, qui solo accennato, iniziato da Pietro Comestore e studiato da Bataillon, della corrispondenza fra una beatitudine e una schiera di santi: tale corrispondenza non è affatto univoca e stabilita una volta per tutte, magari proprio da Comestore che sembra aver inaugurato questo modo di interpretare la santità. Ogni autore che si è cimentato in questo esercizio ermeneutico ha ritenuto opportuno o necessario cambiare, adattare e trasformare le coppie beatitudine - tipologia di santità in base alla propria sensibilità, al pubblico, alla ricorrenza, all'opportunità del momento, creando quindi una serie sterminata di varianti, tutte plausibili e accettabili.

Capitolo IV

La corte celeste nella liturgia

La corte celeste diventa popolare anche, o forse soprattutto, grazie al suo impiego liturgico che la rende molto familiare ai fedeli poiché essa è presente in molti momenti di preghiera e sotto varie forme. In precedenza abbiamo considerato, sulla scorta di diversi studiosi, che le litanie sono forse la prima tipologia di preghiera cui guardare e che queste hanno goduto di enorme popolarità grazie all'istituzione della festa di Ognissanti: festa dall'origine oscura, almeno in Occidente sembra essere anticipata dalla decisione di papa Bonifacio IV di trasformare in chiesa il Pantheon donatogli dall'imperatore Foca dedicandolo il 13 maggio del 610 a Santa Maria e a tutti i martiri. Di fatto, però, una prima notizia certa di questa ricorrenza liturgica risale solo all'800: nella sua epistola 193 Alcuino di York scrive all'amico Arnone vescovo di Salisburgo parlandogli della festa di Ognissanti che aveva l'abitudine di celebrare il 1 novembre dopo tre giorni di digiuno e preghiere.¹ Altre notizie meno certe collocano le origini della festa nell'Inghilterra di inizio VIII secolo, ma ciò che sembra ragionevolmente plausibile è che tale festività sia nata nel Nord Europa, Inghilterra o territori imperiali, e sia stata poi adottata da Roma²; osservazione interessante, perché dalle stesse zone provengono le litanie che tanto hanno contribuito nella determinazione dello schema iconografico della corte celeste, le cui categorie di santi sono cresciute e si sono articolate nel corso dei secoli.

La rassegna dei testi vuole ora sottoporre all'attenzione del lettore alcune preghiere diffuse nella pratica liturgica, per apprezzare l'importanza della quale si ricorda la riflessione di Rauwel, secondo cui «ici comme ailleurs, l'histoire sainte est médiatisée par la liturgie, véritable liquide amniotique de la vie ecclésiale»³. La liturgia dunque svolge il compito di alimentare e diffondere riti, culti, usanze, tradizioni, pratiche che rappresentano la Chiesa universale declinata nelle

¹ *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae Karolinii aevi*, II, tomus IV, p. 321: «Kalendis Novembris solemnitas omnium sanctorum. Ecce, venerande pater Arne, habes designatam solemnitem omnium sanctorum, sicut diximus. [...] Hanc solemnitem sanctissimam tribus diebus ieiunando, orans, missas canendo, et elemosinas dando pro invicem sincera devotione precedamus.»

² Sulla storia di Ognissanti si veda almeno *Il primo grande dizionario dei santi secondo il calendario*, a cura di Alban Butler, Casale Monferrato, Piemme, 2001, p. 1109; *Dizionario enciclopedico del Medioevo*. Direzione di André Vauchez, con la collaborazione di Catherine Vincent. Edizione italiana a cura di Claudio Leonardi, Roma, Città nuova - Parigi, Éditions du Cerf - Cambridge, J. Clarke, 1998-1999, p. 1317; *Nuovo dizionario di liturgia*, a cura di Domenico Sartore e Achille M. Triacca, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1995, pp. 1248-1264. Mario Righetti, *Manuale di storia liturgica*, Milano, Ancora, 2005, vol. 2, pp. 396-470. Ricostruendo la storia dell'istituzione della festa di Ognissanti Righetti pensa che sia una ricorrenza orientale adottata da Roma e da qui diffusa nel resto d'Europa non viceversa, come sostenuto da altri e ricordato in questa sede.

³ Alain Rauwel, *Nomina patrum: les Saints du Canon de la messe*, in *La Cour céleste. La commémoration collective...* cit., pp. 25-30: 29.

comunità locali che si riconoscono nella stessa fede pur esprimendola con prassi diverse; essa non è da intendersi solo in senso statico e ripetitivo, ma come uno strumento che garantisce e offre i mezzi necessari per poter manifestare l'adesione e la partecipazione al proprio credo attraverso le varie fasi dell'anno liturgico e della vita dell'uomo che in esso si innesta e si invera. È anzi un vero e proprio strumento di educazione, religiosa e non solo, a cui tutti accedono, sebbene a livelli differenti, nel quale la predicazione ha un ruolo fondamentale in quanto latrice di informazioni⁴. L'atto liturgico per eccellenza è la celebrazione della messa e al suo interno la consacrazione dell'eucarestia, introdotta dalla preghiera eucaristica che nel canone romano presenta delle micro-litanie, secondo la definizione di Rauwel⁵. La prima, collocata prima dell'elevazione, è una formula rivolta ai *communicantes* e recita:

Communicantes, et memoriam venerantes,
in primis **gloriosae semper Virginis Mariae**,
Genetricis Dei et Domini nostri Iesu Christi
et beatorum **Apostolorum ac Martyrum** tuorum:
Petri et Pauli, Andreae,
Iacobi, Ioannis,
Thomae, Iacobi, Philippi, Bartholomaei,
Matthaei, Simonis et Thaddaei:
Lini, Cleti, Clementis, Xysti,
Cornelii, Cypriani, Laurentii, Chrysogoni,
Ioannis et Pauli, Cosmae et Damiani
et **omnium Sanctorum** tuorum;
quorum meritis, precibusque concedas,
ut in omnibus protectionis tuae muniamur auxilio.

Testo antichissimo, per secoli è rimasto intatto e considerato intoccabile⁶, offre ai fedeli uno schema litanico che inizia con la Vergine Maria, ricorda gli apostoli e i martiri, che vengono poi nominati in due serie di dodici nomi ciascuna, chiude la sequenza l'invocazione a tutti i santi. Dopo la consacrazione si prega di nuovo con un elenco simile⁷:

Nobis quoque peccatoribus, famulis tuis,

⁴ George Ferzoco, *Dante and the Context of Medieval Preaching*, in *Reviewing Dante's Theology*, edited by Claire E. Honess and Matthew Treherne, Oxford, Lang, 2013, vol. 2, pp. 187-210; Evelyn Birge Vitz, *Liturgy as Education in the Middle Ages*, in *Medieval Education*, edited by Ronald B. Begley and Joseph W. Koterski, New York, Fordham University Press, 2005, pp. 20-34. Sull'influenza e il ruolo dell'elemento liturgico nella composizione delle opere dantesche si rimanda a Ronald L. Martinez, *Dante and the Poem of the Liturgy*, in *Reviewing Dante's Theology*, edited by Claire E. Honess and Matthew Treherne, Oxford, Lang, 2013, vol. 2, pp. 89-155 e *Preghiera e liturgia nella Commedia: atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 12 novembre 2011*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna: Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2013. Entrambi gli studi offrono evidentemente una ricca bibliografia sull'argomento.

⁵ Alain Rauwel, *Nomina patrum: les Saints du Canon de la messe*, in *La Cour céleste. La commémoration collective...* cit., p. 27.

⁶ Solo nel 1962 Giovanni XXIII ha creduto opportuno aggiungere san Giuseppe subito dopo la Vergine con questa dicitura: «sed et beati Ioseph, eiusdem Virginis Sponsi.»

⁷ Per l'identificazione dei santi inclusi negli elenchi si veda Vincent L. Kennedy, *The Saints of the Canon of the Mass*, Città del Vaticano, Roma, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1963.

de multitudine miserationum tuarum sperantibus,
partem aliquam, et societatem donare digneris,
cum tuis **sanctis Apostolis et Martyribus**:
cum Ioanne, Stephano, Matthia, Barnaba,
Ignatio, Alexandro, Marcellino, Petro,
Felicitate, Perpetua, Agatha, Lucia,
Agnete, Caecilia, Anastasia
et **omnibus Sanctis** tuis:
intra quorum nos consortium,
non aestimator meriti, sed veniae,
quaesumus, largitor admitte.

Il rituale romano prevede l'invocazione di tutta la corte celeste all'inizio del rito dell'unzione degli infermi, forse come viatico per prepararsi al passo estremo⁸:

Ordo compendiosus et consequens ad ungendum infirmum: intincto namque pollice in oleo infirmorum, sacerdos in aegri corpore signum crucis faciat in septem, vel in aliquantis locis, ita dicens, ad caput: In nomine + Patris et Filii + et Spiritus sancti + exstinguatur in te omnis virtus diaboli per impositionem manuum nostrarum, imo per invocationem omnium sanctorum **angelorum, archangelorum, patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, confessorum, virginum**, atque **omnium simul sanctorum**. Resp. Amen.

Anche le formule in uso nella liturgia gallicana richiamano all'uopo la corte celeste, come per esempio nella celebrazione della messa in ricordo dei martiri in cui è menzionata due volte, nella preghiera sulle offerte prima del *prefatio* cosiddetta «secreta» forse perché recitata a bassa voce, e nella preghiera preparatoria del sacrificio eucaristico⁹.

Alcuino, che sembra aver avuto un ruolo fondamentale nell'istituzione e nella diffusione della festa di Ognissanti, nelle sue opere liturgiche fissa alcune formule per la messa quotidiana dei santi, la quale si apre con l'invocazione della corte celeste e si chiude con la preghiera che questa possa proteggere il popolo¹⁰:

Deus, qui nos **beatae Mariae** semper virginis, et beatorum **apostolorum, martyrum, confessorum, virginum** atque **omnium simul sanctorum** continua laetificas solemnitatem; praesta, quaesumus, ut quos quotidiano veneramus officio, etiam pia conversationis sequamur exemplo. Super populum: Fac nos, Domine Deus, **sanctae Mariae** semper virginis subsidiis attolli, et gloriosa beatorum **apostolorum, martyrum, confessorum, virginum, omniumque simul sanctorum** protectione defendi, ut dum eorum pariter quotidie festa celebramus, eorum pariter quotidie ab omnibus adversis protegamur auxilio.

⁸ *Antiqui libri rituales sanctae romanae ecclesiae, ordo romanus X, PL 78, 1021D.*

⁹ *Sacramentarium gallicanum seu liber sacramentorum ecclesiae gallicanae, PL 72, 525B*: «Secreta: Omnipotens Deus noster, tu tribue ut intercessio beatissimorum **patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, confessorum, virginum**, et **sacerdotum, omniumque sanctorum**, nostrarum profectus sit animarum, et cultus, quem illis deferimus ad honorem, nobis proficiat ad salutem, ut intercessione eorum gratiam tuam et pacem in nobis facias permanere. Immolatio missae: Vere dignum et iustum est, omnipotens Deus. Tibi enim, Domine, festa sollemnitatis agitur, tibi dies sacrata celebratur, quam beatorum tuorum **patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, et confessorum, virginum** et **sacerdotum**, in veritatis tuae testificatione profusis, magnifico nominis tui honore signavit, in quo unicum salutis nostrae praesidium, Pater aeternae, posuisti. Tuas igitur, Domine, virtutes, tuasque victorias admiramur, quotiens in Ecclesia tua horum dierum festa celebramus, quos insignes sanctorum tuorum palmae ad perennem memoriam sollemnemque laetitiam fidelibus populis sacraverunt per Christum Dominum nostrum. Cui merito.»

¹⁰ Alcuino, *Opusculum primum, liber sacramentorum. Caput XV, Missa quotidiana sanctorum, PL 101, 460B e 460C.*

Ancora Alcuino è l'autore di una preghiera da recitarsi di fronte alle difficoltà quotidiane della vita, per affrontare le quali si chiede l'aiuto di Dio per intercessione della corte celeste¹¹.

Degna di attenzione è anche la formula di un esorcismo con cui si invoca Dio onnipotente e signore della corte celeste perché renda riconoscibile il colpevole di vari crimini attraverso inequivocabili segni di disagio fisico non appena abbia mangiato il pane e il formaggio benedetti e ancora di più la comunione; assunto lo stesso cibo, l'innocente invece non sarà affetto da nessun male e questo proverà a tutti la giustizia di Dio sommo giudice¹².

Domine Jesu Christe, qui regnas in coelis et in terris, et mirabilis es in omnibus operibus tuis, Dominator dominantium, **Deus angelorum, Deus patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, confessorum, virginum, et omnium Electorum**, praesta, quaesumus, per sanctum ac mirabile nomen tuum ut qui reus est hujus furti, vel homicidii, aut adulterii, seu maleficii, de quo hic requiritur, vel in facto vel in conscientia, ad appositam ei pro ostensione veritatis creaturam panis sanctificati vel casei faux ejus claudatur, guttur ejus stranguletur, et in nomine tuo ante illud rejiciatur quam devoretur. Sed et spiritus diabolicus, cui nulla est communio cum tua superna veritate, in hoc negotio ad subvertendum judicium pravis praestigiorum suorum molitionibus nil praevaleat. Sed qui reus et conscius est rei praefatae, ad hoc pabulum sanctificati panis vel casei, et praesertim per Dominici corporis et sanguinis communionem quam accepit, tremat et tremendo palleat, et nutabundus in omnibus membris appareat; innoxius vero et inscius sobrie ad salubritatem sui cum omni facilitate hanc partem panis vel casei in nomine tuo signatam manducando deglutiat; ut cognoscant omnes quia tu es justus Judex, qui salvos facis sperantes in te, et non est alius praeter te, qui vivis et regnas, Deus, per omnia saecula saeculorum.

Notevoli le orazioni del Rituale del monastero di Biburg, in Germania: in diverse circostanze e necessità della vita si invoca in aiuto e protezione la corte celeste; in una realtà prettamente agricola gli animali sono un bene e una risorsa assolutamente preziosa da salvaguardare e per questo si chiede l'intercessione di Dio e di tutti suoi santi, in grado di sconfiggere il diavolo che si manifesta anche in queste forme¹³:

Domine deus omnipotens, sanetur, quesumus, hec creatura animalium, que morbo et aduersa ualitudine uexantur, in nomine dei patris et filii et spiritus sancti. Extinguatur diabolus per impositionem manuum nostrarum, quas ponimus carnales per | (30r) inuocationem **angelorum, patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, confessorum, uirginum** atque **omnium sanctorum**.

Lo stesso dicasi per le condizioni atmosferiche favorevoli: si prega perché Dio e i santi vogliano tenere lontano grandine e fulmini, emissari dei demoni di Satana, che tanto possono nuocere alle

¹¹ Id., *Opusculum secundum, de psalmorum usu liber cum variis formulis ad res quotidianas accommodatis. XIII Quod orandum nobis sit quotidie cum lacrymis pro diversis plagis quas patimur*, PL 101, 487B: « Oramus te, pie exaudibilis Domine Jesu Christe Deus noster, et cum omni supplicatione rogamus, ut per interventum **beatae et gloriosae semper virginis Mariae**, omniumque sanctorum **angelorum, archangelorum, patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, confessorum, virginum, monachorum**, et **omnium civium supernorum**, Ecclesiae tuae catholicae fidem augeas, pacem tribuas, indulgentiam nobis et remissionem peccatorum concedas. Amen. Infirmis salutem, lapsis reparationem, aeris commoditatem navigantibus, et itinerantibus fidelibus iter prosperum ac salutis portum, tribulantibus [*Fortē*, tribulatis] gaudium, oppressis releuationem, captivis, vinctis, et peregrinis, remissionem, absolutionem et ad patriam reversionem. Amen. Angelum tuum sanctum hic et ubique custodem, mutuam discordantibus charitatem, infidelibus veram fidem, et defunctis fidelibus requiem propitius donare digneris aeternam. »

¹² *Incipit exorcismus panis hordeacei vel casei, quorum appensio unius unciae*, PL 87, 939A-939B.

¹³ *Rituale monasterii Biburgensis* (Budapest, Cod. lat. m. ae. Nr. 330, saec. XII), edito a cura di Walter von Arx, in "Spicilegium Friburgense", 14 (1970), pp. 155-289: 175. Il testo è reperibile e consultabile nella banca dati *Library of Latin Texts: Series B (LLT-B)*.

coltivazioni. Le tempeste si sfoghino pure in mare o in un luogo deserto dove non possono nuocere¹⁴:

Coniuro uos, demones sathane, per **patrem et filium et spiritum sanctum**, coniuro uos per sanctam **Mariam**, coniuro uos per **omnes angelos et archangelos**, coniuro uos per omnes sanctos **prophetas**, coniuro uos per omnes sanctos **apostolos et martyres et confessores** atque **uirgines** et per **omnes sanctos et electos dei**, ut non habeatis potestatem in loco isto nec in uilla ista aut in campis istis aut in ciuitate ista petras admittere nec tempestatem ascendere nec descendere coruscationem (31r) urentem nec pluuiam ualentissimam nocentem, sed ite, discedite in desertum locum aut in mare, ut non ualeatis nec potestatem habeatis ullum malum hic facere.

La corte celeste è invocata e chiamata a raccolta nella sua articolazione più sviluppata e completa possibile per accogliere e ricevere in cielo l'anima del moribondo che si appresta a lasciare questo mondo per raggiungere la Gerusalemme celeste¹⁵:

Deinde subscriptae orationes sequantur: | (135v) Proficiscere, anima christiana, de hoc mundo in nomine **dei patris** omnipotentis, qui te creauit, in nomine **Ihesu Christi filii** dei uiui, qui pro te passus est, in nomine **spiritus sancti**, qui in te effusus est, in nomine **angelorum et archangelorum**, in nomine **thronorum et dominationum**, in nomine **principatum et potestatum**, in nomine **omnium celestium uirtutum**, in nomine **cherubin et seraphin**, in nomine **patriarcharum et prophetarum**, in nomine **apostolorum et martirum**, in nomine **confessorum et episcoporum**, in nomine **sacerdotum et leuitarum**, in nomine **omnium ecclesie catholice** (136r) **graduum**, in nomine **monachorum et anachoretarum**, in nomine **uirginum** et fidelium **uiduarum**. Hodie fiat in pace locus tuus et habitatio tua in Ierusalem celesti. Per.

Ci sono poi le benedizioni per i fedeli, su cui si invoca la protezione e l'intercessione di Dio e dei santi; ecco alcuni esempi¹⁶:

Ille vos benedicat de caelo, qui fecit **angelos et archangelos, patriarchas et prophetas, apostolos et martyres, confessores et uirgines**. [Amen].

Dell'VIII-IX secolo, non legata ad una qualche determinata festa liturgica, con essa l'officiante invoca sui fedeli la benedizione di colui che ha creato gli angeli e i santi. Ancora¹⁷:

Concede omnipotens **Deus**, ut omnes **ordines caelestium uirtutum** sanctae que **Dei genitrix Mariae** et sancti **apostoli** tui, **martyres, confessores, uirgines** atque **omnes sancti**, quorum hodie gloriosam celebramus festiuitatem, nos semper et ubique adiuuent, quatenus eorum suffragiis vitam capere valeamus aeternam. Amen.

Risalente al secolo X, questa benedizione viene impiegata nel giorno di Ognissanti e l'officiante chiede a tutti gli abitanti del cielo i loro suffragi perché noi ancora sulla terra siamo capaci di meritare la vita eterna; si nota lo spazio maggiore riservato ai santi a scapito degli angeli, genericamente definiti virtù celesti.

¹⁴ *Ibidem*; il testo è reperibile e consultabile nella banca dati *Library of Latin Texts: Series B (LLT-B)*.

¹⁵ Ivi, p. 247; il testo è reperibile e consultabile nella banca dati *Library of Latin Texts: Series B (LLT-B)*.

¹⁶ *Corpus benedictionum pontificalium latinarum ab saeculo VII-o usque ad saeculum XX-um compositarum*, n. 1468. Il testo è reperibile e consultabile nella banca dati *Library of Latin Texts: Series A (LLT-A)*.

¹⁷ Ivi, n. 578. Il testo è reperibile e consultabile nella banca dati *Library of Latin Texts: Series A (LLT-A)*.

In determinate occasioni, anche le cancellerie imperiali impiegano la scansione dei santi nelle categorie note: accade nella formula di fondazione della basilica palatina di Aquisgrana e nella concessione a Illduino da parte di Ludovico il Pio della facoltà di fondare una chiesa a Mintriac (oggi Mitry). Nel primo caso forse Carlo Magno ricorda che la sua chiesa è stata arricchita dalle reliquie dei santi raccolte in ogni dove per rafforzare il regno e perdonare i peccatori in virtù della loro intercessione¹⁸; nell'altro caso Ludovico ricorda che l'edificio costruito è motivo di onore e di lode non solo per i santi dedicatari, ma per tutta la corte celeste¹⁹:

Idcirco notum esse volumus omnibus sanctae Ecclesiae Dei fidelibus ac nostris, praesentibus scilicet et futuris, quia vir venerabilis Hilduinus abbas religiosus monasterii sancti apostolorum Principis, excellentissimorumque Christi martyrum Dionysii, Rustici et Eleutherii specialium protectorum nostrorum, ecclesiam ante pedes eorumdem beatissimorum martyrum, ad laudem Dei ac Domini et Redemptoris nostri **Jesu Christi**, in honore sanctae et inviolatae semper **Virginis coeli totiusque mundi reginae**, gloriosissimae genitricis ejusdem Domini omnipotentis Mariae, ac **sancti Praecursoris Christi**, atque **sanctorum Apostolorum, Martyrum** quoque et **Confessorum, Virginum, omniumque Domini electorum** divino respectu et supernorum civium veneratione pro nostra, conjugis, etiam prolis, ac salute sua perpetua aedificavit.

Un altro settore significativo della liturgia è rappresentato dai componimenti che erano recitati o cantati durante le funzioni, come ad esempio la sequenza²⁰ qui proposta e composta dall'abate e poeta Notkero Balbulo (840-912) per la festa di Ognissanti²¹:

Omnes sancti **seraphim**,
Cherubim, throni quoque,
Dominationesque, principatus,
Potestates, virtutes,
Archangeli, angeli, vos decet
 Laus et honores.
 Ordines novenos spirituum beatorum,
 Vos in Dei laudibus firmavit charitas,
 Nos fragiles homines firmate precibus,
 Ut, spiritales pravitates vestro
 Juvamine vincentes fortiter
 Nunc, et in aevum vestri simus digni
 Solemniis interesse sacris.
 Vos, quos Dei gratia vincere terrea
 Et angelis socios fecit esse polo;
 Vos **patriarchae, prophetae**,
Apostoli, confessores, martyres,

¹⁸ Carlo Magno (?), *Appendicula ad scripta b. Caroli magni. Caroli Magni imperatoris sermo de fundatione Aquisgranensis basilicae Marianae, illiusque consecratione per Leonem III papam*. PL 98, 1356A. «Itaque tam egregio opere hujus basilicae, non solum pro voto meo et desiderio, verum ex divina gratia ad unguem peracto, pignora **apostolorum, martyrum, confessorum, virginum**, a diversis terris et regnis et praecipue Graecorum collegi, quae huic sancto intuli loco, ut eorum suffragiis regnum firmetur et peccatorum indulgentia condonetur».

¹⁹ Ludovico il Pio, *Diplomi ecclesiastici. CLXXVII. Pro monasterio sandionysiano. (Anno 833.) Ludovici imp. Praeceptum. Mintriacus in pago Parisiensi Hilduino abbati Dionysiano conceditur*, PL 104, 1225D.

²⁰ La sequenza è un componimento poetico musicale liturgico che può essere recitato o cantato nella celebrazione eucaristica solenne prima della proclamazione del vangelo.

²¹ Notkero Balbulo, *Liber sequentiarum*, PL 131, 1020A-1020B.

Monachi, virgines,
Et **viduarum** sanctarum **omniumque**
Placentium populos supremo Domino
Nos adjutorium
Nunc, et perenniter
Foveat, protegat, ut vestrum in die
Poscimus gaudiorum vestrorum.

La preghiera ricalca in maniera esplicita lo schema litanico, per cui prima si invocano gli angeli, ricordandone tutti i cori, poi si prega per l'intercessione dei santi, evocati nelle loro molteplici schiere.

Ci sono poi i numerosi canti ed inni che fanno parte della recita dell'Ufficio divino, o liturgia delle ore secondo la dicitura aggiornata, che rappresenta la preghiera ufficiale della Chiesa. La storia di questa forma di preghiera risulta essere molto complessa perché, almeno fino al concilio di Trento, la varie chiese locali e i vari monasteri ammettevano e impiegavano una varietà straordinaria di inni, formule, canti, sequenze in cicli e ritmi di preghiere anch'essi differenti, il primo discrimine essendo la diversità tra clero secolare e ordini religiosi. Questa eccezionale pluralità di tradizioni liturgiche tende ad uniformarsi in epoca carolingia, quando il prestigio della sede romana diffonde l'uso definito appunto romano e nei monasteri prevale invece la liturgia benedettina; un'ulteriore spinta all'omogeneità deriva da papa Innocenzo III che rivede e riforma il breviario della Curia romana che sarà poi adottato da san Francesco, imposto ai suoi frati e da questi diffuso in Europa, almeno tra il clero secolare²². I testi che seguono sono testimoni di questa libertà e di questa diversità liturgica che però si esprimono con un linguaggio e con una formularità condivise e quindi chiaramente riconoscibili: come si ripeterà per i manufatti artistici, si può dire anche in questa circostanza che i sintagmi variano all'interno di paradigmi comuni. Si consideri il canto di uso miscellaneo dell'Ufficio per la festa di Ognissanti (in uso dal XII secolo)²³:

Perpetua mereamur gaudia paradisi in aula quam superna majestas claritate illustrat in qua **phalanx angelica** cum **turma** gaudet **apostolica** laureata et **milia martyrum** datur palma rosea veneranda exsultat **confessorum caterva** candidata radiat **virginalis chorea** salve sancta tibi proclamat trinitas quae et vota nostra sic reddant placita quorum ut per merita optatam adipiscamur societatem.

L'invito e la speranza sono di poter godere le gioie del cielo la cui corte è composta da diverse schiere di santi, ognuna specificata da un sostantivo o da un attributo peculiare; i meriti dei beati possono intercedere perché anche noi si diventi parte di questa società tanto desiderata.

C'è poi un responsorio per l'Ufficio di Ognissanti (in uso dall'XI secolo):

²² Si rimanda a Arturo Elberti, *Canto di lode per tutti i suoi fedeli: origini e sviluppo della Liturgia delle Ore in Occidente*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2011; Mario Righetti, *Manuale ... cit.*, vol. 2, p. 750.

²³ I canti sono catalogati in diversi siti specializzati nello studio e nella conservazione della musica corale e strumentale medievale, come ad esempio cantusdatabase.org da cui si attinge.

O vere summa et perpetua felicitas ubi gloriosus **angelorum** chorus exultat ubi **prophetarum** exsultantium numerus insignis gaudet ubi **martyrum** populus innumerabilis ob certaminum victorias turba laetantium effulget ubi etiam **confessorum** fortitudo laetatur ubi et illos remuneratio digna consequitur qui praecepta dominica servantes ad caelestes thesauros terrena patrimonia transtulerunt.

In questo caso nella vera e intramontabile felicità del paradiso trovano adeguata ricompensa, in compagnia dei vari cori di santi, anche coloro che hanno impegnato i beni terreni per la conquista di quelli celesti.

Esiste un'antifona dell'Ufficio per la festa di Ognissanti impiegata anche per alcuni santi particolari di cui si sottolinea la partecipazione alla santità degli altri gruppi (in uso dal IX secolo):

Insignes praeconiis almae tuae nobilitatis consonant voces collaudantes verbo supplici prosequamur ave inclyta martyr **angelorum** consors **apostolorum** socius **prophetarum** concivis et **martyrum** coheres sancte N. intercede pro nostra omniumque salute.

Un'altra antifona dei primi vespri²⁴ per Ognissanti (in uso dal XII secolo) recita:

Angeli archangeli throni et dominationes principatus et potestates virtutes cherubim atque seraphim patriarchae et prophetae sancti legis **doctores apostoli** omnes Christi **martyres** sancti **confessores virgines** domini **anachori** te **sanctique omnes** intercedite pro nobis.

In modo molto accurato si elencano tutti i cori angelici e molte schiere dei santi perchè la richiesta di intercession sia più efficace.

Ancora un'antifona dell'Ufficio per la festa di Ognissanti e anche per altre celebrazioni, per esempio l'invenzione della croce (in uso dal secolo X):

Salvator mundi salva nos omnes sancta dei genetrix virgo semper **Maria** ora pro nobis precibus quoque sanctorum **apostolorum martyrum et confessorum** atque sanctorum **virginum** suppliciter petimus ut a malis omnibus eruamur bonisque omnibus nunc et semper perfrui mereamur.

Si invoca la salvezza per opera di Gesù salvatore e si chiedono preghiere alla Vergine e ai santi perché si possa essere liberati dai mali e si diventi degni di godere di ogni bene.

La menzione della corte celeste, la sua intercessione e la richiesta delle sue preghiere non sono prerogative esclusive della festa di Ognissanti, come si è avuto modo di notare, e un'ulteriore testimonianza è l'antifona dell'Ufficio per le domeniche dopo l'Epifania (in uso dal XIII secolo):

Cum venerimus ante conspectum domini in die iudicii ubi assistunt milia milium et decies centena milia **angelorum archangelorum cherubim et seraphim** ibi sanctorum chori circumstant **patriarcharum prophetarum apostolorum et martyrum et omnia agmina sanctorum** ibi manifestabuntur abscondita cordium nostrorum sed tu deus piissime pater transfer a nobis illud damnationis iudicium quo sine fine puniuntur opera delinquentium et concede cum electis tuis possidere aeternitatis regnum alleluia.

²⁴ Cosidetti perché appartengono alla domenica ma si recitano il sabato sera precedente, che liturgicamente è già parte della celebrazione domenicale. La domenica si recitano poi i secondi vespri.

Si prega che nel giorno del giudizio, alla presenza di angeli e santi, allo svelarsi dei segreti dei nostri cuori si possa avere la grazia di evitare la dannazione, condanna senza fine per chi ha peccato, e si possa invece ottenere la dimora del regno con tutti gli eletti.

Una componente fondamentale dell'Ufficio divino è poi la presenza, la recita o il canto, degli inni, poesie il cui contenuto è liturgicamente congeniale alla festività del giorno. I primi ad essere riletti sono quelli ancora in uso, ovvero compresi nell'attuale liturgia delle ore: per il 15 agosto, solennità dell'Assunzione della Vergine, la Chiesa propone per i primi e i secondi vespri il seguente testo di san Per Damiani (1007-1072):

1. Gaudium mundi, nova stella caeli,
procreans solem, pariens parentem,
da manum lapsis, fer opem caducis,
virgo Maria.

2. Te Deo factam liquet esse scalam
qua tenens summa petit Altus ima;
nos ad excelsi remeare caeli
culmina dona.

3. Te beatorum chorus **angelorum**,
te **prophetarum** et **apostolorum**
ordo praelatam sibi cernit unam
post Deitatem.

4. Laus sit excelsae Triadi perennis,
quæ tibi, Virgo, tribuit coronam,
atque reginam statuitque nostram
provida matrem. Amen.

Il santo loda la presenza della Vergine come mediatrice per eccellenza tra Dio e gli uomini, capace di portare Dio in terra e gli uomini in cielo. Il suo ruolo e la sua altezza sono riconosciuti dagli angeli e dai santi che la considerano degna di precederli e di essere seconda solo a Dio stesso, il quale viene esaltato per averci dato tale regina e madre.

Per le lodi mattutine del 1 novembre, dunque per la festa di Ognissanti, la Chiesa propone invece un inno di un autore anonimo del X secolo:

1. **Iesu**, salvator saeculi,
redemptis ope subveni,
et, **pia Dei genetrix**,
salutem posce miseris.

2. **Coetus omnes angelici**,
patriarcharum cunei
ac **prophetarum** merita
nobis precentur veniam.

3. **Baptista** tui praevious
et **claviger** aethereus
cum **ceteris apostolis**
nos solvant nexu criminis.

4. Chorus sacratus **martyrum**,
sacerdotum confessio
et **virginalis castitas**
nos a peccatis abluant.

5. **Monachorum** suffragia
omnesque cives caelici
annuant votis supplicum
et vitae poscant praemium.

6. Sit, Christe, tibi gloria
cum Patre et Sancto Spiritu,
quorum luce mirifica
sancti congaudent perpetim. Amen.

In questo caso l'articolazione della corte celeste è più completa e sottintende il solito schema litanico: si invocano prima Gesù e Maria per la salvezza degli uomini, poi si implora perdono per l'intercessione di tutti i cori angelici, dei patriarchi e dei profeti quindi, come cerniera tra l'Antico e il Nuovo Testamento, si chiede la liberazione dal male al Battista, il precursore, cui seguono il

clavigero (cioè san Pietro) e tutti gli altri apostoli. A questo punto si invocano gli altri beati, ovvero martiri, sacerdoti, vergini, monaci e tutti gli altri abitanti del cielo complessivamente intesi.

Per i primi e secondi vesperi della stessa solennità l'orante prega con un inno del IX secolo dell'abate Helisachar, cancelliere di Luigi il Pio, anch'esso composto sulla filigrana litanica:

1. **Christe**, redemptor omnium,
conserva tuos famulos,
beatae semper Virginis
placatus sanctis precibus.

2. Beata quoque agmina
caelestium spirituum,
præterita, praesentia,
futura mala pellite.

3. **Vates** aeterni iudicis
apostolique Domini,
suppliciter exposcimus
salvari vestris precibus.

4. **Martyres** Dei incliti
confessoresque lucidi,
vestris orationibus
nos ferte in caelestibus.

5. Chori sanctarum **virginum**
monachorumque omnium,
simul cum sanctis omnibus
consortes Christi facite.

6. Sit Trinitati gloria,
vestrasque voces iungite
ut illi laudes debitas
persolvamus alacriter. Amen.

Come nell'inno precedente si chiede l'aiuto di Cristo, per intercessione della Vergine, quindi si invocano le schiere degli spiriti celesti, passate, presenti e future, che vengono poi specificate nei vati, cioè i profeti, gli apostoli, i martiri, i confessori, le vergini e i monaci a cui si chiede la salvezza e il ricongiungimento a Dio e agli altri santi in cielo.

Ancora in uso è poi il celeberrimo inno del *Te deum*, risalente al IV secolo e attribuito a Niceta vescovo di Remesiana; la Chiesa ne prevede la recita nell'Ufficio divino alla fine dell'ufficio delle letture in diversi momenti dell'anno liturgico: tutte le domeniche (ad eccezione di quelle di Quaresima), nei giorni fra l'ottava di Natale e l'ottava di Pasqua, nelle feste e nelle solennità. Più in generale è inteso come una preghiera di ringraziamento con cui, per esempio, si chiude l'anno solare che sta terminando nelle celebrazioni del 31 dicembre. Questo il testo:

1. Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem, omnis terra veneratur.
Tibi **omnes angeli**, tibi caeli et universae **potestates**:
tibi **cherubim** et **seraphim** incessabili voce
proclamant: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus
Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra maiestatis
gloriae tuae.

2. Te gloriosus **Apostolorum** chorus, te
prophetarum laudabilis numerus, te **martyrum**
candidatus laudat exercitus. Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia, Patrem immensae
maiestatis; venerandum tuum verum et unicum
Filium; Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

3. Tu rex gloriae, **Christe**. Tu Patris sempiternus es
Filius. Tu, ad liberandum suscepturus hominem, non
horruisti **Virginis** uterum. Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum. Tu ad
dexteram Dei sedes, in gloria Patris. Iudex crederis
esse venturus. Te ergo quaesumus, tuis famulis
subveniquos pretioso sanguine redemisti. Aeterna
fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

4. Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic
hereditati tuae. Et rege eos, et extolle illos usque in
aeternum. Per singulos dies benedicimus te; et
laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum
saeculi. Dignare, Domine, die isto sine peccato nos
custodire. Miserere nostri, Domine, miserere nostri.

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te. In te, Domine,
speravi: non confundar in aeternum.

L'inno si apre con la lode a Dio e la professione di fede in lui, eterno padre a cui tutti gli angeli, se ne specificano alcuni, cantano in eterno il *Sanctus*; lo lodano poi anche i santi, ovvero gli apostoli, i patriarchi e i martiri e la Chiesa nel suo complesso in tutto il mondo esalta e venera Dio Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. La terza strofa è dedicata al ruolo salvifico di Cristo e della Vergine: il Figlio viene invocato perché con la sua morte ha aperto ai credenti la via al cielo, dove si chiede di poter essere ammessi da Cristo giudice. L'ultima strofa torna a chiedere la salvezza per il popolo, che benedice e loda il Signore sempre; si invoca la misericordia di Dio e si esprime la certezza nel suo soccorso. Lo schema litanico presente è molto stringato, forse per l'antichità della preghiera, nel senso che la vera e propria litania doveva ancora formarsi e svilupparsi nella sua ricchezza: compaiono alcuni angeli e solo tre schiere di beati. È interessante osservare inoltre la posizione bassa di Cristo e di Maria, che di solito precedono i gruppi dei santi; in questo caso seguono perché apostoli, profeti e martiri sono impegnati nella lode di Dio e Cristo in quanto figlio non può non seguire il Padre.

È inoltre possibile ampliare ed arricchire questa panoramica di testi liturgici con qualche esempio tratto dalla raccolta *Analecta Hymnica* che ne censisce una quantità e una varietà impressionante dividendoli per categorie di appartenenza; visto che finora dall'Ufficio divino si sono considerati gli inni, si sceglie di proseguire con questa tipologia e si considera un inno per la concezione della Vergine del XII secolo²⁵:

1. Virga de Jesse generata stirpe
Virgo tu floris genitrix perennis,
Sume prolatas tibi symphonias,
Sancta Maria.

2. Te canat primum **chorus angelorum**
Solis auroram maris atque stellam,
Quae poli portas reserare clausas
Promeruisti.

3. Concinant **vates proceresque bis sex**,
Quod sacro sanctae thalamo puellae
Jungitur verbo caro, terra coelo
His paranympsis.

4. **Martyrum** coetus nece purpuratus
Te melodiis canat ordinatis
Morte quam nati penetravit alti

5. Personent hymnum tibi **confitentum**
Ordines votis jubilationis,
Hunc Deum coeli quia credidisti,
Quem genuisti.

6. Tu parens nati sine conjugali
Solvis antiquum muliebre damnum,
Virgines almae **viduaeque** sanctae
Laude resultent.

7. Laus Deo patri parilique proli
Pneumati sancto sit ubique juncto,
Qui creaturae Deus universae
Regnat in aevum.

²⁵ Guido Maria Dreves, Clemens Blume e Henry M. Bannister, a cura di, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1886-1922, vol. 4, p. 46, n. 65.

Mucro doloris.

Il testo testimonia una volta ancora che la corte celeste non è esclusiva della festa di Ognissanti, ma viene chiamata in causa ogni volta che se ne offre l'occasione e lo spunto: nel caso in questione, per esempio, la celebrazione della Vergine la richiama all'autore perché Maria è intesa come specchio di perfezione di ogni tipo di santità, ragion per cui tutte le schiere dei beati possono e devono renderle lode. Gli angeli la esaltano perché è stata capace di riaprire le porte chiuse del cielo; i profeti (*vates*) e gli apostoli (*proceresque bis sex*), in qualità di paraninfi, perché nel suo sacro talamo si sono uniti la carne e il verbo, la terra e il cielo; i martiri perché riconoscono in lei la stessa sofferenza patita da loro visto che è stata trafitta dal pugnale del dolore della morte del figlio; i confessori perché credono nello stesso Dio in cui lei pure ha creduto accettando di metterlo al mondo; le vergini e le vedove perché, in quanto donne, sanno che lei, madre vergine, ha riscattato l'antico danno provocato dal loro sesso.

Anche santa Giuliana, vergine e martire, viene pregata associandola alla corte celeste di cui è parte; secondo le indicazioni liturgiche, l'inno (secolo X) è da recitarsi durante la processione in onore della santa²⁶: Giuliana è divenuta intima degli angeli e degli apostoli, concittadina dei profeti e coerede dei martiri, gradita ai confessori e alle vergini e in virtù di questa sua santità e di questa familiarità con il divino se ne chiede l'intercessione per le colpe commesse di fronte al Re dei re.

La corte celeste viene ricordata anche in altre circostanze della vita dei fedeli, non necessariamente legate a un santo particolare o ad Ognissanti: si veda, per esempio, due inni che rappresentano la preghiera mattutina e quella vespertina. Con il primo (secolo VIII-IX) il credente saluta il nuovo giorno²⁷:

1. Ambulemus in prosperis
Huius diei luminis.
In virtute altissimi
Dei deorum maximi,

2. In beneplacito **Christi**,
In luce **spiritus sancti**,
In fide **patriarcharum**,
In meritis **prophetarum**,

3. In pace **apostolorum**,
In gaudio **angelorum**,
In via **archangelorum**,
In splendoribus **sanctorum**,

4. In operibus **iustorum**,

5. In Dei sapientia,
In multa patientia,
In doctorum prudentia,
In carnis abstinencia,

6. In linguae continentia,
In pacis abundantia,
In trinitatis laudibus
In caritatis sensibus,

7. In bonis semper actibus,
In formis spiritalibus,
In divinis sermonibus,
In benedictionibus.

8. In his est iter omnium

²⁶ Ivi, vol. 51, p. 191, n. 169.

²⁷ Ivi, vol. 51, pp. 294-295, n. 224.

In virtute **monachorum**,
In martyrio **martyrum**,
In castitate **virginum**

Pro Christo laborantium,
Quod deducit post obitum
Sempiternum in gaudium.

Per vivere nel modo migliore la giornata che sta iniziando, l'orante ricorda a se stesso come deve affrontarla alla luce dei precetti cristiani: prima celebra la Trinità sforzandosi di viverla nella virtù del sommo Dio, nel beneplacito di Cristo e nella luce dello Spirito Santo; poi si pone di fronte gli esempi di chi ha santificato la propria esistenza e si esorta a vivere nella fede dei patriarchi, nei meriti dei profeti, nella pace degli apostoli, nella gioia degli angeli, nella via degli arcangeli, nello splendore dei santi, nelle opere dei giusti, nella virtù dei monaci, nel martirio dei martiri e nella castità delle vergini. Seguono dei precetti concreti su come affrontare la giornata, ovvero la vita: nella sapienza di Dio, nella pazienza, nella prudenza tipica dei dotti, nell'astinenza della carne e così via. Notiamo che in questo caso alcune novità nella composizione della corte celeste: gli angeli, solo due cori, sono nominati tra gli altri santi e non costituiscono un gruppo a se stante che di solito precede le schiere beate; tra queste c'è inoltre il gruppo dei giusti, assente altrove. Nella preghiera della sera (secolo IX) l'orante chiede invece di riposare nella pace di Cristo²⁸:

1. In pace Christi dormiam,
Ut nullum malum videam
A malis visionibus
In noctibus nocentibus,

2. Sed visionem videam
Divinam ac propheticam;
Rogo **patrem** et **filium**,
Rogo **spiritum sanctum**.

3. Rogo **novam ecclesiam**,
Rogo **Henoch** et **Eliam**,
Rogo **patriarchas** septem,
Rogo **baptistam Iohannem**.

4. Rogo beatos **angelos**,
Rogo omnes **apostolos**,
Rogo **prophetas** perfectos,
Rogo **martyres** electos.

5. Rogo iustum **Patricium**,
Rogo sanctum **Ciricium**,
Rogo **mundi salvatorem**,
Rogo **nostrum redemptorem**,

6. (Ut) animam meam salvare
(Dignentur) in exitu de corpore.
Te deprecor, ut debeo,
Cordis mei ex intimo,

7. Ne relinquo in inferno
Animam meam pessimo,
Sed esse tecum in caelo
In sempiterno gaudio.

Il fedele si augura che la notte non sia turbata da brutti sogni malvagi e che anzi possa godere di sogni profetici e divini e lo chiede alla Trinità, cioè al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo. Invece alla nuova Chiesa (quella celeste e trionfante), ai profeti Enoch ed Elia, ai sette patriarchi, al Battista, agli angeli, agli apostoli, a due santi particolari (Patrizio e Cirizio) e a Cristo salvatore e redentore chiede di salvare l'anima nel momento della morte, di non abbandonarla all'inferno e di

²⁸ Ivi, vol. 51, pp. 295-296, n. 225.

ammetterla alla eterna gioia celeste. Da notare in questo caso che la corte celeste è compresa nella definizione di «nova ecclesia», che gli angeli (come altrove) sono menzionati tra i beati, che i profeti sono divisi dai patriarchi, collocati tra i santi della nuova alleanza e citati due volte, prima nelle persone di Enoch ed Elia e poi come gruppo, e che Cristo è invocato alla fine, come ad invertire l'ordine gerarchico: generalmente infatti si nominano prima il re e la regina della corte, Dio/Cristo e Maria, e poi i santi a partire da quelli dell'Antico Testamento (patriarchi e profeti). Qui invece sembra volersi iniziare da quelli percepiti come più “distanti” per arrivare a quelli più “vicini” e quindi a Gesù.

Leggiamo anche un inno per Ognissanti del teologo e poeta benedettino Vandalberto di Prüm (IX secolo)²⁹:

1. **Christe**, caelorum modulans caterva
Quem canit, laudat sitiens cupitque
Consonans, laudes, petimus, clientum
Cerne favendo.

2. Te **chori** regem celebrant **superni**
Civium turmae et recinunt **piorum**,
Celsa quos caeli retinens coronat
Aula fovetque.

3. **Patriarcharum** veneranda teque
Turba conlaudans iugiter beata
Percipit vitae sitiens perennis
Munera semper.

4. Te **prophetarum** resonant loquentum
Spiritus, missi quoque te per orbem
Praedicant verbi pariter ministri
Voce manuque.

5. **Martyrum** sanguis simul et triumphans
Cum **sacerdotum** tonat ore, casta
Virgines iungunt **viduae** et canoris
Tympana sistris.

6. Omnis ostendit Dominum docetque
Te poli summo radians in axe
Ordo, te servi canimus fideli
Cordis honore.

7. Tu libens nostrum, petimus, reatum
Solve, tu castam famulis piamque
Mentis aspirans cumula benigno
Munere laudem.

8. Gloriam caeli tibi vox perennem
Reddat exsultans, pater atque nate,
Spiritus, regno quibus alme compar
Vivis eodem.

Si invoca Cristo prima di ogni altro, che viene omaggiato dagli angeli (i «chori superni») e dalle torme dei pii cittadini della corte del cielo, le quali vengono poi specificate: patriarchi, profeti, martiri, sacerdoti, vergini e vedove; manca la richiesta di intercessione della Vergine, gli angeli sono velocemente indicati e fra i beati non ci sono, per esempio, gli apostoli e i confessori. Un altro inno, del secolo X-XI, è invece composto sotto forma di *letania metrica*³⁰: in questo caso l'elenco è molto più particolareggiato, anche nelle richieste che i fedeli presentano: ci si rivolge al Padre, a Cristo e allo Spirito Santo che procede da entrambi, ovvero alla Trinità; si prega quindi Maria e tre angeli in particolare, cioè Michele, Gabriele e Raffaele, a cui segue un'invocazione alle sole Virtù fra i nove cori angelici. Comincia poi la serie dei santi: patriarchi e profeti, il Battista che funge da cerniera tra l'Antico e il Nuovo Testamento, alcuni apostoli particolari, a cui viene associato san

²⁹ *Analecta Hymnica*... cit., vol. 51, pp. 153-154, n. 131.

³⁰ Ivi, vol. 51, p. 155, n. 133.

Paolo, dopo dei quali si menziona il gruppo apostolico in quanto tale; stessa cosa per i martiri: prima si pregano alcuni specifici martiri, tra cui il protomartire Stefano, poi ci si rivolge alla schiera generica dei martiri. Tale formula si ripete per i sacerdoti e per le vergini, che anzi vengono nominate singolarmente slegate dal gruppo di appartenenza; chiude l'invocazione a tutti i santi; a questi e a Cristo si chiedono preghiere, aiuto, protezione da tutti i mali, pace, salute, abbondanza e prosperità e condizioni climatiche favorevoli.

Ci sono poi i *Pia Dictamina*, ovvero preghiere in rima e canti, tra cui scegliamo una litania per tutti i santi del XIII secolo³¹: la preghiera si apre con l'invocazione alla Trinità, che viene divisa nel Padre, in Cristo figlio e nello Spirito consolatore paraclito e poi riassunta in Dio; prosegue quindi con l'invocazione a Gesù perché offra consolazione nella vita e partecipazione alla festa dopo la fine dell'esperienza terrena; si rivolge a Maria, rosa in fiore e vergine feconda, perché apra i regni odorosi di giglio. Agli angeli si chiede la partecipazione alle gioie celesti e ai patriarchi e ai profeti, rispettivamente custodi della legge e annunciatori del sommo re, di intercedere per noi. Poi ci sono il Precursore, Giovanni il Battista, richiesto di pregare la fonte della pietà; Pietro buon pastore, a cui si chiede di collocarci nel gregge migliore; Paolo, luce del mondo, invocato per placare il Dio del cielo. I senatori dei cieli che attraversano il mondo sono gli apostoli, percepiti come nostri sostegni e non aguzzini; i martiri, rossi per il sangue e incoronati di alloro da Cristo pregano per noi e ci fanno partecipi della gioia celeste; i confessori, distanti dal mondo, possono farci ottenere i fiori e gli onori del Paradiso; le vergini, che odorano di castità, ci soccorrono nel rifiuto dell'impudicizia della vita. Si invocano infine tutti i santi e, circolarmente, di nuovo Cristo re del cielo e la Trinità.

Un altro settore della liturgia in cui compare la corte celeste è quello dei tropi³², come uno dell'XI secolo che espande il *Kyrie*³³: si invoca Cristo, che ha accettato di morire per liberarci dal giogo del peccato e che viene esaltato dalle schiere angeliche; poi si canta la Vergine, attraverso la quale è stata possibile la redenzione per mezzo del sangue prezioso del Figlio; nell'incertezza della strofa successiva si intende la discesa di Cristo agli inferi; anche gli apostoli rendono grazie a Dio attraverso il canto; si ricordano le ricompense ottenute dai martiri con i loro sacrifici e ad essi si uniscono nel gaudio i confessori e le vergini. In ultimo i fedeli si uniscono nel canto dell'inno e nel rendimento di grazie. Il tropo appartiene al tempo ordinario, ma anche in quelli del tempo proprio la presenza della corte celeste è invariabilmente presente e trova modo di essere pregata in ogni tempo liturgico. In uno risalente al X secolo che tratta del giorno del Giudizio (*De die novissimo*) alla

³¹ Ivi, vol. 15, p. 166-167, n. 132.

³² Il tropo è l'inserzione di un testo o di una melodia in un brano liturgico, della messa e dell'Ufficio, e si possono dividere tra quelli del tempo proprio e quelli del tempo ordinario.

³³ Ivi, vol. 47, pp. 184-185, n. 127.

strofa 21 si dice che Cristo scenderà sfolgorante dall'alto dei cieli preceduto dalla croce e accompagnato dalla sua corte, composta dalle solite e note categorie di santi.

La rassegna degli autori potrebbe estendersi ulteriormente e compulsare le banche dati oggi disponibili e utilissime per questo tipo di ricerche non può che rafforzare l'idea del successo delle schiere dei santi, testimoniato ancora una volta di più dalla semplice constatazione che le raccolte di omelie o di sermoni e i libri liturgici sono organizzati tenendone conto: nella sezione 'de sanctis', questi sono catalogati secondo i vari gruppi di appartenenza, per cui si hanno omelie, sermoni, preghiere, inni e quant'altro 'de apostolis', 'de martyribus', 'de electis', 'de virginibus' e così via.

L'interesse dei testi proposti consiste proprio nella constatazione che pregare la corte celeste è prassi liturgica comune e quotidiana: i fedeli sanno esattamente a chi guardare come modello di vita e a chi rivolgere le proprie fiduciose preghiere. Come dunque testimoniano i testi, la corte celeste è sempre invocata, non solo in rapporto alla festa di Ognissanti che l'ha in qualche modo creata e sviluppata: durante l'atto liturgico per eccellenza, cioè la messa, e in particolare prima e dopo la consacrazione, momento cruciale della celebrazione stessa; all'interno della preghiera ufficiale della Chiesa, ovvero l'Ufficio divino o liturgia delle ore, nei vari canti, responsori, antifone e inni, molti dei quali ancora in uso, come abbiamo osservato al momento opportuno, segno tangibile che l'immagine della corte è ancora efficace. Basterebbero questi due impieghi per comprendere l'importanza e la diffusione di questo concetto che è assolutamente innervato nella vita della Chiesa e dei fedeli, di qualunque condizione sociale e di qualsivoglia provenienza geografica. Abbiamo letto infatti che essa è presente nelle formule dedicatorie ufficiali che ricordano momenti estremamente significativi, come la fondazione della basilica palatina ad Aquisgrana da parte di Carlo Magno o il permesso concesso da Ludovico il Pio a Ilduino per la costruzione di una chiesa a Mitry, ma è anche utilizzata come preghiera da parte del monastero tedesco di Biburg per impetrare la protezione degli animali o condizioni meteorologiche favorevoli. Il rituale romano la prevede per l'unzione degli infermi, quello gallicano durante la messa per i martiri; è invocata per superare le difficoltà della vita, come formula di esorcismo, per accompagnare il trapasso del moribondo, come preghiera del mattino per cominciare bene la giornata e anche come preghiera della sera per ringraziare del giorno appena vissuto, oltre al suo impiego in benedizioni varie e più generiche. Possiamo dire che tutta la vita del fedele, perfino tutta la sua giornata, è vissuta all'insegna e sotto la protezione della corte celeste, esempio di vita perché esempio di santità e di salvezza, capace quindi di conferire alla vita cristiana la sua vera dimensione, teleologica ed escatologica. La si canta nelle sequenze, nei tropi e negli inni, la si celebra nelle ricorrenze di santi specifici, nel tempo ordinario e in quello proprio dell'anno

liturgico: è sempre presente e mai revocata in dubbio, una *forma mentis* perfettamente interiorizzata grazie alla sedimentazione resa possibile dai secoli, che ne testimoniano un uso costante e continuo. Anche nella liturgia la corte può presentarsi in forme diverse, nel senso che può mutare la sequenza delle schiere dei santi o, come sostiene Krüger ricordata nel capitolo precedente, il loro ordine gerarchico; almeno nelle litanie, lo ricordiamo, secondo la studiosa esso è: angeli, patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori, vergini³⁴. Abbiamo visto però che al di fuori delle preghiere litaniche *stricto sensu* questa successione, sicuramente presente e forse statisticamente prevalente, non è né unica, né esclusiva, potendo anzi subire numerose modifiche e variazioni, tutte lecite e accettabili; la posizione dei cori dei santi non ha la fissa rigidità delle tessere di un *puzzle* che devono essere collocate nel loro specifico posto per poter rendere intellegibile l'immagine nel suo insieme, essa richiama invece il libero uso delle note che possono creare infinite melodie, anche diversissime fra loro, ma sempre riconoscibili e riconosciute come musica. Questa varietà non crea fraintendimenti né confusione, è solamente la possibilità di plasmare e adattare i segmenti costitutivi di un linguaggio comune e condiviso alle diverse esigenze della liturgia, del culto e dei fedeli e l'autorità della Chiesa certifica la legittima possibilità di queste manipolazioni.

In prospettiva dantesca, i testi proposti non riguardano direttamente il *Paradiso* come prodotto poetico e letterario, ma servono ad inquadrarlo nelle pratiche religiose comuni e correnti fin dall'epoca tardo-antica e cercano di dimostrare l'univocità dei risultati raccolti: non sembrano esserci margini di dubbio sul consenso goduto da un certo modo di intendere e strutturare la dimora dei beati. Dante non può non tenere conto di questa tradizione massicciamente concorde quando pensa a come dare forma al suo paradiso: la questione non è di poter avere la possibilità o l'ardire di cambiare e innovare, è semmai la capacità di adattare alle proprie esigenze uno schema che è nella sua stessa natura versatile e mutevole e mai uguale a se stesso. Le scelte di Dante maturano insomma all'interno di questa tradizione che offre di per sé innumerevoli modi di essere interpretata e riletta.

³⁴ Anche Giovanni Beletth presenta un ordine che sembra essere normativo, almeno nella liturgia: quando descrive le celebrazioni per Ognissanti si esprime così: «Quoniam hoc festum est omnium sanctorum, ideo variatur illius officium, prout habetur varietas sanctorum. Prima enim antiphona, prima lectio, primum responsorium de Trinitate cantatur, quia festum est Trinitatis. Secundo loco cantatur de beata Maria, tertio de angelis, quarto de prophetis, quinto de apostolis, sexto de martyribus, septimo de confessoribus, octavo de virginibus, nono de omnibus simul beatis. Et auctoritas istorum officiorum in lectoribus observatur.» Si veda Giovanni Beletth *Summa de ecclesiasticis...* cit., vol. 41A, p. 303. Nella eucologia si riscontra però una maggiore libertà.

Capitolo V

La corte celeste nella letteratura

La corte celeste è presente non solo nella produzione teologica e liturgica, ma anche in quella letteraria, di cui si forniscono alcuni esempi tratti dalla produzione religiosa e allegorica. Il francescano Giacomino da Verona (seconda metà del XIII secolo) è autore di due poemi didattici che descrivono l'oltretomba, il *De Babilonia civitate infernali* e il *De Ierusalem celesti*; in quest'ultimo il poeta è impegnato a descrivere lo splendore e la bellezza del paradiso immaginato e rappresentato come la città santa escatologicamente rinnovata alla fine dei tempi. Gli abitanti che popolano la Gerusalemme celeste sono gli angeli e i santi già noti: se i primi sono cursoriamente ricordati, gli altri vengono invece puntualmente scanditi nelle tradizionali categorie di appartenenza, ognuna impegnata nel canto di lode di Dio, di Cristo o della Vergine, tutte omaggiando la Trinità con il canto del *Sanctus*¹:

Lasù è sempro viridi
en li quali se deporta
li quali no à mai cura
se no de benedir

li broli e li verçer
li sancti cavalier,
né lagno né penser
lo Creator del cel;

lo qualo è 'n meço lor
e li **angeli** e li **santi**
laudando di e noto
per lo qual se sosten

sì se' su un tron reondo,
tuti Ge sta de longo,
lo So amirabel nomo
la çent en questo mondo.

Lì è li **patriarchi**
ke Ge sta d'ogna tempo
de samiti celesti,
glorificando Lui

e li **profeti** santi,
tuti vestui denançi
viridi, laçuri e blançi,
cun psalmodie e cun canti.

Li benëiti **apostoli**,
lì se' su doxo troni
laudando Iesù Cristo
li aleso per compagni

quel glorïos convento,
tuti d'oro e d'arçento,
ke en terra en lo so tempo
for de cotanta çento.

Li **martir** glorïosi,
lì porta tuti en testa
regraciando 'l Fiio
ke 'n terra li fe' digni

quella çentil fameia,
una rosa vermeia,
de la Vergen benegna
de portar la Soa enseгна.

Lì è granda compagna
en anima et in corpo
laudando ank' igi Deo

de **confessor** bïai,
tuti glorificai,
noito e di sempromai

¹ Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti*, in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano – Napoli, Ricciardi, 1960, vol. 1, pp. 631-633.

de ço k'a tanto honor	en cel li à clamai.
Li virgini santissimi, davançi Iesù Cristo e sovra li altri tuti d'onor e de belleça	quella amirabel schera, tutora è 'mpremera, sì porta la bandera cun resplendente clera,
cantando una cancon ke l'om ke la po' oldir laudando el Creator ke li à conduti en celo	k'è de tanto conforto çamai no temo morto, omnipotent e forto a tanto segur porto.
Lì fa tante alegreçe de canti e de favele, k'el par ke tuto 'l celo sia plene de strumenti	queste çente bìae le quale e' v'ò cuitae, e l'aere e le contrae cun vox melodiae.
Ké le soe boche mai de laudar la sancta cantando çascaun « <i>Sanctus Sanctus Sanctus</i> »,	per nexun tempo cessa Trinità, vera maiesta, ad alta vox de testa: façando grande festa.

I santi cavalieri sono ornati di broli e di verzieri sempreverdi e non fanno che benedire il creatore del cielo assiso in trono in mezzo a loro; i santi sono quindi differenziati e resi riconoscibili dagli abiti o dagli atteggiamenti. Da notare che Giacomino parla di vergini, da intendersi forse come neutro, comprensivo cioè di uomini e donne che hanno scelto quel certo stile di vita. Ragni condivide l'idea che non possa essere considerato un precursore di Dante, sebbene tratti argomenti simili, perché nelle sue opere non si trova «alcun elemento strutturale o ideologico di positivo accostamento con la Commedia»; possono emergere delle consonanze, ma «non se ne dovrà trarre l'incauta deduzione di una dipendenza: ancora una volta ciò sarà testimonianza dell'alta sintesi di elementi formali, culturali e morali attuata da D. nell'ambito della tradizione retorico-letteraria a lui precedente.» Una di queste somiglianze, del resto non esclusiva tra Giacomino e Dante, crediamo di trovarla appunto nell'impiego della corte celeste come componente fondamentale nella descrizione del paradiso, per il resto decisamente diverso perché, ricorda ancora Ragni, quello del poeta veronese è decisamente più ingenuo, sensuale e materiale.²

Contemporaneo del frate francescano è il *magister* o *doctor gramatice* a Legnano e a Milano, nonché membro del terz'ordine degli Umiliati, Bonvesin de la Riva (c.1250-c.1315), autore del *Libro delle tre scritture* nella terza delle quali, quelle dorata, si descrivono la bellezza e le gioie del paradiso, anche in questo caso identificato con la Gerusalemme celeste. Nel raccontare le glorie che rendono paradisiaca la città, la sesta è dedicata alla dolcezza dei canti, ovvero agli angeli che li intonano: se ne ricordano i nove cori ma senza un ordine preciso e invece, al contrario di quanto

² Eugenio Ragni, 'Giacomino da Verona', in *Enciclopedia dantesca...* cit., vol. 3, pp. 146-147.

scrive Giacomino, si è molto più sbrigativi con i santi che vengono sommariamente citati nella gloria successiva, la settima³:

Dig de la quinta gloria, zoè odir li canti quii canti stradolcissimi li quai resona li angeli	dra sexta v'aregordo, con delectevre acordo: trop en de grand conforto, là sus in quel deporto.
--	--

Illoga cantan li angeli versit sì delectivri i fan stradulci canti denanz dal rex de gloria	canzon de cortesia, ke dir no se porria: con grand strasonaria fio de sancta Maria.
---	--

Li Angeli e li Archangeli e Domination dapress li Principati con tut le Poëstà	ele cantan li matin e Tron e Cherubin , Virtù e Seraphin fazand li bei ingin.
--	---

Quisti sì en nov ordeni , oltri en ke dis inanze i fan tal cantaria, ke con quant plu ve digo	ke cantan sì dolzmente; e oltri elesti ti : la festa sì placente ele parlo quas niente.
---	--

[...]

De la septima gloria la qual fa Iesù Criste, elesti ai sancti iusti li quai in sōa vita	quilò sì ven a dire, s'el è ki voia odire, de sōa man servire, ge vossen obedhire.
---	---

La condizione dei santi è oggetto di tutta la settima gloria e consiste nel privilegio di essere serviti, consolati e accuditi da Dio stesso: come da contrappasso, chi in vita scelse di obbedire a Cristo, adesso è da lui riverito. Bonvesin ricorre alla corte celeste anche nella disputa *De anima cum corpore* quando l'anima si raccomanda al corpo di contenersi e di obbedirle così da poter meritare il paradiso, luogo di ogni gioia e di ogni piacere⁴:

Illó será i apostoi : Li confessor , li virgeni , Li nov orden dri spiriti Trop è mat in quest mondo	quella compàgnia fina, li martir , la regina , de quella cort divina: ki a ben far no' s digna.
---	--

In questo caso l'autore fa una scelta opposta a quanto scritto nell'altra sua opera: è molto più puntuale nell'indicare le schiere dei santi ed è invece molto più sbrigativo nel ricordare gli angeli, accennati solo come i nove ordini di spiriti che compongono la corte. Per i santi si noti che usa il

³ Bonvesin da la Riva, *Libro delle tre scritture*. Introduzione, testo e commento a cura di Matteo Leonardi, Ravenna, Longo, 2014, pp. 231-232 e p. 235.

⁴ Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di Gianfranco Contini, Roma, Società filologica romana, 1941, p. 58.

sostantivo «virgeni» come Giacomino e inoltre che la regina, Maria, non li precede come accade di solito, ma li segue chiudendone la teoria e separandoli così dagli angeli. Anche in questo caso Ragni sottolinea che tra Bonvesin e Dante non ci sono che coincidenze superficiali, ragion per cui nemmeno il poeta lombardo può essere annoverato tra i precursori danteschi⁵. Di parere diverso è invece Leonardi che, sulla scorta degli studi più recenti, lo considera «un importante precursore della *Commedia* di Dante [...] più affine alla *Commedia* di quanto non siano le visioni di Giacomino.»⁶ Ancora Leonardi ricorda che il *Libro delle tre scritture* di Bonvesin nasce in seno ad una precisa tradizione latina e volgare, che viene ripercorsa anche in questo studio: l'opera del poeta lombardo infatti si può confrontare e valutare con la letteratura visionaria, analizzata successivamente, e con la produzione di Giacomino da Verona, Bongiovanni da Cavriana e Jacopo da Varagine chiamati ora in causa. Oltre ai punti di contatto rilevati da Leonardi e, con lui, dalla critica precedente, vogliamo notare che anche Bonvesin si avvale della corte celeste nell'immaginare e nel descrivere il paradiso: non è certamente il suo impiego che lo rende un precursore di Dante, ma esso testimonia un linguaggio e un codice condiviso e rappresenta un'altra voce che si aggiunge per cercare di sostenere nel modo più stringente possibile che i riferimenti culturali e religiosi del poeta fiorentino sono comuni a un'intera epoca. Anche Santagata si è espresso sull'argomento notando una irriducibile diversità fra i poemi in questione e la *Commedia* dovuta alla mancanza della dimensione politica, storica e teologico-filosofica negli autori appena ricordati. Il poema dantesco condivide con queste opere il solo filone di appartenenza, cioè la produzione mistico-escatologica, resa abbondante dalla diffusione degli ordini mendicanti e dalla loro predicazione; è con questa, argomenta dunque Santagata, che tale produzione dimostra affinità perché ne condivide lo scopo, educare il popolo⁷. Nel corso di questo saggio si tenterà di dimostrare che anche la poesia di Dante è per certi versi riconducibile alla predicazione e alle sue tecniche, perché anch'egli si prefigge lo scopo di convertire il popolo, ragion per cui gli altri motivi addotti da Santagata, ovvero l'assenza della politica, della storia e della teologia, sembrano essere cause più probanti della somiglianza alla predicazione per non considerare la produzione didattica padana precorritrice di quella dantesca.

Rimaniamo ancora nel nord Italia, sempre nello stesso giro di anni: Jacopo da Varagine (1228-1298) nella sua *Legenda aurea* dà spazio anche alla corte celeste, come nel racconto

⁵ Eugenio Ragni, 'Bonvesin da la Riva', in *Enciclopedia dantesca...* cit., vol. 1, p. 682.

⁶ Bonvesin da la Riva, *Libro delle tre scritture...* cit., pp. 38-39.

⁷ *Visioni dell'aldilà prima di Dante*; testi di Bonvesin da la Riva, Giacomino da Verona, Ugucione da Lodi, Pietro di Barsegapè; versioni poetiche di Maurizio Cucchi, Mary Barbara Tolusso, Giorgio Prestinoni, Fabrizio Bernini; a cura di Maurizio Cucchi; premessa di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2017, pp. V-XI.

dell'Assunzione della Vergine. Maria si prepara a morire, si siede in mezzo agli apostoli radunati per la circostanza e attende l'arrivo del figlio, accompagnato dalla corte celeste:

Circa uero horam noctis tertiam Ihesus aduenit cum **angelorum** ordinibus, **patriarcharum** cetibus, **martyrum** agminibus, **confessorum** acie **uirginum**que choro et ante torum uirginis acies ordinantur et dulcia cantica frequentantur. [...]

La Vergine obbedisce quindi alle parole di Gesù che la invita a raggiungerlo, esce così dal suo corpo e si ricongiunge al figlio; gli apostoli, dopo aver ricevuto l'ordine da parte di Gesù di portarne il corpo in un sepolcro nuovo nella valle di Giosafat, la cospargono di fiori:

Statimque circumdederunt eam flores rosarum rosei, scilicet cetus **martyrum**, et lilia conuallium, agmina scilicet **angelorum**, **confessorum** et **uirginum**. [...]

Infine si cita un'omelia di Gerardo⁸ in cui si spiega come fu portata in cielo e glorificata da tutta la corte celeste: Cristo, i nove cori degli angeli, la trinità stessa e i santi le tributano onore e lodi, canti e danze⁹:

Qualiter autem in celesti gloria sublimata et honorata sit, ostendit beatus Gerardus episcopus in suis homeliis dicens: 'Solus dominus **Ihesus Christus** potest hanc magnificare quemadmodum fecit, ut ab ipsa maiestate laudem continue accipiat et honorem, **angelicis** stipata choris, **archangelicis** uallata turmis, **thronorum** hinc inde possessa iubilationibus, **dominationum** circumcincta tripudiis, **principatum** circumsepta obsequiis, **potestatum** amplexata plausibus, **uirtutum** girata honoribus, **cherubin** circumstantiata hymnificationibus, **seraphin** undique possessa ineffabilibus cantationibus. Ipsa quoque ineffabilissima **trinitas** perenni tripudio sibi applaudit atque sua gratia in ea tota redundante omnes eidem attendere facit. **Apostolorum** splendidissimus ordo ineffabili laude illam extollit, **martyrum** multitudo omnimode supplicat domine tante, **confessorum** exercitus innumerabilis continuum sibi personat canticum, **uirginum** candidissima concio iugem choream ad suam celebrat gloriam, inuite etiam infernus sibi ululat et procacissimi demones conclamant.'

L'apparizione della corte celeste, la musica celestiale, la luce intensa, l'odore inebriante sono dei segni che accompagnano la morte di un santo, il cui corpo è a sua volta capace di effetti straordinari, tali da testimoniare e certificarne lo stato di grazia. Jacopo da Varagine ci racconta per esempio che da quello di san Nicola scaturì una fonte d'olio, dai piedi una fonte d'acqua e trasudò un olio santo capace di guarire gli infermi; dal corpo decollato di santa Caterina sgorgò latte invece del sangue e olio dalle ossa.¹⁰ Entrambi i santi furono poi scortati o trasportati dagli angeli, che sono parte anch'essi della corte celeste; a san Giovanni apostolo ed evangelista morente comparve invece Cristo con i discepoli; la visione delle schiere angeliche, dei profeti, dei martiri e di tutti gli altri santi svela all'abate la vera identità di Teodoro, che si scopre essere Teodora, vissuta

⁸ Gerardo di Csanàd, monaco benedettino di origine veneta morto martire in Ungheria durante l'evangelizzazione dei pagani sotto il regno del re Stefano che nel 1037 gli affida la diocesi di Csanàd; tra le sue opere, come rivela proprio Jacopo da Varazze, anche omelie mariane.

⁹ Le citazioni sono tratte da Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 1998, vol. 2, rispettivamente p. 782, p. 783 e pp. 790-791.

¹⁰ Sul tema si veda per esempio Marie-Christine Pouchelle, *Représentations du corps dans la "Légende dorée"*, in "Ethnologie française", nouvelle serie, 6, 3/4 (1976), pp. 293-308, in particolare pp. 295-296.

santamente nel monastero presso cui si era ritirata¹¹. Ci sembra opportuno sottolineare ancora una volta l'apparizione della corte celeste, nella sua totalità o in alcune sue componenti, alla morte di un santo: essa accoglie in cielo l'anima del moribondo e lo accompagna a Dio, cosa che capita anche a Dante, ma con il privilegio assolutamente eccezionale grazie al quale egli può fare questa esperienza essendo ancora vivo. Forse anche questo aspetto dell'agiografia ha suggerito al poeta l'invenzione del paradiso astronomico precedente l'Empireo così come lo leggiamo.

Sempre in latino e proveniente ancora dal nord Italia è il poemetto didascalico di Bongiovanni da Cavriana intitolato *Anticerberus*; dell'autore sappiamo solo quel poco che lui stesso ci dice alla fine della sua opera e possiamo dire che visse nel XIII secolo e che la sua opera vuole essere un rimedio al male, identificato con Cerbero. Divisa in quattro libri, l'ultimo è dedicato all'Anticristo e ai suoi effetti, al giudizio universale e alla descrizione dell'inferno e del paradiso. Identificato con la Gerusalemme celeste, esso è abitato da una corte celeste in cui non compaiono gli angeli e i santi sono collocati piuttosto liberamente e non sempre vengono riconosciuti dalle solite categorie. La prima ad essere menzionata è Maria Vergine, che regna con il profeta Daniele e i due patriarchi Noè e Giobbe; poi ci sono gli astri del mondo, cioè gli apostoli, di cui si ricordano però solo otto nomi e si aggiunge Paolo; si nominano san Francesco e i suoi frati, le vergini, ovvero le suore spose di Cristo, i difensori della patria, i sacerdoti e quanti confessarono le proprie colpe. Tornano quindi i profeti, poi coloro che praticarono le arti inventate per il mondo (i coniugati, coloro cioè che hanno vissuto in questo mondo ma non per questo mondo, dato che non hanno perso di vista il fine ultimo) e quanti insegnarono al mondo (i dottori)¹².

Hic pia christifera, Davidis de semine nata,
Cum **Daniele, Noe, Iob** regnat **Virgo** beata.
In vultus alios vigili minus usa labore
Compluit hanc totam dives natura decore:
Hec turris fortis, medicamen, lesio mortis,
Urbs fulgens, quadra duodenis undique portis;
Hec Iove gratior, igne micantior, aptior ostro,
Mitior agno, purior auro, clarior astro,
Roborat et servat devota cum prece iustos
Estque suis semper contra temptamina custos.
Istic corrient fulgentia sidera mundi,
Petrus et Andreas, Paulus, plus sidere mundi,
Custos virgineus, perfidus **Bartholomeus**,
Thomas, Tadeus, Lucas Marcusque, Matheus.
Stigmatifer Christi, **Franciscus**, clarior auro,
Hic manet et **fratres** precincti tempora lauro;
Femineique chori, nupte casteque sorores,
Agnum sectantes fulgent nive candidiores.
Hic manet ob patriam pugnando vulnera passus,

¹¹ Si rimanda alla *Legenda aurea* per la lettura delle vite dei santi citati.

¹² Bongiovanni da Cavriana, *Anticerberus*; edizione del testo latino, introduzione, note e indici di Piervittorio Rossi; traduzione di Daniela Barchi, Cavriana, Valdona, 1995, p. 124.

Hic sacrific sanctus nec non sua crimina fassus.

Hic veri **vates** et Phebo digna locuti,

Inventasque artes pro mundo rite secuti,

Quique sui memores alios fecere docendo,

Ardua virtutum tribuentes, dona serendo.

Ille Deus celi qui regnat trinus et unus,

Conferat hic cunctis post mortis basia munus.

Expliciunt versus doctrine proficiendi

Et quia recta docent ideo sunt corde tenendi.

Me brevitatis sensus fecit conscribere nude,

Rhetor et immensus vult hoc et basia Iude.

Cerberus est victus, qui vicit sit benedictus!

Nella produzione religiosa del centro Italia la corte celeste compare nel laudario di Cortona, databile alla seconda metà del XIII secolo; la lode 15 ha un andamento litanico che snocciola i componenti della corte¹³: il componimento è un inno all'amore incondizionato di Dio verso l'uomo, è anzi un canto che celebra Dio come amore, al cospetto del quale non si può non ricambiarlo. L'inizio della lauda è dedicato a Cristo, che poi viene celebrato come Trinità insieme alle altre ipostasi; degli angeli si ricordano specificatamente solo i due cori più in alto nell'ordine gerarchico, cioè serafini e cherubini, mentre agli altri cori è riservato un cenno fugace e generico. Inoltre i cherubini e gli altri cori angelici sono associati ai beati, con cui condividono lo stato di grazia e di felicità, mentre i serafini fanno gruppo a sé stante e di loro si dice che ardono d'amore per il Creatore, come suggerisce la radice ebraica del loro nome; tra i beati non è molto chiaro se dopo gli apostoli ci siano i predicatori, termine che a sua volta potrebbe essere sinonimo di 'dottori' o rappresentare una nuova categoria, cosa non inconsueta, o se il sostantivo sia usato in funzione predicativa rivolto proprio agli apostoli. I patriarchi e i profeti, che in genere precedono le altre schiere, vengono in questo caso ricordate dopo e allo stesso modo la Vergine, che di solito apre la sequenza essendo pregata subito dopo Dio-padre o Dio-figlio, compare qui soltanto alla fine, anche se le viene dedicato ampio spazio e viene tradizionalmente dipinta come l'essere che più di ogni altro ha sperimentato l'amore di Dio.

Sempre nell'Italia centrale, consideriamo altre laudi, quelle del francescano Iacopone da Todi: la 35, *Plange la Ecclesia plange e dolora*, è un disperato grido di dolore della Chiesa che si sente abbandonata e tradita dal suo popolo che ne ha causato e tollerato la decadenza; rimpiange quindi il passato, quando invece era custodita, difesa e protetta da fedeli degni di tale nome che vengono ricordati e classificati nelle solite schiere della corte celeste¹⁴:

O' so' li patri	plini de fede?
Null'è che cure	morir om me vede.
La Tepedezza	m'à preso et occide

¹³ *Laude cortonesi*, 15, in *Poeti del Duecento...* cit., vol. 2, p. 57.

¹⁴ Iacopone da Todi, *Laude...* cit., p. 71.

e 'l meo dolore non n'è corrottato.

O' so' li **profeti** plin' de speranza?
Null'è che cure en mea vedovanza.
Presonzione pres' à baldanza,
tutto lo mondo po' llei s'è rizzato.

O' so' l'**apostoli** plin' de fervore?
Null'è che cure en meo dolore;
oscito m'è 'scuntra lo Po' Amore
e ià non veio che i sia contrastato.

O' so' li **martori** plin' de fortezza?
Non è chi cure en mea vedovezza.
Oscita m'è 'scuntra l'Ascevelezza
e 'l meo fervore s' à annichilato.

O' so' li **prelati** iusti e fervente,
che la lor vita sanava la gente?
Oscit'è la Pompa, grossura potente,
e s' nobel ordine m'ò maculato.

O' so' li **dotturi** plin' de prudenza?
Multi ne veio saliti en escienza,
ma la lor vita non m'è a convegnenza,
dato m'ò calcia ch'el cor m'ò acorato.

È un elenco molto lineare nella sua semplicità: comincia con i patriarchi («patri») e i profeti, prosegue con le più note categorie di santi a cui si aggiungono i prelati e per ognuna si evidenzia la virtù antica che ne costituiva la cifra di appartenenza e di riconoscimento e si segnala il vizio presente che l'ha snaturata e corrotta. La lauda 60 *Anema, che desideri andare ad paradiso* è un invito a che l'anima si acconci in maniera adeguata per poter essere ammessa «a la gran corte»: deve rendersi bella e presentabile e l'unico modo è vestirsi delle virtù, le uniche nelle quali le schiere dei santi riconosceranno se stesse così da accettarla come degna di unirsi a loro¹⁵.

Poi che fedelestate en te è resprandente,
li **pate** sant'envitante che si' de la lor gente:
“Ben venga nostra cògneta, amica e parente,
déiat'esser placente cun nui acompagnare”.

Poi che de speranza tu ài sì bello ornato,
li **profeti** envitante che si' de loro stato:
“Vene cun nui, bellissima, ad nostro gloriato,
qual c'è sì esmesurato, nol te porram contare”.

Poi che de caritate tu porte el vestemento,
li **apostuli** t'envitano che si' de lor convento:
“Vene cun nui, bellissima, gusta<r> 'l delettamento,
cà lo so placamento non se po' emmagenare”.

¹⁵ Ivi, p. 128.

Poi che de prudenzia li dottur' te convitano "Una avemmo regula, la nostra envitatura	tu porte l'ornatura, che porte lor figura: una è lla pagatura; non se déne arnunzare".
---	---

Poi che <'n> vai adornata, li marturi t'envitano "Vene cun nui a vedere che te darà alerezza	anema, de fortezza, a lor placevelezza: la divina bellezza, qual non se po' estimare".
--	---

Poi che <ne> si adornata, li confissuri e vergene Vene cun nui, bellissema, che gusti l'abondanza	alma, de temperanza, te fo grann'envitanza: ad nostra congreganza, de lo nostro gaudiare".
--	---

Poi che de Iustizia li prelati envitante "Vene con nui, bellissima, veder la Maiestate,	tu porti membra ornate, en loro societate: a la gran degnetate, che nne degnò salvare".
---	--

L'elenco dei santi è molto simile al precedente: nel primo le schiere sono sei, qui invece diventano sette per il parallelismo che l'autore crea tra le sette virtù (teologali e cardinali) e i beati, che anzi sono di otto tipi visto che i confessori, che nella lauda precedente non compaiono, e le vergini sono appaiati a formare un solo gruppo; i patriarchi sono sempre i padri, "patri" o "pate", e tornano infine i prelati. Le variazioni sono minime e assolutamente accessorie visto che non pregiudicano alcunché nella comprensione del testo e nella riconoscibilità della corte celeste; quello che è interessante e notevole è il fatto che, come nel caso di Onorio di Autun nel capitolo precedente e di Bonvesin in questo, il medesimo autore si sente libero di poterne cambiare il numero e i componenti senza che di fatto nulla cambi perché evidentemente non c'è nessun vincolo teologico o dottrinale così stringente da rispettare: il tema e l'immagine della corte celeste sono plasmabili e modellabili in base alle necessità e allo scopo dell'autore, come testimonia una volta di più la lauda 64 *O novo canto, c'ài morto el planto*. Dedicata al Natale, è un invito a cantare le giuste lodi al «fantino» appena nato: al coro che celebra la natività partecipano gli angeli, ma solo i serafini, e i beati, ma solo i martiri, i confessori e gli innocenti «richiamando i tre uffici notturni di Natale nonché i santi celebrati nelle tre feste immediatamente successive al giorno di Natale, conducendo il lettore-pellegrino lungo un devoto percorso di 'avvicinamento' alla capanna, cui sono attratti tutti gli uomini.»¹⁶

Oltre alla produzione in volgare, troviamo un'altra occorrenza della corte celeste nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla: già chiamato in causa nel secondo capitolo a proposito della descrizione della sede di Dio, viene ora ricordato perché lì Natura incontra i nove cori angelici,

¹⁶ Ivi, p. 135.

gerarchicamente ripartiti e descritti secondo le proprie caratteristiche (V, 407-442), e i santi le cui consuete schiere non vengono però espressamente citate, ma solo accennate (V, 443-470)¹⁷.

Hic habitat, quem uita deum uirtusque beatum
Fecit, et in terris meruit sibi numen Olympi,
Corpore terrenus, celestis mente, caducus
Carne, Deus uita, uiuens diuinitus, extra
Terrenum sapiens, intus diuina repensans;
Quem non erexit fastus, non gloria rerum,
Non mundi deiectus amor, non lubrica fregit
Luxuries, non luxus opum, non ardor habendi
Succendit, non liuor edax, non anxia fedat
Pestis auaricie, non laudis ceca cupido,
Sed potius **donauit eum Prudencia, mundi
Contemptus, rerum paupertas, arctaque uictus
Regula, despectus carnis, deiectio uitae;**
Qui calcauit opes animo uictore, malignum
Deiecit, carnemque sibi seruire coegit.
Cetibus angelicis tales ascribit honestas
Vite, uirtutis meritum mercesque laboris,
Quos uel uirgineus candor, uel purpura uestit
Martirii, uel doctoris sua laurea ditat;
Vel quos aureole munus non excipit, omnes
Laurea communi fretos mercede coronat.
Cum sint diuersi merito meritique resultet
Splendor inequalis, lux dispar, gaudia cunctis
Equa manent risusque pares, ubi dissona merces.
Nec mirum si leticie par gracia cunctos
Exspectat, quibus una datur pro munere uita,
In quibus ipse Deus est omnibus omnia, donum
Et donans, uni dans plurima pluribus unum.

L'autore dice che l'empireo è la dimora di chi ha vissuto una vita tale da renderlo simile a Dio, beato per la sua virtù, degno del favore dell'Olimpo, mortale nel corpo ma divino nello spirito; immune dai vizi e dai peccati, non è stato traviato dalla superbia, dalla gloria terrena, dai piaceri del mondo, dal lusso, dall'avidità, dall'invidia, dall'avarizia, ha seguito piuttosto altri valori: la saggezza, il disprezzo del mondo, la povertà, la rigida regola di vita, il disprezzo della carne e anche della sua stessa vita, comportamenti grazie ai quali è stato capace di vincere i beni del mondo e il male. È abbastanza semplice scorgere dietro questi stili di vita santi altrettante categorie di beati e attribuire la saggezza forse ai confessori; il disprezzo del mondo ai monaci o agli anacoreti; la povertà ancora ad una delle due categorie appena ricordate, alle quali si addice pure la rigida regola di vita; il disprezzo della carne è invece certamente riferibile alle vergini e quello per la propria vita ai martiri. Nei versi seguenti Alano è più esplicito perché sostiene che la rettitudine della vita, l'esercizio delle virtù e le ricompense conseguenti hanno reso questo tipo di uomo pari alle schiere

¹⁷ Alano di Lilla, *Viaggio della Saggezza...* cit., pp. 221-223.

angeliche e ha fatto sì che possa indossare il bianco della verginità, il rosso porpora del martirio o l'alloro della sapienza, riferendosi forse ai dottori. In generale comunque chi ha vissuto una vita santa è meritevole dell'aureola, anche se c'è una diversità in base al merito e uno splendore e una luce proporzionali ad esso; uguale la gioia, diverso il premio. A regnare sulla corte celeste ci sono la vergine Maria e suo figlio Gesù (V, 471-543). Come si è osservato in precedenza, Alano è più meticoloso nel descrivere gli angeli che i santi, ai quali si accenna velocemente, anche se c'è da pensare che sia una velocità esaustiva e non frettolosa, capace cioè di far intendere a quali categorie si allude a un pubblico più avvezzo a certi discorsi: ci interessa insomma il modo perifrastico di nominare i santi, visto anche in Bongiovanni da Cavriana, perché sembra simile al modo di procedere di Dante, come si avrà occasione di ribadire nel capitolo ottavo tirando le somme delle considerazioni che i tanti testi esaminati ci consentono di fare.

Capitolo VI

La corte celeste nell'arte

IV.1 Introduzione

Scopo di questo capitolo è trattare la diffusione nelle arti visive dell'iconografia del paradiso immaginato come corte celeste: non si vuole supporre che Dante possa aver visto o conosciuto un determinato manufatto artistico, ma si cerca di presentare la tradizione culturale e artistica in cui il poeta elabora l'ultima cantica del suo poema. La bibliografia dantesca è ricca di studi e di indagini che hanno cercato relazioni tra le immagini poetiche create da Dante e le opere d'arte a lui contemporanee¹: oltre ai singoli, possibili debiti che pure sono stati individuati, ciò che interessa in

¹ Sull'argomento si citano solo i saggi consultati, senza la pretesa di fornire una bibliografia esaustiva, ma con la certezza anzi del limite e dell'incompletezza. Per una prima ricognizione si veda Fortunato Bellonzi, *Arti figurative*, in *Enciclopedia dantesca...* cit., vol. 1, pp. 400-403 e Luisa Miglio, *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. 5, pp. 625-627; per una bibliografia più completa Monica Farnetti, *Bibliografia*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. 2, pp. 585-587; Jurgis Baltrušaitis, *Risvegli e prodigi: la metamorfosi del gotico*, Milano, Adelphi, 1999; Id., *Cercles astrologiques et cosmographiques a la fin du Moyen Age*, in "Gazette des beaux arts", 21 (1939), pp. 65-84; Id., *L'image du Monde Celeste du 9. au 12. siècle*, in "Gazette des beaux arts", 20 (1938), pp. 137-148; Id., *Roses des Vents et Roses de personnages a l'époque romane*, in "Gazette des beaux arts", 20 (1938), pp. 265-276; Id., *Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du moyen age*, in "Gazette des beaux arts", 17 (1937), pp. 75-82; Hermann Gmelin, *L'ispirazione iconografica della Commedia*, in "Il Veltro", 1 (1959), pp. 13-16 e la stessa rivista ha dedicato un intero numero (6 del 1967) al confronto tra Dante e Giotto per i cui singoli contributi si rimanda alla bibliografia finale; Rosario Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale. Con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milano, Marzorati, 1975; Giovanni Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976; Christie K. Fengler e William A. Stephany, *The Visual Arts: a Basis for Dante's Imagery in Purgatory and Paradise*, in "The Michigan Academician" 10/2 (1977), pp. 127-141; Anthony Kimber Cassell, *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984; Rachel Jacoff, *Sacrifice and Empire: Thematic Analogies in San Vitale and the Paradiso*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di Andrew Morrogh et alii, vol. 1, pp. 317-332, Firenze, Giunti-Barbèra, 1985; Jeffrey T. Schnapp, *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise*, Princeton, Princeton University Press, 1986; Shirley Adams, *Ut picture poesis: the Aesthetics of Motions in Pictorial Narrative and the Divine Comedy*, in "Stanford Italian Review", 7 (1987), pp. 77-94; Joan Barclay Lloyd, *Heaven and Hell in Medieval Italian Art*, in "Spunti e ricerche", 11 (1995), pp. 18-34; Marcello Ciccuto, *Fonti, intertesti e strategie retoriche della cultura figurativa dantesca nella Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 161-169; Id., *Figure d'artista: la nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2002; Id., *Icone della parola: immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995; 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, Cittadella, Bertinocello, 2015, pp. 113-125; Ead., "Figurare il Paradiso". *Minimi appunti sui più antichi testimoni illustrati*, in "Studi e problemi di critica testuale", 90 (2015), pp. 297-315; Ead., *Immaginare l'Aldilà: Dante e l'arte figurativa medievale*, in *La parola e l'immagine...* cit., vol. 1, pp. 87-97; Ead., *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, in "Critica del testo", 14/2 (2011), pp. 547-580; Ead., *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254; Ead., "Vidi e conobbi l'ombra di colui." *Identificare le ombre*, in *Dante e le arti visive*, a cura di Maria Monica Donato, Lucia Battaglia Ricci, Michelangelo Picone, Giuseppa Z.

questa sede delle conclusioni raggiunte dai dantisti è ribadire, attraverso l'aggiunta di un tassello in più, la comunanza di orizzonti culturali, e dunque anche iconografici, che unisce il letterato e gli artisti; tutti utilizzano lo stesso linguaggio, ovvero pensano a certi soggetti con la stessa iconologia che pertanto li materializza nelle stesse forme. Più che inventare immagini di volta in volta adatte al mezzo espressivo usato da un dato artista, si tratta dunque di tradurre lo stesso concetto, la corte celeste, nei vari linguaggi artistici: miniatura, pittura, scultura, poesia. La possibilità di riconoscere, leggere e interpretare lo stesso soggetto visualizzato attraverso codici espressivi diversi, la consapevolezza che si sia di fronte a variazioni di un tema, la capacità di distinguere le varie declinazioni del medesimo tema sono garantite dalla unicità della matrice: Schapiro ci ricorda che «gran parte dell'arte figurativa europea dalla tarda antichità al Settecento rappresenta soggetti presi dai testi scritti: pittori e scultori avevano il compito di tradurre la parola (religiosa, storica o poetica) in immagine visiva»² e la produzione teologica e liturgica rappresenta in questo caso il centro da cui si irradiano gli altri esiti artistici, all'interno della quale produzione si offre inoltre particolare attenzione alle litanie per la verticalità della loro disposizione grafica.

Le immagini scelte non pretendono di essere esaustive dell'argomento, ma vengono proposte come esempi di un modo di rappresentare il regno dei cieli che era molto diffuso, non solo nella produzione letteraria. Mutano la tipologia del supporto materiale su cui l'immagine è prodotta, lo scopo e il soggetto in cui è inserita, ma la disposizione verticale si distingue come una delle caratteristiche tipiche che la rendono immediatamente riconoscibile, l'altra essendo le note categorie dei santi, a prescindere dal numero che può essere rappresentato e dalle variazioni a cui possono essere soggette in base alle necessità e alle finalità della committenza. Il fatto anzi che i

Zanichelli, Milano, UNICOPLI, 2006; Ead., *“Come [...] le tombe terragne portan segnato”*: lettura del dodicesimo canto del *“Purgatorio”*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. 1, pp. 33-64; Ead., *Una biblioteca “visiva”*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 191-215; Ead., *Per una lettura dell’“Inferno”. Strutture narrative e arte della memoria*, in *“Rivista di studi danteschi”*, 3 (2003), pp. 227-252; Ead., *Descrivere l’Aldilà: il contributo della tradizione figurativa*, in *“Studi medievali e moderni”*, 1 (2003), pp. 39-70; Ead., *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante: da Firenze all’aldilà: atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000*, a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73; Ead., *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell’invenzione dantesca della scena dell’eterno*, in *“Lettture classensi”*, 29 (2000), pp. 67-103; Gianni Venturi, *Una “Lectura Dantis” e l’uso dell’ecfrasi: “Purgatorio X”*, in *Ecfrasi... cit.*, vol. 1, pp. 15-32; Laura Pasquini, *Iconografie dantesche: dalla luce del mosaico all’immagine profetica*, Ravenna, Longo, 2008; Ead., *Riflessi dell’arte ravennate nella Commedia dantesca. Estratto da: 42. corso di cultura sull’arte ravennate e bizantina, Ravenna 14-19 maggio 1995*, [S.l.]. Edizioni del girasole, [1995?], pp. 699-719; Chiara Balbarini, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli studi*, in *“L’Alighieri”*, 30 (2007), pp. 151-157; Corrado Bologna, *Gli angeli di Dante e di Giotto che “vident per speculum in aenigmate”*, in *Roma e il papato nel Medioevo: studi in onore di Massimo Miglio*, a cura di Anna Modigliani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, vol. 2, pp. 3-29; Marco Collareta, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare: le arti nella Toscana medievale*, a cura di Marco Collareta, Firenze, Edifir, 2013.

² Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002, p. 120. Più sfumata la posizione di Baschet che pensa ad un dialogo paritario tra questi due codici espressivi, il linguaggio e l’arte. Si veda Jérôme Baschet, *L’iconografia medievale... cit.*, pp. 92-95.

cori dei santi possano essere modificati e adattati alle singole e alle varie esigenze iconologiche di questa, lungi dall'essere elemento di confusione e di disorganizzazione iconografica, testimonia l'estrema duttilità del soggetto, capace di rimanere intellegibile nelle diverse sfumature in cui può essere declinato: i rapporti sintagmatici variano all'interno di un paradigma che, secondo Germanier, nella sua forma originaria, prevede sei gruppi di santi, ovvero patriarchi e profeti espressione dell'Antico Testamento e apostoli, martiri, confessori e vergini espressione del Nuovo Testamento³; è utile, forse pleonastico, evidenziare e ricordare che riflessioni simili, ovvero l'indiscussa riconoscibilità contenutistica nella varietà formale, valgono anche per i testi scritti esaminati nei capitoli precedenti. Baschet ci mette in guardia dal pregiudizio di considerare l'arte medievale «stereotipata, fossilizzata, riprodotte la dottrina della Chiesa. Al contrario, si può sostenere che il Medioevo occidentale, a partire dall'XI secolo soprattutto, è stato un periodo di stupefacente libertà per le immagini e di intensa creatività iconografica.»⁴ Il critico inoltre considera essere stati gli studi di Mâle a generare l'equivoco di un'arte medievale immutabile, poiché aveva interpretato e letto l'opera d'arte come espressione di un insegnamento dottrinale, quello ecclesistico, declinato al singolare. Baschet però sottolinea che «la libertà dell'arte qui invocata non consiste nell'uscire dal cerchio degli enunciati accettabili dall'ortodossia [...]. La libertà e l'inventiva delle immagini devono piuttosto essere concepite come un'apertura dei campi di possibilità in seno a uno spazio sociale e ideologico dominato dall'istituzione ecclesiastica, anzi quasi interamente delineato da essa. Ma proprio perché è un corpo vasto e tentacolare, la Chiesa non può essere omogenea. Essa concepisce se stessa come organica [...], ma è nondimeno percorsa da forti tensioni e animata da contraddizioni estremamente vive [...]. La dottrina stessa non è *una*; essa si evolve profondamente, è oggetto di dibattiti, dà luogo a conflitti, talvolta virulenti, nel seno della stessa ortodossia [...]. Essa si modula inoltre dall'alta speculazione teologica fino alle opere di divulgazione e alla pastorale, passando per le messe in atto liturgiche e teatrali, o per le sue espressioni devozionali e mistiche.»⁵ Sono riflessioni assolutamente calzanti e pertinenti con quanto si sostiene e con quanto si è cercato di dimostrare attraverso i testi proposti nelle pagine precedenti: essi variano perché non trasmettono l'idea della corte celeste, ma un'idea, per cui gli accidenti che la rendono concreta non ne intaccano la sostanza; lo stesso accade alle immagini. Per apprezzare le variazioni tematiche Baschet suggerisce un approccio seriale che, in quanto tale, sappia «esplorare

³ Véronique Germanier, *L'image de la Toussaint dans la Légende dorée conservée à la bibliothèque de Mâcon*, in *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée*. Études réunies par Barbara Fleith et Franco Morenzoni, Genève, Librairie Droz, 2001, pp. 253-263: 259. Ricordiamo che questi cori, insieme agli angeli, sono gli stessi che ricorrono più frequentemente nelle litanie, tanto da costituirne lo schema portante: si rimanda alle osservazioni di Krüger presentate nel capitolo I.

⁴ Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale...* cit., p. 143.

⁵ Ivi, pp. 146-147.

ampie gamme di variazioni, considerare sostanziali regolarità e al contempo incessanti trasformazioni» e perché ciò sia possibile «la nozione di serie deve scrollarsi di dosso le connotazioni di ripetitività e omogeneità che le sono correntemente associate.»⁶ Questo lo scopo di proporre tanti testi, ma anche tante immagini, ossia avere il modo di percepirne e apprezzarne la recursività variabile.

Secondo Panofsky l'iconografia della corte celeste è strettamente correlata all'istituzione della festa di Ognissanti di cui riproduce graficamente il senso: si rappresentano tutti i santi, sintetizzati dalle categorie di appartenenza, che si stringono intorno a Dio per incarnare l'intera comunità celeste a cui tutti possono accedere. Lo storico dell'arte distingue due fasi della rappresentazione del soggetto: all'inizio i beati sono riuniti intorno all'Agnello dell'Apocalisse, che invece dal XIII secolo è sostituito dall'immagine del Re dei re o dalla Trinità, cambiamento forse dovuto alla riscoperta di Agostino; i beati sono altresì distinti più chiaramente, vengono inseriti anche la vergine Maria e Giovanni il Battista che si interpongono tra Dio e i beati e tutta la scena è collocata o nella Gerusalemme celeste oppure in cielo⁷.

Russo sostiene che il soggetto della corte celeste, almeno in Italia, ha goduto di un grande successo dal 1270-1280 fin verso il 1430-1450: tra le diverse ragioni di questa fortuna, si segnala il ruolo degli ordini mendicanti che sono stati i protagonisti del passaggio ad una religione di massa; in quest'ottica Russo nota che i committenti delle pale d'altare vogliono che sia rappresentata non solo una porzione della corte celeste, questo o quel santo, ma tutta quanta nella sua completezza⁸. Il periodo di maggior successo di questo tema iconografico ricade nel lasso di tempo in cui Dante scrive e la critica dantesca ha ripetutamente sottolineato l'importanza degli ordini mendicanti nella formazione e nella produzione del poeta che ci descrive i beati "separati" da Dio dalla presenza di tre santi (Pietro, Giovanni, Giacomo) che lo esaminano sulle tre virtù teologali e dal trionfo di Cristo e di Maria e che, infine, immagina non di vedere Cristo-Agnello ma la Trinità, disposizione che conferma quindi l'analisi dei manufatti artistici elaborata da Panofsky.

Gli studi più recenti di Germanier, già chiamata in causa, muovono nella stessa direzione: la festa di Ognissanti è considerata un punto di svolta nell'iconografia della corte celeste, la cui esistenza viene fatta però risalire più indietro nel tempo, cioè all'arte paleocristiana e tardo-antica, e adduce come esempi la cripta dei santi delle catacombe di San Pietro e Marcellino a Roma del IV secolo e i mosaici della basilica di Sant'Apollinare nuovo a Ravenna del VI secolo le cui due

⁶ Ivi, pp. 143 e p. 155.

⁷ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1947-1948, 2 voll, vol 1, p. 212 e segg.

⁸ David Russo, *La cour céleste dans l'iconographie italienne des derniers siècles du moyen age*, in "Mémoires de l'Académie de Vaucluse", VI (1985), pp. 287-298.

processioni di santi e sante derivano dalle litanie del canone della messa delle Chiese di Roma e Milano. L'affresco delle catacombe presenta però solo un gruppo di martiri, mentre i mosaici ravennati non hanno uno sviluppo gerarchico verticale, ma orizzontale lungo le pareti della chiesa. Ci dice inoltre che intorno al XII secolo anche i laici entrano a far parte della corte celeste con delle loro categorie e che nello stesso periodo tale rappresentazione non è più solo appannaggio delle miniature dei libri liturgici, ma viene dipinta anche nelle chiese; questo sembra confermare quanto notava Russo a proposito dell'avvento di una religione di massa grazie all'operato degli ordini mendicanti i quali innescano o amplificano delle tendenze in atto. È cioè interessante constatare che già prima della loro fondazione attraverso l'inserimento dei laici in paradiso e attraverso una maggiore diffusione dell'iconografia della corte celeste si vada verso una maggiore partecipazione popolare ai misteri e alle gioie del paradiso. Un'altra osservazione di Germanier è molto utile in questo senso: la studiosa sostiene infatti che dal XIV secolo la corte celeste diventa il modo privilegiato con cui rappresentare il paradiso anche in altri contesti iconografici, come il giudizio universale e l'incoronazione della Vergine.

Studiando l'iconografia dei cori angelici Bruderer Eichberg giunge alle stesse conclusioni: nota infatti che le schiere angeliche e dei santi beati compaiono insieme in alcuni temi, ovvero nel Giudizio Finale, nelle rappresentazioni della festa di Ognissanti e nelle scene dell'Incoronazione della Vergine; osserva altresì che angeli e beati si dividono gerarchicamente in più ordini quando vengono rappresentati in una disposizione circolare, fatta cioè di cerchi o sfere concentriche, come possono essere quelle planetarie nel caso di Dante⁹.

Anche gli studi di Christe confermano quanto detto da Germanier e da Bruderer Eichberg: «Non ci dovrà dunque stupire il fatto che la visione del Giudizio, al pari dell'Incoronazione della Vergine, sia uno dei campi privilegiati per le rappresentazioni di Ognissanti e dei nove cori angelici. Come il Giudizio è la rivelazione della gloria futura, l'Incoronazione della Vergine rappresenta la gloria presente del Cristo, di sua madre e dei santi nel regno dei cieli» e ribadisce inoltre che «assai rapidamente, a partire dagli anni intorno al 1200, il Giudizio universale sia diventato il luogo principale di rappresentazione dei nove cori angelici e del coro di tutti i santi»¹⁰. Ciò diffonde quindi ulteriormente questa immagine rendendola ancora più popolare, perché in qualche modo diventa l'immagine per antonomasia del paradiso, cosa che aveva sottolineato anche Baschet come abbiamo ricordato nel primo capitolo.

IV.2. Codici

⁹ Barbara Bruderer Eichberg, *Les neuf chœurs angéliques...* cit., p. 16, p. 25 e p. 42.

¹⁰ Yves Christe, *Il giudizio universale...* cit., p. 111 e p. 351. Sostiene inoltre che il primo giudizio universale in cui Cristo è attorniato dalle schiere di Ognissanti sia l'affresco perduto di Saint Pierre a Saint-Benoît-sur-Loire (p. 56).

Cerchiamo ora di rendere evidenti le considerazioni sviluppate adducendo alcuni esempi della corte celeste e iniziando dalla sua qualità più caratteristica, almeno in prospettiva dantesca, ovvero la verticalità gerarchica¹¹. Questo schema compositivo ha un precedente tardo-antico nell'opera geografica *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste, autore siriano di lingua greca vissuto nel VI secolo; conservato da tre manoscritti, sono per noi rilevanti il Vat. gr. 699 del IX secolo conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma ed il Plut. IX 28 dell'XI secolo conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze. L'autore difende la cosmologia biblica contro quella greca considerata eretica e sostiene perciò che la terra sia paragonabile ad una casa a due piani: il primo è la terra abitata dagli uomini e circondata da montagne su cui poggia il cielo inferiore, al di sopra del quale risiedono Dio, gli angeli e i santi il tetto della cui dimora è il cielo superiore; sotto la terra degli uomini c'è l'inferno. Il testo è arricchito da molte miniature e una di queste del manoscritto vaticano e di quello fiorentino presenta una struttura gerarchica verticale: incerto il tema, Giudizio Universale o Parusia¹², è però evidente questo schema che Grabar fa derivare dalle illustrazioni e dai grafici scientifici dei trattati pagani antichi¹³. Nel caso di Cosma, egli ha tagliato l'universo in senso trasversale mostrandone una sezione ed il suo contenuto (fig. 1): in alto Cristo benedicente, sotto di lui gli angeli, quindi gli uomini vivi e infine i morti che resuscitano; disegno analogo nel manoscritto fiorentino (fig. 2), dove però manca il Cristo nella parte alta e i morti dell'ultima fascia non sono ancora resuscitati ma avvolti nei loro sudari.

Risalente al IX secolo è anche una copia dei *Sacra Parallela* di Giovanni Damasceno oggi a Parigi che rappresenta un Giudizio Universale: in modo gerarchico e ascensionale abbiamo l'inferno in basso, i beati genericamente individuati nella Gerusalemme celeste, gli angeli e infine Cristo che troneggia su tutti (fig. 3). Sintetizzando gli elementi costitutivi dell'iconografia del Giudizio Universale nell'arte bizantina, Christe osserva inoltre che «di fronte allo stagno di fuoco,

¹¹ Per la ricerca delle immagini utilissimi risultano essere gli archivi digitali quali British Library, Fototeca Zeri, Mapping Gothic, Morgan Library, The Index of Christian Art, The Rose Window, The Warburg Institute.

¹² Yves Christe, *Il giudizio universale...* cit., pp. 26-27; Herbert Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 56 e pp. 88-103. Kominko parla di Parusia e ricorda che questa miniatura chiude il precedente catalogo di patriarchi, profeti e santi la cui testimonianza è appunto propedeutica alla Seconda Venuta; la studiosa si dimostra altresì prudente nel pensare ad una disposizione gerarchica delle figure e pensa che la loro dislocazione sia solo spaziale, nel senso che gli angeli stanno semplicemente più in alto degli uomini e questi a loro volta si trovano sopra i morti. Si veda Maja Kominko, *The world of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 184-187 e nota 401.

¹³ André Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana: Antichità e Medio Evo*, Milano, Jaca Book, 1999, p. 210 e pp. 226-227. Sull'argomento si veda anche Christel Meier, *Le rappresentazioni dell'invisibile: sulla nuova diagrammatica del XII secolo*, in *Il secolo XII: la renovatio dell'Europa cristiana*, a cura di Giles Constable, Giorgio Cracco, Hagen Keller, con Diego Quaglioni, Bologna, Il Mulino, 2003.

immagine per eccellenza dell'inferno, si dispongono su diversi registri i cori degli eletti: apostoli, profeti, martiri, confessori in abito di vescovi, asceti e sante».¹⁴

In età carolingia troviamo invece la prima opera che divide i beati in cori sovrapponendoli e rivolgendoli a un Cristo in maestà: è una miniatura presente nel così detto sacramentario¹⁵ di Metz (fig. 4) prodotto verso l'870 per l'imperatore Carlo il Calvo (823-877). Nilgen vi riconosce, dall'alto verso il basso, gli angeli, gli apostoli, i martiri, i confessori e le vergini¹⁶; Germanier specifica che nel secondo registro ci sono gli apostoli e i profeti e nota che i confessori¹⁷ sono una novità, spiegabile forse in virtù della natura liturgica del libro¹⁸. Le figure emergono da un piano ondulato che riproduce le nuvole, segno che i santi sono immaginati essere in cielo, a proposito del quale sembra opportuno ricordare il rifiorire dell'astronomia durante la rinascenza carolingia, fenomeno che è stato la base per i successivi studi condotti sui libri greco-arabi. Nel IX secolo infatti altri sono stati i testi di riferimento: il commento al *Somnium Scipionis* di Macrobio, la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, le *Nozze di Filologia e Mercurio* di Marziano Capella e il commento al *Timeo* di Calcidio¹⁹; i testi, corredati di diagrammi, servirono per dare ordine e organicità all'universo e la sua forma immaginata in sfere concentriche può forse trovare espressione anche in questa miniatura.

Di poco posteriore è il Salterio di Athelstan, dal nome del re cui è appartenuto (c.895-939): al suo interno troviamo la prima litania dei santi attestata in occidente che consiste in una traslitterazione da un originale greco²⁰, e due miniature che descrivono la corte celeste (fig. 5): quella del fol. 2v. mostra Cristo in mandorla attorniato dal coro degli angeli e da quello sottostante dei profeti, al di sotto patriarchi e apostoli intorno alla vergine; la miniatura del fol. 21r. presenta invece la mandorla in cui siede Cristo circondata dal coro dei martiri, dei confessori e delle vergini.

¹⁴ Yves Christe, *Il giudizio universale...* cit., pp. 25-26 e p. 31.

¹⁵ Il sacramentario è il libro liturgico del celebrante con le formule eucologiche, cioè le preghiere, per l'eucaristia ed i sacramenti. Sulle tipologie e le funzioni dei libri liturgici si rimanda a Eric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age: des origines au 13. siècle*, Paris, Beauchesne, 1993 e la voce 'libri liturgici' curata dallo stesso nel settimo volume dell'*Enciclopedia dell'arte medievale*, pp. 646-653.

¹⁶ Ursula Nilgen, *Le raffigurazioni dell'aldilà nelle fonti iconografiche*, in *Cieli e terre nei secoli 11-12...* cit., pp. 261-279.

¹⁷ Il confessore è colui che professa pubblicamente la propria fede e non la rinnega, anche a costo di essere punito; si distingue dal martire poiché quest'ultimo ha dovuto affrontare la morte per professare la sua fede, mentre al confessore invece è stato risparmiato il sacrificio estremo.

¹⁸ Véronique Germanier, *Le paradis hierarchise...* cit., pp. 332-333 e Ead., *L'élaboration de l'image de la Toussaint...* cit., pp. 134-135. Eric Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda: étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorff, 1994, p. 74 pensa invece ad apostoli, confessori, martiri, dottori della Chiesa e donne sante.

¹⁹ Sull'argomento si veda Bruce Stansfield Eastwood, *Ordering the Heavens. Roman Astronomy and Cosmology in the Carolingian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2007.

²⁰ Michael Lapidge, a cura di, *Anglo-Saxon Litanies of the Saints...* cit., p. 13.

Deshman nota la rarità di tale schema iconografico, segno che l'Alto Medioevo è l'inizio di questa rappresentazione che godrà di grande popolarità nei secoli successivi²¹.

Tra il IX ed il XIII secolo sono stati scritti i codici che riproducono i commentari all'Apocalisse del Beato di Liebana redatti tra il 776 ed il 786; copiati in Spagna, questi testi sono molto simili tra loro e presentano delle miniature che si ripetono quasi identiche nelle diverse redazioni²². A New York si conserva una copia del X secolo (940-945) che ci offre una visione gerarchica dei beati in più di una miniatura; l'adorazione dell'Agnello (fig. 6) ci presenta tre livelli: l'animale mistico sotto al quale c'è una teoria di martiri che tengono in mano rami di palme e sotto ancora una anonima moltitudine di beati non meglio identificati che rappresentano Ap 7, 9-12²³; il giudizio universale (fig. 7) presenta a destra l'inferno e a sinistra Cristo in trono protetto da un cherubino e un serafino sotto i quali si svolge il giudizio propriamente detto. Santi seduti, forse gli Apostoli, giudicano santi in piedi destinati al regno dei cieli: non sono identificabili, ma è chiara la sequenza che si sviluppa in verticale; nella miniatura che rappresenta l'albero della vita e il fiume della vita (fig. 8) Cristo in trono è circondato da una corte di santi seduti ciascuno in una propria nicchia: anche in questa immagine non si danno specifiche categorie di beati, ma la struttura gerarchica e verticale è intuitiva.

Da Fulda provengono altri tre sacramentari conservati a Gottinga, Udine e Bamberg databili tra la fine del X secolo e la prima decade dell'XI: tutti presentano tre miniature molto simili fra loro che uniscono i due temi iconografici della *Ecclesia-Agnello* e di *Ognissanti*, considerato proprio degli artisti dell'abbazia tedesca²⁴ di cui fu abate Alcuino, che abbiamo ricordato essere legato all'istituzione della ricorrenza. Nella miniatura oggi a Gottinga (fig. 9) Toubert vede in alto a destra Maria che guida gli angeli, santi dell'Antico e del Nuovo Testamento e infine i monaci guidati da San Benedetto; a sinistra invece *doctores et laici*²⁵; Germanier invece non si sbilancia

²¹ Robert Deshman, *Anglo-Saxon Art after Alfred*, in "The Art Bulletin", 56/2, Medieval Issue (1974), pp. 176-200: p. 176.

²² Yves Christe, *Il giudizio universale...* cit., pp. 58-61. Si veda anche *Beato di Liebana: miniature del Beato de Fernando 1. y Sancha: Codice B.N. Madrid Vit. 14-2*; testo e commenti alle tavole di Umberto Eco; introduzione e note bibliografiche di Luis Vazquez de Parga Iglesias, Parma, Ricci, 1973.

²³ "Post haec vidi: et ecce turba magna, quam dinumerare nemo poterat, ex omnibus gentibus et tribubus et populis et linguis stantes ante thronum et in conspectu Agni, amicti stolis albis, et palmae in manibus eorum; et clamant voce magna dicentes: 'Salus Deo nostro, qui sedet super thronum, et Agno'. Et omnes angeli stabant in circuitu throni et seniorum et quattuor animalium, et ceciderunt in conspectu throni in facies suas et adoraverunt Deum dicentes: 'Amen! Benedictio et gloria et sapientia et gratiarum actio et honor et virtus et fortitudo Deo nostro in saecula saeculorum. Amen'".

²⁴ Eric Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda...* cit. p. 74.

²⁵ Hélène Toubert, *Un'arte orientata: riforma gregoriana e iconografia*, a cura di Lucinia Speciale, Milano, Jaca book, 2001, p. 52 e nota 60: la studiosa individua le suddette categorie partendo dal presupposto che la miniatura riproduca un'immagine della Chiesa terrestre e celeste, dato che orna l'ufficio di dedica della chiesa di Fulda, che cadeva proprio nello stesso giorno di Ognissanti.

nelle identificazioni perché il contesto apocalittico mostrato dall'Agnello richiama i passi dell'Apocalisse che rappresentano le letture della messa di Ognissanti in cui appunto Giovanni parla genericamente di una folla immensa eterogenea per provenienza e lingua. Tale prudenza è mantenuta anche per i sacramentari di Bamberg (fig. 10) e di Udine (fig. 11)²⁶, mentre per quest'ultimo Comoretto suggerisce a sinistra dall'alto gli angeli, i profeti (?), gli apostoli, i vescovi e infine le sante martiri; a destra invece dall'alto le vergini, una schiera non identificata, i martiri (?), i monaci e in fondo ancora le sante martiri (?)²⁷.

Nello *scriptorium* di saint-Germaine-de-Prés è stato prodotto un manoscritto contenente le vite dei santi intorno alla metà dell'XI secolo: in esso è contenuta una miniatura che rappresenta la corte celeste in tre fasce sovrapposte. In alto il Cristo è attorniato dalle immagini allegoriche dei quattro evangelisti, dagli angeli e dai martiri che ricevono le stole; nella fascia mediana la Vergine è posta fra gli apostoli; nell'ultima fascia ci sono invece tre gruppi distinti che rappresentano i confessori, i martiri e le vergini (fig. 12).

Ancora dalla Francia, da Saint-Omer, proviene un'altra raccolta di vite dei santi databile tra XI e XII secolo: in questo caso una miniatura rappresenta sant'Omero morente che prega un'ultima volta prima di lasciare questo mondo per raggiungere la corte celeste che lo attende. In questo caso i vari gruppi di santi sono facilmente identificabili grazie alle didascalie esplicative per cui, da sinistra a destra e dal basso verso l'alto, troviamo i confessori, le vergini, gli apostoli, i martiri, i patriarchi e i profeti, infine gli angeli che affiancano la mezza figura di un Cristo già ascenso (fig.13).

Dalla Germania proviene l'evangelario di Heiligenstadt (1151/1200) che presenta una crocifissione arricchita dai cori dei beati disposti intorno (fig. 14): le didascalie ci informano dell'identità dei personaggi per cui dall'alto troviamo patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori, monaci, vergini e vedove, eremiti.

Alla prima metà del XII secolo risale una copia della *Expositio in Apocalypsin beati Iohannis* di Haimo vescovo di Auxerre (morto c.865-866), prodotta in Germania, che presenta più volte la corte celeste: essa è sommariamente posta intorno all'Agnello, senza distinzioni particolari tra i beati (fig. 15), oppure rappresenta i giusti che nel Giudizio universale vengono divisi dai dannati destinati all'inferno e che entrano poi nella Gerusalemme celeste (fig. 16). In questo caso i cori dei santi sono divisi e specificati meglio dalle didascalie sulla sinistra, dove possiamo leggere

²⁶ Véronique Germanier, *L'élaboration de l'image de la Toussaint...* cit., p. 136.

²⁷ La corte celeste del sacramentario di Udine è arricchita da un'assemblea in piedi e posta di spalle rispetto all'osservatore che secondo Germanier nel lavoro appena citato nella nota 16 potrebbe essere un sacerdote officiante attorniato da uomini e donne che durante l'eucarestia vengono sorpresi dalla visione soprastante della comunità degli eletti; secondo Achille Comoretto, *Le miniature del Sacramentario fuldense di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1988, pp. 75-76 potrebbe invece intendersi come la Chiesa militante.

che, dall'alto verso il basso, sono rappresentati patriarchi e profeti, apostoli, martiri, pontefici, monaci, vergini; questi sono alla sinistra dello spettatore, ovvero alla destra di Cristo, e davanti a loro si apre il baratro infernale che inghiotte i dannati (fol. 12v.). Invece nella miniatura successiva (fol. 13r.) i santi sono nella Nuova Gerusalemme posti intorno all'Agnello e non c'è una esatta corrispondenza fra i gruppi delle due immagini, perché in questa ultima rappresentazione le didascalie ci indicano apostoli, vergini, patriarchi e profeti (in alto, da sinistra a destra), martiri e confessori (in basso, da sinistra a destra). Il particolare interessante di queste miniature consiste nel fatto che sembrano riproporre quanto accade nel *Paradiso* di Dante, dove gli stessi beati sono disposti prima in senso verticale e poi in senso circolare a formare la candida rosa intorno a Dio, che però non è più rappresentato sotto forma di agnello mistico; inoltre anche il poeta sembra curarsi poco della identità di classificazione dei santi nelle due diverse iconografie, visto che prima, attraverso i cieli planetari, sono scanditi in varie categorie, e poi, nella candida rosa, sono divisi solo in base all'appartenenza all'Antico o al Nuovo Testamento.

Sempre della prima metà del XII secolo (circa 1120) è un manoscritto proveniente dalla Borgogna, e in particolare dall'abbazia di Cîteaux, che riproduce le lettere e i sermoni di Girolamo: la lettera 'I' con cui inizia il sermone sul salmo 117 è decorata con un Cristo benedicente che si mostra da una città con la porta aperta e con una sequenza di santi che si trovano sotto di lui; non hanno particolari segni di riconoscimento, ma la successione verticale è evidente (fig. 17).

Una copia del *De civitate Dei* di Agostino risalente alla metà del XII secolo e proveniente dal nord della Francia presenta un'altra 'I' riccamente miniata con un Giudizio universale (fig. 18): all'interno di una città, da intendersi come Gerusalemme, troneggia in alto la Chiesa e sotto di lei si snoda su tre fasce la corte celeste formata da patriarchi e profeti, apostoli e martiri, confessori e vergini. Sono i santi salvati da Cristo giudice nell'ultima scena, quella del giudizio vero e proprio, in cui alcuni sono appunto destinati alla salvezza e altri sono invece trascinati in catene da un diavolo verso l'inferno sottostante rappresentato da Satana incatenato. Ai lati spuntano dei lobi in cui sono raffigurati gli angeli che completano la corte: sono nove, mentre un decimo lobo in basso a destra è occupato da un diavolo²⁸; tale immagine riproduce la teoria del *decimus ordo*, per cui i beati sono chiamati a sostituire gli angeli ribelli che vennero precipitati all'inferno ristabilendo così l'originario numero di dieci cori angelici²⁹.

Sempre a metà del XII secolo è stato prodotto il salterio di Winchester o di Enrico di Blois (c.1096-1171) vescovo di Winchester per cui verosimilmente è stato realizzato; in esso alla corte

²⁸ Sulla miniatura si veda Barbara Bruderer Eichberg, *Les neuf chœurs angéliques...* cit., p. 26 e p. 171 nota 752; Yves Christe, *Il giudizio universale...* cit., pp. 148-149.

²⁹ Su tale teoria si può consultare Vojtěch Novotný, *Cur homo? A History of the Thesis Concerning Man as a Replacement for Fallen Angels*, Praga, Karolinum, 2014.

celeste corrisponde specularmente quella infernale, come chiariscono le didascalie nel perimetro in alto: gli eletti siedono infatti alla destra di Gesù, i dannati alla sua sinistra (fig. 19). Gli abitanti del cielo compaiono su fasce sovrapposte e sono genericamente individuati per i copricapi o per l'acconciatura dei capelli.

Intorno al 1175 una donna, Herrad di Landsberg badessa dell'abbazia di Hohenbourg in Francia, scrive l'opera enciclopedica nota come *Hortus deliciarum* ad istruzione delle sue consorelle; ricchissima di miniature, una di esse riproduce la corte celeste: in fasce sovrapposte per la prima volta³⁰ i santi sono rappresentati insieme agli angeli per un totale di nove cori, numero dettato da quello delle gerarchie angeliche. Come indicato dalle didascalie, i beati, dal basso verso l'alto, sono (peni)tenti, coniugati, continenti, patriarchi, profeti, confessori, martiri, apostoli, vergini (fig. 20)³¹. L'associazione tra angeli e beati è cosa nota da Gregorio Magno, il quale dedica a questo tema una delle sue omelie, la 34 sul vangelo di Luca, capitolo 15: il santo papa però associa angeli e beati secondo dei criteri di corrispondenza tra le funzioni degli uni e le azioni degli altri, nel disegno in questione invece tutto questo non compare e ci si limita alla loro giustapposizione³².

Dall'Inghilterra proviene un salterio databile tra il 1190 e il 1210 conservato oggi a Monaco (fig. 21): due miniature rappresentano il paradiso e l'inferno e il luogo dei beati assume la forma della corte celeste. In alto Gesù con gli angeli, sotto di lui una figura femminile che può intendersi come Chiesa o Vergine Maria con gli apostoli ai lati e due angeli in volo con cartigli, infine cinque tondi, anch'essi accompagnati da angeli, che contengono varie categorie di beati: nei primi due le palme identificano i martiri, che sembrano divisi in uomini e donne la cui testa è coronata; sotto gli uomini sembrano esserci i dottori o i confessori, data la presenza di libri, mentre sotto le donne ce ne sono altre che potrebbero essere le vergini. I santi dei tre tondi sottostanti sembrano invece essere gruppi misti di uomini e donne ma senza attributi specifici; l'attenzione alla santità femminile può forse spiegarsi con il fatto che secondo alcuni studiosi il manoscritto sarebbe il regalo di nozze celebrate nel 1201 della nobildonna anglosassone Margherita di Briouze.

Dell'inizio del XIII secolo è una copia del *De civitate Dei* conservata a Praga illustrata da una miniatura che presenta una Gerusalemme celeste abitata da angeli e beati intorno alla Trinità; si realizzano qui alcune caratteristiche che Panofsky aveva classificato come tipiche della seconda

³⁰ Barbara Bruderer Eichberg, *Les neuf choeurs angeliques...* cit., p. 16 che propone poi altre opere in cui osservare questa combinazione.

³¹ Sull'opera e sul suo travagliato destino, in quanto distrutta da un incendio nel XIX secolo e poi pazientemente ricostruita, si rimanda a Herrad di Hohenbourg, *Hortus deliciarum*; with contributions by T. Julian Brown & Kenneth Levy; under the direction of Rosalie Green, London, Warburg Institute – Leiden, Brill, 1979.

³² Gregorio Magno, *Homiliae in Evangelia*, cura et studio Raymond Étaix, Turnhout, Brepols, 1999; Id., *Omellie sui Vangeli*; a cura di Giuseppe Cremascoli, Bibliotheca Gregorii Magni, Roma, Città nuova, 1994. Su questa associazione e le diverse scelte dantesche si rimanda a Diego Sbacchi, *La presenza...* cit., pp. 21-58.

fase iconografica del soggetto della corte celeste: essa è collocata all'interno della città di Dio e, soprattutto, l'Agnello mistico è sostituito dalla Trinità. Inoltre tra i beati troviamo in basso a destra un gruppo senza aureola (fig. 22): essi sono i *boemenses* giusti del tempo che, recita il cartiglio, praticando le tre virtù teologali hanno meritato il regno. Sappiamo che anche Dante collocherà nel suo paradiso personaggi della sua contemporaneità e anche questo è forse un effetto dell'azione degli ordini mendicanti e dello sviluppo in senso popolare e di massa della religione e, quindi, della santità.

Databile tra il 1204 e il 1219 è un Libro delle Ore di provenienza tedesca, forse Bamberg: in mezzo, in verticale e sovrapposti, troviamo un angelo ad ali spiegate in alto, poi un Cristo benedicente e la Vergine; ai loro lati la corte celeste è formata dagli Apostoli e da un angelo nella prima fila in alto, alcuni santi maschili tra cui un abate e tre vescovi nella seconda fila e un altro vescovo, una martire, una santa, un re o una regina e tre santi nella terza e ultima fila (fig. 23).

Verso gli anni 1210-1220 è stato copiato e miniato un salterio di provenienza inglese, intorno alla cui lettera 'B' iniziale del primo salmo (*Beatus vir*) è riprodotta la corte celeste (fig. 24); nelle due cavità dell'iniziale si colloca l'albero di Jesse con la dinastia di Gesù che assume una disposizione gerarchica per ragioni cronologiche: David, Salomone, la vergine Maria e Cristo in alto, intorno profeti dell'Antico Testamento. Nella cornice intorno ci sono otto medaglioni: quello centrale in alto rappresenta l'incoronazione della Vergine e il corrispettivo sottostante una creatura infernale che ingoia i dannati, mentre tra gli altri medaglioni, nei quali ci sono coppie di apostoli, si collocano gruppi di eletti separati da figure angeliche contenute in mandorle o dagli apostoli nei medaglioni. Riconoscibili dagli abiti, dai copricapi e dall'acconciatura, a destra, dall'alto, ci sono vescovi e chierici; a sinistra, dall'alto, re, chierici, regine e donne per un totale di sei gruppi.

Di committenza regale è la Bibbia moralizzata³³ divisa tra Oxford, Parigi e Londra: la regina Bianca di Castiglia moglie del re di Francia Luigi VIII la commissionò forse nel 1234 come regalo di nozze per Margherita di Provenza, moglie del figlio Luigi IX. Nella parte conservata a Londra si trovano numerose rappresentazioni della corte celeste a commento di passi dell'*Apocalisse*: nella fig. 25 la colonna di sinistra presenta tre tondi, dal secondo in alto all'ultimo, che riproducono la cerchia dei santi intorno a Cristo; essi sono divisi in un numero variabile di fasce sovrapposte, in cui si possono trovare anche gli angeli, e sono in qualche modo differenziati dai copricapi e dagli abiti. Scena simile nella fig. 26: nell'ultimo tondo in basso della colonna di destra Cristo incorona la

³³ La Bibbia moralizzata è una «esegesi della Vulgata, dove a ogni passo del racconto biblico, parafrasato, corrisponde un testo di commento morale, allegorico o anagogico, sempre accompagnato da miniature che ne illustrano il contenuto. I codici che contengono la B. moralizzata furono di carattere lussuoso e di grande ricchezza illustrativa; il tipo ebbe origine nella Francia del primo quarto del sec. 13°, in stretta connessione con la casa regnante, per il cui uso venne probabilmente realizzato». Si veda il resto della voce 'bibbia moralizzata', da cui è tratta la definizione, curata da Alessandro Bianchi nell'*Enciclopedia dell'arte medievale...* cit., vol. 3, pp. 491-493.

Chiesa attorniato dalla corte celeste, la quale ricompare ancora una volta nella fig. 27 nei due tondi in basso delle due colonne, a sinistra e a destra.

Forse di origine fiorentina è un antifonario del tardo XIII secolo (c.1280): presenta una 'A' iniziale miniata con un giudizio universale su tre registri che riproduce la corte celeste (fig. 28). In basso troviamo due gruppi di eletti nelle cui prime file sono riconoscibili alcune categorie (monaci, vescovi, re); nel registro di mezzo si collocano i dodici Apostoli e in alto Cristo con due angeli e la Vergine e il Battista ai lati.

Alla badessa Cunegonda (1265-1321) dell'abbazia di San Giorgio a Praga e figlia del re di Boemia Ottocaro II fu dedicato un passionario³⁴ redatto tra il 1312 e il 1314: molte le miniature presenti e due sono per noi molto interessanti perché descrivono la corte celeste in relazione ai cori angelici, come si è visto nel caso di Herrad di Landsberg. La fig. 29 relativa al passionario ci mostra il fol. 20r. con i nove cori angelici dionisianamente divisi in tre gerarchie e ben individuati dalle didascalie e il fol. 22v. che individua nove gruppi di beati che formano la chiesa militante, come chiariscono ancora una volta le didascalie, e che corrispondono agli angeli. Essi sono, dal quadrato in alto a sinistra, patriarchi, profeti, apostoli, martiri, sacerdoti e vescovi, confessori, vergini, vedove, coniugati; da notare anche che angeli e beati sono sormontati da Cristo e dalla Vergine, figure che sono in posizione eminente anche nel paradiso di Dante perché troneggiano sugli altri beati.

Alla fine di questa galleria di immagini, che attraversa l'Alto e il Basso Medioevo, è possibile formulare alcune considerazioni generali volte a sottolineare alcune caratteristiche ricorrenti e dunque tipiche, tali da rendere subito riconoscibile l'iconografia del soggetto in questione a prescindere dal tema in cui è inserito, sia esso la festa di Ognissanti, il Giudizio Universale o l'incoronazione della Vergine. In tutte le miniature è presente e ben visibile la disposizione verticale della corte celeste; può essere più accentuata o più sfumata perché sviluppata, per esempio, intorno alla mandorla di Cristo o intorno ad una cornice, ma è una caratteristica iconografica precipua. Tale verticalità è spesso scandita da cornici marcapiano che possono essere ornate da nuvole, le quali specificano che le schiere dei santi si trovano in cielo; in altri casi la collocazione spaziale è garantita dalla presenza della corte nella Gerusalemme celeste che, per definizione, si immagina in cielo. In assenza delle cornici i santi non risultano comunque grossolanamente stipati nello spazio da miniare, ma sono ordinatamente rappresentati in file sovrapposte; spesso insieme a loro vengono rappresentati anche gli angeli, anch'essi ordinatamente disposti o in posizione apicale sull'asse verticale, rendendoli quindi le creature più vicine a Dio, o

³⁴ Tra i libri liturgici il passionario contiene il racconto della passione di Gesù o del martirio di un santo. Sul manufatto in questione si rimanda a Barbara Bruderer Eichberg, *Les neuf choeurs angeliques...*cit., p. 162 e relativa bibliografia.

ad integrazione degli stessi gruppi di santi. L'organizzazione spaziale sembra essere più importante dell'identificazione degli angeli e dei santi, i quali non sempre sono individuabili con chiarezza e con sicurezza; spesse volte le didascalie li classificano senza ombra di dubbio, altre volte sono i loro abiti e i loro ornamenti ad assegnarli ad una specifica categoria, altre volte ancora sono piuttosto anonimi o risultano essere di identità incerta, ovvero passibili di diverse interpretazioni, almeno per noi osservatori moderni, ma tale incertezza non sembra condurre ad un irreparabile fraintendimento o ad una completa incomprensione del messaggio trasmesso.

IV.3. Affreschi e dipinti

Abbiamo cominciato dalla miniatura e proseguiamo con la pittura in ossequio ai versi dello stesso Dante che in *Pg* XI, 79-96 fa riferimento a queste due arti e agli artisti più rappresentativi per evidenziare la volatilità della gloria umana; siamo sulla prima cornice della montagna del purgatorio e il poeta incontra le anime dei superbi, tra i quali riconosce il famoso miniaturista Oderisi da Gubbio che ammette che la sua bravura e la sua fama sono state scalzate da Franco Bolognese, esattamente come in pittura Cimabue è stato scavalcato da Giotto³⁵. Proprio Cimabue³⁶ (c.1240-1302) affresca parte della basilica superiore di Assisi e alcune scene riguardanti la Vergine offrono esempi della corte celeste, come la si trova nei racconti relativi alla sorte terrena di Maria della *Legenda aurea* ricordati e letti in precedenza: si consideri la scena della dormizione della Vergine databile, come le altre, con qualche incertezza tra il 1277 e il 1283; per quanto l'affresco sia molto deteriorato, si distinguono le varie fasce che circondano il letto (fig. 30), in alto Cristo abbraccia una piccola bambina, ovvero l'anima della madre appena trapassata, e intorno a lui si dispongono gli angeli, poi i re e i patriarchi, i papi e i vescovi, cioè i confessori, tutti riconoscibili dai copricapo o dagli abiti, altri santi nella parte bassa tra cui gli apostoli. Nella scena dell'Assunzione della Vergine (fig. 31) il sarcofago in primo piano è attorniato dagli apostoli, poi ci sono tre fasce sovrapposte che rappresentano, dal basso, i patriarchi, i martiri e i confessori; in cielo gli angeli reggono la mandorla che contiene Cristo e Maria abbracciati. Scena simile è quella di Cristo e della Vergine in gloria (fig. 32). La coppia celeste in questo caso è assisa in trono e intorno

³⁵ Oltre alla bibliografia ricordata in precedenza, su questi personaggi si possono consultare le relative voci a loro dedicate nell'*Enciclopedia dantesca*, di cui pure risulta sempre utile la voce 'arti figurative', a cura di Fortunato Bellonzi, per un primo orientamento sui rapporti di Dante con l'arte.

³⁶ Luciano Bellosi, *Cimabue*; apparati a cura di Giovanna Ragionieri, Milano, Motta, 2004; Giorgio Bonsanti, a cura di, *La basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena, Panini, 2002; Alessandro Tomei, *Cimabue*, Firenze, Giunti, 1997; Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1982; Enio Sindona, *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano, Rizzoli, 1975.

si sviluppa la gerarchia della corte con, dall'alto, gli angeli, i patriarchi, i martiri, i confessori, gli apostoli e, in basso a sinistra, i francescani inginocchiati in preghiera.

Cimabue è anche l'autore della così detta Maestà del Louvre, realizzata intorno al 1280 (fig. 33); la Vergine è attorniata da sei angeli che, per la loro posizione, accennano ad una dimensione verticale, mentre il resto della corte celeste è rappresentata lungo la cornice del quadro, dove troviamo un busto di Cristo nel vertice della cimasa, quattro angeli lungo la stessa, i quattro evangelisti ai quattro angoli perimetrali, gli apostoli nei due lati lunghi e cinque santi nel lato corto della base. Rispetto alle altre opere considerate, questo dipinto perde una delle due note caratteristiche, ovvero la dimensione verticale che è suggerita solo dagli angeli e non da tutta la corte celeste, comunque presente anche se in forma diversa³⁷. Tra le suggestioni e le considerazioni che le opere di Cimabue non possono non suscitare, ci sembrano da ricordare in questo caso le riflessioni di Bellosi che sottolinea la preminenza del trono su cui siede la Vergine in quanto «allusione all'attributo della "sedes sapientiae"» riconosciute fin dai primi secoli, anzi il trono e Maria stessa, «chiamata spesso trono di Dio anche nei testi che raccontano la sua Assunzione utilizzati da Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea*»³⁸, condizione a cui allude anche Dante in *Pd* XXXIII, 3 quando Bernardo nella sua preghiera definisce Maria «termine fisso d'eterno consiglio». Lo storico dell'arte evidenzia inoltre nell'affresco assisiatese dell'Assunzione «la trepida tenerezza con cui si realizza l'abbraccio tra Maria e Cristo» tanto da sembrare due innamorati, in particolare lo sposo e la sposa del *Cantico dei cantici* che si cercano e si desiderano; questa umanità resta anche nell'affresco della sua gloria quando, assisa in trono a fianco del Cristo, non appare incoronata e tende una mano benevola soprattutto verso i frati francescani posti ai suoi piedi³⁹. La preghiera che Dante le rivolge per il tramite di Bernardo la cerca proprio in quanto avvocata degli uomini e di lei anche il poeta mette in risalto l'umanità attraverso i paradossi che la descrivono come vergine e madre, nonché figlia del figlio. Rappresenta la perfezione a cui l'uomo può e deve tendere ed è proprio in virtù di tale perfezione che il Fattore ha accondisceso a diventare fattura; è la sua materna disponibilità che ha generato nel suo ventre la radice della candida rosa: più che regina dunque, anche nei versi danteschi Maria è donna che ama e che si innamora, di suo figlio e, in prospettiva, dell'umanità tutta; certamente nell'ultimo canto del *Paradiso* ricorre anche l'appellativo «regina», ma al v. 34, dopo che il fedele orante ne ha esaltato devotamente la femminilità.

³⁷ Daniel Russo ritiene che comunque «l'effet d'ensemble est comparable à celui produit par le portail d'une église gothique et ses personnages répartis sur le trumeau, les ambages et les voussours.» Vedi David Russo, *La cour céleste dans l'iconographie...* cit., p. 289.

³⁸ Luciano Bellosi, *Cimabue...* cit., p. 115 e p. 213 riapettivamente.

³⁹ Id., *ivi*, pp. 207-213. La citazione è a p. 212.

Le stesse osservazioni valgono per la copia di tale opera prodotta da Duccio di Buoninsegna⁴⁰ (c.1255-1318/1319) nel 1285 e oggi nota come la Madonna Rucellai (fig. 34): anche in questo caso la Vergine in trono è circondata da sei angeli che danno l'idea della verticalità e il resto della corte celeste si trova lungo la cornice: in alto sulla cimasa il busto di Dio Padre, a sinistra lungo il lato della cimasa e il lato lungo del quadro i dodici apostoli, a destra invece, sempre lungo la cimasa e il lato lungo, patriarchi e profeti, in basso invece, cioè sul lato corto, cinque santi. Se dunque questi quadri mancano di una spiccata verticalità, testimoniano comunque la diffusione dell'iconografia della corte celeste, in tempi e luoghi molto significativi per Dante.

Verso il 1310 anche Giotto⁴¹ (1267-1337) dipinge una Madonna in maestà, conosciuta come la Maestà di Ognissanti (fig. 35): sebbene manchino gli esiti monumentali di un portale gotico, la verticalità della corte celeste intorno alla Vergine in trono è piuttosto evidente, dagli angeli in primo piano fino ai santi più indietro che scandiscono lo spazio dando profondità al quadro. Gli angeli sarebbero in tutto sei: due quelli in ginocchio in primo piano, due con vesti verdi e altri due con vesti blu appena visibili subito dietro; tra gli angeli in verde e quelli in blu si collocano due sante vestite di rosso, santa Lucia a sinistra e santa Caterina d'Alessandria a destra (i martiri). In fondo a sinistra c'è un santo calvo, san Paolo, e vicino a lui san Giovanni (gli apostoli); sullo sfondo a destra, invece, compare un santo barbuto e biancovestito, forse san Benedetto. Gli altri santi sarebbero invece o patriarchi, Abramo (anziano e con barba) e Isacco a destra e Giacobbe l'ultimo a sinistra, o Profeti, Geremia e Daniele a destra e Isaia a sinistra. «Una tavola di una sacralità straordinaria e allo stesso tempo di una vitalità e di una verità del tutto inusuali nella tradizione della rappresentazione della Maestà. Basterà infatti osservare l'attenzione con cui sono dipinti i fiori, rose e gigli della tradizione mariana, o la cura con cui è resa la pedana di legno, posta sotto i piedi della Vergine; e ancora evidenziare i particolari ornamentali delle vesti, di straordinaria raffinatezza, come il ricamo del velo trasparente, l'orlo del mantello, le ornamentazioni del trono.»⁴²

Secondo Bonicatti tra Giotto e Dante ci sono divergenze nette e inconciliabili, a partire dall'interpretazione del francescanesimo, il fenomeno religioso allora dominante e determinante

⁴⁰ Luciano Bellosi, Giovanna Ragionieri, *Duccio di Buoninsegna*, Firenze, Giunti, 2003; Cesare Brandi, *Duccio*, Siena, Protagon editori toscani, 2003; Enzo Carli, *Duccio*, Milano, Electa, 1999; Luciano Bellosi, *Duccio: La Maestà*, Milano, Electa, 1998; Florens Deuchler, *Duccio*, Milano, Electa, 1984.

⁴¹ Serena Romano, *La o di Giotto*, Milano, Electa, 2008; Alessandro Tomei, a cura di, *Giotto e il Trecento: il più sovrano maestro in dipintura*, Milano, Skira, 2009; Gabriella Greco, a cura di, *Giotto*, Milano, Electa, 2006; Francesca Flores d'Arcais, *Giotto*, Milano, Motta, 1995; *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata*, Firenze, Centro di stampa, 1992; Eugenio Battisti, *Giotto*, Geneve, Skira – Roma, Newton Compton, 1990; Jacqueline e Maurice Guillaud, *Giotto: architetto dei colori e delle forme*, Paris - New York, Guillaud, 1987; Cesare Brandi, *Giotto*, Milano, Mondadori, 1983.

⁴² Francesca Flores d'Arcais, *Giotto...* cit., p. 236.

anche nelle scelte artistiche e letterarie. La posizione di Giotto, per le committenze ed i lavori eseguiti, è quella di una lettura decisamente meno rigorista e più lasca rispetto alle posizioni espresse da Dante, filologicamente fedele al nocciolo del messaggio del frate assisiense, cioè l'assoluta povertà, capace nella sua integrità di rinnovare la Chiesa e il mondo⁴³. La pertinenza di queste osservazioni non impedisce comunque di valutare altri eventuali punti di contatto tra i due artisti, sempre in relazione ai movimenti religiosi a loro contemporanei, e in questo senso gli studi di Verdon ci sembrano altrettanto condivisibili. I cambiamenti teologici e spirituali frutto dell'opera di san Bernardo e di san Francesco vengono considerati fondamentali per la svolta artistica giottesca. «La nuova enfasi sulla interiorità delle persone – sulle loro reazioni psicologiche rese manifeste mediante sguardi e gesti –, che insieme alla tridimensionalità corporea delle figure e la definizione spaziale degli ambienti fa della pittura di Giotto l'alba del Rinascimento (come dirà nel Cinquecento Giorgio Vasari), nasce in buona parte dalle esigenze della spiritualità personalista ed affettiva sviluppata dal XII al XIV secolo sotto l'influsso di due santi, Bernardo di Chiaravalle e Francesco d'Assisi. Com'è ormai comunemente riconosciuto, si tratta del più fondamentale cambiamento di sensibilità cristiana che l'Occidente conosca tra l'era patristica e quella contemporanea: un abbandono dell' "oggettività" teologica del primo medioevo a favore di espressioni sempre più soggettive del sentimento religioso, portante al pietismo marcatamente emotivo dei secoli "crepuscolari" del periodo.»⁴⁴ Le parole di Verdon ci sembrano adatte anche per spiegare ed interpretare la poesia di Dante che non è affatto la semplicistica ricapitolazione delle esperienze precedenti; anche nella sua opera c'è tridimensionalità, spaziale ed emotiva, nel senso che l'ambiente che crea per sviluppare il suo percorso ultramondano è assolutamente realistico e credibile e i personaggi che in esso si muovono non sono più tipi, ma uomini a tutto tondo, definiti e caratterizzati da uno spessore psicologico e caratteriale. Si pensi agli sguardi e ai gesti che Verdon evidenzia nell'opera pittorica di Giotto e si consideri quanti sguardi e quanti gesti troviamo nella *Commedia*: gli incontri di Dante sono scanditi e definiti dall'interazione dei vari personaggi con il poeta e ognuno di essi si rivela attraverso la propria espressività fisica, gestuale e linguistica. È insomma il trionfo della dimensione umana, che non si annulla a contatto con l'esperienza divina, piuttosto ha la forza di umanizzare anch'essa: in fondo, la buona novella evangelica è forse proprio questa, l'incarnazione di Dio che si fa uomo. Giotto e Dante sembrano accomunati proprio da questo, a prescindere dalle specifiche diversità che si leggono nella loro produzione: traducono nei rispettivi codici artistici il rinnovato interesse per il corpo umano e per la psicologia umana, valori anche religiosi perché giustificati dall'incarnazione del Cristo. A tal proposito ricordiamo però

⁴³ Maurizio Bonicatti, 'Giotto', in *Enciclopedia dantesca...* cit., vol. 3, pp. 176-178.

⁴⁴ Timothy Verdon, *Giotto e la spiritualità da San Bernardo a San Francesco*, in *Giotto e il Trecento...* cit., vol. 2, pp. 311-319: 311.

anche le considerazioni sviluppate da Battisti, il quale non nega un interesse naturalistico anche in Dante, specie nell'inferno, che però assume caratteri comici, ovvero, osceni e degradati, mentre il divino è rappresentato ancora da elementi simbolici e aniconici, come il colore, la luce e le figure geometriche, per cui «il plasticismo descrittivo è esclusivamente riservato all'umano, o meglio ancora, alla degenerazione bestiale e viziosa dell'umano.»⁴⁵ In virtù di questo è Giotto l'uomo più innovativo, meno mistico e meno medievale.

La sovrapposizione delle schiere dei santi è decisamente più evidente in un'altra Maestà di Duccio, ovvero quella del Duomo di Siena realizzata tra il 1308 e il 1311 (fig. 36): in primo piano in ginocchio sono rappresentati i quattro santi protettori di Siena (Sant'Ansano, San Savino, San Crescenzo, San Vittore), mentre in piedi ai lati le due sante protettrici (Sant'Agnese e Santa Caterina d'Alessandria), in secondo piano troviamo altri quattro santi (San Paolo e San Giovanni evangelista a sinistra, San Giovanni Battista e San Pietro a destra), sullo sfondo una teoria di angeli, nelle cuspidi sovrastanti gli altri apostoli. Di quest'opera è per noi rilevante la lettura avanzata da Brandi, che spiega come l'artista abbia saputo evitare di produrre un'immagine bizantina, ovvero statica e ripetitiva; egli scrive che «il pericolo dell'uniformità che annulli via via nel più scialbo anonimato le immagini assegnate ad una generica gioia celeste mina alla base tutte queste unanimi evocazioni del Trecento. [...] Così la sostanza conoscitiva sfugge all'immagine, che si esautora nella ripetizione. [...] Nell'aggregato di elementi simili senza sosta spaziale non si determina ritmo ma un'indicazione isocrona e astratta del tempo.»⁴⁶ Per evitare tutto ciò Duccio, sostiene Brandi, organizza la pala scandendone lo spazio come se fosse la facciata di una cattedrale, con il trono che funge da strombo di un portale, la cui verticalità contrasta la dimensione orizzontale delle file dei santi e spinge in alto le figure, altezza evidenziata dalla cornice marcapiano che sostiene le gallerie degli apostoli le quali funzionano, continua Brandi, come un matroneo. In questo modo «ogni figura acquista una posizione nello spazio, che non è quella della sua situazione reale, ma quella relativa alla struttura ritmica [...]. Avviene una giustapposizione di parti corrispondenti ma non una composizione nel senso plastico che questa parola ha avuto particolarmente da Masaccio in poi e che designa una specie differente di ritmo»; nel ritmo di Duccio, invece, «ogni figura, come singola statua, torna a se stessa, vive per se stessa in quel suo spazio invalicabile e irraggiungibile, integra nella sua individualità che il rituale non livella. [...] Non è né una inferiorità, né una superiorità di Duccio, questa di non esprimere la forma secondo una intuizione plastica unitaria come è di Giotto e sarà di Masaccio: è il suo modo di costituirsi e di formulare l'immagine.»⁴⁷ L'analisi di Brandi è sovrapponibile a quella ricordata in precedenza di Argan riguardo ai frontoni dei templi greci di

⁴⁵ Eugenio Battisti, *Giotto...* cit., p. 25.

⁴⁶ Cesare Brandi, *Duccio...* cit., pp. 84-85.

⁴⁷ Ivi, pp. 87-88.

Egina e di Olimpia, per i quali parla rispettivamente di ritmo paratattico e sintattico, chiamata in causa per chiarire la differenza tra la struttura apparentemente simile dell'inferno e del paradiso: le osservazioni di Argan le abbiamo trovate utili per spiegare il concetto di ordine non gerarchico che organizza l'inferno dantesco, quelle di Brandi sono altresì illuminanti di come anche il paradiso possa essere rappresentato e raffigurato allo stesso modo, ovvero ordinato ma non gerarchizzato. Duccio crea una corte celeste in cui i singoli componenti non sono annullati in una iconografia anonima perché già fatta e già vista infinite altre volte, si mostrano anzi nella loro singolare unicità grazie alla posizione spaziale con cui l'artista plasma lo spazio. Questo però non è ancora il paradiso che ci descrive Dante, è semmai più simile all'inferno immaginato dal poeta: perché si dia gerarchia occorre un ritmo sintattico, non basta un'articolazione spaziale ordinata. Lo spazio descritto e i suoi abitanti sono gli stessi per Duccio e per Dante, diversa è la lettura che ne danno; usando ancora le parole spese da Brandi per interpretare l'arte di Duccio, potremmo dire che «lo schema iconografico rappresenta la sostanza conoscitiva della storia narrata e non la forma.»⁴⁸

Di poco posteriore, 1315, è la Maestà del Palazzo pubblico di Siena (fig. 37) opera di Simone Martini⁴⁹ (1284-1344) che presenta una composizione simile a quella appena vista di Duccio e alle due Maestà di Cimabue e ancora dello stesso Duccio per l'uso del bordo esterno, in cui trova posto parte della corte celeste: in primo piano in ginocchio ai lati del trono ritroviamo i quattro santi protettori della città di Siena e due angeli; in secondo piano in piedi San Paolo, l'arcangelo Gabriele, san Giovanni Evangelista, san Giovanni Battista, l'arcangelo Michele e san Pietro; c'è poi una terza fila con l'arcangelo Uriel, santa Maria Maddalena, sant'Orsola, santa Caterina, sant'Agnese e l'arcangelo Raffaele; nella quarta fila si riconoscono i santi Bartolomeo, Matteo, Giacomo Minore, Giacomo Maggiore, Andrea e Simone e nella quinta ed ultima i santi Filippo, Tommaso, due angeli, Mattia e Taddeo. Nella cornice che racchiude il quadro ci sono venti tondi: in quelli angolari ci sono i quattro evangelisti, in quello centrale del bordo superiore il Redentore, in quello centrale inferiore una figura doppia allegoria dell'Antico e del Nuovo Testamento, negli altri tondi in alto, a destra e a sinistra del Redentore, e in quelli lungo i margini laterali troviamo i profeti, mentre nei quattro tondi in basso, a destra e a sinistra della figura doppia, ci sono i dottori della Chiesa. Il magistero di Giotto agisce in questa immagine facendole perdere i tratti iconografici bizantini e umanizzandola: «lo svolgersi delle ampie vesti, il movimento del baldacchino, come alitato dal vento, l'ondeggiare degli angeli e dei santi accanto al trono, la

⁴⁸ Ivi, p. 8.

⁴⁹ Pierluigi Leone De Castris, *Simone Martini*, Milano, Motta, 2003; Marco Pierini, *Simone Martini*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2000; Alessandro Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Siena, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1999; Federico Zeri, *Simone Martini: Maestà*, Milano, Rizzoli, 1998; Piero Torriti, *Simone Martini*, Firenze, Giunti, 1991; Luciano Bellosi, a cura di, *Simone Martini: atti del convegno: Siena, 27, 28, 29 marzo 1985*, Firenze, Centro Di, 1988; Maria Cristina Gozzoli, *L'opera completa di Simone Martini*, Milano, Rizzoli, 1970.

ricchezza con cui sono ricamate le stoffe, gli ornamenti, il continuo brillare dell'oro annullano d'un tratto ogni ricordo del passato.»⁵⁰ Considerazioni simili quelle che esprime Gozzoli, la quale sottolinea la dimensione umana grazie alla quale «la Vergine rompe l'isolamento sacrale per rivolgere la parola prima agli angeli [...] e quindi ai santi [...]; la corte celeste che la circonda è interpretata come la sublimazione di una delle corti della terra; nello spazio, divenuto cielo, le figure respirano un'atmosfera rarefatta, da 'dolce stil novo'.»⁵¹ Come per Cimabue e Giotto, anche in questo caso l'arte del pittore senese incarna alcune caratteristiche del paradiso dantesco, ovvero la disponibile umanità dei santi che non sono ieraticamente immobili e lontani, non sono solo ordinati in una rappresentazione statica, ma sono esseri umani che si lasciano coinvolgere, che rispondono alle preghiere e che si mostrano nella loro carnalità: si pensi, per esempio, all'umanissima somiglianza che c'è tra una madre e suo figlio, per cui Bernardo invita il poeta a volgere gli occhi «ne la faccia che a Cristo / più si somiglia» (*Pd* XXXII, 86-87). Anche in Dante la Vergine è prima di tutto donna e madre e la sua perfezione non impaurisce gli altri uomini schiacciandoli sotto il peso del peccato, ma anzi li stimola all'imitazione perché fa intravedere un itinerario possibile in quanto già percorso; è un essere umano che si rivolge ad altri esseri umani, annullando lo splendore ieratico di ascendenza bizantina gelosamente freddo della perfezione acquisita.

Sempre Simone Martini è l'autore del polittico di santa Caterina di Pisa, databile al 1320, la verticalità della cui corte celeste è organizzata seguendo la forma dell'opera (fig. 38). Nella predella in basso al centro c'è Cristo al sepolcro con Maria e san Marco e le altre figure sono coppie di santi fra i quali diversi dottori della Chiesa: da sinistra a destra, Gregorio e Luca, Stefano e Apollonia, Girolamo e Lucia, Agnese e Ambrogio, Tommaso d'Aquino e Agostino, Orsola e Lorenzo. Nella fascia superiore c'è una Madonna con il bambino sovrastata dagli arcangeli Gabriele e Michele sopra i quali c'è il Cristo nella cuspide centrale; ai lati della Madonna troviamo invece sei santi che sono, da sinistra a destra, Domenico, Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista e Pietro Martire. Sopra queste figure si collocano gli apostoli in coppie: da sinistra a destra Filippo e Giacomo, Andrea e Pietro, Taddeo e Simone, Tommaso e Mattia, Paolo (che sostituisce Giovanni Evangelista perché dipinto in uno dei pannelli sottostanti) e Giacomo, Matteo e Bartolomeo; infine nelle cuspidi sopra gli apostoli i profeti Isaia, David, Geremia, Ezechiele, Mosè e Daniele.

Nella controfacciata della chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia a Napoli è affrescato il Giudizio Universale (1310-1320) diviso in tre registri da due monofore: al centro troviamo il

⁵⁰ Piero Torriti, *Simone Martini...* cit., p. 10.

⁵¹ Maria Cristina Gozzoli, *L'opera completa...* cit., p. 85.

giudizio delle anime, a destra l'inferno e a sinistra il paradiso che è a sua volta diviso in fasce narrative sovrapposte che illustrano il tema della corte celeste (fig. 39)⁵². In basso c'è il corteo degli eletti che entrano nella città santa, poi sante del Nuovo Testamento in vesti monacali e santi laici, tra cui alcuni membri della famiglia della regina Maria committente del monumento, santi del Nuovo Testamento in vesti ecclesiastiche, quindi i santi dell'Antico Testamento, gli apostoli (che proseguono nell'affresco dell'inferno), i patriarchi (che proseguono nell'affresco dell'inferno) e infine gli angeli nella fascia più alta (che proseguono nell'affresco dell'inferno). La notorietà e la diffusione del tema possono essere testimoniate anche da opere meno note e periferiche che sono però utili per ricostruire un quadro generale che vada al di là dei capolavori più noti e frequentati: nel caso in questione si può citare la corte celeste affrescata nella controfacciata della chiesa di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo, i cui frustuli sono riemersi dopo recentissimi lavoro di restauro⁵³.

IV.4. Scultura: i portali

La scultura è un altro ambito artistico a cui rivolgere la nostra attenzione per trovare rappresentazioni della corte celeste, per esempio nei portali delle cattedrali gotiche francesi: considerati gli straordinari esiti monumentali, è la produzione che viene in mente per prima. Hamann McLean ha mostrato che tutti gli elementi architettonici che concorrono alla costruzione del portale erano già in uso nell'arte romanica e che dunque la cifra dell'arte gotica è l'introduzione delle statue-colonne e l'aver interpretato il portale come un arco di trionfo, una struttura a se stante ma integrata alla facciata. Le sculture hanno quindi progressivamente guadagnato sempre più importanza e spazio, fino ad occupare gli archivolti.⁵⁴ Rudolph riprende e condivide la ricostruzione storica e architettonica di McLean e, proprio perché sottolinea che l'origine e il significato dei portali gotici sia complessivamente una questione poco approfondita, cerca di rendere ragione di un

⁵² Sulla questione dell'attribuzione degli affreschi si rimanda a Stefania Paone, *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, in *Arte Medievale*, III/1 (2004), pp. 87-118.

⁵³ Si rimanda a Fabio Scirea, *L'aldilà prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*; a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 185-207.

⁵⁴ Sarebbe pretestuoso e inutile voler solo proporre una seppur minima bibliografia sull'arte gotica in generale o sulle cattedrali, ragion per cui si menzionano esclusivamente gli studi che ci hanno aiutato ad individuare i temi attinenti a questa ricerca, come Richard Hamann McLean, *Les origines des portails et façades sculptés gothiques*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", 2-6 (1959), pp. 157-175; Chiara Piccinini, *Osservazioni sulla scultura architettonica monumentale: i portali scolpiti fra romanico e gotico*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, vol. 2, pp. 213-234; Yves Christe, 'portale istoriato', in *Enciclopedia dell'arte...* cit., vol. 9, pp. 675-695.

prodotto artistico così notevole e innovativo, al punto che li considera una peculiare espressione nordeuropea che è riuscita a scalzare l'egemonia artistica delle regioni mediterranee lunga più di mille anni. La sua indagine comincia da Saint-Denis perché è considerato l'edificio con i primi portali gotici e si interroga quindi perché siano nati proprio in una chiesa di Parigi; osserva che l'abate di Saint-Denis Sugerio (1080/81-1151) non poteva non conoscere il teologo più famoso e influente che allora insegnasse in città, ovvero Ugo di San Vittore, del quale Rudolph mette in evidenza in particolare l'opera *De arca mystica* (scritta tra il 1125 e il 1130) e il disegno che la illustra, sostenendo che la novità artistica dei portali gotici trae origine proprio da questo scritto. Le due opere condividono ciò che lo storico dell'arte chiama moltiplicazione del sapere, ovvero una sua maggiore complessità, organicità e profondità, e sistematizzazione del sapere stesso in una forma e in un ordine specifico. Se dunque gli elementi architettonici dei portali erano già in uso, in maniera isolata o aggregata, mancava loro una coerenza organica frutto di uno schema che li rendesse un potente ed efficace mezzo di comunicazione visiva pubblica. Rudolph sostiene che tale struttura schematica Sugerio l'abbia desunta dall'opera di Ugo, la quale struttura lui stesso trasforma da letteraria in artistica attraverso il disegno che la completa; Ugo, a sua volta, è riuscito in questa impresa riutilizzando e risemantizzando gli schemi cosmologici di origine classica che corredano numerose opere scientifiche antiche, tardo-antiche e quindi medievali. I prodotti finali di Ugo e di Sugerio sono dunque ben più che la semplice somma algebrica di elementi preesistenti, dal momento che il valore aggiunto sarebbe una nuova ed efficace potenza comunicativa, adeguata alla nuova classe sociale cittadina. La tesi è dunque che «as a form of visual vocabulary, the minimal imagery of some earlier portal programmes might be said to have the impact of a single word [...], however profound, while those with a multiplication of imagery but as yet no truly successful systematization, at times give the impression of a body of barely related sentences, or, in more extreme cases, even of a visual jumble, like words from a person who is speaking erratically [...]. At Saint-Denis, in contrast, the multiplication and systematization of imagery operates like an orderly essay directed toward a coherent end [...]. The multiplication provides more information and so a potentially more complex message, while the systematization allows for a more organized and so a potentially more articulate statement; together, they offer the possibility of a dramatically more effective visual presentation. And this is what is at the heart of what is Gothic about the portals of Saint-Denis.»⁵⁵ Ci siamo soffermati sulle riflessioni di Rudolph perché, oltre allo

⁵⁵ Conrad Rudolph, *Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis*, in "Art History" 33/4 (2010), pp. 568-595: 592. Altri studi consultati sono Bruno Boerner, *Cattedrali gotiche e portal scolpiti. Le connessioni contestuali del culto delle reliquie*, in *Arte medievale: le vie dello spazio liturgico*, a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca book, 2012, pp. 221-261. Utile perché commenta alcuni portali presi in esame anche in questa sede mettendoli in relazione alle pratiche liturgiche; Francesco Gandolfo, *La facciata scolpita*, in

specifico settore in cui sono state elaborate, sembrano molto utili e pertinenti anche in ambito dantesco per la coincidenza di alcune dinamiche. Anche la *Commedia* è infatti qualcosa di molto diverso, nel senso della ricchezza e della complessità, rispetto a quelle opere che più o meno opportunamente vengono credute esserne precorritrici, come i testi poetici riletti nelle pagine precedenti o le visioni che invece saranno chiamate in causa successivamente. Tale strabiliante diversità è frutto degli stessi fattori che, secondo Rudolph, hanno generato i portali gotici, ovvero la moltiplicazione e la sistematizzazione del sapere, che anche in ambito letterario hanno prodotto un'opera che non è solo, anzi non è affatto, la somma algebrica di elementi già esistenti; questi sono infatti soggetti ad una sintassi nuova e più sistematica che li trasforma in qualcosa che, come i portali gotici, ha una potenza comunicativa inaudita, una componente della quale è rappresentata proprio dall'aspetto visivo, dal fatto cioè che la *Commedia* è efficace in quanto produce immagini nel lettore e sfrutta anche un immaginario artistico condiviso. Infine, come accade con i portali gotici, questa comunicazione è pubblica: la collocazione dei portali li rende a tutti *ipso facto* visionabili e leggibili, mentre altri manufatti artistici all'interno della chiesa sono appannaggio esclusivo del clero o dell'*élite* cittadina; i temi iconografici trattati educano tutti i fedeli, li invitano alla riflessione e alla salvezza attraverso la partecipazione alla vita della Chiesa. Il poema di Dante è pensato e scritto per tutti, è pubblico nel senso che non è un'opera teologica o un'enciclopedia rivolta agli esperti e ai dotti, come testimonia la scelta della lingua, l'italiano, e come garantisce un titolo che si possa adeguare ad un linguaggio e ad un contenuto mediani.

Cadei a sua volta ricorda che «il concetto della porta della chiesa come *porta coeli* sta all'origine del portale gotico», idea che era maturata in concomitanza all'interpretazione della chiesa non solo come spazio liturgico per i fedeli, ma anche come vera e propria dimora di Dio. Da queste premesse «la porta della chiesa diventava così limite tra il mondo naturale e il mondo ultraterreno e la funzione della porta era anche quella di ammonire che entrava e prepararlo a quel passaggio.»⁵⁶

Quanto ai cicli scultorei dei portali, a Senlis, nella Cattedrale di Notre-Dame (iniziata c.1151), il singolo portale della facciata ovest rappresenta un tema allora agli esordi, ovvero

Architettura medievale: la pietra e la figura; a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book – Roma, Città Nuova, 2008, pp. 93-150, il quale illustra lo spostamento della scultura dalla facciata ai portali, elementi sempre più importanti ed indipendenti, lasciando quindi la possibilità di ridurre al minimo la cortina muraria a vantaggio delle enormi vetrate, altra caratteristica saliente dell'architettura gotica; Iliana Kasarska, a cura di, *Mise en oeuvre des portails gothiques: architecture et sculpture: actes du colloque tenu au Musée de Picardie, Amiens, le 19 janvier 2009*, sous la direction d'Iliana Kasarska, comité scientifique Dany Sandron, Philippe Sénéchal approfondisce invece il rapporto, non sempre lineare per sfasature cronologiche e artistiche, tra l'elemento architettonico che accoglie le sculture, condizionandone la produzione e la fattura, e queste ultime appunto.

⁵⁶ Antonio Cadei, *Le cattedrali all'origine del gotico*, in *Architettura medievale...* cit., pp. 151-220: 174.

l'Incoronazione della Vergine che occupa il timpano⁵⁷. Negli archivolti che lo circondano, i primi tre a partire dall'interno presentano l'albero di Jesse, mentre il più esterno presenta Patriarchi e Profeti dell'Antico Testamento (fig. 40).

A Parigi, il portale centrale della facciata ovest della Cattedrale di Notre-Dame (iniziata c.1160) rappresenta il Giudizio Universale, a cui assiste dagli archivolti una corte celeste più sviluppata di quella di Senlis: qui infatti troviamo, dall'interno verso l'esterno, Angeli (due fasce), profeti, confessori, martiri e vergini; gli apostoli sono invece più sotto come statue-colonne (fig. 41). Christophe ricorda inoltre che è nata proprio a Parigi l'idea di «collocare negli archivolti le gerarchie dei santi assisi sui troni, a immagine della Chiesa trionfante, della corte di Ognissanti.»⁵⁸

A Chartres, la Cattedrale di Notre-Dame (le cui sculture sono attribuibili a c.1220) presenta tre portali nel transetto sud che sono tra loro correlati: quello centrale rappresenta il Giudizio Universale, quello al suo fianco occidentale accoglie i martiri e l'altro sul fianco orientale i confessori a testimoniare le vie di salvezza possibili per l'umanità a fronte del giudizio supremo. Un trittico dunque, che non solo ripropone la corte celeste nei portali laterali con i cori particolari appena ricordati a loro volta ulteriormente suddivisi nei diversi archivolti in vescovi, arcivescovi, papi, abati, cavalieri, re e altre figure anonime, ma che presenta questo tema anche nel portale centrale i cui archivolti presentano anime salve e dannate nei due ordini più interni e poi angeli, re e profeti in quelli successivi. Gli apostoli sono invece riprodotti dalle statue-colonne più in basso (fig. 42).

Anche ad Amiens nel portale centrale della Cattedrale di Notre-Dame (iniziata nel 1220) il tema rappresentato è il Giudizio Universale: intorno al timpano, in cui si consuma il giudizio, ci sono otto ordini di archivolti che accolgono la corte celeste. La parte più bassa di ogni fascia contiene angeli che portano anime salve a sinistra e anime condannate e perciò da torturare dai demoni a destra, mentre la prima fascia mostra angeli oranti, la seconda angeli con anime salve in braccio, quindi martiri, confessori, vergini, vegliardi dell'Apocalisse, l'albero di Jesse e patriarchi (fig. 43).

A Bourges è la Cattedrale dedicata a Santo Stefano che presenta il tema del Giudizio Universale sul portale centrale della facciata ovest (c. 1235): il timpano con le vicende apocalittiche è attorniato da archivolti che mostrano angeli nei due più interni, poi santi oranti, confessori, martiri e personaggi dell'Antico Testamento (fig. 44).

⁵⁷ Si veda Philippe Verdier, *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal – Paris, Vrin, 1980.

⁵⁸ Yves Christophe, *Il giudizio universale...*cit., p. 224.

Stessa scena a Poitiers, nel portale centrale della facciata ovest (c. 1250) della Cattedrale di San Pietro: nel timpano il Giudizio Universale e nei quattro archivolti che lo circondano troviamo personaggi dell'Antico Testamento, apostoli, martiri e santi (fig. 45).

A Bayeux, Cattedrale di Notre-Dame, il portale sud della facciata ovest (1255-1280) ripropone ancora una volta questo schema narrativo: giudizio Universale nel timpano e archivolti intorno con la corte celeste, in questo caso composta da quattro fasce che ospitano una variegata presenza di angeli, profeti, personaggi dell'Antico Testamento e donne sante (fig. 46).

In Spagna invece troviamo qualcosa di analogo nel portale della chiesa di Santa Maria de Toro (c. 1230): il timpano è dedicato all'incoronazione della Vergine, il Giudizio Universale viene spostato nell'archivolto più esterno e negli altri troviamo la corte celeste che, dall'interno verso l'esterno, è composta da angeli, apostoli, martiri, confessori, vergini e martiri, figure di musicisti (fig. 47)⁵⁹.

In Italia invece esempi scultorei della corte celeste possono essere apprezzati nei pulpiti eseguiti da Nicola (1215/1220-1278/1284) e Giovanni (1248-1315) Pisano, i quali si sono avvalsi di questa iconografia nella rappresentazione del Giudizio Universale, rappresentato appunto nel parapetto dei loro pulpiti⁶⁰. Nicola Pisano termina il pulpito del Battistero di Pisa nel 1260 (fig. 48) e quello della Cattedrale di Siena nel 1268 (fig. 49): nel primo Cristo è nel mezzo del pannello a separare i santi dai dannati; le figure sono quasi tutte acefale ma alla sua destra si definiscono piuttosto nettamente almeno le varie fasce in cui si schierano i beati tra cui sembra possibile intravedere gli apostoli nella parte alta e la Vergine che a mani giunte intercede presso Cristo giudice per l'umanità. Nel secondo invece la rappresentazione è più intellegibile per l'integrità del manufatto e per il maggiore spazio concesso alla scena del giudizio in quanto tale: esso occupa infatti due pannelli, uno per i beati e uno per i dannati, e il Giudice è collocato a cerniera tra i due essendo una statua che emerge nel perimetro del pulpito. La corte celeste è chiaramente suddivisa in file parallele e si distinguono in essa Maria a mani giunte, frati, vescovi, nobili e vergini con le lampade in mano, oltre ad altri personaggi senza connotati specifici. Il figlio Giovanni imita le soluzioni del padre: se nel pulpito di Pistoia, terminato nel 1301, la regolarità della disposizione dei santi è appena accennata (fig. 50), in quello eseguito per la Cattedrale di Pisa, commissionatogli nel 1302, essa è più chiara (fig. 51) perché, come già il padre a Siena, anche in questo caso al tema del

⁵⁹ Sull'uso del colore nelle sculture dei portali, ancora ben visibile nel portale spagnolo, si veda Denis Verret & Delphine Steyaert, a cura di, *La couleur et la pierre: polychromie des portails gothiques: actes du colloque: Amiens 12-14 octobre 2000*, sous la direction de Denis Verret & Delphine Steyaert, Amiens, Agence Regionale du Patrimoine de Picardie, Paris, Picard, 2002.

⁶⁰ Sull'opera dei due scultori, e in particolare sui pulpiti da loro realizzati, si veda Max Seidel, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia, Marsilio, 2012; Anita Fiderer Moskowitz, *Nicola & Giovanni Pisano Pulpits*, London, Harvey Miller, 2005. Ulteriore bibliografia è naturalmente compresa in queste studi di grande respiro.

Giudizio sono dedicati due pannelli con il Cristo nel mezzo a separare l'ordine dei salvati dal disordine caotico dei dannati; fra i primi troviamo la Vergine che, sempre a mani giunte, intercede per l'umanità, profeti, ecclesiastici (vescovi e frati) e nobili. Anche per i loro pulpiti ci sembrano illuminanti, nell'ottica dell'arte dantesca concretamente e nuovamente umana, le parole di Verdon che li analizza, come accade per l'opera di Giotto, all'interno della rivoluzione teologica e religiosa portata dai nuovi ordini religiosi: «Il passaggio dal pulpito architettonico senza figure [...] a pulpiti istoriati che mediante figure di vigorosa plasticità rappresentano “agli occhi del corpo” i misteri della fede, fa parte di un fondamentale sviluppo nelle forme liturgiche, para-liturgiche e devozionali del XII e XIII secolo. Nell'ambito della nuova spiritualità, il pulpito era destinato a diventare luogo di “visione” dove la Chiesa poteva dire, nelle parole dell'apostolo Giovanni: “ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della Vita (poiché la Vita si è fatta visibile a noi) quello che abbiamo veduto e udito, noi lo annunziamo anche a voi” (1 Gv 1, 1-3). Nei pulpiti toscani e poi negli affreschi ad Assisi, la persona umana, gli ambienti della sua vita e le cose di cui si serve vengono descritte con un realismo non visto nell'arte europea da mille anni.»⁶¹ Seidel formula la stessa interpretazione delle opere scultoree dei Pisano e nota anzi che il tema del Giudizio Universale, come pure la Crocifissione, non è tradizionalmente compreso nell'iconografia dei pulpiti e sono proprio le esigenze comunicative degli ordini mendicanti a farlo invece comprendere nei pulpiti di nuova fattura per stimolare l'accettazione della dottrina cristiana presentando la storia di Cristo dall'infanzia fino alle ultime ed inevitabili conseguenze.⁶²

IV.5. Vetrate

Altri esempi di corte celeste si trovano nelle vetrate istoriate «nelle quali nei secoli finali del Medioevo viene dispiegato un ampissimo repertorio di temi religiosi, diventano così un elemento di primaria importanza nell'esperienza religiosa: l' “esperienza del sacro” può essere profondamente condizionata dalla percezione delle immagini»; anzi, «la vetrata giunse ad essere tra il xii e il xiii secolo, in particolare a Nord delle Alpi, il principale strumento di comunicazione di contenuti religiosi, politici, sociali, e la forma d'arte più evoluta, che influenzò anche le altre tecniche artistiche nei modi compositivi e nello stesso stile esecutivo. In poche parole, divenne quella che Enrico Castelnuovo ha efficacemente definito una “tecnica-pilota”»⁶³. Nella Cattedrale di

⁶¹ Timothy Verdon, *Giotto e la spiritualità...* cit., pp. 315-316.

⁶² Max Seidel, *Padre e figlio...* cit., vol. 1, p. 31.

⁶³ Francesca Dell'Acqua, *Le vetrate*, in *Arti e storia nel Medioevo...* cit., vol. 2, pp. 685-698 e Ead., *Di fronte alle vetrate*, ivi, vol. 3, pp. 369-404: 390-391 e 396; Xavier Barral i Altet, a cura di, *Vetrate medievali in Europa*, Milano,

Strasburgo una vetrata, risalente agli anni 1260/70-1330/35, è dedicata al Giudizio Universale e una trifora sottostante un rosone con un Cristo in gloria circondato da angeli rappresenta gli eletti e i dannati (fig. 52). Agli abitanti dell'inferno è dedicata la parte più a destra della trifora, facilmente riconoscibile da un enorme Satana che infierisce sui dannati; i santi invece occupano le altre due vetrate, ovvero quella sinistra e quella centrale, e a mani giunte e in fasce sovrapposte si accingono ad entrare nei cieli. Non sono distinguibili nelle solite categorie per l'assenza di segni di riconoscimento, eccezion fatta per le tiare che identificano i membri dell'alto clero nelle fasce più alte, ma la verticalità della composizione è di tutta evidenza.

Anche nel coro della Cattedrale di Colonia c'è una vetrata che riproduce la corte celeste ed è proprio quella dedicata a Ognissanti la quale, sebbene cronologicamente posteriore a Dante (c.1330), viene presa in esame per la sua chiarezza iconografica (fig. 53): sopra un cielo stellato si aprono nove fasce semicirculari, ognuna popolata da un diverso gruppo di santi riconoscibili dai loro abiti e dai loro attributi. Nella più bassa gli angeli accompagnano le anime in paradiso poi, salendo, troviamo donne martiri con angeli; uomini martiri con angeli; confessori con angeli; re con angeli; vescovi con angeli; profeti con angeli; papi con angeli; apostoli con serafini; al di sopra di tutti, al di fuori delle fasce, siedono Cristo e Maria incoronati. L'alternanza tra angeli e beati presente in ogni zona richiama la corte celeste di Herrad di Landsberg, la cui corte è ugualmente distribuita su nove semicerchi.

IV.6. Conclusioni

Alla fine di questo percorso attraverso immagini varie ma simili tanto che risultano essere ripetitive dello stesso concetto a cui vogliono dare concreta tangibilità, possiamo ricordare con Carruthers che immagini siffatte ricadono nella categoria delle rappresentazioni cognitive, il cui scopo non risiede nella verità del soggetto riprodotto, che ovviamente esula dalla nostra conoscenza, ma nella utilità, perché ci aiutano a ricordarlo e ad averne un'idea sulla quale elaborare

Jaca Book, 2003; Catherine Brisac, *Le vetrate: pittura e luce: dieci secoli di capolavori*, Milano, Mondadori, 2002; Brigitte Kurmann-Schwarz, 'Vetrata', in *Enciclopedia dell'arte medievale...* cit., vol. 11, pp. 584-603; Enrico Castelnuovo, *Vetrate medievali: officine, tecniche, maestri*, Torino, Einaudi, 1994; Victor Beyer et al., *Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, Paris, C.N.R.S., 1986; Rolf Lauer, *Bildprogramme des Kölner Domchores vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, in Ludger Honnefelder et al., a cura di, *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner*, Cologne, 1998, pp. 185-265; Ulrike Brinkmann e Rolf Lauer, *Die mittelalterlichen Glasfenster des Kölner Domchores*, in Hiltrud Westermann-Angerhausen, a cura di, *Himmelslicht: Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues, 1248-1349; Ausstellungskatalog*, Köln, 1998, pp. 23-34.

le nostre riflessioni e le nostre meditazioni⁶⁴. Ancora una volta urge fare il paio con i testi scritti analizzati in precedenza, anch'essi utili perché i fedeli e i lettori possano pregare e ragionare sul paradiso con cognizione di causa, sicuri cioè che è proprio quello l'oggetto a cui la loro mente pensa e si rivolge, reso intellegibile da una descrizione nota e familiare sebbene diversificata. Il connubio e la collaborazione tra il testo scritto e le immagini è un tema noto e molto discusso tra gli studiosi, che si interrogano anche sulla maggiore o pari dignità dell'uno rispetto alle altre: se l'interpretazione tradizionale è di concepire e di intendere la produzione iconica come ancillare e subordinata a quella scritta, la così detta 'bibbia dei poveri', Battaglia Ricci negli studi ricordati all'inizio, Esmeijer⁶⁵ e Baschet⁶⁶, per citarne alcuni, hanno invece ribadito l'impiego decisamente colto, consapevolmente complesso e articolato rivolto non solo agli illetterati, ma anche ai dotti, ai quali le produzioni iconiche offrono dei veri e propri testi da interpretare non solo a livello letterale, il più semplice e immediato, alla portata anche degli incolti, ma anche sul piano morale, allegorico e anagogico⁶⁷. Questo fa sì che se il testo scritto è la fonte delle immagini, è però altrettanto vero che queste ultime acquistino poi una propria dimensione, una propria ragion d'essere e, quindi, una propria dignità che rende paritetico il rapporto tra i due codici espressivi garantendo una piena interdiscorsività.

Le indagini di Esmeijer si rivelano interessanti in prospettiva dantesca soprattutto quando parla di gradualità nell'approdo alla visione finale: in diverse chiese e cappelle esaminate c'è una sorta di sdoppiamento del paradiso, per cui si passa da quello terrestre alla Gerusalemme celeste per giungere quindi alla visione finale di Dio; l'architettura stessa degli edifici è pensata in questo senso, perché sono chiese doppie o in verticale, una sopra l'altra, o in orizzontale, una dietro l'altra, e la successione iconografica è divisa tra queste due parti. Fra i casi proposti, quello più 'dantesco' sembra essere rappresentato dall'affresco del santuario di Saint Michel d'Aiguilhe (fig. 54): nelle pareti sottostanti la visione beatifica di Cristo sotto forma di *Maiestas Domini* sono rappresentati santi, apostoli e angeli che guidano e accompagnano lo sguardo dell'osservatore verso l'alto così da prepararsi e abituarsi alla visione finale i cui personaggi (i quattro evangelisti agli angoli, il sole, la luna e Cristo)⁶⁸ sono compresi in cerchi che indicherebbero che la loro effettiva collocazione è da

⁶⁴ Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, *passim* e p. 73 e p. 120.

⁶⁵ Anna C. Esmeijer, *Divina quaternitas: a Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, van Gorcum, 1978. Anche Schmitt si occupa di immagini che contribuiscono allo sforzo esegetico di un testo, schematizzandolo e rendendolo quindi visivamente più facile da ricordare: Jean-Claude Schmitt, *Les images classificatrices*, in "Bibliothèque de l'école des Chartes", 147 (1989), pp. 311-341.

⁶⁶ Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale...* cit.

⁶⁷ Su questo tema si rimanda in particolare alle riflessioni di Esmeijer, che sceglie di intitolare il primo capitolo del suo studio appena menzionato con le parole di Gregorio Magno "pictura quasi scriptura".

⁶⁸ Gli altri esseri sono angeli e San Michele, cui la chiesa è dedicata, in mezzo a due serafini.

intendersi nei cieli⁶⁹. Sebbene in Dante la disposizione spaziale cambi, dato che gli abitanti del cielo hanno una disposizione verticale e non perimetrale sui muri come nell'edificio in questione, il principio compositivo resta il medesimo: fin dal cielo I della luna Beatrice spiega al pellegrino che l'apparizione e la dislocazione della corte celeste nei vari cieli astronomici è fittizia e serve solo per fargli comprendere meglio la visione finale che si dà nell'Empireo. Anche nel poema quindi il paradiso si sdoppia e la sua prima forma e la sua prima apparizione sono propedeutiche alla seconda di cui fungono da anticamera.

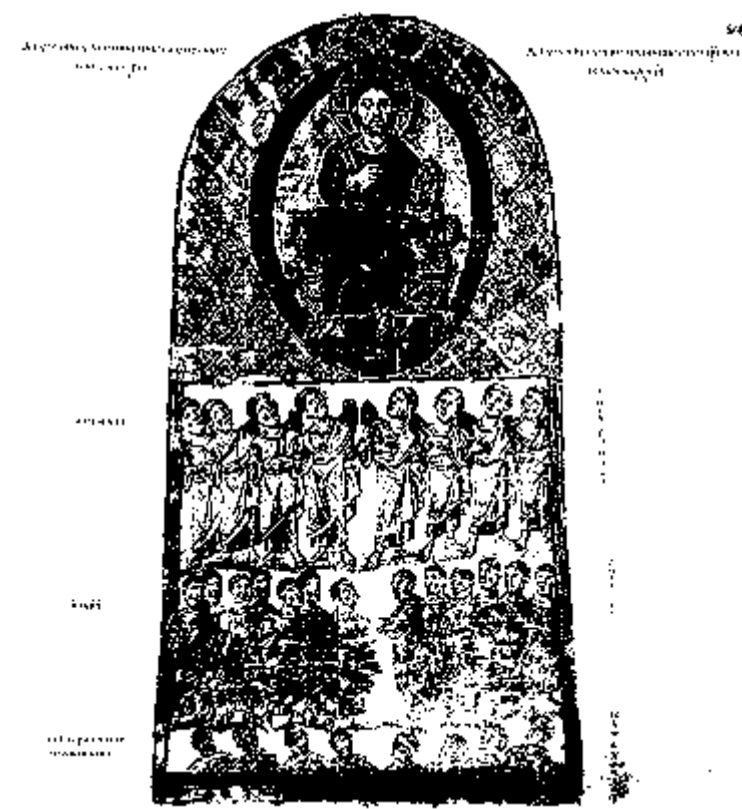


Fig. 1. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. gr. 699, fol. 89r.

⁶⁹ Anna C. Esmeijer, *Divina quaternitas...*cit., pp. 79-96.



Fig. 2. Firenze, Biblioteca Laurenziana Plut. IX 28, fol. 228v.



Fig. 3. Parigi, Biblioteca Nazionale Francese ms. Grec 923 fol. 68v.



Fig. 4. Parigi, Biblioteca Nazionale Francese ms. lat. 1141, foll. 5v-6r.



Fig. 5. Londra, British Library ms. Cotton Galba A XVIII, fol. 2v. (a sinistra) e fol. 21r. (a destra)



Fig. 6. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 644 fol. 117v (a sinistra) e 118r (a destra)



Fig. 7. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 644 fol. 219v (il celesti , a sinistra) e 220r (l'inferno, a destra)



Fig. 8. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 644 fol. 223r.



Fig. 9. Göttinga, Bibliotheca Universitaria Cod. theol. 231 fol. 111r.



Fig. 10. Bamberg, Staatsbibliothek Msc. Lit. 1 fol. 165v.



Fig. 11. Udine, Biblioteca Capitolare ms. 1 fol. 66v.



Fig. 12. Parigi, Biblioteca Nazionale Francese ms. lat. 11751 fol. 59v.

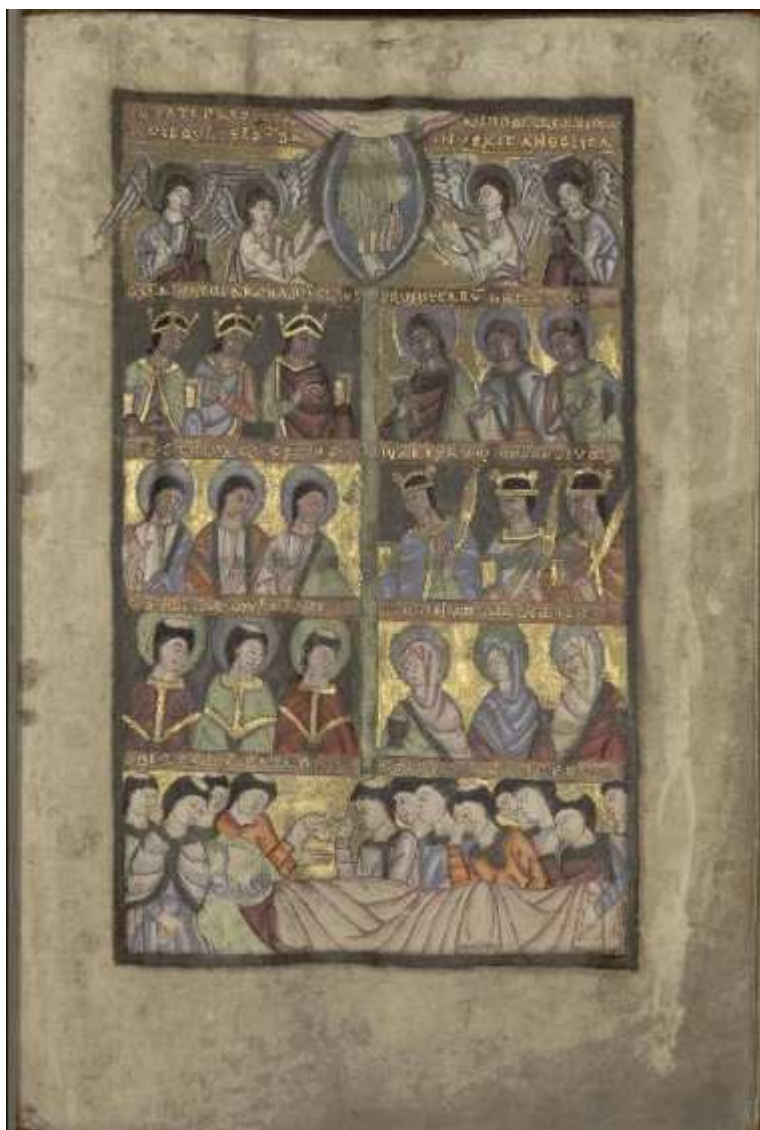


Fig.13. Saint-Omer, Capitolo Collegiale ms. 698 fol. 26r.



Fig. 14. Aschaffenburg, Hofbibliothek ms. 21 fol. 59



Fig. 16. Oxford, Bodleian Library ms. Bodl. 352 foll. 12v. (a sinistra) e 13r. (a destra)

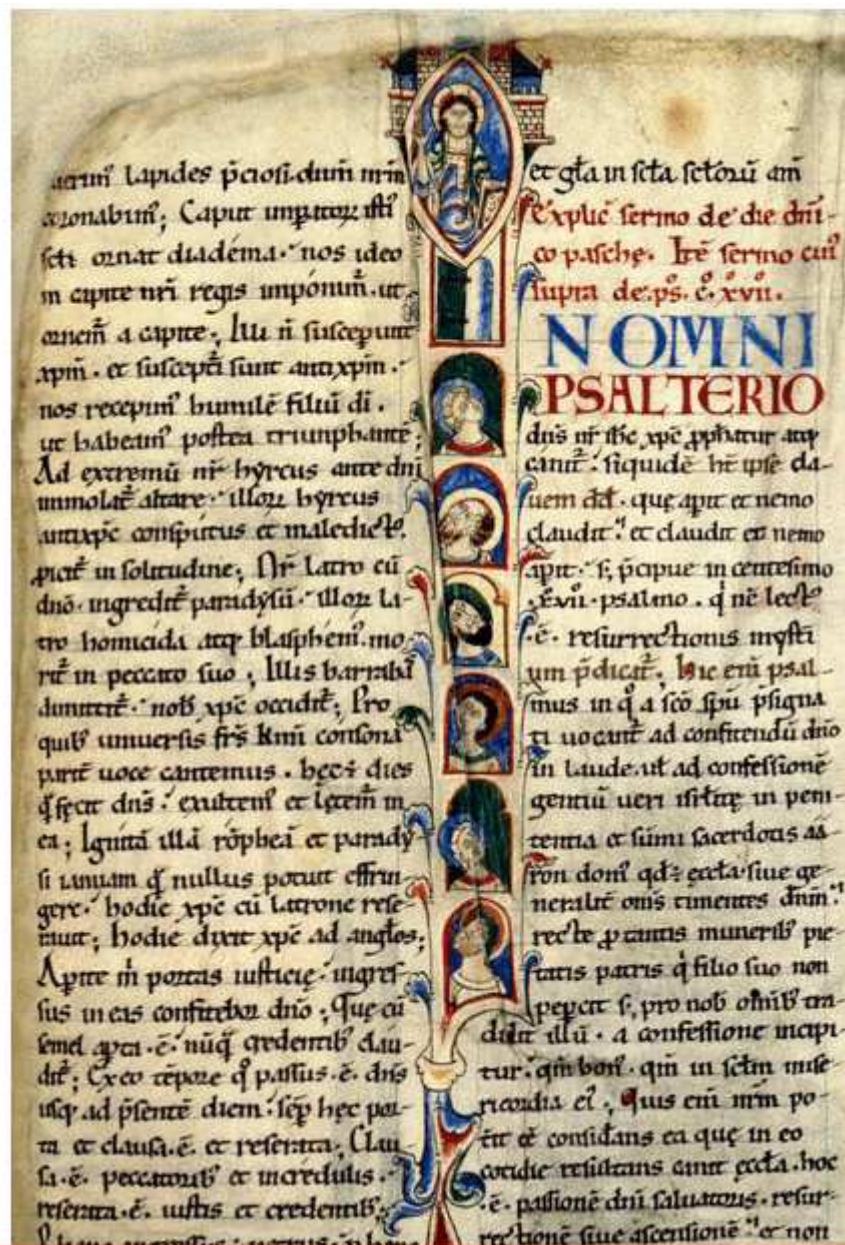


Fig. 17. Djion, Biblioteca Municipale ms. 135 fol. 184.



Fig. 18. Boulogne-sur-Mer, Biblioteca Municipale ms. 53 fol. 73.



Fig. 19. Londra, British Library ms. Cotton Nero C IV foll. 34r. (a sinistra) e 37r. (a destra)

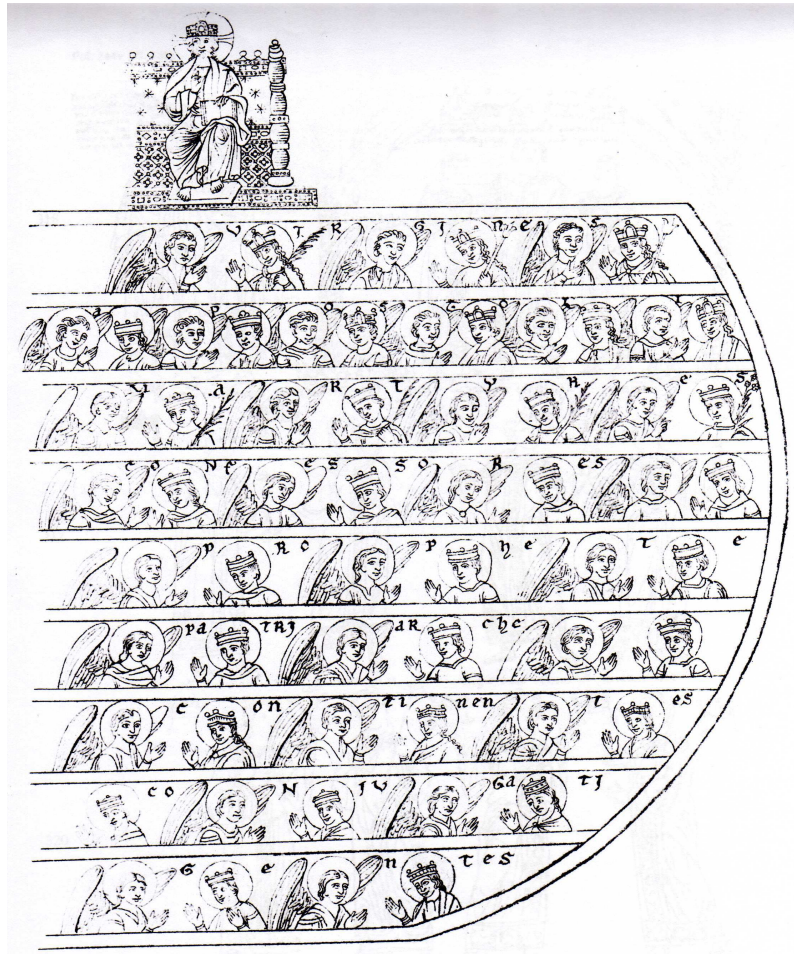


Fig. 20. Herrad di Landsberg, *Hortus deliciarum* fol. 244r.



Fig. 21. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek Clm 835, fol. 29v.



Fig. 22. Praga, Biblioteca Capitolare ms. A 7 fol. 1v.

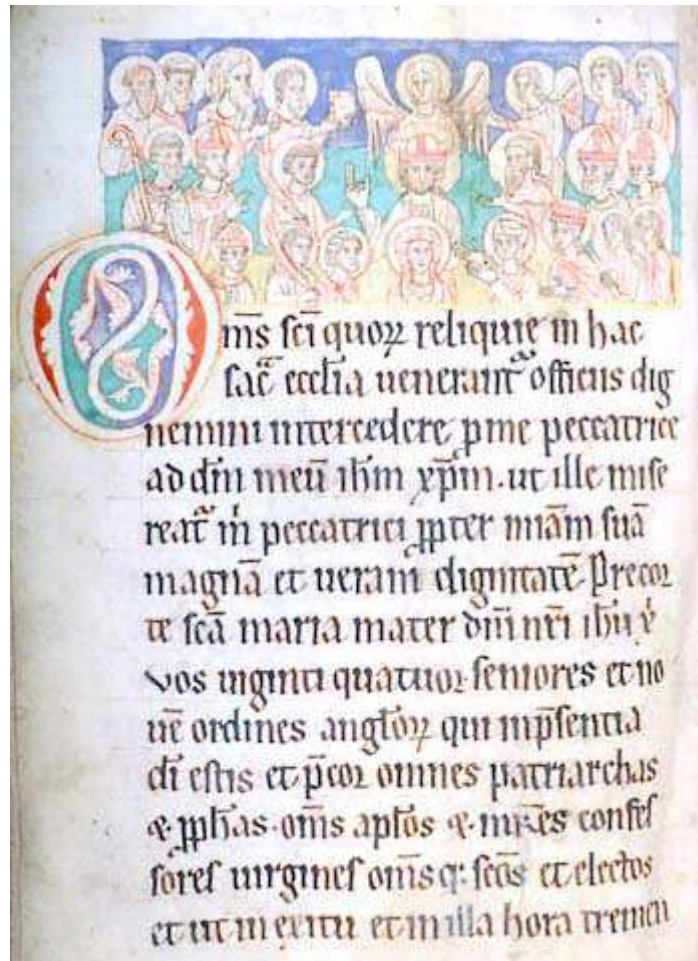


Fig. 23. New York, Pierpont Morgan Library ms. M.739 fol. 151v.

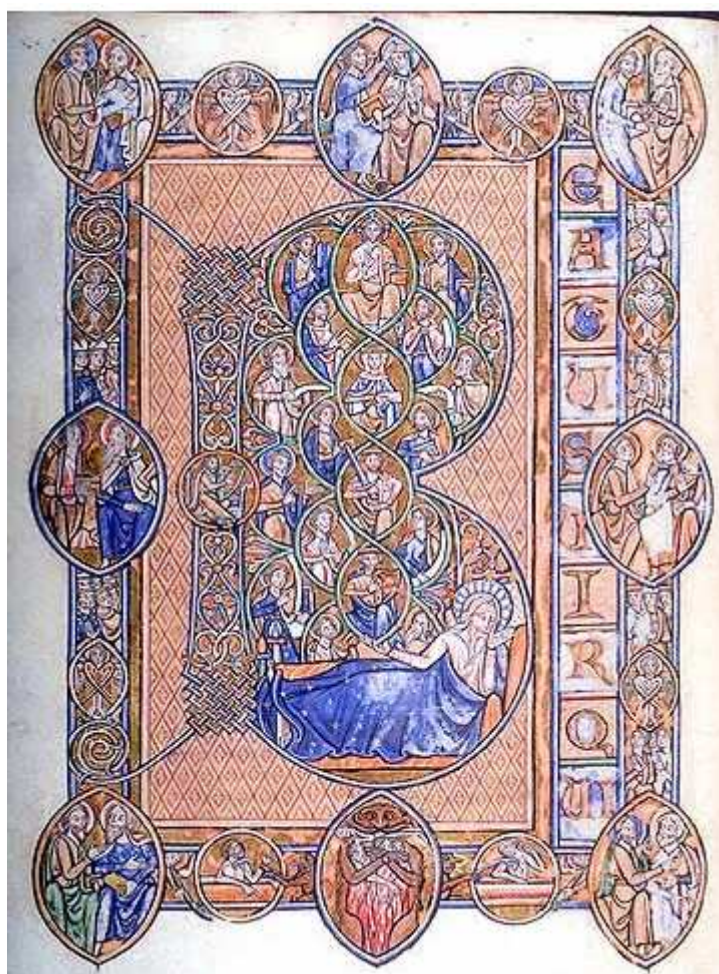


Fig. 24. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 43 fol. 27v.



Fig. 25. Londra, British Library ms. Harley 1527 fol. 122v



Fig. 26. Londra, British Library ms. Harley 1527 fol. 132v.



Fig. 27. Londra, British Library ms. Harley 1527 fol. 139r.



Fig. 28. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 273r.

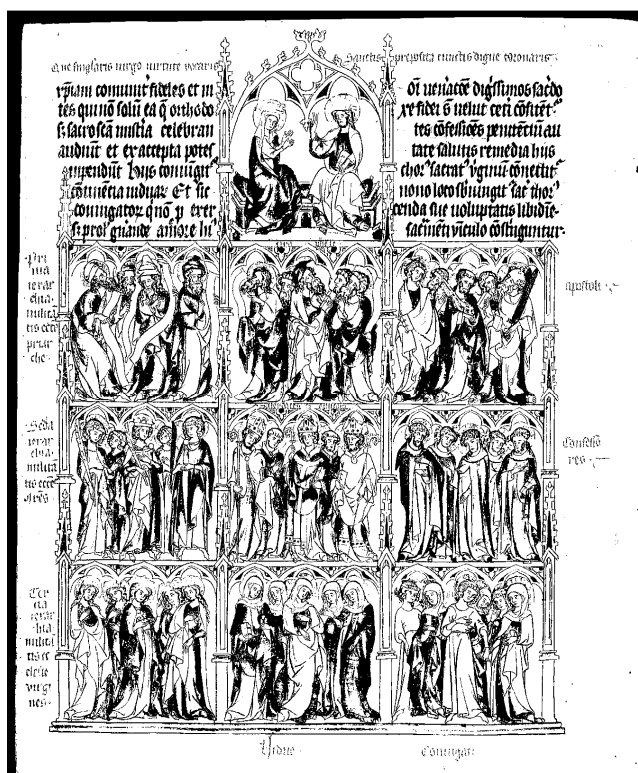
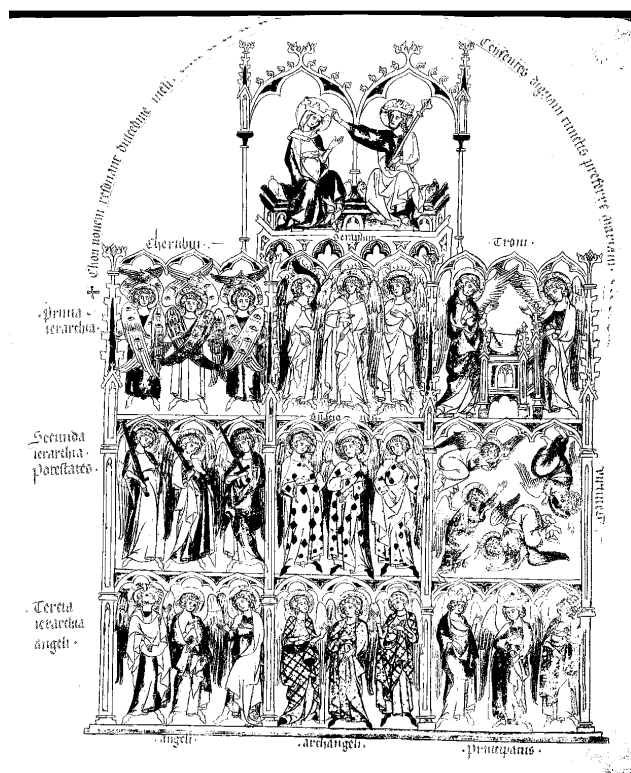


Fig. 29. Praga, Biblioteca Nazionale e Universitaria ms. XIV A 14 fol. 20r. (a sinistra) e fol. 22v. (a destra)



Fig. 30. Cimabue, Assisi, abside della basilica superiore, Dormizione della Vergine

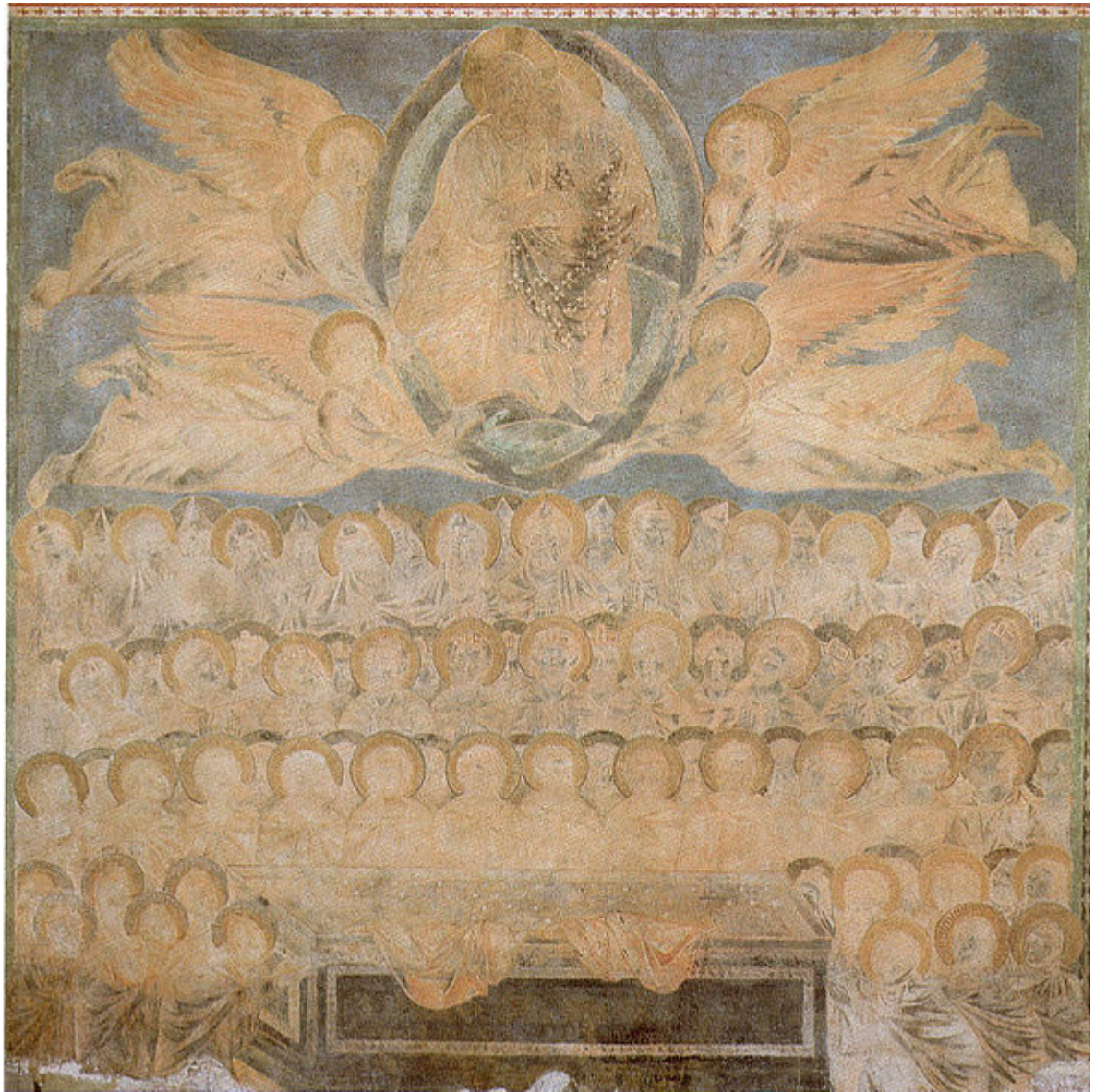


Fig. 31. Cimabue, Assisi, abside della basilica superiore, Assunzione della Vergine



Fig. 32. Cimabue, Assisi, abside della basilica superiore, Cristo e la Vergine in gloria



Fig. 33. Cimabue, Maestà del Louvre



Fig. 34. Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai



Fig. 35. Giotto, Maestà di Ognissanti



Fig. 36. Duccio di Buoninsegna, Maestà del Duomo di Siena

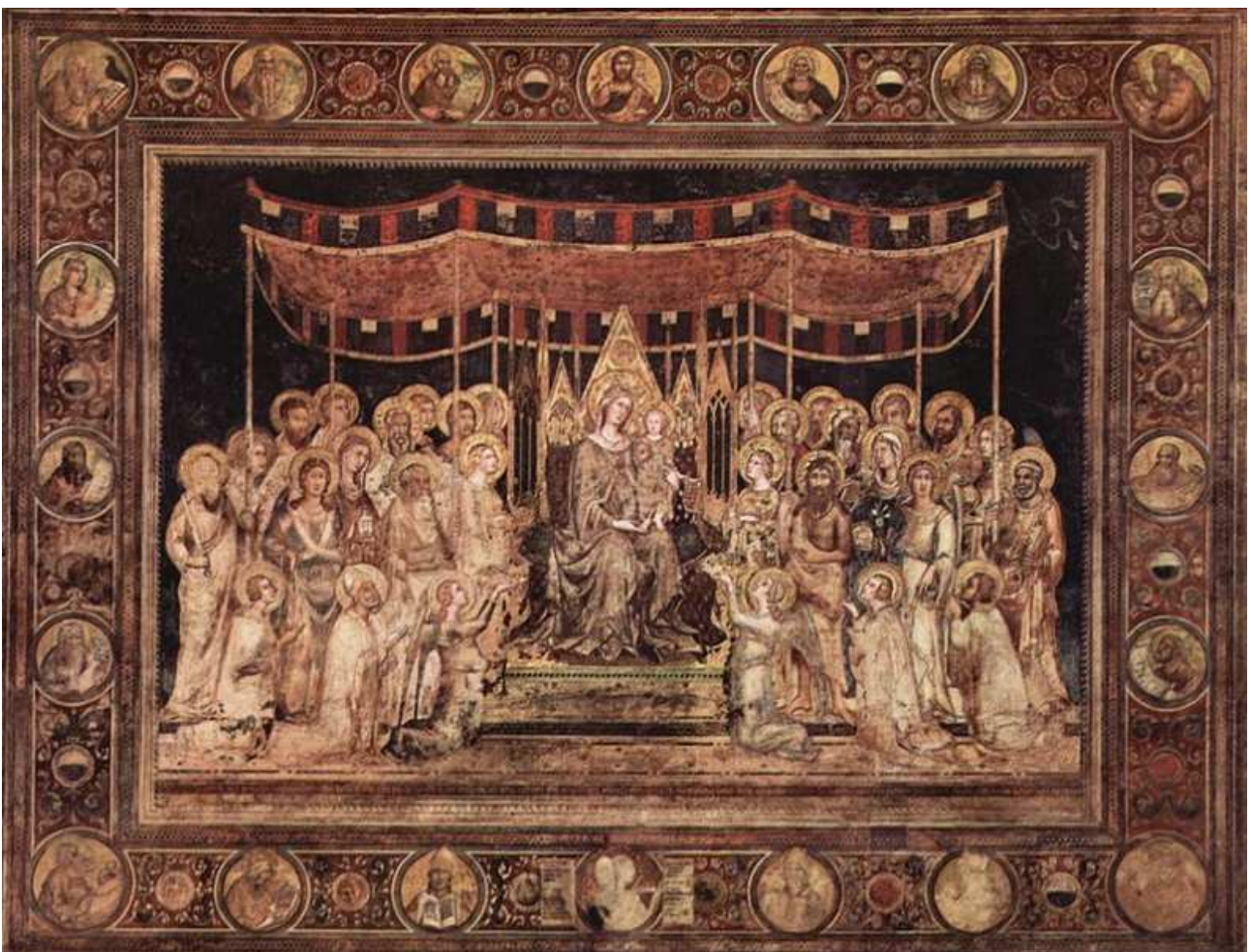


Fig. 37. Simone Martini, Maestà del Palazzo Pubblico di Siena



Fig. 38. Simone Martini, Polittico di Santa Caterina, Pisa



Fig. 39. Pietro Cavallini, scuola (?), Santa Maria Donnaregina, Napoli, Giudizio Universale (Paradiso)



Fig. 40. Senlis, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale della facciata ovest



Fig. 41. Parigi, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale della facciata ovest



Fig. 42. Chartres, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale del transetto sud

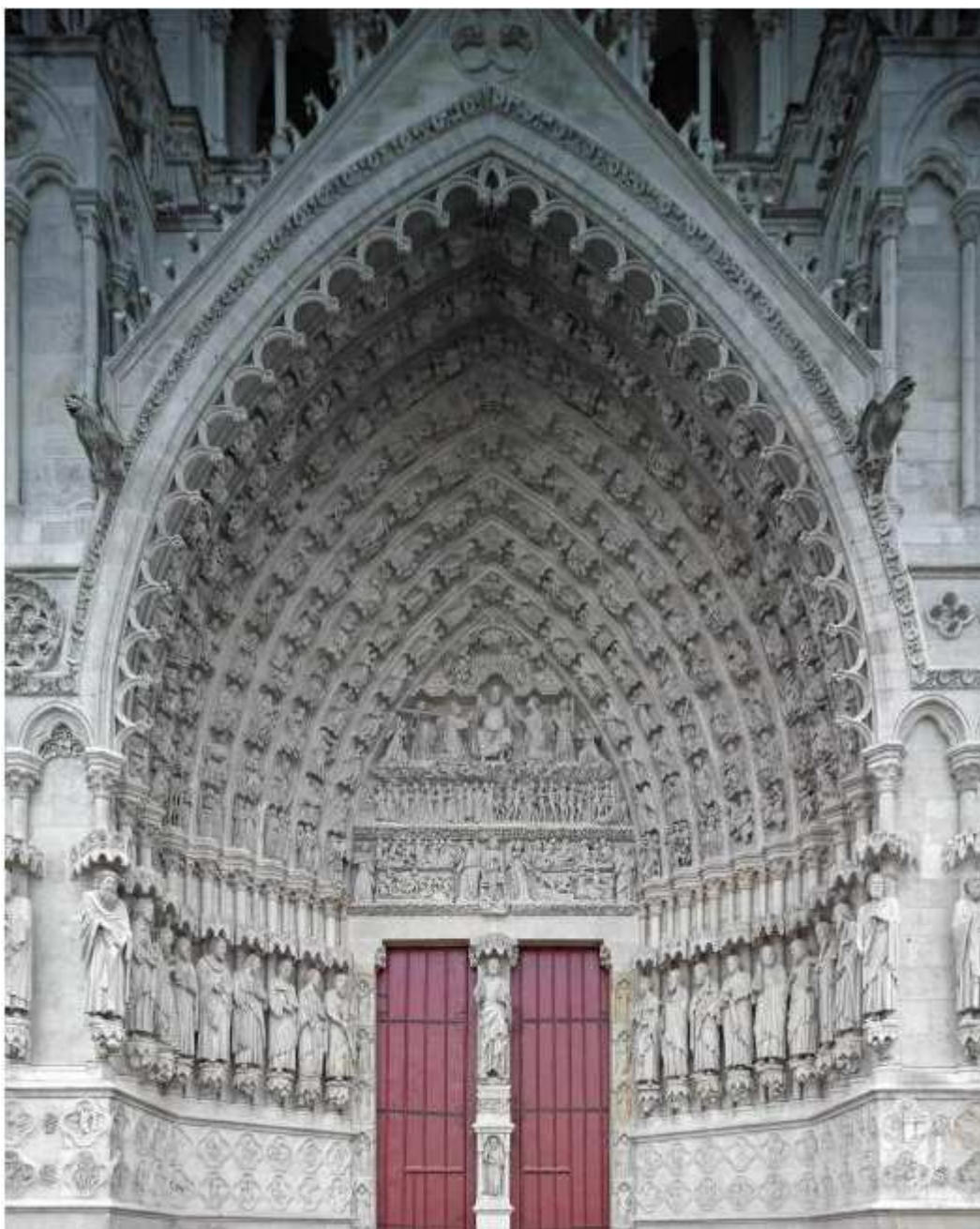


Fig. 43. Amiens, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale

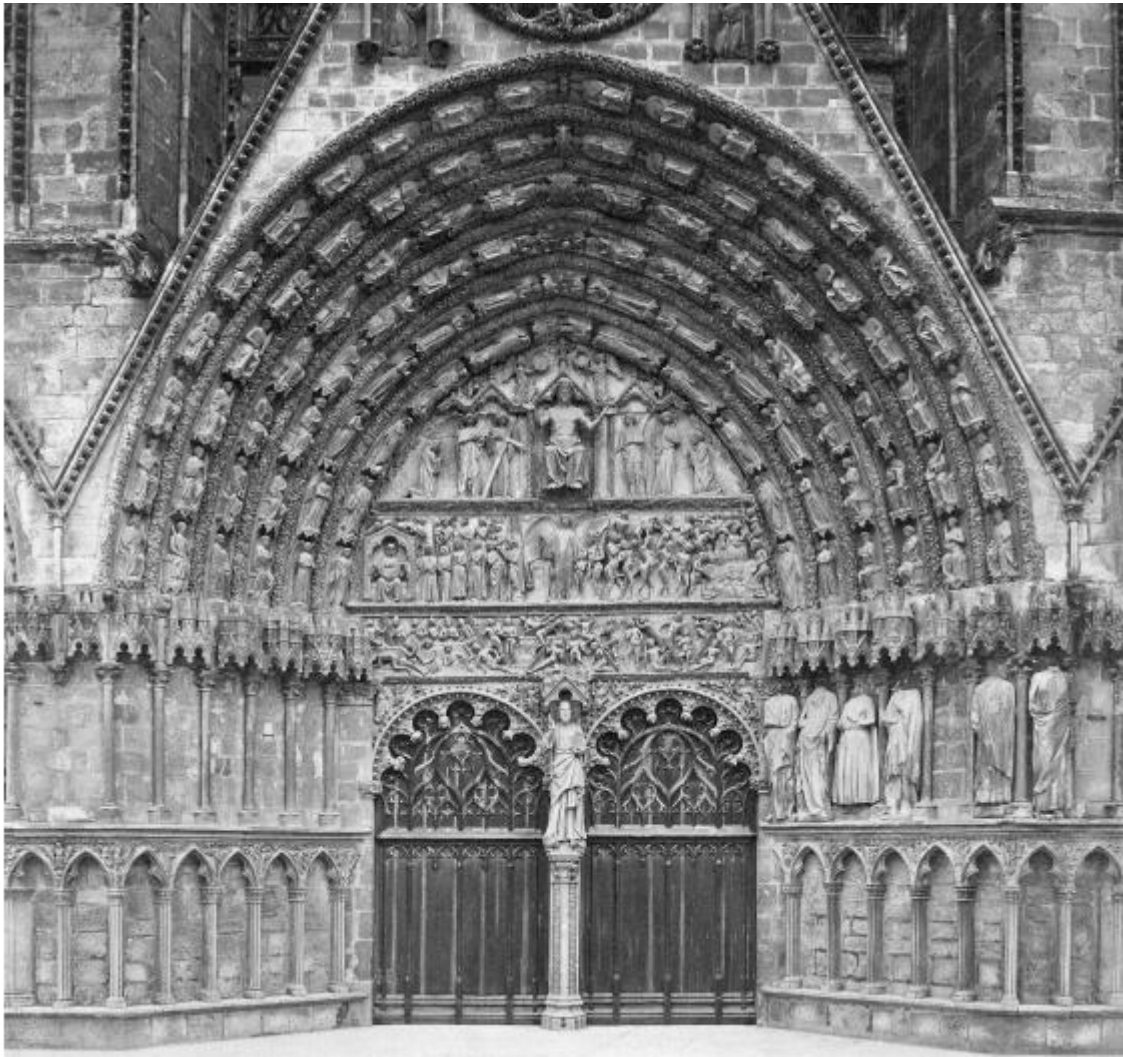


Fig. 44. Bourges, Cattedrale di Santo Stefano, portale centrale della facciata ovest



Fig. 45. Poitiers, Cattedrale di San Pietro, portale centrale della facciata ovest



Fig. 46. Bayeux, Cattedrale di Notre-Dame, portale sud della facciata ovest

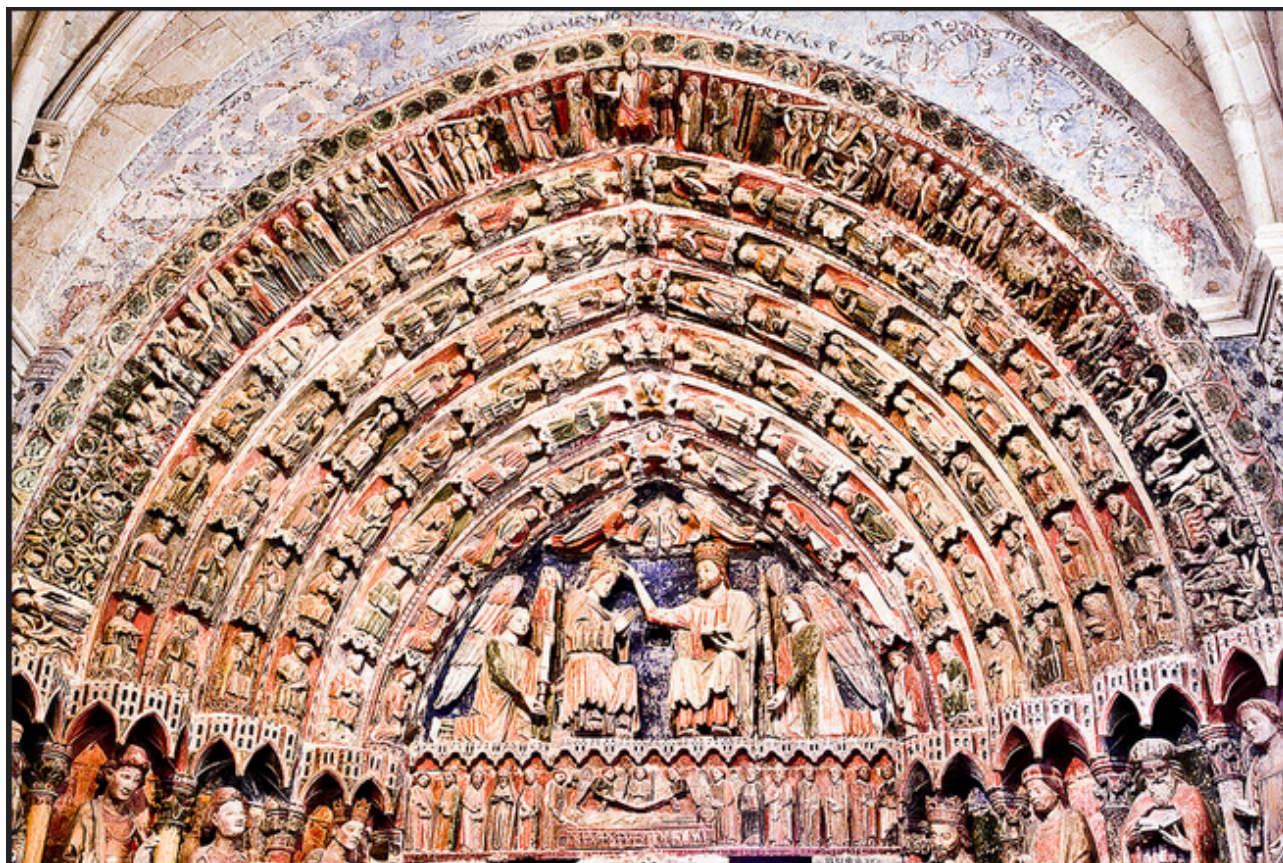


Fig. 47. Santa Maria de Toro, portale occidentale



Fig. 48. Pisa, Battistero, pulpito di Nicola Pisano, il Giudizio Universale



Fig. 49. Siena, Cattedrale, pulpito di Nicola Pisano, il Giudizio Universale (i beati)



Fig. 50. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, pulpito di Giovanni Pisano, il Giudizio Universale



Fig. 51. Pisa, Cattedrale, pulpito di Giovanni Pisano, il Giudizio Universale (i beati)

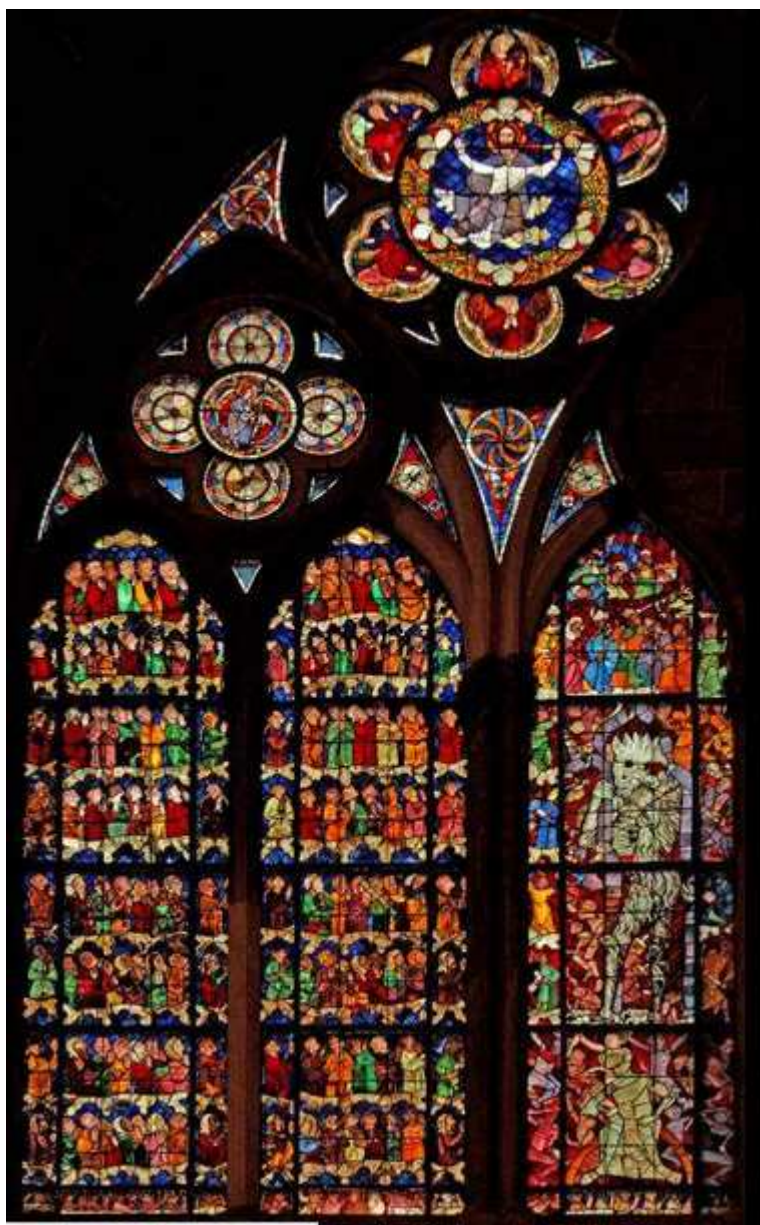


Fig. 52. Strasburgo, Cattedrale, navata sud



Fig. 53. Colonia, Cattedrale, abside, vetrata



Fig. 54. Saint Michel d'Aiguil

Capitolo VII

La corte celeste nelle visioni

Le esperienze visionarie sono state numerosissime e la letteratura che le racconta è notevole per mole e per complessità¹: nel presente capitolo si considerano quelle visioni che sembrano avere una qualche attinenza con il racconto dantesco, rappresentata dal viaggio interstellare e dalla corte celeste, due componenti che non necessariamente si trovano insieme e che non vengono correlate al modo di Dante, collocando cioè in ogni cielo una categoria di beati². Cercando di seguire l'ordine cronologico, le visioni prese in considerazione provengono dalla letteratura apocrica ebraico-cristiana, dalla letteratura classica e infine da quella medievale.

Di data incerta, forse precristiana, è la *Rivelazione di Mosè*, in cui il protagonista è guidato dall'angelo Metatron attraverso i cieli: nel primo, che corrisponde al primo giorno della settimana, Mosè vede le acque e un gran numero di finestre, ognuna occupata da un angelo e rappresentante ognuna una disposizione, un sentimento o una condizione dell'essere umano e anche un agente atmosferico; nel secondo cielo, corrispondente al secondo giorno della settimana, trova miriadi di angeli che dimorano al di sopra degli agenti atmosferici; nel terzo cielo, vede altre miriadi di angeli che dimorano invece al di sopra della vegetazione terrestre; nel quarto cielo vede il tempio, altri

¹ Si veda per esempio Wilhelm Bousset, *Die Himmelsreise...* cit.; Christopher Rowland *The Open Heaven: a study of Apocalyptic in Judaism and Early Christianity*, London, SPCK, 1982; Iacono Petru Cuiianu, *I viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1994; Id., *Ascension...* cit.; Id., *Esperienze dell'estasi dall'ellenismo al Medioevo*, Roma, Laterza, 1986; Id., *Psychanodia 1...* cit.; Jacqueline Amat, *Songes et visions: l'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1985; Carol Zaleski, *Otherworld Journeys: Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, New York, Oxford University Press, 1987; Alan F. Segal, *Heavenly Ascent...* cit.; *Le visiones nella cultura medievale. Testi della VI settimana residenziale di studi medievali*, Carini, 20-25 ottobre 1986, in "Schede Medievali" 19 (1990), pp. 253-316; Martha Himmelfarb, *Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993; Claude Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine: 5.-13. Siècle*, Rome, Ecole française de Rome, 1994; Isabel Moreira, *Dreams, visions and spiritual authority in Merovingian Gaul*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2000; Peter Dinkelbacher, *Himmel, Holle, Heilige: Visionen und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002; Id., *Die Letzten Dinge: Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter*, Freiburg, Herder, 1999; Id., *Revelationes*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental (57), Turnhout, Brepols, 1991; Id., *Importanza e significato delle visioni e dei sogni per l'uomo medievale. Le visiones nella cultura medievale. Testi della 6. Settimana Residenziale di studi medievali*, Carini, 20-25 ottobre 1986, in "Schede medievali", XIX (1990), pp. 253-265; Id., *Le vie per l'Aldilà nelle credenze popolari e nella concezione erudita del Medioevo*, in "Quaderni medievali", 23 (1987), pp. 6-35; Bernard Teyssèdre, *Angeli, astri e cieli: figure del destino e della salvezza*, Genova, ECIG, 1991; Julien Véronèse, *Quand s'ouvre un "ciel nouveau". Angélophanies et visions des anges en Occident du XIIIe au XVe siècle*, in "Cahiers de recherches médiévales et humanistes", 17 (2009), pp. 387-407.

² In ottica dantesca si veda Eileen Gardiner, *Medieval Visions of Heaven and Hell: a Sourcebook*, New York - London, Garland, 1993; Ead., a cura di, *Visions of heaven and hell before Dante*; illustrations by Alexandra Eldridge, New York, Italica Press, 1989; Alison Morgan, *Dante...*cit.; Giuseppe Ledda, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in "Lettture classensi" 37 (2007), pp. 119-142.

angeli che dimorano al di sopra dei pianeti e delle costellazioni e due grandi stelle, una presso il sole e l'altra presso la luna; nel quinto cielo ci sono altre schiere di angeli, formati da neve e da fuoco; nel sesto cielo ancora angeli, uno dei quali fatto di ghiaccio; nel settimo cielo c'è un angelo di fuoco con altri due angeli che rappresentano l'ira e la collera tanto che spaventano Mosè, subito confortato da Metatron; vede poi l'angelo della morte e altri ancora. La visione continua con la vista dell'inferno e dell'Eden ma ai fini del presente lavoro quanto è stato riassunto basta a far emergere che nei cieli non ci sono particolari e specifiche categorie di beati³.

Il *Testamento di Levi*, uno dei *Testamenti dei dodici patriarchi*, può essere datato alla fine del II secolo a. C. e narra dell'ascesa di Levi attraverso tre cieli secondo la redazione più antica, o sette, secondo quella più tarda: in ogni caso i santi non sono ripartiti nei singoli cieli. La redazione più antica sostiene che nel primo di essi ci sia acqua, il secondo sia di un'altezza sconfinata, il terzo sia quello più luminoso; quello più basso è inoltre il più triste perché vi si raccolgono le ingiustizie degli uomini, il secondo accoglie gli angeli e sopra di loro (nel terzo cielo?) ci sono i santi, nella posizione più alta risiede infine la gloria di Dio. Considerando poi il percorso in senso discendente, nel cielo sotto di essa dimorano gli arcangeli, in quello sottostante gli angeli e nell'ultimo i troni e le potenze. La redazione più tarda colloca invece i santi nel quarto cielo⁴.

Risale al II-I secolo a. C. il libro *Enoch etiopico*, ovvero *Enoch I*: composto da più sezioni, sono di un qualche interesse il *Libro dei Vigilanti* e il *Libro delle Parabole*. Nel primo Collins nota una discrepanza tra quanto si dice nel capitolo I, 4 in cui Dio si mostrerà nella sua potenza dal cielo dei cieli, e quanto affermato nel capitolo XIV, 9, in cui Enoch viaggia nel cielo, per arrivare al cospetto del trono di Dio⁵. Incerto è quindi il numero dei cieli, molti o forse uno solo, più sicuro il fatto che nel suo viaggio Enoch non incontri santi. Nell'altro libro invece c'è una maggiore certezza che i cieli attraversati dal profeta siano molti, ma non si specifica quanti e comunque anche in questo caso nessun santo è collocato in essi e quando Enoch giunge di nuovo al trono di Dio vede angeli⁶.

Il *libro dei segreti di Enoch*, o *Enoch II*, databile al I secolo d. C., è la storia dell'ascesa di Enoch attraverso dieci cieli: nel primo vede i signori degli ordini stellari e le cause dei fenomeni celesti e atmosferici, nel secondo ci sono gli angeli ribelli, nel terzo c'è il paradiso terrestre sede dei

³ Moses Gaster, edited by, *Hebrew Visions of Hell and Paradise, The Revelation of Moses (A)*, in "Journal of the Royal Asiatic Society", 1893, pp. 571-611: 571-591.

⁴ In R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*. Edited in Conjunction with Many Scholars by R. H. Charles, vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 1913, vol. 1, pp. 305-315: 304-306; Paolo Sacchi, a cura di, *Apocrifi dell'Antico Testamento*, Torino, UTET, vol. 1, pp. 789-808: 791-793.

⁵ Adela Yarbro Collins, *Cosmology and Eschatology...* cit., pp. 25-24. In R. H. Charles, *The Apocrypha...* cit., rispettivamente p. 188 e p. 197 si apprezza questa differenza, che è invece obliterata nella traduzione in italiano che si legge in Paolo Sacchi, a cura di, *Apocrifi...* cit., p. 468 e p. 486.

⁶ Charles R. H., *The Apocrypha...* cit., cap. LXXI, pp. 235-236 e Paolo Sacchi, a cura di, *Apocrifi...* cit., p. 570.

giusti ma anche il luogo delle pene per gli empi, nel quarto apprende i movimenti del sole e della luna, nel quinto vede gli angeli egregori, cioè vigilanti, nel sesto vede invece tutti gli angeli che regolano i movimenti cosmici e astronomici e i popoli, nel settimo il profeta vede altri angeli, le cui schiere variano a seconda della redazione dell'opera, per cui nella A troviamo arcangeli, dominazioni, cherubini, serafini e troni, nella B ofanim e cherubini. È inoltre la redazione A, la più lunga, che aggiunge altri tre cieli nel viaggio di Enoch che arriva quindi all'ottavo cielo, regolatore delle stagioni e dei segni zodiacali, al nono, sede dei segni zodiacali e infine al decimo, sede di Dio⁷.

Verso la fine del I secolo d. C. sarebbe stata composta la *Vita di Adamo ed Eva*, nota nella omonima versione latina e in una versione greca conosciuta come *Apocalisse di Mosè*. Nel testo latino si legge di Adamo rapito nel paradiso di giustizia (cap. XXV) dove Dio gli comunica la morte prossima ventura a causa della trasgressione del divieto: viene dunque portato in alto, il cielo è uno solo e non si menzionano beati; nel testo greco invece i cieli diventano sette (cap. XXXV) e Adamo viene portato nel terzo cielo (cap. XXXVII), ma anche in questo caso non si parla di beati.⁸

Appartiene sempre al I secolo d. C. anche l'*Apocalisse di Abramo*, in cui il patriarca ascende fino al settimo cielo dove dimora Dio. Gli è quindi concesso di vedere il contenuto dei cieli e nel settimo vede vari elementi naturali, gli angeli e il potere della gloria invisibile, nel sesto angeli spirituali senza corpo, nel quinto una moltitudine di stelle, i comandi che devono eseguire e gli elementi della terra che obbediscono loro. Il contenuto degli altri cieli non viene discusso e neanche in questo caso i santi trovano una collocazione paragonabile a quella dantesca⁹.

Ancora del I secolo d. C. è la *Visio beati Esdrae* che racconta l'aldilà visto dal profeta: dopo aver visitato le regioni infernali e il paradiso (terrestre) dove dimorano i giusti, viene sollevato in cielo e viene accolto dagli angeli; il tema del viaggio interstellare è dunque appena accennato¹⁰ dato che si dice soltanto che viene portato in cielo, anche se altre versioni parlano di un settimo cielo, e inoltre la sede dei beati è il paradiso terrestre.

Tra il I e il II secolo d. C. è stato scritto il *Martirio e l'ascensione di Isaia* in cui il racconto dell'ascensione vera e propria occupa i capitoli 6-11¹¹. Il profeta viene portato sopra il firmamento e

⁷ Charles R. H., *The Apocrypha...*cit., pp. 425-469 e Paolo Sacchi, a cura di, *Apocrifi...*cit., vol. 2, pp. 477-596.

⁸ Charles R. H., *The Apocrypha...*cit., pp. 123-154 e Paolo Sacchi, a cura di, *Apocrifi...*cit., vol. 2, pp. 379-476; Adela Yarbro Collins, *Cosmology and Eschatology...* cit., pp. 32-34.

⁹ James H. Charlesworth, edited by, *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 1: *Apocalyptic Literature and Testaments*, London, Darton, Logman & Todd, 1983, pp. 681-706.

¹⁰ Id., *ivi*, pp. 581-590; *Apocalypsis Esdrae, Apocalypsis Sedrach, Visio beati Esdrae*, edidit Otto Wahl, Leiden, Brill, 1977.

¹¹ James H. Charlesworth, *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 2: *Expansions of the Old Testament and Legends, Wisdom and Philosophical Literature, Prayers, Psalms, and Odes, Fragments of Lost Judeo-Hellenistic Works*, London, Logman & Todd, 1985, pp. 143-176: 164-176.

raggiunge il primo cielo, dove vede un trono vuoto e degli angeli alla sua destra e alla sua sinistra; sale quindi nel secondo cielo dove vede le stesse cose ma sul trono siede un angelo; il terzo cielo gli offre la stessa visione del secondo e intanto Isaia percepisce che ogni cielo superiore è migliore di quello inferiore e anche lui si sente trasformato in meglio. Il quarto cielo è uguale al terzo e così il quinto: sempre angeli a destra e a sinistra di un trono occupato da un angelo che lodano Dio e il suo prediletto (Cristo); il sesto cielo è diverso: molto più luminoso di tutti gli altri, non ha più un trono nel mezzo né angeli a destra e a sinistra di questo, ma tutti indistintamente lodano Dio e il suo amato (Cristo). Inoltre Isaia specifica di essere stato portato prima nell'aria del sesto cielo e poi nel cielo stesso. Lo schema si ripete nel settimo cielo: prima entra nell'aria di questo e poi nel cielo vero e proprio, che è ancora più luminoso e popolato da angeli e dai giusti di ogni tempo a partire da Adamo i quali non riceveranno i loro troni, le loro vesti e le loro corone fino alla discesa di Cristo su questo mondo. Isaia vede poi Gesù e l'angelo dello Spirito Santo; si racconta quindi la discesa di Gesù attraverso i vari cieli, la sua nascita, la sua vita, la sua morte e la sua ascesa di nuovo verso l'Altissimo. Il viaggio interstellare è molto dettagliato nella sua ripetitività, ci sono anche i santi ma sono tutti compresi in un solo cielo, ovvero il più alto, il settimo.

Anche l'*Apocalisse greca di Baruch*, o *Baruch III*, scritta nel II secolo d. C., narra dell'ascesa del profeta attraverso i cieli: nel primo l'angelo che lo guida gli mostra gli uomini, con connotati animaleschi, che osarono sfidare Dio costruendo la torre; nel secondo cielo vede uomini simili ai primi e gli viene detto che sono coloro che consigliarono la costruzione della torre; nel terzo cielo non ci sono uomini ma altre cose da contemplare: il serpente, Ade che è il suo ventre, la vite, cioè l'albero che tentò Adamo, salvata da Noè per farne il simbolo della nuova alleanza tra Dio e gli uomini, il carro del sole e la fenice; nel quarto cielo c'è una pianura con un lago e molti uccelli e qui dimorano i giusti; nel quinto cielo interviene l'arcangelo Michele ad aprirne le porte reggendo un recipiente dove contenere i meriti dei giusti versati in forma di fiori dagli altri angeli che in cambio ricevono olio. Ci sono dunque i cieli, anche se solo cinque, e il tema del viaggio che li attraversa, ma non si parla di santi se non come un cenno relativo al quarto cielo.

È il caso di ripetere e di ribadire le posizioni di Collins e di Culianu già ricordate in precedenza a proposito di questi viaggi, ossia l'assenza di una relazione tra i cieli attraversati e i pianeti, secondo quel "modello ebraico" di cui si è trattato, pur essendo il viaggio celeste una costante tipica dell'apocalittica ebraica ed ebraico-cristiana, secondo gli studi di Culianu.¹² Inoltre può essere utile sottolineare che tali viaggi interstellari non sono il preludio al paradiso vero e

¹² Iaon Petru Culianu, *Psychanodia I...* cit., p. 55.

proprio, come accade nell'ultima cantica dantesca, ma rappresentano essi stessi il fine ultimo del viaggio intrapreso, poiché oltre ad essi non si verifica un'ulteriore visione.

Cronologicamente sovrapponibili, se non proprio contemporanee, sono le visioni della letteratura classica, i cui autori raccontano viaggi interstellari, il più noto dei quali è certamente il così detto *somnium Scipionis*, ovvero una parte, la più sostanziosa, del sesto libro del *De re publica* di Cicerone (106 a. C.-43 a. C.): Scipione Emiliano narra la visione in cui l'avo Scipione l'Africano gli predice la sua gloria e anche la sua morte prematura, mostrandogli il premio per gli uomini giusti, ovvero l'immortalità dell'anima e la dimora in cielo, nella Via Lattea. C'è anche un'analisi delle nove sfere celesti in senso discendente, dalla posizione dei due interlocutori fino al centro dell'universo, cioè la terra, ma i "santi" sono immaginati nella Via Lattea e non divisi nei vari cieli¹³.

Il libro IX della *Farsalia* di Lucano (39 d. C.-65 d. C.) si apre con l'anima di Pompeo che abbandona la sua pira per volare in cielo¹⁴, ma nulla si trova che possa richiamare lo schema seguito da Dante per ordinare i beati. Plutarco (46 d. C.-125 d. C.) nel saggio *De genio Socratis* facente parte dei *Moralia* racconta la visione di Timarco che ascende genericamente in cielo e, tra le altre cose, vede che alcuni astri corrispondono a delle anime¹⁵.

Queste visioni non contribuiscono in maniera significativa ai nostri fini, piuttosto risultano essere molto importanti alla formazione delle esperienze visionarie medievali nello sviluppo della dimensione verticale del viaggio, a cui poi si affianca quella orizzontale per mare tipica del mondo celtico, l'*imram*, in cui viaggio ultramondano e di esplorazione tendono a sovrapporsi. Ciccarese mette in evidenza l'importanza, fra gli altri, di *Enoc etiopico*, del libro di Esdra e dell'*Apocalisse* apocrifia di Paolo, conosciuta anche come *Visio Pauli*, nonché dell'*Apocalisse* canonica, vera e propria autorità in materia sia per le cose dette sia per quelle non dette, che stimolano quindi la fantasia del lettore; in particolare, sostiene Ciccarese, i temi su cui l'*Apocalisse* esercita il suo fascino e anche il suo valore normativo sono la figura del Figlio dell'uomo come descrizione della divinità; i seggi celesti e i santi dalle vesti bianche; il libro della vita; la descrizione della nuova Gerusalemme.¹⁶ Anche Carozzi concorda sul ruolo fondamentale dell'*apocalisse* apocrifia di Paolo, spiegando che «l'*Apocalypse de Paul* fait parcourir à son héros tout le séjour des morts. C'est pourquoi elle a joué le rôle de prototype pour toutes les visions médiévales qui font l'objet de notre

¹³ Cicerone, *De re publica librorum sex quae manserunt*, sextum recognovit K. Ziegler, Lipsia, Teubner, 1964.

¹⁴ Lucano, *De bello civili libri 10*, edidit D. R. Shackleton Bailey, Stoccarda, Teubner, 1988.

¹⁵ Plutarco, *Il demone di Socrate; I ritardi della punizione divina*; con un saggio di Dario Del Corno, Milano, Adelphi, 1982, capp. 22-23; Id., *Moralia*, ediderunt M. Pohlenz – W. Sieveking, Lipsia, Teubner, 1972, vol. III, pp. 460-511.

¹⁶ Maria Pia Ciccarese, a cura di, *Visioni dell'aldilà in Occidente: fonti, modelli, testi*, Firenze, Nardini-Centro internazionale del libro, 1987, pp. 17-114: 19.

étude.»¹⁷ Lo studioso francese crede inoltre di poter fissare al VII secolo il vero e proprio inizio del genere visionario medievale, grazie all'influsso del monachesimo irlandese, genere che si protrae fino al XIII secolo quando il protagonista non sperimenta più la separazione dell'anima dal corpo ma entra nell'aldilà nella sua integrità e che allora dà vita a testi letterari e poetici, come accade per esempio con Dante.¹⁸ Riflessioni simili sono quelle sviluppate da Segre, il quale pure nota che il numero delle visioni cresce nel XII e nel XIII secolo, in concomitanza alla nascita e allo sviluppo degli ordini mendicanti e alla loro enfasi posta sul sacramento della confessione, e che nel XII secolo si sviluppa il nuovo genere del viaggio allegorico, il più famoso dei quali è l'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla.¹⁹ L'importanza della confessione è altresì evidenziata anche da Carozzi, il quale sostiene che «au XIIe siècle, nous l'avons remarqué, les laïques en tant que tels sont de plus en plus concernés par les visions. C'est le moment où, peu à peu, ils sont influencés par la mentalité monastique. L'extension de la pratique monastique de la confession aux laïques à partir du concile de Latran de 1215 en est le point d'aboutissement. [...] L'homme pénitent, dans ces conditions, n'est autre qu'une première ébauche de la sélection de soi de l'individu en Occident. L'introspection, exigée par la discipline monastique et étendue ensuite aux laïques, est le premier pas essentiel et celui qui mène au triomphe de l'individu.»²⁰ È inoltre interessante notare ancora grazie a Carozzi che molte di queste visioni vertono sulla descrizione del purgatorio e del paradiso terrestre, mentre passano in secondo piano l'inferno e il paradiso celeste. Un altro aspetto da considerare e su cui riflettere è il fatto che, per citare Dinzelbacher, «in nessun caso queste manifestazioni appartenevano “solo” alla religione popolare»²¹ e si ricorda che la diffusione, il gradimento e il fascino di questa produzione letteraria sono tra le ragioni per cui essa si è proposta come modello per la poesia allegorica che immagina viaggi ultraterreni senza vantare una reale esperienza visionaria, si veda appunto il caso di Dante. Le ricerche di Le Goff e di Gurevič chiamate a sostegno dell'assunto da parte di Dinzelbacher hanno già chiarito che le visioni medievali non possono essere grossolanamente trascurate in quanto espressione di un genere presunto minore e, appunto, popolare, questione sulla quale si tornerà anche in seguito; nella ricerca di Le Goff l'ambiente monastico si conferma fondamentale, anche per comprendere le intersezioni tra la cultura definita “alta” e quella “popolare”. L'oggetto del suo studio sono alcune delle visioni considerate anche nel nostro caso, nate e scritte proprio nell'ambiente monastico, circostanza che prova la natura intrinsecamente dotta del genere in questione: «The learned character of the texts

¹⁷ Claude Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà...* cit., p. 3.

¹⁸ Ivi, p. 4 e p. 296.

¹⁹ Cesare Segre, *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 32.

²⁰ Claude Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà...* cit., pp. 637-638.

²¹ Peter Dinzelbacher, *Importanza e significato delle visioni...* cit., p. 259.

making up this corpus is obvious. Their authors were clerics, their language is Latin, and most of them are crammed with bookish reminiscences and quotations drawn particularly from Judeo-Christian apocalyptic literature. Emerging from a monastic environment, they were at first destined for that specific setting.» Avvalendosi però degli indici che raccolgono i temi del folklore, Le Goff raccoglie anche una ricca messe di questi ultimi e tra le varie possibili dinamiche occorse che hanno permesso una tale fusione, vogliamo ricordare il ruolo giocato sempre dall'ambiente monastico, frequentato e vissuto non solo da monaci dotti, ma da una moltitudine di altre persone e altri monaci meno colti che certamente hanno influito nella realizzazione di simili prodotti letterari.²² Questo scambio culturale alla pari, continua Le Goff, è reso possibile da una mentalità comune, in ambito culturale e religioso, trasversale alle varie classi sociali e ai diversi gruppi culturali e linguistici; certamente esiste una produzione colta ed erudita e una “popolare” ma, si tornerà su questo, i confini sono molto meno netti e impermeabili di quanto si possa ipotizzare e questo coinvolge anche la poesia dantesca.

La nostra rassegna delle visioni medievali può iniziare da Gregorio di Tours (538-594), autore della *Historia Francorum* in cui racconta diverse visioni, fra le quali quella concessa a Salvio (VII, 1) che, ci spiega Ciccarese, presenta delle novità considerevoli all'interno del genere di appartenenza, perché il protagonista stesso racconta in modo molto particolareggiato ciò che ha visto, segno che la visione non è più un *excursus* narrativo, ma è diventato un genere a se stante che si concentra sul contenuto stesso della visione²³. Consueta è la cornice in cui si svolge la narrazione: Salvio è a letto malato, tanto da essere creduto morto dai monaci che, insieme alla madre, lo preparano per il funerale; l'indomani invece si risveglia e racconta ciò che gli è stato concesso di vedere. Trasportato nell'alto dei cieli da due angeli, viene introdotto in una dimora abitata da una immensa moltitudine di uomini e donne; procedendo oltre raggiunge una nube luminosissima e viene omaggiato da quelli che gli angeli gli dicono essere martiri e confessori. Il paradiso si trova dunque in cielo, ha la forma di uno splendido palazzo i cui abitanti sono sia santi genericamente

²² Jacques Le Goff, *The learned and popular dimensions of journeys in the Otherworld in the Middle Ages*, in *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Berlin, Mouton, 1984, pp. 19-37: 25; a p. 29 scrive: «The tavern and, in particular, the public square have been cited as places of social and cultural exchange during the Middle Ages. One should also stress the role played by monasteries. The intercourse between the “educated” monks and the “uneducated” members of the monastic *familia*, including the equally “rustic” guests of the monastery, as well as the relationships between the monastic “elite” who belonged socially and culturally to the dominant strata of society (and exercised authority in the monastic setting) and “simple”, semiliterate monks, must have provided an exceptionally favorable breeding-ground for these forms of acculturation.» Sulla coesistenza tra cultura elevata e bassa, approfondita sempre attraverso l'analisi di visioni ultramondane che si rivelano essere particolarmente adatte allo scopo, si veda anche Aaron J. Gurevič, *Oral and Written Culture of the Middle Ages: Two “Peasant Visions” of the Late Twelfth-Early Thirteenth Centuries*, in “New Literary History”, 16/1 (1984), pp. 51-66.

²³ Maria Pia Ciccarese, a cura di, *Visioni dell'aldilà in Occidente...* cit., pp. 149-153. Alle pp. 157-161 si trova invece il testo di Gregorio.

intesi sia martiri e confessori, che si trovano a più stretto contatto con la divinità, celata e rappresentata dalla nuvola intensamente luminosa.

Beda scrive invece la *Historia ecclesiastica* delle genti inglesi e anche in essa trovano spazio alcune visioni dell'oltretomba, per noi interessanti quelle vissute da Fursa (III, 19), un monaco irlandese²⁴. Ha una prima visione mentre è gravemente malato tanto che anche lui sembra morto, ma questa risulta essere piuttosto breve: degli angeli lo sollevano in alto al di fuori del suo corpo, ma Fursa vede solo schiere angeliche luminosissime e poi è riportato contro voglia sulla terra e nel suo corpo. Tre giorni dopo la seconda visione, anch'essa occorsa in uno stato di morte apparente, decisamente più lunga e articolata: l'angelo psicopompo gli fa attraversare l'inferno e lo difende dalle accuse di Satana che vuole trattenerlo; la lotta continua mentre a Fursa è mostrato il mondo sottostante, bruciato dai fuochi che rappresentano i peccati. Finita la contesa per la sua anima, Fursa vede in alto schiere infinite di angeli e santi, tra cui incontra due vescovi a lui noti che si intrattengono a lungo con lui esortandolo e incoraggiandolo fino a che non lo rimandano sulla terra. Anche in questo caso il paradiso è in cielo, ma non è compreso o rappresentato da un edificio, i suoi abitanti sono genericamente angeli e santi e fra questi l'unica categoria individuata della corte celeste è quella dei vescovi²⁵.

Ancora più completa è la visione avuta dal monaco Baronto nel 684 secondo Morgan²⁶ o nel 678, secondo Ciccarese, la quale sostiene che in questa visione prende corpo una vera e propria topografia dell'oltretomba il cui viaggio è molto più dettagliato dei precedenti resoconti²⁷. Anche in questo caso Baronto è malato ed è creduto morto, invece si risveglia e riferisce ai suoi confratelli ciò che ha visto: l'arcangelo Raffaele ne separa l'anima dal corpo e lo libera dai demoni per condurlo alla prima porta del paradiso dove incontrano molti confratelli, cioè monaci; quindi raggiungono la seconda porta del paradiso, sede dei bambini, gli innocenti, e delle vergini che gli si presentano non appena varcata la porta. Arrivano poi alla terza porta, luogo dei santi coronati e dei sacerdoti, varcata la quale incontrano i martiri; sulla quarta e ultima porta Baronto incontra invece un suo confratello e non può più procedere oltre: ciò che riesce a vedere è un bagliore estremamente intenso. Il viaggio di Baronto prosegue con la visita dell'inferno, descritto più sommariamente, ma dove i peccatori sono ripartiti e raggruppati in base al peccato commesso. In questa visione il paradiso è in cielo e, come in Fursa, non è rappresentato da un edificio, anche se i sacerdoti sono detti abitare in dimore d'oro; c'è invece una chiara gerarchizzazione e divisione dei vari gruppi di

²⁴ Ivi, pp. 191-225.

²⁵ Nelle loro esortazioni i vescovi dichiarano che i più esposti all'ira divina sono i principi e i dottori della Chiesa, altri gruppi della corte celeste, che però non sono compresi nella visione propriamente detta.

²⁶ Alison Morgan, *Dante...* cit., p. 213.

²⁷ Maria Pia Ciccarese, a cura di, *Visioni dell'aldilà...* cit., pp. 231-235. Si rimanda allo studio di Ciccarese anche per il testo del racconto, compreso alle pp. 236-269.

santi, divisi anche spazialmente dalle quattro porte e le schiere sono chiaramente individuate, fatta eccezione per i generici santi coronati, tanto che finora è la corte celeste più ricca.

Intorno al 757 è databile la visione di una donna raccontata nell'epistola 115 di Lullo vescovo di Magonza: la visionaria dice di aver visitato e visto la terra dei viventi piena di odori e di fiori, cioè il paradiso terrestre, e poi di aver viaggiato attraverso tre cieli, di cui il successivo era più bello del precedente; i beati sono però velocemente indicati come vestiti di bianco senza ulteriori specificazioni²⁸.

Tra VIII e IX secolo è stato verosimilmente scritto il così detto apocrifo di Reichenau o apocrifo, o anche apocalisse, dei sette cieli²⁹: nel testo latino riproposto da Bauckham l'ascensione comincia dal terzo cielo e riguarda santi e peccatori che subiscono le loro punizioni nei cieli per poi comparire al cospetto di Dio che dimora nel settimo cielo e che li consegna all'angelo del Tartaro che a sua volta li scaraventa all'inferno. Quindi, al di là del tema del viaggio interstellare, il testo offre uno scenario piuttosto diverso da quello dantesco.

Risale forse all'XI secolo il racconto della visione di Adamnan, monaco irlandese vissuto nel VII secolo, il cui angelo custode lo conduce a visitare l'oltretomba, a partire dalla terra dei santi: qui ci sono i nove cori del cielo, ovvero gli angeli, e una corte celeste formata dagli apostoli e da Maria intorno a Dio, da patriarchi, profeti e discepoli di Gesù vicino agli apostoli, e dalle vergini alla destra di Maria. Il racconto prosegue con la descrizione del trono di Dio e della città celeste; c'è inoltre anche un percorso attraverso i cieli, dove però hanno luogo le punizioni dei peccatori, e infine la visione dell'inferno³⁰.

Nel X secolo il prete Niceforo di Santa Sofia a Costantinopoli redige la vita di Andrea Salos, un uomo che incarna la santa follia tipica del cristianesimo orientale ortodosso: egli, dopo essere stato in paradiso, cioè nell'Eden, compie un viaggio celeste accompagnato da un giovane mantellato per cui arriva sopra il firmamento del cielo dove vede una croce circondata da cantori, giunge poi sopra il secondo firmamento e vede altre due croci con una scorta simile a quella del primo cielo, infine viene portato al terzo cielo. Nei vestiboli ci sono altre tre croci, quindi dietro ad un velo incontrano le schiere dei santi e dietro un altro velo ancora angeli spirituali; questo è il prodromo della visione di Gesù assiso in trono, adorato il quale ed ascoltata una voce potente ma dolce

²⁸ *Monumenta Germaniae historica, Epistolae merovingici et karolini aevi*, I, epistola 115, pp. 403-405.

²⁹ Alison Morgan, *Dante...cit.*, p. 209 presenta questo testo come se fossero due, ovvero un apocrifo di Reichenau e un altro chiamato dei sette cieli. A ben vedere è invece lo stesso testo, che è denominato o in base al luogo di provenienza del manoscritto più antico (Reichenau), o in base al contenuto (un percorso attraverso sette cieli). Si rimanda a Richard Bauckham, *The Apocalypse of the Seven Heavens*, in "Apocrypha" 4 (1993), pp. 141-175; Jane Stevenson, *Ascent through the Heavens, from Egypt to Ireland*, in "Cambridge Medieval Celtic Studies" 5 (1983), pp. 25-31.

³⁰ C. S. Boswell, *An Irish Precursor to Dante: A Study on the Vision of Heaven and Hell Ascribed to the Eighth-century Irish Saint Adamnan, with Translation of the Irish Text*, London, Nutt, 1908.

Andrea ritorna sulla terra³¹. Nel racconto c'è il viaggio nei cieli, che sono però paolinamente solo tre e i beati dimorano nel terzo; nella tradizione bizantina, Cupane rileva solo in questa visione un percorso ascensionale dell'anima nei cieli, immaginando le altre un paradiso in forma di città e di corte celeste, specchio della corte imperiale bizantina. Inoltre la letteratura visionaria bizantina, meno sviluppata di quella occidentale, sembra più attenta ad immaginare l'inferno che non il paradiso³².

La visione del giovanissimo Alberico, divenuto in seguito a tale evento monaco a Monte Cassino, occorre nel 1110 ed è stata messa per iscritto tra il 1127 e il 1137; il fanciullo di nove anni è sollevato da una colomba ed è accompagnato e guidato da san Pietro: dopo aver visto l'inferno raggiunge un campo meraviglioso, in mezzo al quale c'è il paradiso terrestre e l'apostolo gli spiega che le anime dei giusti non vi potranno entrare fino al giorno del giudizio, perché i santi che si trovano nel sesto cielo non devono essere giudicati, mentre quelli che dimorano intorno al paradiso terrestre sì e costoro sono, in base ai meriti, apostoli, martiri, confessori, genericamente tutti gli altri santi e monaci. Apprendiamo quindi che ci sono almeno sei cieli e nel sesto di questi dimorano gli angeli e i santi già giudicati: il racconto continua infatti descrivendo l'ascesa di Alberico attraverso sette cieli e nel sesto troviamo santi, angeli, arcangeli, patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori e vergini, cioè i cori già visti in precedenza più alcuni altri, nel settimo cielo si colloca invece il trono di Dio e oltre i cieli la colomba porta il ragazzo in un luogo circondato da mura altissime del quale non è però permesso parlare³³. Anche Alberico vede dunque la corte celeste, sdoppiata in due luoghi differenti in base alla necessità o meno del giudizio e composta di schiere non del tutto coincidenti; anche lui viaggia attraverso i cieli e anzi in uno di essi dimorano i santi.

È databile al 1149 la redazione che un certo Marco, monaco irlandese, ha composto della visione del cavaliere Tugdalo (o Tundalo), irlandese anche lui; secondo Tardiola è per la prima volta qui che compare il purgatorio, pur senza essere mai nominato, e che l'oltretomba diventa quindi triplice³⁴. Il protagonista entra in un paradiso protetto da un muro molto alto e lucido, senza

³¹ Paolo Cesaretti, a cura di, *I santi folli di Bisanzio*; introduzione di Lennart Rydén, Milano, Mondadori, 1990, pp. 118-124.

³² Carolina Cupane, *The Heavenly City: Religious and Secular Visions of the Other World in Byzantine Literature*, in *Dreaming in Byzantium and Beyond*, edited by Christine Angelidi and George T. Calofonos, Burlington, Ashgate, 2014, pp. 53-68; John Wortley, *Death, Judgement, Heaven, and Hell in Byzantine "Beneficial Tales"*, in "Dumbarton Oaks Paper", 55 (2001), pp. 53-69; Andrei Timotin, *La vision du paradis d'André Salos. Héritages ancien set idéologie impériale byzantine*, in "Revue de l'histoire des religions", 3 (2011), pp. 389-402.

³³ Per il testo si rimanda a Catello De Vivo, a cura di, *La visione di Alberico ristampata, tradotta e comparata con la Divina Commedia*, Ariano, Stabilimento tipografico appulo-irpino, 1899.

³⁴ Giuseppe Tardiola, a cura di, *I viaggiatori del paradiso: mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell'aldilà prima di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 173; il testo è invece alle pp. 179-212. Come si è visto in precedenza, Ciccacese pensa invece che il luogo della purgazione compaia per la prima volta nella visione di Wetti.

porte; senza sapere come, riesce ad entrare e chiede all'angelo che lo accompagna chi siano i primi santi che incontra. Essi sono i coniugati, ma la guida non li chiama esplicitamente così, bensì risponde descrivendone le doti³⁵; Tugdalo è poi esortato dall'angelo a salire più alto per proseguire il viaggio fino a raggiungere un altro muro, varcato il quale incontra una seconda schiera di santi, i continenti e i casti, il cui stile di vita è inteso come un'altra forma di martirio³⁶; seguono quindi i monaci e le monache e in generale quanti in vita hanno preferito obbedire piuttosto che comandare. Sotto un albero che rappresenta la Chiesa trovano posto gli edificatori di chiese che hanno preferito abbandonare la vita mondana per costruire, difendere e beneficiare chiese. Infine Tugdalo sorpassa un terzo muro i cui materiali ricordano quelli con cui è costruita la Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse*: al di là di questo terzo e ultimo muro il cavaliere vede i nove cori angelici, anche se poi se ne nominano solo sette, e altre schiere di santi: patriarchi e profeti, martiri, vergini, apostoli, confessori e infine Gesù Cristo. Da una osservazione che segue si può inoltre intuire che Tugdalo e l'angelo guida, ovvero il paradiso in cui si trovano, sono posti nell'alto dei cieli poiché dalla loro posizione privilegiata hanno modo di apprezzare la nullità del mondo sottostante, che si fa appunto piccolo e insignificante³⁷. La gerarchizzazione spaziale ricorda quella della visione di Baronto: qui tre muri, là quattro porte a dividere una corte celeste chiaramente articolata; inoltre in entrambi i casi il paradiso si trova in cielo e non segue l'iconografia della Gerusalemme celeste, anche se viene richiamata da alcuni particolari.

Erberto vescovo di Sassari nel XII secolo racconta numerose visioni, tra cui quella occorsa ad un giovane monaco in punto di morte il quale, esalando l'ultimo respiro, si sente pervaso da una fragrante dolcezza e da un potere celeste che gli consente di vedere il cielo aperto e di vedersi portato al terzo cielo; una voce dall'alto lo rassicura e crede quindi di aver raggiunto il paradiso tanto agognato. Sopraggiunge poi la morte a liberarlo da ogni male: sperimenta dunque un viaggio, ma il suo paradiso non contempla la corte celeste³⁸.

Nel 1188 Godescalco, contadino tedesco della regione dello Holstein, ebbe una visione, giunta in forma frammentaria: tra i vari luoghi ultramondani che ha modo di visitare, c'è anche il cielo empyreo o terzo cielo, dato che è collocato dopo quello aereo e del firmamento. In esso vede e

³⁵ Ivi, p. 206: «Questa gloria è di quegli uomini e di quelle femine i qual non macularono e non corruperro il santo matrimonio, ma reggevano bene e onestamente le loro famiglie, e i loro beni temporali dierono a' pellegrini e a' poveri di Cristo e alle chiese [...] Adunque grande è lo legittimo matrimonio lo quale, qualunque bene l'osserverà, gioirà senza fine in questa requie.»

³⁶ Ivi, pp. 207-208: «Questi sono que' santi i quali, per lo testamento d'Iddio, dierono i loro corpi alla morte, e nel sangue dell'agnello, cioè della passione di Cristo, hanno lavati i loro vestimenti: questi sono i continenti e casti i quali, per alcun tempo stando e vivendo nel matrimonio, tutto l'altro tempo che rimase loro spesonò nel servizio di Dio, ovvero sostenendo martirio per Cristo, ovvero sé medesimo crugifigendo con gli vizi e con le concupiscenze, sobriamente, iustamente e santamente menarono la vita loro e però hanno meritato d'avere corone triunfali.»

³⁷ Ivi, p. 210: «Adunque, di quello luogo nel quale stanno, [...] vedevano tutto l'universo quasi sotto un razzo di sole.»

³⁸ PL 185, 1317A-1317C.

visita una magnifica basilica dove incontra persone di sua conoscenza collocate in varie mansioni la quale è poi seguita da una grande città, ma il testo è lacunoso proprio sul punto in cui ne descrive gli abitanti quindi, con cautela, possiamo dire che anche in questo caso il visionario vive l'esperienza di un viaggio interstellare ma è dubbio se veda o meno la corte celeste³⁹.

Nel 1196 è invece un monaco di Eynsham, Edmund, ad avere una visione: dopo aver visitato i luoghi dei tormenti infernali, arriva in un bellissimo campo, reso ameno dal profumo e dai fiori. Qui scorge uomini dalle vesti bianche ma non abbastanza candide e racconta l'incontro con alcuni di essi (una badessa, un priore, un giovane monaco, un sacerdote); assiste poi alla rappresentazione della passione tra le schiere dei beati, senza però che queste vengano menzionate, e quindi attraverso una porta supera un muro cristallino ed entra nel paradiso che lo abbagliava per lo straordinario splendore. Al suo interno vede gradini sui quali ascendono gli spiriti beati e, seguendoli con gli occhi, vede il trono sui cui siede il Salvatore sotto la specie umana a cui rendono grazie migliaia di beati. Il monaco però si dice assolutamente sicuro che quello che vede non è il cielo dei cieli, la vera sede dei beati accessibile solo agli angeli e ai beati perfettamente tali: lì, in una luce accecante, dimora Dio immortale e invisibile a tutti coloro che non sono assolutamente puri⁴⁰. Il racconto presenta dunque un viaggio nei cieli ma non la corte celeste, essendo i santi genericamente nominati e raggruppati in schiere; c'è inoltre un doppio paradiso, non però uno suo sdoppiamento, nel senso che in Dante esso è unico ma appare in forme diverse, nel caso in questione invece c'è un luogo per chi ancora non è del tutto degno di salire a Dio e il paradiso vero e proprio.

Gherardesca da Pisa (morta c.1269), terziaria dell'ordine camaldolese, lascia una *Vita* redatta forse dal suo stesso confessore ricca di visioni: in una racconta di attraversare il cielo, superarne i pianeti ed arrivare alla Gerusalemme celeste descritta con le consuete caratteristiche del *locus amoenus*; oltre al resto, ci sono anche sette rocche che sono visitate tre volte l'anno dalla corte celeste che può ordinatamente e gerarchicamente sedere su scranni dedicati al Salvatore, alla Vergine, agli angeli e agli arcangeli, agli apostoli e ai profeti, ai confessori e alle vergini e a tutti gli altri santi. Nella eccezionale grandezza della città trova posto la maestà del Padre, che sopravanza quella degli angeli e dei santi; accanto al Padre si trova il Figlio e ad una certa distanza la Vergine. Vicino al Padre ci sono inoltre i ventiquattro seniori e gli altri santi, mentre accanto a Maria

³⁹ *Visio Godeschalci*, herausgegeben von Rudolf Usinger, in *Scriptores minores rerum slesvico-holtsatensium*, Kiel, in Commission der Universitätsbuchhandlung, 1875, p. 113 e sgg.

⁴⁰ *Visio monachi de Eynsham*, a cura di Herbert Thurston, in "Analecta bollandiana", 22 (1903), pp. 225-319: 308-316.

Giovanni evangelista e si ribadisce infine che i cori dei santi sono collocati in cielo in misura proporzionale ai propri meriti.⁴¹

Matilde di Magdeburgo (Mechthild von Magdeburg, (c.1207/1212-1283) è una mistica tedesca che racconta le sue visioni, fra le quali c'è anche quella del regno dei cieli: dal dialogo fra la sua anima e gli angeli che le vanno incontro si evince che questo è collocato in alto, cioè in cielo, il quale si apre ai suoi occhi come era accaduto a Stefano protomartire; in cielo, non in una splendida dimora o nella Gerusalemme celeste, si mostra alla visionaria la corte celeste che, pur non articolandosi su una topografia specifica e definita, è comunque divisa secondo un buon numero di schiere di santi che sembrano invece disporsi seguendo l'ordine dei cori angelici. I primi santi ad essere nominati sono i bambini battezzati fino a sei anni i quali, dopo il Giudizio, saranno disposti fino all'altezza del sesto coro, si presume di angeli ma non si specifica quale; quindi, fino ai Serafini, le vergini, quelle che però non sono completamente pure in quanto si sono macchiate di un peccato di castità di cui si sono purificate con la confessione, mentre sopra i Serafini saranno le vergini assolutamente pure che occuperanno il posto da cui fu scacciato Lucifero, che verrà preso da Giovanni il Battista. Sopra a questo spazio c'è il trono di Dio, presso il quale staranno Maria vergine e gli apostoli; martiri, predicatori e religiosi faranno parte dei Cherubini; si includono poi le vedove e le coniugate, si celebrano quindi i nove cori (degli angeli) e si chiude l'elenco con i bambini non battezzati sotto i cinque anni che però rimangono fuori dal paradiso⁴². Se la corrispondenza tra angeli e santi è poco sistematica e la collocazione stessa dei beati resta vaga, nel senso che fluttuano in cielo senza appartenere ad un 'luogo' specifico, la gerarchia della corte celeste nelle sue categorie è perspicua.

Seguendo l'esempio di Morgan che la pone tra le visioni medievali per l'influenza esercitata su di queste e per il più antico manoscritto latino risalente all'VIII secolo, anche nell'indagine presente la *Visione di san Paolo*, o *Apocalisse di san Paolo*, viene inclusa nel periodo medievale sebbene scritta nel terzo secolo. In essa si legge dell'ascesa di Paolo fino al terzo cielo, circostanza forse ovvia se si considera che l'autore si è ispirato al passo della seconda lettera ai Corinzi (12, 2-4) in cui l'apostolo in persona racconta il famoso episodio, ma non compare la corte celeste anche se i beati sono in qualche modo divisi in base ad alcune categorie di appartenenza, come pure succede per i dannati. Collocati infatti nella Gerusalemme celeste e non nei cieli, essi sono raggruppati nelle diverse zone della città scandite dai fiumi che la attraversano. Leggiamo il testo nella versione che Silverstein pubblica come 'testo di san Gallo' in base alla provenienza del

⁴¹ *Acta Sanctorum* Database, Maii VII, Vigesima Nona Maii De B. Gerardisca Pisana Ordinis Camaldulensis Tertiaria. Vita Verosimiliter a Confessario collecta, Ex Veteri Ms. Monasterii S. Silvestri Pisis, 1688, coll. 172A-172D.

⁴² Mechthild von Magdeburg, *La luce fluente della divinità*; a cura di Paola Schulze Belli, Firenze, Giunti, 1991, pp. 101-108.

manoscritto: portato dall'angelo fino al terzo cielo, entra in paradiso attraverso una porta, viene accolto da Enoc e da Elia e poi è fatto ridiscendere al secondo cielo, nel firmamento e alle porte del cielo. Qui c'è la terra promessa, destinata ai giusti, in particolare agli sposati e ai continenti (capp. 19-22); quindi Paolo viene fatto entrare nella città di Dio dove scorrono quattro fiumi: di miele (il Fison), di latte (l'Eufrate), di vino (il Tigri) e di olio (il Ghion) (cap. 23). Presso il fiume di miele dimorano Isaia, Geremia, Ezechiele, Amos, Michea e Zaccaria, ovvero i profeti maggiori e minori (cap. 25); presso il fiume di latte ci sono invece gli innocenti uccisi da Erode e lì saranno più in generale quanti conservarono castità e purezza (cap. 26); presso il fiume di vino invece ci sono Abramo, Isacco e Gabriele, Lot, Giobbe e quanti hanno accolto i pellegrini (cap. 27) e presso il fiume di olio dimorano infine quanti si dedicarono completamente a Dio senza superbia (cap. 28). A questo punto Paolo viene portato nel centro della città vicino al dodicesimo muro, capisce così che c'è una gradazione progressiva di gloria e gli vengono mostrati altri santi, ovvero gli illetterati che hanno comunque messo a frutto la scarsa conoscenza delle Scritture e dei comandamenti (cap. 29)⁴³.

Lasciamo in fondo a questa rassegna l'analisi di un altro testo che ha fatto molto discutere per gli eventuali legami con la *Commedia* dantesca: ci riferiamo al *Libro della scala*, che racconta il *mi'rāj* di Maometto, cioè l'ascesa del profeta fino a Dio e che rappresenterebbe la prova provata della possibilità della conoscenza da parte di Dante dell'escatologia musulmana, altrimenti semplicemente supposta, e non dimostrata, dagli studi di Asín Palacios, il cui famoso saggio sui possibili e probabili debiti del poeta fiorentino con il mondo musulmano ha suscitato una polemica nota ed intensa ed ha comunque contribuito a dare vita ad una ricerca fruttuosa⁴⁴. Il *Libro della scala* chiude dunque questa antologia di testi visionari perché, fra i tanti analizzati, sembra essere quello effettivamente più simile all'opera di Dante. Tradotto in latino tra il 1260 e il 1264 dal notaio ghibellino Bonaventura da Siena in esilio presso la corte del re di Castiglia Alfonso X il Saggio,

⁴³*Visio Sancti Pauli. The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts*, by Theodore Silverstein, London, Christophers, 1935, pp. 131-147 in particolare. In un'altra versione, contenuta in un manoscritto parigino, Paolo torna in paradiso dopo aver visto l'inferno, e in questa seconda visita incontra la Vergine e i patriarchi e i profeti dell'Antico testamento, si veda *Apocrypha Anecdota. A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments now First Edited from Manuscripts*, by James Montague Rhodes, London, Cambridge University Press, 1893 (fa parte di *Texts and Studies. Contributions to Biblical and Patristic Literature*, edited by J. Armitage Robinson, vol. II), pp. 37-42 in particolare.

⁴⁴ Miguel Asín Palacios, *Dante e l'Islam*; introduzione di Carlo Ossola, Milano, Luni Editrice, 2015; Enrico Cerulli, a cura di, *Il Libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della 'Divina Commedia'*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949, Id., *Nuove ricerche sul Libro della Scala e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972. Utile anche Theodore Silverstein, *Dante and the Legend of the Mi'rāj: The Problem of Islamic Influence on the Christian Literature of the Otherworld*, in "Journal of Near Eastern Studies", 11/2 (1952), pp. 89-110 e 11/3 (1952), pp. 187-197. Si è tornati di recente sull'argomento con Carlo Saccone, a cura di, *Sguardi su Dante da Oriente*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2017 e *Dante and Islam*, in "Dante Studies", 125 (2007) numero della rivista interamente dedicato alla questione.

potrebbe essere stato effettivamente conosciuto da Dante se non altro perché Brunetto Latini, suo presunto maestro, soggiornò in Spagna come ambasciatore nel 1260 e sembra quindi plausibile che possa essere venuto a conoscenza di questo testo e che possa averlo fatto apprezzare al suo discepolo e anche perché, come recentemente ha scoperto Gargan, a Bologna risulta documentariamente certo che nel 1313 fosse custodita una copia del libro, in possesso di un frate domenicano chiamato Ugolino⁴⁵. Ciò che interessa in questa sede non è chiaramente ricostruire la fondatezza della polemica, elencare i debiti, reali o presunti, contratti da Dante con la cultura islamica, analizzare e verificare se complessivamente il *Libro della scala* possa essere annoverato tra le “fonti” dantesche; ci limiteremo a verificare il percorso ascensionale di Maometto per confrontarlo con quello di Dante, come è stato fatto per gli altri testi presi in esame. Accompagnato dall’arcangelo Gabriele, Maometto sale nel primo cielo, della luna e di ferro; in esso incontra una moltitudine di angeli e due profeti, Giovanni figlio di Zaccaria (il Battista) e Gesù. Il secondo cielo è il cielo del bronzo, dove incontra altri angeli e Giuseppe figlio di Giacobbe; il terzo cielo è d’argento e ci sono angeli ed Enoch ed Elia; il quarto cielo, d’oro, è sede di altri angeli e di Aronne; il quinto cielo, di perla, contiene ancora angeli e Mosè; il sesto cielo, di smeraldo, è la sede di angeli e di Abramo; il settimo cielo, di rubino, presenta ancora angeli e Adamo; l’ottavo cielo, di topazio, presenta i Cherubini e una vertiginosa serie di cortine e separazioni fino ad arrivare al Trono di Dio. Oltre e al di là di quest’ultimo cielo, circondato da mura, c’è il paradiso, o meglio i paradisi, visto che è diviso in sette parti in modo tale che ciascuno possa avere gioia e diletto secondo i propri meriti. Rispetto agli altri racconti occidentali, il *Libro della scala* presenta una cosmografia di certo ripetitiva, ma chiara e compiuta; anche in questo racconto, però, i cieli non sono la dimora di specifici gruppi di beati, ma solo di angeli e di profeti isolati. Asín Palacios ci dice però che nei successivi trattati e commenti al *mi’râj* nei cieli si trovano i profeti ma anche i beati, tanto che le somiglianze con la *Commedia* diventano palmari. Il problema sorge nella cronologia di queste opere esegetiche, le più significative delle quali si collocano tra XII e XIII secolo, quindi molto vicine a Dante. Inoltre sostiene la sua tesi adducendo commentari molto più tardi, del XVI e del XVIII secolo, basandosi sul principio che i testi più moderni imitano e copiano quelli più antichi⁴⁶. Pur

⁴⁵ Per una quadro filologico più dettagliato ed esaustivo sulla tradizione del *mi’râj*, per gli altri possibili tramiti grazie ai quali Dante potrebbe aver davvero conosciuto, se non proprio letto, l’opera in questione, tramiti certamente notevoli e circostanziati, e per una bibliografia più completa si rimanda a *Il Libro della scala di Maometto*, traduzione di Roberto Rossi Testa; note al testo e postfazione di Carlo Saccone, Milano, Mondadori, 1999; di Saccone si veda anche *Viaggi e visioni di re, sufi, profeti*, Milano, Luni, 1999, pp. 19-85 e pp. 130-174; *Il Libro della scala di Maometto*, a cura di Anna Longoni; con un saggio di Maria Corti, Milano, BUR Rizzoli, 2013: è Longoni che, nella sua introduzione (p. XLIII), ricorda la scoperta di Gargan pubblicata in Luciano Gargan, *Biblioteche bolognesi al tempo di Dante. I libri di un frate converso domenicano (1312)*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di Raffaella Bertazzoni, Fabio Forner, Paolo Pellegrini, Corrado Viola, ETS, Pisa, 2011, pp. 475-487.

⁴⁶ Miguel Asín Palacios, *Dante e l’Islam...cit.*, pp. 78-79; p. 447 nota 3 e p. 448 nota 10.

accettando l'assunto esegetico, il terreno pare farsi davvero sdruciolevole e richiedere un'ulteriore dose di prudenza: lo spunto di riflessione è comunque interessante e sarà sviluppato e discusso nel capitolo successivo. Tornando invece al racconto del *Libro*, va sottolineato un particolare non trascurabile, cioè il fatto che solo il primo cielo è associato ad un astro, la luna, gli altri essendo tutti definiti in base a materiali preziosi⁴⁷.

Sulla scorta di Asín Palacios, anche Saccone volge la sua attenzione a quello che lui definisce il «ciclo del *mi'râj*», ovvero opere letterarie ispirate ad esso; entrambi si concentrano sulle opere del mistico Ibn 'Arabî (latinizzato in Abenarabi, 1165-1240): il primo perché non era stato ancora scoperto il *Libro della scala* e quindi poggiava la sua tesi su altri testi, il secondo invece per affiancare e confrontare la tradizione poetica dotta a quella popolare rappresentata dal *Libro*. L'opera più «dantesca» di Abenarabi è *L'alchimia della felicità*, in cui un teologo e un filosofo compiono lo stesso viaggio interstellare di Maometto. In questo caso i cieli, sette e non otto, sono identificati con gli astri di appartenenza, sono dimore dei profeti ma non dei beati: nel primo cielo, della Luna, i pellegrini incontrano Adamo; nel secondo, di Mercurio, Gesù e Giovanni Battista; nel terzo, di Venere, Giuseppe; nel quarto, del Sole, Idris cioè Enoch; nel quinto, di Marte, Aronne; nel sesto, di Giove, Mosè; nel settimo, di Saturno, Abramo e dopo queste tappe ci sono altre stazioni per arrivare a Dio⁴⁸.

L'opera che Saccone definisce una «commedia musulmana» è *Il viaggio nel Regno del Ritorno* del mistico persiano Sanâ'i (c.1080-c.1150), in cui il pellegrino celeste attraversa otto cieli popolati da specifiche categorie di persone che però, anziché essere beati, rappresentano le deviazioni intellettuali e filosofiche, tanto che Saccone paragona questo tratto del percorso ultraterreno al purgatorio piuttosto che al paradiso. Nel cielo della Luna ci sono infatti gli atei; nel cielo di Mercurio i tradizionalisti; nel cielo di Venere i materialisti; nel cielo di Marte gli astrolatri; nel cielo di Giove gli ipocriti; nel cielo del Sole gli egocentrici; nel cielo di Saturno gli scettici; nel cielo delle Stelle Fisse i falsi asceti. Il paradiso è a sua volta diviso in tre parti, pur essendo un'entità puramente metafisica: la nona sfera è il regno dell'anima universale e vi dimorano sapienti, viandanti, oppressi, monaci e sacerdoti; la decima sfera è il regno dell'intelletto universale e vi dimorano dervisci e contemplativi, infine gli eletti tutti dimorano nel labirinto di veli, oltre le sfere

⁴⁷ Facendo leva proprio su questa osservazione astrologica Iacon Petru Culianu, *I viaggi dell'anima...*cit., pp. 216-217 aveva già escluso che la tradizione del *mi'râj* potesse essere considerata una fonte della *Commedia*.

⁴⁸ Ibn 'Arabî, *L'Alchimia della felicità*, Milano, Boroli, 2004. Commentando l'opera Saccone ribadisce che in ogni sfera i viandanti celesti incontrano i profeti suddetti e una schiera di beati, associata ad ogni cielo secondo un criterio astrologico-morale, esattamente come fa Dante. A leggere il trattato però tutto questo non risulta: come nel *Libro della scala* i profeti sono soli senza beati e semmai potrebbero essere loro ad essere collocati nei vari cieli in base a considerazioni astrologiche. Si veda Saccone in *Il libro della scala...* cit., p. 204 e p. 206.

celesti⁴⁹. Ci sono pertanto una classificazione e una divisione dei beati, che però non sono in relazione ai cieli astronomici come leggiamo in Dante.

All'escatologia musulmana si associa un testo occidentale anonimo della fine del XII secolo intriso di neoplatonismo arabo, tanto da risultare «d'une orthodoxie un peu suspecte»: così si esprime d'Alverny che lo ha pubblicato⁵⁰. Dopo aver individuato dieci forme diverse di felicità che rappresentano il paradiso, l'autore distingue l'essere semplice sopra l'anima razionale in dieci parti associandone ognuna a un coro angelico e l'ultima a Dio, in senso ascendente; quando poi descrive i dieci gradi che rappresentano l'inferno li associa ai pianeti, in senso discendente e in opposizione ai singoli cori angelici. In questo caso le influenze astrali risultano quindi nefaste e non dispensano inclinazioni positive, ma fanno anzi sprofondare l'anima in basso e lontano da Dio.

Le visioni che abbiamo riletto e preso in esame forniscono il quadro in cui maturano le scelte di Dante: in alcune manca la corte celeste perché non si è ancora formata e articolata come abbiamo imparato a conoscerla; in altre c'è, ma i cori dei santi non sono necessariamente quelli presi in considerazione dal poeta fiorentino; essa inoltre dimora in un unico cielo o luogo e non è distribuita nelle diverse sfere planetarie. Il viaggio celeste che le attraversa è anch'esso vario, nel senso che il numero dei cieli non è sempre lo stesso ed essi risultano essere sedi di angeli e di fenomeni astronomici e atmosferici. Un elemento comune che è possibile desumere consiste nel fatto che il paradiso non è uno e semplicemente individuabile, bensì uno spazio con molteplici luoghi, uno solo dei quali occupato dai santi, e viaggiare nei cieli rappresenta un'approssimazione progressiva a Dio. Ciò che invece accomuna tutti i testi presi in esame e la *Commedia* dantesca è il genere di appartenenza ovvero l'apocalittica, secondo la definizione e le classificazioni proposte da Collins e riprese da Culianu, per cui essa è definibile come «a genre of revelatory literature with a narrative frame work, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world.»⁵¹ Tra i vari tipi di testi apocalittici, inoltre, il poema di Dante può essere compreso fra i viaggi ultramondani che comprendono un'escatologia cosmica e politica; prevista dalla tradizione del genere di appartenenza è anche la modalità attraverso cui il protagonista viene coinvolto in questa eccezionale esperienza: c'è infatti l'apocalisse cosiddetta “elective or Call-Apocalypse”, in cui il soggetto è scelto dall'alto, oppure l' “Apocalypse by accident”, nella quale il pellegrino è vittima di un incidente o giace malato e quindi affronta il viaggio suo malgrado, infine la “Quest-Apocalypse”, cercata e voluta dal protagonista stesso attraverso delle pratiche specifiche. I testi

⁴⁹ Sanâ'i, *Viaggio nel regno del ritorno*; a cura di Carlo Saccone, Parma, Pratiche, 1993.

⁵⁰ Marie Thérèse d'Alverny, *Les pérégrinations de l'âme...*cit.

⁵¹ Iacono Petru Culianu, *Psychanodia I...* cit., p. 5.

sopra ricordati ricadono in uno delle tre categorie proposte e così anche l'esperienza di Dante può essere qualificata come un'apocalisse elettiva, essendo stato scelto dall'alto, dalle tre donne che in cielo si curano di lui, come sappiamo dalla lettura del secondo canto dell'*Inferno* e dalle numerose investiture che gli confermano il suo ruolo e la sua missione poetica e salvifica.⁵² Questo quadro di riferimento serve per apprezzare meglio, ancora una volta, quella che sembra essere l'unica novità strutturale del poema dantesco: se è vero infatti che può essere definito e descritto secondo precise categorie elaborate per altri testi simili, facenti parte di una famiglia letteraria chiaramente individuabile, è altrettanto vero che la dimensione teofanica del viaggio astrale intesa in senso propedeutico per la visione finale di Dio sembra essere lo scarto significativo e degno di nota rispetto alla tradizione di appartenenza. Nella rassegna dei testi da lui analizzati, circa questo preciso punto Carozzi riassume così il frutto delle sue letture e delle sue analisi: «De même, d'ailleurs, les personnages rencontrés sur les sphères célestes du Paradis n'ont que très peu de prédécesseurs dans la littérature des voyages. On peut songer à Beoanus et Meldanus rencontrés par saint Fursy en un lieu mal décrit. Les moines et les saints qui accueillent Barontus ne siègent pas dans un univers cosmique. En fait, les anciens célestes gardaient la convention du locus amoenus, sans trop s'aventurer dans la description céleste.»⁵³

A confermare questa ipotesi di lettura si propone un ulteriore testo, cronologicamente successivo a Dante: è il racconto delle visioni del cavaliere Giorgio di Ungheria vissute nel purgatorio di San Patrizio nel 1353. Lo si comprende in questa rassegna non per il percorso ascensionale interstellare, che non si verifica, ma perché è l'unico testo fra quelli esaminati che dichiara apertamente che al visionario viene presentato un paradiso sdoppiato affinché possa comprenderne meglio la natura e l'essenza, dinamica che anche Dante immagina accadergli. Superato il muro che circonda il paradiso il pellegrino chiede spiegazioni all'angelo Michele che lo guida e gli viene così spiegato che quel luogo è immagine del paradiso celeste e che lì vedrà tutti i santi schierati nei rispettivi ranghi; questo perché, essendo Giorgio ancora mortale, non può accedere al paradiso celeste ed è quindi Dio che fa scendere i santi verso di lui. Vede la processione degli angeli, distinti in nove ordini, e poi quella dei santi, anch'essi divisi in nove gruppi: patriarchi, profeti, dottori, apostoli, evangelisti, discepoli, martiri, confessori, vergini. Segue quindi la turba dei santi comuni, cioè coniugati e vedove. Quindi si apre il cielo e Giorgio vede un palazzo di fuoco e due troni, uno più in alto per Gesù, l'altro più in basso per la Vergine sua madre; ciò accade per una singolarissima grazia accordata a Giorgio che così può contemplare i misteri celesti, come accadde a Stefano protomartire. Cristo dunque si è degnato di scendere in questo paradiso inferiore. Su

⁵² Giuseppe Ledda, *Dante e la tradizione...* cit., p. 141 e nota 96.

⁵³ Claude Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà...* cit., p. 647.

esplicita domanda del pellegrino, Michele chiarisce che santi e angeli dimorano nell'empireo e che il paradiso inferiore è stato voluto da Dio solo temporaneamente proprio per Giorgio e quindi è destinato a scomparire una volta terminata la sua visione. All'ulteriore richiesta di Giorgio di salire e vedere il paradiso vero e proprio, l'angelo replica che deve accontentarsi di ciò che gli è stato concesso⁵⁴. Sappiamo che il testo è stato scritto in Provenza, ad Avignone, sede papale e vivace centro culturale e dunque ipotizzare l'influsso dantesco sulle scelte dell'autore non è forse così peregrino⁵⁵, tanto più se pensiamo che nel caso specifico in questione, lo sdoppiamento del paradiso in due luoghi, ipotizzare il magistero di Dante è ovvio e spontaneo proprio perché questo espediente narrativo e teologico non si trova mai nelle visioni precedenti o contemporanee al poeta fiorentino.

Se lo sdoppiamento del paradiso è la novità più rilevante sul piano strutturale, è possibile e doveroso ricordare che ben altre sono le differenze in quello contenutistico: lo sviluppo dello schema da parte di Dante non è in nulla paragonabile ai suoi precursori, reali o presunti che siano, come abbiamo avuto modo di apprezzare e di rilevare anche nei capitoli precedenti. A tal proposito possiamo ricordare le riflessioni di Segre che riassume in un'elestisi i «tre elementi fondamentali dell'invenzione dantesca: Virgilio, la filosofia, la realtà.»⁵⁶

⁵⁴ *Visiones Georgii. Visiones quas in Purgatorio sancti Patricii vidit Georgius miles de Ungaria A.D. MCCCLIII*, edidit L. L. Hammerich, in "Historisk-filologiske Meddelelser udg. af det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab", 18.2 (1930-1931), pp. 209-255.

⁵⁵ L. L. Hammerich, *Studies of Visiones Georgii*, in "Classica et mediaevalia", 1 (1938), pp. 95-118: 105 e 2 (1939), pp. 190-220: 216.

⁵⁶ Cesare Segre, *Fuori del mondo...* cit., p. 40.

CAPITOLO VIII

La corte celeste in Dante

Nei precedenti capitoli abbiamo cercato di raccogliere quante più testimonianze possibili per dimostrare che nel Medioevo gli abitanti del paradiso sono pensati, rappresentati, organizzati e divisi nella cosiddetta corte celeste, argomentando e ragionando come se la sua presenza fosse scontata anche nel paradiso della *Commedia*, mentre la lettura dell'ultima cantica sembra contraddire questo postulato, perché il poeta popola i suoi cieli di altri gruppi di santi che non ricadono fra quelli incontrati nei precedenti capitoli: sembra insomma che Dante abbia voluto creare un'altra corte celeste, composta cioè di altre tipologie di santità¹. Forse però è solo un problema nominale, ovvero è un chiamare le stesse cose con nomi diversi, che vengono scelti in base al principio ordinatore che si vuole seguire.

Nel capitolo primo si è detto che lo schema del viaggio celeste dantesco segue il “modello greco”, ovvero i cieli attraversati sono quelli dei pianeti e dunque il loro numero è determinato dai corpi astrali; questo perché per Dante è importante l'influsso astrologico esercitato dalle sfere planetarie sull'indole dell'essere umano, per cui i beati scelti e collocati in ogni cielo rispondono al criterio astrologico, oltre che angelologico². Ne consegue che la classificazione tradizionale dei gruppi di santi evidenzia l'impronta che ciascun pianeta ha lasciato negli uomini, ma questo non significa escludere che gli stessi gruppi possano essere nominati diversamente e allora gli spiriti mancanti ai voti del cielo della Luna possono così essere intesi come le vergini; gli spiriti operanti per gloria terrena del cielo di Mercurio come i coniugati, ovvero coloro che hanno messo a frutto le loro capacità, i propri mezzi e le proprie risorse su questa terra senza però perdere di vista il fine ultimo, escatologico, della vita; gli spiriti amanti nel cielo di Venere come i continenti, cioè coloro che hanno saputo gestire e limitare l'impulso amoroso evitando travimenti; gli spiriti sapienti che dimorano nel cielo del Sole come i dottori; gli spiriti militanti che incontriamo nel cielo di Marte come i martiri o i confessori, coloro cioè che hanno difeso la fede, subendo o meno il martirio; gli spiriti giusti che troviamo nel cielo di Giove come i giusti genericamente intesi; gli spiriti contemplanti ospitati nel cielo di Saturno come i monaci o gli eremiti. La fondata possibilità di questa lettura e di questa interpretazione deriva anche dal fatto che, come altre corti celesti, anche

¹ La voce ‘corte’ redatta da Fernando Salsano in *Enciclopedia dantesca...* cit. testimonia proprio il fatto che Dante usa il sostantivo nella sua pregnante accezione teologica e liturgica, provando quindi che il poeta è ben consapevole che le anime sante e, per metonimia, il paradiso costituiscono una corte (non solo e non tanto in senso metaforico che è accessorio quando è presente) la quale è composta da vari gruppi di anime.

² Si rimanda a Diego Sbacchi, *La presenza...* cit. *passim*.

questa dantesca include gli apostoli (Pietro, Giovanni e Giacomo) e Adamo, annoverato tra i patriarchi, incontrati nel cielo delle stelle fisse, dove si assiste al trionfo di Cristo e di Maria³; come sappiamo dai precedenti capitoli, la corte celeste comprende nelle sue posizioni apicali proprio la coppia Figlio-Madre, al di sopra della quale c'è solo la Trinità, che infatti in Dante è celebrata successivamente nell'Empireo. Gli angeli costituiscono un gruppo a sé, e anche nel poema vengono trattati a parte, dedicando loro il cielo nono, cioè il Primo Mobile. A questo punto la struttura verticale litanica sottesa nell'architettura del *Paradiso* è molto evidente, così come appare chiaro che i manufatti artistici esaminati in precedenza realizzano in modo plastico quello che il poeta traduce in parole⁴.

A sostegno della tesi che qui si vuole proporre, è importante e significativo un ulteriore tassello: la critica considera che fra le due forme del paradiso, quello che si snoda attraverso i cieli e quello vero e proprio che si manifesta nell'empireo, ci sia un rapporto narrativo, nel senso che la candida rosa sussume e ricapitola in sé quanto detto ed esposto in precedenza, visto che è lo stesso Dante che ci dice che ciò che attraversa nei cieli è solo frutto della grazia divina che gli dispiega nelle sfere celesti la vera forma del paradiso: come abbiamo già ricordato nell'introduzione, è una questione che Beatrice chiarisce subito al pellegrino Dante, colto dal dubbio sulla sede dei beati dopo aver incontrato Piccarda e Costanza (*Pd* IV, 28-60)⁵. La donna richiama l'attenzione sia sulla vera sede dei beati, sia sulle ragioni del loro spostamento nei cieli, sia sulla necessità didattica, pedagogica e quasi catechetica di tale espediente pensato da Dio per rendere intellegibile la natura e

³ Leggendo la *Commedia* come il poema della liturgia, in cui quest'ultima ha un ruolo fondamentale nel lessico e negli schemi narrativi, a proposito della ricezione delle anime Martinez nota l'influenza dei riti legati alla raccomandazione e al suffragio dei morti; nel *Paradiso* in particolare il critico osserva che Dante è accolto anche dai santi invocati nelle preghiere di raccomandazione, che contengono le categorie della corte celeste. Ronald L. Martinez, *Dante and the Poem of the Liturgy...* cit. a p. 153 scrive: "Propelled upward through the heavens by Beatrice the pilgrim is met by personal acquaintances (Piccarda, Charles Martel) and a blood ancestor (Cacciaguida), along with personnel from commendation prayers: angels, virgins (insofar as nuns, Piccarda and Costanza), confessors (Folco, Benedict, Bernard), apostles (Peter, James, John), martyrs (Boethius, Cacciaguida, Peter, John, James) as well as Christ [...]." Sebbene le osservazioni non vengano contestualizzate nel tema della corte celeste, che è il presupposto teologico e liturgico della classificazione dei santi invocati nelle varie preghiere, anche Martinez nei personaggi che popolano i cieli del *Paradiso* vede in filigrana i consueti cori dei santi.

⁴ Sembra superfluo precisare che Dante conoscesse la preghiera litanica, ma per completezza ricordiamo *If*, XX, 7-9: «e vidi gente per lo vallon tondo / venir, tacendo e lagrimando, al passo / che fanno le letane in questo mondo» in cui il poeta usa proprio il termine 'litania' e paragona l'andamento degli indovini della quarta bolgia dell'ottavo cerchio a quello dei fedeli in processione, potendo il sostantivo 'litania' significare anche 'processione' per sineddoche, visto che le litanie erano pregate nelle processioni. Si veda la voce 'letania' curata da Antonio Lanci in *Enciclopedia dantesca...* cit., vol. 3, p. 629. Ancora più significativa è la citazione di una porzione di una litania vera e propria in *Pg* XIII, 49-51 recitata dagli invidiosi della seconda cornice: «E poi che fummo un poco più avanti, / udia gridar: 'Maria, òra per noi': / gridar 'Michele' e 'Pietro', e 'Tutti santi'.»

⁵ Si rimanda a Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy...* cit., pp. 166-193 e relativa bibliografia.

l'essenza del paradiso, necessità che verrà ulteriormente approfondita in seguito⁶. Il passaggio che qui interessa maggiormente è il richiamo al *Timeo* di Platone: Dante sostiene che il contenuto di tale opera sia condivisibile e ortodosso nella misura in cui lo si intenda non in senso letterale, ma allegorico; così facendo si può sostenere che non l'anima sia riconducibile alle stelle, ma gli influssi che essa subisce. Significative a questo proposito sono le considerazioni di Prandi, il quale osserva che il tentativo di "salvare" Platone attraverso una lettura allegorica è condiviso da altri poeti e letterati e la cautela con cui il filosofo greco viene interpretato «è giustificata dal fastidio con cui gli aristotelici, gli intellettuali emergenti a cui spettava ora nelle Università una posizione dominante, guardavano alla possibilità di interpretare allegoricamente Platone.» Infatti, ragiona sempre Prandi, «dopo la straordinaria fortuna del platonismo nel sec. XII, soprattutto con la Scuola di Chartres, il Duecento vedrà, com'è noto, la prepotente affermazione di Aristotele; tuttavia, l'autorità di Platone in ambito metafisico non scompare affatto, e il discorso vale anche per Dante.» Anzi, continua ancora lo studioso, «data la natura metodologica del canto, ciò pone la questione decisiva del ruolo da assegnare al neoplatonismo proprio in rapporto alla straordinaria novità poetologica di cui la *Commedia* è portatrice, e del complementare, necessario ridimensionamento dell'aristotelismo tomistico, componente fondamentale più per la definizione di singole parti dell'insieme dottrinale del poema (topografia, struttura cosmologica, distribuzione delle anime, ecc.), che per la loro armonizzazione in un sistema simbolico di significazione complessiva.»⁷ Possiamo allora aggiungere che Dante si avvale di Aristotele per spiegare e giustificare il richiamo a Platone: sulla scorta della sua formazione che contempla anche una forte e radicata componente neoplatonica, Dante riconosce al filosofo ateniese la preminenza nelle questioni metafisiche, ma le interpreta alla luce del filosofo stagirita per armonizzarle con la dottrina cristiana, desumendo da quest'ultimo quelle conoscenze scientifiche di cui si è discusso in precedenza. Ecco allora che la narrazione del paradiso si articola attraverso i cieli per concludersi nell'Empireo che altrimenti, essendo aristotelicamente un non-luogo, non avrebbe potuto essere né descritto né compreso. In questa prospettiva si capisce perché il criterio ordinativo dei cieli e dei loro influssi astrologici, che classifica e qualifica i santi in categorie apparentemente diverse da quelle tradizionali, diventi pertanto fondamentale: senza di esso, ovvero senza la scienza aristotelica, Dante sarebbe costretto ad abbandonare Platone. Come abbiamo anticipato nell'introduzione esaminando la metafora dell'albero e della corte per cui la prima assorbe la seconda, la relazione tra le due forme del

⁶ Sui primi canti del Paradiso fa il punto Giuseppe Ledda, *Canti III – IV – V, I segni del Paradiso*, in *Esperimenti danteschi: Paradiso 2010*; a cura di Tommaso Montorfano, Genova – Milano, Marietti, 2010, pp. 27-60.

⁷ Stefano Prandi, *Dilemma ed allegoresi nel canto IV del «Paradiso»*, in "Studi danteschi" LXXII, 2007, pp. 103-140: 126, 129, 107 rispettivamente.

paradiso si verifica perché la candida rosa dell'empireo, pur sembrando organizzata secondo criteri diversi, ovvero la divisione tra bimbi non battezzati e tutti gli altri beati e la divisione tra santi dell'Antico e del Nuovo Testamento, non fa altro che riproporre il criterio organizzativo essenziale e imprescindibile per indicare la corte celeste, ovvero appunto la divisione tra beati dell'Antico Testamento (patriarchi e profeti) e quelli del Nuovo Testamento (tutti gli altri, molti di più e molto più variegati). Oltre ai testi e alle osservazioni dei capitoli precedenti, possiamo addurre *ad abundantiam* un ulteriore riscontro in merito a tale divisione, esemplare e paradigmatico perché tratto da un testo diffusissimo come la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. Il frate domenicano dedica un capitolo della sua opera alla spiegazione delle origini e delle funzioni della festa di Ognissanti e nel suo argomentare specifica che i santi del Nuovo Testamento sono divisibili in quattro gruppi, sottintendendo quindi che ci sono anche quelli dell'Antico Testamento; se questi ultimi non vengono nominati, non significa che non esistano o che l'autore non li voglia prendere in considerazione: la memoria di quelli del Nuovo Testamento implica e comprende anche gli altri e a parti invertite sarebbe lo stesso.

Notandum autem quod quadruplex est differentia sanctorum noui testamenti quos per anni circum colimus et quos hodierna die insimul recolligimus, ut eis quod negligenter fecimus suppleamus, scilicet, **apostoli, martyres, confessores** et **uirgines** [...] ⁸.

Sembra di capire che Jacopo consideri questi quattro gruppi i più importanti fra quelli neotestamentari, non gli unici, visto che poi specifica che lo stile di vita delle vergini è superiore a quello dei coniugati⁹ e visto che nel racconto della visione occorsa ad un custode della chiesa di san Pietro l'anno seguente all'istituzione della festa di Ognissanti la corte celeste descritta comprende anche il coro dei continenti che accompagna la Vergine¹⁰. Questo testo testimonia altresì la duttilità della corte celeste che vede crescere i suoi ranghi durante il ragionamento sui suoi componenti attraverso un'esposizione che non è normativa ma solo descrittiva. Dante dunque richiama e riassume la visione del paradiso interstellare nella candida rosa con la sua solita lucida coerenza e con infallibile puntualità, facendo così in modo che il paradiso sia davvero uno e unico.

Anche la presenza dei bambini non battezzati nella rosa e la loro assenza nei cieli può trovare una legittima spiegazione: morti prima che potessero avere modo di dimostrare le loro capacità e le loro tendenze innate e infuse dagli astri, non sono catalogabili in nessuno dei cieli perché manca loro l'onere della prova con cui dimostrare di appartenere a questa o a quella

⁸ Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*... cit., vol. 2, p. 1105.

⁹ Ivi, p. 1110: «Quarto quia preferuntur coniugatis; hec autem excellentia quam habet uirginitas respectu copule coniugalis, patet ex multiplici comparazione ad ipsam.»

¹⁰ Ivi, p. 1111: «Tunc uirgo uirginum in dyademate prefulgenti aduenit, quam innumerabilis multitudo uirginum et continentium sequebatur.» La corte celeste della visione comprende anche i santi veterotestamentari, ovvero patriarchi e profeti.

categoria. Inoltre non è cosa strana o peregrina che uno stesso autore costruisca e immagini, magari nella stessa opera, due corti celesti leggermente diverse: Dante è particolarmente sensibile al tema della giustizia divina e il problema dei bambini morti è in questo senso esemplare e paradigmatico; l'organizzazione e l'architettura del paradiso, ovvero della corte celeste, non sono incoerenti e ostative per introdurre anche nel regno dei cieli questo argomento. È ancora il polimorfismo della corte celeste tante volte ribadito, e da ultimo ricordato con l'esempio tratto di Jacopo da Varagine, che si manifesta a tal proposito, oppure nel fatto che il poeta non preveda la categoria dei profeti, o ancora nel fatto che gli angeli vengano trattati e divisi nei nove cori non dopo, cioè sotto, Cristo e Maria, ma sopra: in senso discendente e gerarchico la litania prevede Dio nelle tre ipostasi, le creature a lui più vicine, cioè il Figlio e sua Madre, magari il Battista, e poi gli angeli, a mo' di legame tra Dio e gli uomini santi.

Può essere utile richiamare alla mente le caratteristiche di alcune corti celesti presentate in testi discussi nei capitoli precedenti per contestualizzare meglio ciò che leggiamo in Dante e che sembra essere poco coerente; l'ultimo esempio ora addotto tratto dalla *Legenda aurea* è già significativo, ma dalla mole degli altri testi proposti possiamo raccogliere altra messe, che può altrimenti passare inosservata. Insistiamo sulla presenza inattesa degli innocenti nella candida rosa dato che sono assenti nelle sfere celesti: nel capitolo terzo avevamo visto che Onorio di Autun nel trattato *Liber duodecim quaestionum* aveva elencato nove cori di santi (patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori, monaci, vergini, vedove, coniugati), mentre nell'*Elucidarium* questi diventano solo sei (patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori, vergini) più la onnicomprensiva dicitura di tutti i santi. C'era poi il caso di Beda che, non in opere diverse, ma all'interno della stessa omelia LXX per la festa di Ognissanti, descrive la corte celeste due volte a distanza di poche righe e propone cori di santi diversi, essendo patriarchi, profeti, apostoli, martiri e vergini la prima volta, e apostoli, profeti, martiri, vergini e confessori la seconda; cambiano dunque le tipologie e la sequenza¹¹. Nel capitolo quinto anche Iacopone da Todi si comporta allo stesso modo: nella lauda 35 le schiere sono sei (patriarchi, profeti, apostoli, martiri, prelati, dottori), nella lauda 60 diventano otto (patriarchi, profeti, apostoli, dottori, martiri, confessori, vergini, prelati) in una sequenza diversa¹². Nel capitolo settimo dalla visione di Alberico sappiamo che il giovane ha prima visto i santi intorno al paradiso terrestre in attesa di giudizio, cioè apostoli, martiri, confessori, altri santi generici e monaci, poi nel sesto cielo ha incontrato quelli già giudicati: patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori e vergini¹³. In alcuni casi queste variazioni sono giustificate dalla coerenza interna del discorso e dalle finalità argomentative, come nel caso di Dante, in altri sembrano dovute

¹¹ Cap. III, pp. 80-81 e p. 87.

¹² Cap. V, pp. 111-113.

¹³ Cap. VII, p. 200.

al solo fatto che le combinazioni della corte celeste sono sostanzialmente interscambiabili ed equivalenti perché non inficiano la comprensione del messaggio, come nel caso di Beda.

Sempre a livello strutturale, questa volta nei cieli astronomici, può essere utile approfondire l'inversione della posizione di Cristo e Maria che in Dante seguono i cori angelici invece di precederli come di solito accade nella verticalità discendente delle litanie. Anche in questo caso la peculiarità, o la stranezza, è piuttosto presunta che reale, nel senso che è una questione statistica: sono certamente molti di più i casi in cui la sequenza "corretta" è Dio-Trinità, Cristo, Maria, angeli e santi, e molti di meno quelli in cui tale ordine viene cambiato. Nel capitolo terzo abbiamo ricordato un sermone, già attribuito a Beda ma considerato ora adespota, in cui vengono concessi un ruolo e una posizione di primo piano al Battista mentre Maria è relegata in una collocazione decisamente periferica tra le altre vergini¹⁴; nel capitolo quinto invece abbiamo visto che Bonvesin nella disputa *De anima cum corpore*, forse per ragioni di rima, colloca la regina, cioè la vergine Maria, tra i santi e gli angeli¹⁵. Dante invece li sposta per usarli come anticipazione della visione finale e per imbastire una lezione di angelologia che è anche palinodica rispetto alle sue precedenti convinzioni, abbandonando l'insegnamento di Gregorio Magno per quello di Dionigi Areopagita¹⁶ (*Pd* 28): tale spostamento e la relativa collocazione nell'ultimo cielo astronomico, cioè nel Primo Mobile, sono un atto dovuto in quanto gli angeli circondano il punto luminoso che è Dio che è l'apice della corte celeste, che trova dunque il suo naturale ed atteso compimento prima dell'ulteriore, vera visione nell'Empireo. Inoltre questa scelta gli permette di poter avere uno sguardo complessivo sul percorso svolto e ormai terminato con cui completare la descrizione del paradiso prima di approdare nella dimensione empirea al di là dello spazio e del tempo. Da tale posizione, retrospettivamente, può chiarire la disposizione degli angeli nei vari cieli e il rapporto di corrispondenza che intercorre appunto tra angeli e pianeti; pensiamo interessante la simmetria inversa per cui il primo cielo è funzionale alla spiegazione, progressiva, della distribuzione dei beati nei vari cieli a partire dai più lontani da Dio, l'ultimo invece assolve alla stessa funzione, retrospettiva, per quanto concerne gli angeli, a partire dai più vicini a Dio, in modo che le due spiegazioni si richiamino perché come quella di Piccarda descrive una ripartizione che va dalla sfera più piccola a quella più grande, così quella di Beatrice inizia dai Serafini che tracciano la circonferenza più piccola intorno a Dio perché sono i più vicini, spiegazione che serve però a capire meglio il rapporto inversamente proporzionale che lega il coro angelico più prossimo al punto luminoso e che lo circonda con la circonferenza minore con la sfera planetaria più ampia.

¹⁴ Si rimanda alla nota 10.

¹⁵ Cap. V, pp. 107-108

¹⁶ Si rimanda a Diego Sbacchi, *La presenza di Dionigi Areopagita...* cit. *passim*.

Un'ulteriore osservazione può essere riservata alla mancanza della schiera dei profeti fra quelle proposte da Dante nel suo percorso ascensionale, essendo anche i patriarchi decisamente ridimensionati se consideriamo che è Adamo il solo a rappresentarli e che quindi, a rigor di logica, nemmeno loro costituiscono una schiera propriamente intesa, tanto più che ad Adamo non è riservato un cielo in particolare; anche nel sermone di Martino di Leon composto per la festa di Ognissanti mancano i patriarchi e i profeti e per di più la sua corte non comprende nemmeno Dio e la Vergine¹⁷. Come si è visto anche sopra con l'esempio addotto da Jacopo da Varagine, l'assenza dei santi di uno dei due Testamenti non inficia la leggibilità e l'integrità della corte celeste e infatti, lo ripetiamo, Dante organizza la candida rosa anche con il criterio dei santi vetero e neotestamentari perché tale discriminazione è intrinseca a qualsivoglia corte celeste comunque venga poi analiticamente ripartita nei suoi vari cori. A fronte dell'assenza dei santi dell'Antico Testamento Dante ci propone poi la schiera poco rappresentata degli spiriti giusti, che abbiamo incontrato in una preghiera mattutina¹⁸.

Un'ultima osservazione può essere formulata sul fatto che Dante non chiami i suoi santi avvalendosi delle note categorie di appartenenza, circostanza che sembra lasciare il lettore interdetto sull'identificazione dei vari gruppi e sulla pertinenza degli sforzi ermeneutici; anche in questo caso ci soccorre però il confronto con altri autori che, come il poeta fiorentino, si riferiscono alle schiere dei beati attraverso delle perifrasi, a volte chiare altre volte più ambigue, che li individuano ricordando le loro qualità, le loro caratteristiche e i loro stili di vita. Scorrendo di nuovo i testi già noti, possiamo vedere che questo espediente è utilizzato da Bongiovanni da Cavriana e da Alano di Lilla¹⁹ e lo si trova anche nella visione di Tugdalo²⁰. Altrove, cioè nel sermone per Ognissanti già ricordato sopra come adespota, questa tecnica espositiva è applicata agli angeli, i quali non vengono nominati ma allusi tramite le loro funzioni. Nessuna meraviglia, dunque, per la scelta di Dante di non identificare esplicitamente i beati dei vari cieli nel modo più ovvio e tradizionale, cioè nel modo forse statisticamente più frequente: è possibile fare diversamente, soprattutto quando si usano i criteri distintivi dell'angelologia e dell'astronomia, diversi ma sovrapponibili a quello più consueto. Del resto è molto probabile che il lettore contemporaneo a Dante riconoscesse con facilità i vari cori di santi, a prescindere da come potessero essere chiamati: in precedenza abbiamo ricordato le parole di Beatrice pronunciate nel quarto canto secondo cui la

¹⁷ Cap. III, pp. 83-84.

¹⁸ Cap. IV, p. 99. Anche Bonvesin nel *Libro delle tre scritture* parla di «sancti iusti», ma l'aggettivo esprime una qualità della santità, piuttosto che una categoria. Si veda cap. V, p. 107.

¹⁹ Cap. V, p. 110 e p. 114.

²⁰ Cap. VII, pp. 200-201e relative note. A proposito di modifiche e di cambiamenti negli elenchi dei santi, ricordiamo che in questa visione si verifica per gli angeli ciò che prima è stato notato appunto per i santi: il protagonista vede cioè i nove cori angelici ma poi ne nomina solo sette.

suddivisione degli abitanti dell'empireo nei cieli ha uno scopo esplicativo e didattico per raggiungere il quale l'esposizione e la spiegazione devono necessariamente essere le più intelleggibili possibili. Questa riflessione ci porta a considerare la disposizione dei santi nei cieli non come un'invenzione dantesca, ma come un espediente noto e diffuso tanto da potersi assumere come esemplificativo e didatticamente valido per spiegare i misteri più profondi del paradiso, cioè dell'Empireo. È pur vero però che nei testi esaminati non c'è traccia di questo modo di rappresentare, e di spiegare, il paradiso e gli unici raffronti che si possono fare provengono dall'arte, dove i santi sono divisi e sovrapposti in fasce diverse, ma queste non necessariamente sono assimilabili ai cieli e ammesso che lo siano, i cieli non sono però chiaramente definiti e viene quindi a mancare l'esplicita relazione astronomica per cui una certa tipologia di beati può trovarsi in quel cielo ed in quello soltanto in virtù degli influssi planetari.

La soluzione della nostra inchiesta, se l'idea di distribuire i beati nei vari cieli sia invenzione dantesca, ovvero determinare quale possa essere la produzione culturale in cui il poeta matura la sua opera, può trovarsi in un ambito che può e deve essere chiamato in causa quando, come nel caso in discussione, si parla di valore didattico se non addirittura catechetico di ciò che si scrive: la produzione omiletica. Con sermoni ed omelie i predicatori istruiscono folle e generazioni di credenti, colti e incolti; diffondono idee, nozioni, informazioni che possono anche esulare dall'ambito strettamente ecclesiastico e religioso; funzionano insomma come i moderni *mass-media* contribuendo a creare un sentire comune. Nel nostro caso è straordinario il sermone attribuito ad Alberto Magno, ma probabilmente spurio, scritto per la ricorrenza di Stefano protomartire del 26 dicembre; spiegando e commentando il versetto di *Atti* 7, 56 in cui si dice che Stefano in punto di morte vide i cieli aperti, l'autore descrive la visione del martire al quale, come accade per esempio nel caso dell'Assunzione di Maria narrata da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea* e riletta nelle pagine precedenti, appare la corte celeste pronta a riceverlo nel regno santo che si presenta come un paradiso scaglionato attraverso i cieli in cui dimorano i beati associati ad essi in base ad un criterio astronomico²¹. È la stessa cosa che fa Dante, l'unica differenza essendo nel carattere transitorio della visione dantesca; nel sermone inoltre l'autore si adopera ad esplicitare la ragione

²¹ Alberto Magno, *Opera Omnia*, cura ac labore Augusti Borgnet, Parisiis, apud Ludovicum Vivès, 1890-1899, vol. 13, pp. 420-425. Johannes Baptist Schneyer, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1969-1990, vol. 1, p. 119 n. 366 ne revoca in dubbio l'attribuzione al dottore di Colonia. Da notare però che mentre gli affreschi di Cimabue sono aderenti a quanto si legge in Jacopo da Varagine, il sermone in questione rielabora molto liberamente il testo biblico, che parla solo di cieli aperti e dell'apparizione del Figlio dell'uomo alla destra di Dio. Così facendo si allontana molto anche dall'iconografia tradizionale che rappresenta questo episodio e su cui si suggerisce François Boespflug, «Voici que je contemple les deux ouverts...» (*Ac* 7,55 s). *Sur la Lapidation d'Etienne et sa Vision dans l'art médiéval (IXe – XVIe siècles)*, in "Revue des Sciences Religieuses", 66/3-4 (1992), pp. 263-295.

plausibile nell'accoppiamento tra ogni pianeta e ogni gruppo di santi. Dice anche che al di sopra di santi ed angeli si colloca il trono della beata Vergine, posto alla destra dell'umanità del Figlio, la quale a sua volta risiede nel cielo della Trinità. Comincia poi a ripartire gli eletti nei cieli e ogni volta conclude la sua esegesi esortando i fedeli a comportarsi come i santi trattati: nel primo cielo, della Luna, dimorano i bambini rinati, ossia morti battezzati, perché non hanno meritato in nulla nella vita e risplendono indirettamente solo per la grazia di Dio concessa loro mediante il sacramento, così come la luna risplende non per luce propria ma grazie a quella solare. Nel secondo cielo, di Mercurio, ci sono vedove, coniugati e penitenti; Mercurio significa 'colui che cura la merce', i beni terreni, e i suddetti santi sono coloro che hanno speso le proprie ricchezze nelle buone opere o in elemosine per la redenzione dei propri peccati. Nel terzo cielo, di Venere, ci sono le vergini perché, ispirate dalla dea dell'amore, hanno amato Dio sopra ogni altra cosa. Nel quarto cielo del Sole, troviamo confessori, pontefici e dottori perché hanno mirabilmente illuminato il mondo con la loro vita o la loro dottrina, come il sole illumina più di ogni altra stella. Nel quinto cielo, di Marte, dio della guerra, abitano i martiri soldati e combattenti di Dio. Nel sesto cielo, di Giove, si trovano i profeti: Giove infatti significa 'tuono' e i profeti tuonarono contro i re. Nel settimo cielo, di Saturno, ci sono i patriarchi perché seminarono il seme della fede: Saturno infatti è interpretabile come il dio dei seminatori (Saturnus – *sator*, in latino). Nell'ottavo cielo c'è lo zodiaco con i suoi dodici segni e per questo è opportuno includervi gli apostoli. Nel nono cielo ci sono le stelle fisse, il firmamento: qui troviamo i cori degli angeli, fissi e stabili in Dio come le stelle lo sono in cielo; inoltre le stelle assecondano i movimenti del cielo come gli angeli assecondano il volere di Dio. Il decimo cielo è infine il firmamento più grande secondo l'insegnamento dei filosofi ed è l'origine del movimento degli altri cieli sottostanti: l'autore non lo dice esplicitamente, ma sembra essere il Primo Mobile e qui colloca la Trinità, che non è mossa ma tutto muove.

Il presupposto filosofico e teologico e lo schema espositivo dell'autore del sermone e di Dante sono identici: ciò non significa considerare questo sermone in particolare una fonte della *Commedia*, prova piuttosto che le scelte del poeta fiorentino maturano all'interno di un quadro culturale che condivide un linguaggio comune pur essendo presenti delle differenze, che non ledono l'efficacia e la comprensibilità della rappresentazione, anzi ne esaltano la versatilità che garantisce l'essenza nelle metamorfosi delle forme. Nel sermone, che pure segue la verticalità liturgica della corte celeste, manca nella parte alta dello schema la coppia Figlio – Madre, presente invece in Dante e anche nella sinossi del sermone senza che poi venga adeguatamente collocata; gli angeli, sistemati nella posizione "corretta" a differenza di quanto sceglie di fare Dante, cioè tra i beati e Dio, non sono però specificati nei singoli cori; diverse sono anche alcune categorie di santi, essendo

quelle del sermone anche più numerose perché l'autore ne colloca molte in un unico cielo, ma tutto ciò è espressione delle possibilità combinatorie concesse dal tema della corte celeste. La differenza più evidente, però, consiste nel fatto che nello schema celeste dello pseudo-Alberto, che contempla comunque dieci cieli come in Dante, non compare l'empireo. Abbiamo riletto prima che Beatrice nel canto quarto intende eliminare subito un'incertezza di Dante, quella più pericolosa per l'ortodossia: il poeta tace non sapendo quale dei suoi due dubbi esternare per primo, quello relativo alla responsabilità dell'inadempienza del voto qualora essa sia causata dall'altrui violenza o quello sulla sede dei beati. Beatrice intuisce lo stallo dell'uomo, nonché i suoi dubbi, e decide di iniziare proprio da quest'ultimo visto che concerne non un dettaglio dell'aldilà, come il primo quesito, ma la struttura stessa di uno dei luoghi dell'oltretomba. Inoltre il dubbio del poeta non nasce da semplice ignoranza, ma si tinge di eresia a causa del possibile fraintendimento del *Timeo* platonico; la spiegazione di Beatrice serve dunque a chiarire subito, all'inizio del percorso ascensionale, la vera natura del paradiso: sappiamo quindi che la dislocazione dei santi nei cieli è una strategia didattica che serve solo per far comprendere l'organizzazione del paradiso che è nell'Empireo, o meglio che è l'Empireo. Invece nel sermone accade esattamente il contrario: come anticipato, ciò che santo Stefano vede snodarsi nei cieli non è un'immagine, una proiezione di una verità superiore, è bensì il paradiso vero e proprio. L'autore cade quindi proprio in quella eresia da cui Beatrice vuole salvare il poeta; possiamo ipotizzare che Dante abbia concepito il suo paradiso in polemica con questo altro tipo di rappresentazione? Forse è più verosimile pensare a una pluralità di modi di concepire il regno di Dio tra cui è possibile scegliere.

Nel primo capitolo abbiamo ricordato le osservazioni di Gregory che riguardano un cambiamento epistemologico occorso tra il XII e il XIII secolo: in ambito astronomico, grazie al flusso di traduzioni dei testi greci approntate dagli arabi, in Europa lo studio di tale branca del sapere si fa più scientifico e meno dottrinale, cioè meno legato alla Bibbia e alle sue varie interpretazioni. L'impostazione storiografica è condivisa e ripresa anche da Lerner il quale aggiunge anche che «se a partire dal XIII secolo i teologi cristiani si erano per la maggior parte adeguati alla rappresentazione cosmologica dominante, essi tuttavia continuavano a rivendicare non solo una competenza esclusiva per mettere d'accordo le verità scientifiche del momento con i passi presumibilmente “fisici” della Bibbia (tentativo di conciliazione in cui era arduo cimentarsi), ma anche il diritto di “completare” l'edificio dei cieli per soddisfare esigenze puramente religiose.»²² Le osservazioni di Lerner ci fanno dunque capire che le ragioni teologiche, più cogenti di quelle scientifiche, non possono però prescindere da queste e ci dice altresì che questa sostanziale

²² Michel-Pierre Lerner, *Il mondo delle sfere: genesi e trionfo di una rappresentazione del cosmo*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 289-312: 304. Si veda anche Leo J. Elders, *Les cosmologies médiévales*, in “Revue Thomiste”, 93 (1993), pp. 97-110.

unanimità si raggiunge proprio nel periodo in cui cade l'esistenza terrena di Dante; altra deduzione è appunto il sostanziale accordo tra teologi e scienziati: Lerner parla della loro «maggior parte». Evidentemente il sermone proposto fa capo ad una scuola di pensiero che non prevede l'Empireo, mentre la *Commedia* di Dante appartiene ad una scuola diversa, forse quella più diffusa, sicuramente quella "ufficiale" visto che è condivisa anche da san Tommaso che così si esprime nella *Summa theologiae* (I, qu. 68, art. 4)²³:

considerandum est quod caelum tripliciter dicitur in Scripturis. Quandoque enim dicitur proprie et naturaliter. Et sic dicitur caelum corpus aliquod sublime, et luminosum actu vel potentia, et incorruptibile per naturam. Et secundum hoc, ponuntur tres caeli. Primum totaliter lucidum, quod vocant *empyreum*. Secundum totaliter diaphanum, quod vocant *caelum aqueum* vel *crystallinum*. Tertium partim diaphanum et partim lucidum actu, quod vocant *caelum sidereum*, et dividitur in octo sphaeras, scilicet in sphaeram stellarum fixarum, et septem sphaeras planetarum; quae possunt dici octo caeli. Secundo dicitur caelum per participationem alicuius proprietatis caelestis corporis, scilicet sublimitatis et luminositatis actu vel elesti t. [...] Tertio dicitur caelum metaphoricè. Et sic quandoque ipsa sancta Trinitas dicitur caelum, propter eius spiritualem sublimitatem et lucem.

Il dottore domenicano osserva che nella Scrittura si possono trovare tre accezioni del sostantivo 'cielo': una propria e relativa quindi alla fisica, una metonimica, perché si riferisce ad un corpo altro una proprietà di quelli celesti, e un'altra ancora metaforica; fra di esse lo sviluppo del primo significato è rilevante in questo contesto dato che, fisicamente, si pongono tre cieli: empireo, cristallino e sidereo, a sua volta divisibile e diviso in otto sfere, cioè una delle stelle fisse e sette dei pianeti. Questa è la cornice scientifica e dottrinale in cui si muove Dante, forse in modo molto meno ovvio e scontato di quanto possa sembrare data la presenza di autorevoli voci discordanti. Poco più di un secolo prima di Dante Elinando di Froidmont (1160-1229) scrive il sermone XXIII per la festa di Ognissanti in cui sostiene che molte e varie sono le opinioni circa il numero dei cieli, dove si suppone esserci il paradiso dei beati: chi pensa siano sette, come gli Ebrei, chi infiniti, chi forse uno soltanto. Per non incorrere in errori fuorvianti e in sterili diatribe, egli preferisce attenersi all'unica testimonianza sicura, quella dell'apostolo Paolo che parla del suo rapimento al terzo cielo. Essi sono dunque tre e i beati sono compresi nel secondo e nel terzo, essendo il primo impuro perché ancora troppo vicino alla terra; i cieli dunque più nobili, rispettivamente chiamati sidereo ed empireo, formano una sorta di casa in cui il cielo sidereo funge da base, l'empireo rappresenta la struttura superiore.²⁴ Le differenze rispetto alla *Commedia* di Dante sono di tutta evidenza: qui si vuole sottolineare che Elinando non è un monaco ignorante rispetto al nostro poeta; i suoi sermoni

²³ Tommaso d'Aquino, *La Somma teologica*. Testo latino dell'edizione leonina; traduzione italiana a cura dei Frati domenicani; introduzione di Giuseppe Barzaghi, Bologna, ESD, 2014, vol. 1, pp. 766-767. Le riflessioni del dottore domenicano sono prese in esame anche da Imbach nel suo articolo sull'empireo all'interno del pensiero scolastico: Ruedi Imbach, *Empyreum – scholastische Gedanken über das Paradies*, in "Deutsches Dante Jahrbuch", 83 (2008), pp. 13-37.

²⁴ Elinando di Froidmont, *Sermones*, PL, 212, 669A-670A.

abbondano anzi di citazioni e rimandi al mondo classico, circostanza che ci suggerisce il profilo di un uomo dotto. Non è quindi una questione di maggiore o minore preparazione culturale o di una sensibilità più o meno sviluppata verso questioni astronomiche: si tratta di scegliere fra vari modelli astronomici e ultraterreni, la cui geografia è stata fin dalle origini molto incerta, varia e variabile secondo i modelli culturali dominanti, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo primo²⁵. Del resto la voce di Elinando non è certamente isolata: Onorio di Autun si esprime in modi analoghi²⁶, Ugo di San Vittore affronta il tema per esempio nell'omelia XI²⁷, mentre san Martino di Leon lo fa nel trentesimo sermone, scritto per la festa dell'Ascensione, in cui il cielo è analizzato dal punto di vista fisico e allegorico²⁸. Gli estremi cronologici di questi autori, già noti per altri testi citati, fanno comprendere che siamo di fronte a un paradigma scientifico precedente rispetto a quello tomista e dantesco, diverso ma forse non completamente uscito di scena, e anche il sermone dello pseudo-Alberto testimonia che altri modelli sono possibili e legittimi: il cambiamento e la sostituzione di un paradigma scientifico con un altro non è infatti un'operazione né univoca né contemporanea nel tempo o nello spazio non avendo la prevedibile, quasi teleologica, linearità positivista e darwiniana. Inoltre alcuni degli autori ora chiamati in causa e lo pseudo-Alberto stesso affidano le loro riflessioni alla forma scritta che forse più di altre è popolare, destinata cioè ad un pubblico quanto mai vasto, ovvero il sermone: ciò significa che molti, consacrati e laici, sono destinati ad ascoltarne il contenuto, magari condividendolo e diffondendolo ulteriormente così da renderne più tenace il modello scientifico di riferimento. La presenza di questa pluralità di voci in

²⁵ Per ulteriori approfondimenti si rimanda per esempio a Nancy Gauthier, *Les images de l'au-delà...*cit.; Collenn McDannell e Bernhard Lang, *Storia del paradiso...* cit.; Burton J. Russell, *Storia del Paradiso...* cit.; Jean Delumeau, *Quel che resta del Paradiso...*cit.; Id., *Storia del paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna, Il Mulino, 1994.

²⁶ Onorio di Autun, *De imagine mundi libri tres*, PL 172, 146C: «Super firmamentum sunt aquae instar nebulae suspensae, quae coelum in circuitu ambire dicuntur, unde et aqueum coelum dicitur. Super quod est spirituale coelum, hominibus incognitum, ubi est habitatio angelorum per novem ordines dispositorum. In hoc est paradisi paradisum, in quo recipiuntur animae sanctorum, hoc est in coelum quod in principio legitur cum terra creatum. Huic longe supereminere dicitur coelum coelorum in quo habitat rex angelorum.» Il teologo tocca fugacemente l'argomento quando tratta la natura e l'ubicazione del paradiso nell'*Elucidarium*, PL 172, coll. 1157A- 1158C.

²⁷ Ugo di San Vittore, *In Salomonis Ecclesiasten Homiliae XIX, homilia XI*, PL 175, 184D: «Primum enim coelum visibile est coelum. Secundum coelum est visibilis coeli invisibile coelum. Tertium coelum est coeli visibilis et coeli invisibilis invisibile coelum. Primum coelum tantum est coelum, et terrae coelum. Secundum coelum, coeli coelum. Tertium coelum, coelorum coelum. Et hoc coelum supra se non habet coelum. Primum coelum est supremus status conditionis. Secundum coelum est supra conditionem proventus virtutis. Tertium coelum est sublime contemplationis.»

²⁸ Martino di Leon, *Sermonum liber, sermo tricesimus, In ascensione domini*, PL 208, 1087D – 1089C *passim*: «Coeli tres esse dicuntur: aereum, aethereum, et empireum, id est igneum. Accipitur etiam coelum pro Patre Deo sicut Propheta testatur in psalmo: *A summo*, inquit, *coelo egressio ejus* (Psal. XVIII). De sinu videlicet Patris descendit ad liberandum humanum genus. Accipitur iterum coelum et pro Filio. Unde dicitur: *Coelum coeli Domino* (Psal. CXIII). Dicitur etiam coelum pro angelis, sive pro apostolis, . Ponitur quin etiam pro Scriptura, sicut dicit Psalmista: *Quoniam videbo coelos tuos, opera digitorum tuorum* (Psal. VIII). [...] Primum ergo coelum est Pater, et summum; quia ab eo procedit Filius, id est voluntas, per quam omnia operatur, quae non est aliud in essentia quam ipse Pater, quia in Deo nulla est diversitas, nullum accidens. Secundum coelum est verbum a Patre procedens. Tertium coelum est charitas, id est dilectio et concordia voluntatis Dei Patris.»

sottofondo fa apprezzare meglio il fatto che sia quasi unanime la concordia raggiunta tra teologi e astronomi di cui parla Lerner e l'adesione di Dante al modello scientifico dominante.

Interessante osservare e sottolineare che le dottrine astronomiche che il poeta condivide e impiega per la struttura della sua ultima cantica sono irrobustite e diventano epistemologicamente vincenti grazie alle traduzioni arabe di testi greci: parafrasando il titolo dello studio di Cerulli già chiamato in causa (*Il Libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina commedia*), forse è questo il debito contratto da Dante (e dall'Occidente in generale) con le fonti arabe, più grande della conoscenza probabile e certamente possibile del *Libro della scala*: nei suoi interventi Saccone ha anche cercato di spiegare e di dimostrare che il contenuto della *Commedia* e del *mi'râj* di Maometto appartengono allo stesso ambiente culturale, che funge da matrice e da incubatrice comune per idee simili che si modellano e si plasmano in modo più specifico in base al contesto storico e religioso in cui vengono impiegate. Da questa fucina nasce anche il sermone dello pseudo-Alberto oggetto delle nostre ricerche, che non sembra opportuno considerare come un altro anello della catena che legherebbe letteratura islamica e italiana, ma come un altro esempio di viaggio interstellare, tema noto e frequentato da molte e diverse tradizioni letterarie, e nel XIII secolo corroborato, rinvigorito e reso attuale dalle ultime scoperte scientifiche.

Si è accennato sopra alla circostanza che l'autore affidi le sue convinzioni al genere del sermone, che Dante sembra poi assumere e usare in modo assolutamente evidente per costruire la struttura del suo paradiso, a tal punto che questo diventa il caso più macroscopico della "letteratura in forma di sermone", le virgolette volendo richiamare il titolo di un noto studio che analizza proprio i rapporti tra stilemi della letteratura e della predicazione per verificare i debiti della prima verso la seconda²⁹. È un filone della ricerca molto interessante perché attento a cercare di cogliere nella produzione letteraria gli echi di una produzione apparentemente assai diversa e rivolta ad altro e ad altri: se infatti la letteratura tradizionalmente intesa è scritta, elitaria, specialistica, dotta, la produzione della predicazione è invece intesa essere orale, popolare, nel senso del contenuto e del destinatario. La realtà smentisce però queste approssimazioni e gli studi condotti dimostrano quanto filtri dal basso (la predicazione) verso l'alto (la produzione letteraria) in un rapporto tra generi che sono pari nella pratica di chi li frequenta e che rendono obsoleti gli schemi classificatori con cui si tentano definizioni che sono nella realtà dei fatti più sfumate, sottili e permeabili³⁰. Con la tipologia

²⁹ *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli 13.-16. Atti del Seminario di studi, Bologna 15-17 novembre 2001*; a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno Firenze, Olschki, 2003.

³⁰ La bibliografia sull'argomento è ricchissima: gli studi citati sono quelli trovati utili e non hanno la pretesa di rappresentare uno spoglio esaustivo della ricerca in questo settore. Oltre alla raccolta di saggi già menzionata nella nota precedente possiamo ricordare Carlo Delcorno, *Quasi quidam cantus: studi sulla predicazione medievale*; a cura di Giovanni Baffetti, Giorgio Forni, Silvia Serventi, Oriana Visani, Firenze, Olschki, 2009; Id., *Dante e il linguaggio dei*

del sermone il *Paradiso* di Dante condivide la finalità didattica e catechetica, che Beatrice esplicitamente annuncia e riconosce nei versi ricordati in precedenza; partecipa della stessa popolarità, nel senso che il contenuto e la sua forma, ovvero la progressione per fasce sovrapposte di santi attraverso un percorso ascensionale che culmina nel paradiso, cioè in Dio, devono essere noti e familiari se il poeta li considera chiari e quindi esemplificativi tanto da essere il prototipo visibile e comprensibile di verità teologiche più complesse. Anche la popolarità, anzi soprattutto la popolarità è pertanto funzionale al fine didattico di cui si è appena discusso e ci costringe inoltre a riflettere sulla sua definizione³¹: popolare è sinonimo di rozzo, banale, approssimativo; è il contrario di raffinato, elitario, colto, artistico nel senso traslato ed etimologico dell'aggettivo, fatto cioè secondo i dettami di un'*ars*, di una tecnica che, in quanto tale, non può per definizione che essere appresa e imparata. Oppure popolare è predicabile semplicemente del *medium*, del mezzo di diffusione di certi contenuti a prescindere da quali essi possano essere; la sfida della predicazione sembra infatti essere proprio questa: *mass-media ante litteram*, tenta di trasmettere qualunque tipo di messaggio e di contenuto sia ritenuto utile all'educazione dei fedeli, siano essi laici o ecclesiastici. La forza e l'efficacia della predicazione stanno nella ripetitività e nella riproducibilità del suo messaggio, infatti uno stesso sermone può essere riutilizzato e ripetuto di fronte a uditori diversi finché il sermone stesso piace e "funziona", e nel fatto che essa faccia sistema con altre fonti, nel senso che è solidale ai messaggi che i fedeli possono assorbire dalla teologia, dalla liturgia, dall'arte e dalla letteratura. Funge insomma da cassa di risonanza e da volano per idee e teorie, immagini e sensibilità, storie e novità. A questo punto il binomio popolare – dotto diventa molto meno marcato e molto meno manicheo e rende meno netto anche un altro divario apparentemente contrastivo, quello scritto – orale in cui il primo termine è associato all'erudizione e alla cultura, il secondo all'improvvisazione e all'ignoranza analfabeta³². Chi pronuncia o recita un

predicatori, in "Lecture classensi", XXV (1996), pp. 51-74; Id., *Schede su Dante e la retorica della predicazione*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 301-12; Id., *Exemplum e letteratura Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989; Id., *Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco*, in "Lecture classensi", XV (1986), pp. 41-60; Maldina Nicolò, *In pro del mondo: Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*, Roma, Salerno, 2017 a cui si rimanda per una bibliografia più completa sull'argomento; Id., *Dante e l'immagine del buon predicatore nel Paradiso*, in "Lettere Italiane", 43 (2014), pp. 41-64; Id., *Tra predicazione e liturgia. Modelli e fortuna del «Peter Noster» di Purgatorio XI, 1-21*, in *Le teologie di Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 9 novembre 2013*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 201-233. Una tesi di dottorato utile in questo ambito di studi è quella di Zane D.R. Mackin, *Dante Praedicator: Sermons and Preaching Culture in the Commedia*, Columbia University, 2013.

³¹ Si veda a tal proposito Jan M. Ziolkowski, *Popular Culture*, in *Dante in Context*; edited by Zygmunt G. Baranski and Lino Pertile, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 389-398.

³² Sull'oralità della letteratura e sull'osmosi tra scritto e orale si veda almeno Paul Zumthor, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 2001; Id., *La lettera e la voce: sulla letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

sermone, così come chi lo ascolta, non appartiene *ipso facto* al novero degli illetterati; lo stesso vale per chi recita una preghiera, canta un testo nelle forme previste dalla liturgia o ripete una qualche altra formula liturgica: si ricorderà che, fra i testi proposti nel capitolo secondo, molti sono stati scritti non solo e non tanto per essere letti, ma per essere ascoltati (sermoni e omelie) o riprodotti oralmente, magari anche attraverso il canto (testi liturgici di varia natura). Anche questi sono dunque testi molto popolari per il mezzo in cui vengono perpetuati attraverso lo spazio e il tempo. La dottrina, la cultura, l'erudizione di Dante non si definiscono in contrasto e in opposizione con quanto può contenere un sermone, maldestramente frainteso come una sorta di parafrasi, di letteratura popolare ad uso degli analfabeti; convivono anzi con l'idea che la sua invenzione non crea *ex nihilo* ma riprende, raffina, plasma motivi che sono letteralmente nell'aria, cioè trasmessi oralmente, tanto più se pensiamo che anche Dante avrà ascoltato prediche, recitato preghiere e partecipato alle liturgie pronunciando le formule richieste. L'educazione di Dante può ben essere avvenuta attraverso la frequenza alla lettura dei sermoni negli studi degli ordini mendicanti di Firenze; scrive Ferzoco: «Most of all, though, Dante could have attended the frequent sermons – often two a day, in both the *studia* – that were the focal point of contact between mendicant religious on the one hand, and pious and lay people on the other. These sermons were often the battleground between ideological and intellectual factions, and could serve as the cutting edge of theological instruction and debate.»³³ Niente di strano, quindi, se l'ultima cantica (solo l'ultima?), la più eterea, la più dottrinale, la più astratta, la più dotta, la più difficile, assume le fattezze di un sermone proprio per essere in grado di trasmettere il suo messaggio, senza che questo si snaturi, si distorca o, nel caso migliore, venga compreso solo da pochi³⁴.

La popolarità della forma del *Paradiso* di Dante è dovuta non solo ai testi scritti, ma anche, come abbiamo visto nel capitolo quarto, ai manufatti artistici che sono l'equivalente plastico delle parole e che non possono essere sbrigativamente catalogati e considerati come testi disegnati per poveri analfabeti. Si è discusso questo aspetto e viene ora richiamato perché pertinente a quanto finora sostenuto sull'aleatorietà di alcune delle tradizionali categorie classificatorie. I prodotti artistici danno vita a immagini mentali che l'artista ha maturato nella lettura e nell'ascolto di testi e contribuiscono a loro volta a creare altre immagini e altre iconografie che si fissano nella mente dell'osservatore grazie alla loro presenza fissa e costante; come un sermone, si ripropongono e si ripetono. Immagini e sermoni non sono in concorrenza fra loro, ma sono spesso utilizzati in maniera

³³ George Ferzoco, *Dante and the Context...* cit., pp. 187-210: 203. Sulla formazione del poeta si rimanda anche a Zygmunt G. Baranski, *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000.

³⁴ Scrive ancora Ferzoco, *ivi*, p. 194: «Dante's lifetime witnessed a growing and evolving symbiosis between preaching and the vernacular, and it is not an exaggeration to say that Dante's apparent calm in planning and writing a Christian epic in the vernacular can be understood in the context of the normal transmission of spiritual and theological information through spoken, if not written, sermons.»

sinergica perché il fedele impari meglio e in maniera più duratura: spesso il predicatore può far riferimento a immagini reali, magari presenti nel luogo in cui sta predicando, o a immagini mentali, che cioè sono già interiorizzate nella mente di chi ascolta in quanto già note. Parole e immagini sono strumenti con cui si sollecita la memoria, la quale ha il compito di assorbire quanto compreso per guidare la vita del fedele. Bolzoni afferma: «Ho mostrato cioè l'esistenza di una rete delle immagini, fatta sia di immagini puramente mentali, sia di immagini e schemi visibili; una rete che vuole guidare anche le reazioni del pubblico, controllare i modi della ricezione; una rete che dà ordine alla memoria e vuole costruire le tappe di un percorso che porti alla trasformazione morale e alla elevazione a Dio.»³⁵ Memorizzare è pertanto fondamentale: significa agire in conformità a quanto appreso e non ricordare quanto ascoltato significa non avere imparato nulla. Saper stimolare la memoria affinché sia ricettiva è responsabilità primaria di chiunque trasmetta un messaggio e voglia che questo diventi efficace: un predicatore e Dante condividono lo stesso scopo, educare e convertire, e agiscono attraverso le stesse tecniche, proporre una letteratura didattica, esemplare e memorabile, pena l'inefficacia e l'insuccesso. Chi ascolta il sermone dello pseudo-Alberto e chi legge il *Paradiso* aiuta la sua concentrazione e accompagna la sua immaginazione seguendo con gli occhi un'immagine mentale ben precisa, nota, familiare, popolare, quella delle schiere dei santi della corte celeste ripartite su più fasce sovrapposte vista tante volte riprodotta negli affreschi, nei quadri, magari sui portali delle chiese o nelle miniature dei libri, per i pochi fortunati ad avervi accesso. Il ritmo espositivo e l'iconologia latente e assimilata procedono di pari passo e ricreano la stessa immagine che di fatto viene solo tradotta da un codice all'altro. Anche in questo senso, più tecnico e pregnante, la cantica di Dante è memorabile: il poeta sa che deve esserlo perché proprio lui sostiene che «non fa scienza, / senza lo ritenere, avere inteso.» (*Pd* V, 42)³⁶.

³⁵ Lina Bolzoni, *Dante o della memoria appassionata...* cit., pp. 169-193: 173; utile anche Ead., *La rete delle immagini...* cit. Sul rapporto tra parole e immagini, con particolare riferimento a Dante, si ricordano gli studi di Sofia Battaglia Ricci già menzionati ad apertura del capitolo quarto, alla nota 1; più in generale, sull'uso dell'arte nella predicazione, oltre allo studio di Bolzoni, si veda Debby Nirit Ben-Aryeh, *The Preacher as Goldsmith: The Italian Preacher's Use of the Visual Arts*, in *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*; edited by Carolyn Muessig, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, pp. 127-154; Miriam Gill, *Preaching and Image: Sermons and Wall Paintings in Later Medieval England*, in *ivi*, pp. 155-180. Sul ruolo della memoria si rimanda almeno a Mary Carruthers, *The Craft of Thought...* cit.

³⁶ Sull'importanza dell'«esegesi visiva» e sul valore attribuito alla memoria nelle riflessioni dei vittorini e, in prospettiva, nel *modus operandi* di Dante si è espressa Mira Mocan, *Fantasticus mundus. Teologia vittorina e creazione poetica in Dante*, in *Le teologie di Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 9 novembre 2013*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 117-141.

CONCLUSIONE

Giunti al termine del nostro lavoro, è opportuno riassumere e ricapitolare quelli che sono i punti salienti della ricerca per poterne leggere e valutare meglio i risultati; approfondendo l'idea, apparentemente dantesca, di dividere i beati nei vari cieli, siamo giunti ad individuare la presenza della corte celeste nello schema narrativo e strutturale dell'ultima cantica della *Commedia*: prima di giungere nell'empireo Dante attraversa i cieli astronomici, nei primi sette dei quali incontra diverse categorie di beati, nell'ottavo assiste al trionfo di Cristo e di Maria, nel nono infine contempla Dio in forma di un punto luminoso circondato da nove cerchi concentrici che sono i nove cori angelici. Abbiamo cercato di dimostrare che tale sequenza è propria della corte celeste, la comunità beata dei veri viventi che è composta, in senso ascensionale, dai santi, dagli angeli, dalla coppia Cristo-Maria e da Dio-Trinità. In particolare, i santi sono a loro volta divisi tra santi dell'Antico e del Nuovo Testamento, e ulteriormente organizzati in diversi, specifici gruppi; gli angeli sono i consueti nove cori, la cui sequenza è variabile; prima di Cristo e di Maria si possono trovare personaggi biblici particolarmente rilevanti come il Battista; Dio viene rappresentato nelle sue ipostasi. La dimensione verticale riproposta è desumibile dalle litanie, una preghiera che, insieme alla festa di Ognissanti, sembra essere stata determinante nella diffusione capillare e continentale di questo modo di intendere gli abitanti del cielo, tanto che se nell'iconografia del paradiso non ha mai prevalso in maniera definitiva un modello e dunque esso è stato di volta in volta pensato, immaginato e riprodotto come un giardino, il cielo, il seno di Abramo o dei Patriarchi, la Gerusalemme celeste, questi invece, i suoi abitanti, sono stati concepiti come corte celeste.

A guardare le cose da questa prospettiva non sembra esserci molta attinenza tra il paradiso dantesco e la composizione della corte celeste, percezione che cambia indagando meglio proprio la corte celeste. A prima vista infatti essa sembra essere presente solo a livello retorico, ovvero tipologico, nel senso che Dante metaforizza il paradiso e i suoi componenti appunto come corte celeste dal momento che si pensa che il regno di Dio sia davvero una corte e non solo come una corte, che funge da tipo per il suo antitipo, cioè la corte terrena e terrestre. Tale metafora inoltre è particolarmente adatta poiché comprende e trasmette il concetto di gerarchia e non solo di ordine, concetto fondamentale per apprezzare la vera natura del paradiso, dimensione in cui l'ordine è sacro, ovvero gerarchico, perché ci sono l'assimilazione e l'unione a Dio per quanto è possibile, secondo gli insegnamenti areopagitici.

Sulla scorta di Baschet che raccomanda uno studio seriale nell'analisi di un prodotto artistico, abbiamo creduto opportuno proporre delle serialità che servissero a descrivere e comprendere meglio

la struttura della corte celeste. Lo storico dell'arte sostiene il principio metodologico per cui le ricorrenze, le varietà, i cambiamenti, le caratteristiche persistenti dei manufatti artistici si apprezzano meglio se analizzati in serie e in numeri cospicui, così da poter avere riscontri statistici e poter tracciare evoluzioni e tendenze; così è stato fatto con la corte celeste: abbiamo cercato di capire come fosse raccontata, descritta, strutturata, manipolata da coloro che se ne sono avvalsi, siano essi letterati o artisti. Per avere un quadro della situazione il più fededegno e affidabile possibile abbiamo incluso testi, autori e manufatti artistici di epoche diverse a partire dal tardo-antico, da quando cioè si plasma e si consolida l'idea della corte celeste, provenienti da aree geografiche diverse, più o meno famosi, appartenenti a generi diversi, dai più dotti ai più popolari: opere teologiche e letterarie, sermoni, preghiere e formule liturgiche, miniature e pitture, sculture, vetrate. Lo spoglio dei dati raccolti ci ha permesso di comprendere che il soggetto in questione è passibile di variabili combinatorie tendenzialmente infinite, tutte legittime, accettabili, accettate e quindi tutte riconoscibili, capaci cioè di non alterare il tema di fondo che resta sempre assolutamente chiaro e perspicuo. Se è pur vero che, sulla scorta di Krüger e di Germanier, è possibile individuare delle ricorsività strutturali percentualmente superiori e pertanto più comuni, è altresì vero che queste non inficiano le altre varianti. All'interno di una corte celeste tutto può cambiare, dipende dall'occasione liturgica o dalla festa religiosa in cui si usa, dal pubblico a cui ci si rivolge, dalla committenza che la richiede, dallo spazio che si ha a disposizione nel caso sia un'opera d'arte. Questi cambiamenti possono riguardare il numero delle categorie dei santi o il numero dei cori angelici, le categorie stesse dei santi, la disposizione tra santi ed angeli, la collocazione della Vergine o perfino di Dio: niente è acquisito per prassi e per consuetudine, proprie perché queste sono le prime a cambiare.

I santi: l'unica divisione sempre valida è tra santi dell'Antico e del Nuovo Testamento, all'interno dei quali gruppi vige una notevole varietà, sicuramente più accentuata per quelli della Nuova Alleanza; patriarchi e profeti sono gli unici santi dell'Antico Testamento che rappresenta un periodo storico ormai chiuso e superato dall'incarnazione del Cristo, per cui non sono più possibili altre forme di santità. Essi sono generalmente menzionati insieme, ma non è certo cosa strana trovarne un gruppo solo o addirittura nessuno. Tra i santi del Nuovo Testamento la varietà tipologica è certamente maggiore, come lo sono quindi le possibili combinazioni: apostoli, martiri, dottori, confessori, eremiti, monaci, papi, vescovi, coniugati, continenti, vedove, vergini, innocenti, giusti rappresentano i pezzi di cui lo scrittore o l'artista dispone per costruire la sua corte celeste all'interno della quale può variarne numero, collocazione e combinazione. Dalla lettura di Giovanni di Cavriana e di Alano di Lilla abbiamo constatato che essi possono cambiare anche nome, nel senso che possono essere identificati mediante le loro caratteristiche e le loro peculiarità; questo ci

aiuta a comprendere il motivo per cui in Dante tali categorie non sembrano esserci: sono semplicemente nominate tramite i loro tratti distintivi, che nel caso specifico sono determinati dall'elemento astrologico e angelologico, cosicché Dante possa rileggere il *Timeo* in chiave allegorica e dunque utilizzarlo all'uopo.

Gli angeli: i cori angelici sono nove, ma non sempre tutti sono compresi o nominati, a volte può verificarsi il caso che ci si riferisca genericamente agli "angeli" senza ulteriori specificazioni e classificazioni, altre volte invece quelli che ci sono vengono individuati non tramite il semplice nome del coro, ma attraverso le loro funzioni. Tra di essi c'è anche una certa e determinata gerarchia, almeno secondo gli insegnamenti dell'Areopagita o di altri dottori della Chiesa, ma essa cambia e varia continuamente. In questo ambito Dante si dimostra invece molto scrupoloso, poiché li nomina tutti, colloca un coro in ogni cielo e dichiara di aver abbracciato le teorie angelologiche areopagitiche e di aver quindi abbandonato quelle di Gregorio Magno. In senso ascensionale, essi sono generalmente posti tra i beati e la coppia Cristo-Maria, ma anche questa disposizione non è né fissa, né invariabile tanto che Dante li colloca sopra la Madre e il Figlio, comunque intorno a Dio.

Cristo-Maria: la coppia è presente in posizione apicale subito al di sotto di Dio, ma abbiamo anche visto che la Madre può essere contemplata semplicemente tra le vergini e sostituita dal Battista al fianco di Gesù. Vorremmo ricordare la corte celeste descritta da Martino di Leon in un suo sermone per la ricorrenza di Ognissanti, perché esplicativa di molti dei cambiamenti qui riassunti: essa non prevede Dio al vertice e neppure la coppia Cristo-Maria; non ci sono nemmeno gli angeli e fra i santi mancano i patriarchi e i profeti, ovvero la parte dell'Antico Testamento.

Attraverso questa proposta esegetica i gruppi di santi che Dante incontra divisi nei vari cieli ricadono nelle più note, consuete e tradizionali categorie di santità che una massiccia e omogenea tradizione gli offriva, fornendogli al contempo la necessaria libertà di adattarle ai suoi scopi narrativi e teologici; anche l'idea di incontrare e vedere la corte celeste può non essere del tutto nuova, perché l'agiografia già prevede che alla sua morte il santo venga da essa accolto e accompagnato in cielo, come leggiamo per esempio nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze a proposito dell'Assunzione di Maria o nel sermone per la celebrazione di santo Stefano protomartire scritto dallo pseudo-Alberto Magno. Da un punto di vista strutturale, quindi, l'unica vera novità presente nella *Commedia* sembra essere lo sdoppiamento del regno dei cieli: la prudenza nasce dal fatto che le visioni e i viaggi interstellari simili esaminati, anch'essi proposti in serie, non contemplano questa ipotesi e nemmeno la ripartizione dei beati in cieli diversi, mentre in campo artistico troviamo soluzioni che assomigliano a quelle dantesche. Le ricerche di Esmeijer ci hanno fatto conoscere la funzione di alcune chiese doppie, una dietro l'altra o una sopra l'altra, la cui particolare conformazione vorrebbe riprodurre l'avvicinamento graduale alla visione di Dio

attraverso fasi intermedie come il paradiso terrestre o la Gerusalemme celeste; inoltre nei portali gotici in alcune vetrate o in diverse miniature i santi compaiono ripartiti in fasce sovrapposte, alcune delle quali ornate con nuvolette per far capire che le figure sono in cielo: a mancare è semmai la chiara ed univoca corrispondenza tra un determinato cielo e un determinato gruppo di santi. Tale abbinamento lo troviamo nel sermone ora ricordato dello pseudo-Alberto Magno, circostanza che ci induce a credere che anche Dante abbia voluto comporre un'opera efficace e memorabile, in senso etimologico, come un sermone, di cui imita le tecniche espositive, una delle quali essendo il ricorso all'astronomia: a sostegno di questa tesi si aggiunge un'appendice in cui si esaminano alcune *Summae* di predicatori i quali fanno ampio ricorso a nozioni astronomiche e astrologiche per imbastire in modo adeguato e opportuno le loro prediche, affinché cioè siano efficaci perché memorabili.

APPENDICE

L'astronomia e la descrizione del paradiso

L'affinità e la vicinanza tra le scelte poetiche dantesche e la predicazione possono essere ulteriormente avallate e suffragate dai testi di alcuni scrittori e letterati le cui opere ricadono nel campo della predicazione: i confronti e le considerazioni che tale produzione ci consentono di fare non mirano ad annoverarla tra le possibili fonti del poeta fiorentino, bensì ad ascoltare anche queste voci come alcune delle tante testimonianze dell'epoca che certamente hanno contribuito a creare e sviluppare il clima culturale in cui Dante si è formato e che ha assorbito. Si consideri l'inglese Alessandro Neckam (1157-1217): teologo, filosofo e scienziato, fra le sue opere c'è il *De naturis rerum*, una delle numerose raccolte di esempi moralizzati in circolazione nel Medioevo¹; nel capitolo 6 parla delle stelle, che diventano un termine di paragone per gli uomini spirituali. Esse sono un sollievo nella notte con il loro scintillio, la luce di questi e delle loro opere buone lo sono invece per Dio e per gli uomini; le une sono poste in alto per illuminare molti, anche gli altri sono luce al prossimo guidandolo; di giorno le stelle sono meno visibili che di notte, pur non perdendo la loro luminosità, così gli uomini spirituali si apprezzano meno nella prosperità e di più nel buio del bisogno; nel tempo nuvoloso si gode dell'aiuto di un minimo bagliore, come nell'urgenza della presenza di chi può aiutare; del resto, sottolinea l'autore, è nel freddo che si stima la gioia che riscalda il corpo; inoltre le stelle hanno una diversa luminosità così come diversi sono i meriti delle stelle terrestri, ovvero gli uomini spirituali che hanno familiarità con il cielo. I corpi astrali sono anche definiti 'fissi', aggettivo che non indica l'immobilità in quello che si chiama appunto 'firmamento', come pensano gli indotti, ma significa che il loro movimento è a stento comprensibile, cioè percepibile, dato che in cento anni si spostano di un grado appena. Incomprensibile è anche la vita degli uomini spirituali, perché stanno sulla terra ma sono contemporaneamente in relazione con il cielo e hanno fisso il proposito in Dio, la cui volontà assecondano. Le stelle inoltre scintillano perché molto lontane, i pianeti invece no perché molto vicini: anche le menti dei fedeli brillano per la luce della grazia, essendo lontane dai paceri terreni. Diversi sono i colori delle stelle, diversamente splendono gli uomini, chi per la purezza delle parole, chi per il dono della sapienza; può anche accadere che la vista sia ingannata, per cui alcuni fenomeni celesti sembrano in un modo, ma in effetti si verificano in un altro: anche gli uomini in apparenza virtuosi possono invece macchiarsi di oscenità indecorose. Le stelle possono inoltre

¹ J.-Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen âge*, Geneve, Slatkine Reprints, 1973, pp. 56-58. Secondo Baranski è proprio Alessandro Neckam la fonte più probabile a cui Dante si ispira per determinare le relazioni tra cieli e arti nel Convivio, si veda Zygmunt G. Baranski, *Dante e i segni...* cit., p. 86 nota 25.

trovarsi in ammassi o isolate, proprio come gli uomini spirituali, alcuni dei quali preferiscono la vita solitaria, altri quella comunitaria. Riprendendo i calcoli secondo i quali le stelle percorrono un grado in cento anni, l'autore considera che in tremila anni ogni stella compie un segno, che a sua volta ha trenta gradi, ognuno dei quali a sessanta minuti. Ciò significa che, essendo dodici i segni volgarmente chiamati zodiaco, in trentaseimila anni le stelle completano il loro corso, tecnicamente detto grande anno; anche il compimento della vita degli uomini spirituali tende all'eternità. Il capitolo infine si chiude con la natura delle stelle, se cioè siano di fuoco oppure no.

Il capitolo successivo, il 7, instaura invece un parallelismo tra i sette pianeti e i sette doni dello Spirito Santo che i loro influssi offrono agli uomini senza tuttavia annullarne il libero arbitrio, che è e resta l'unico responsabile delle azioni umane. Si considerano quindi i tempi di rotazione dei pianeti: Saturno impiega trenta anni, Giove dodici, Marte due, il Sole, Mercurio e Venere circa trecentosessantacinque giorni, la Luna un mese. La sapienza è associata a Saturno perché essa genera maturità, che si suppone arrivare nel tempo, così come il pianeta necessita di un lungo periodo per completare il suo movimento: ecco perché i filosofi immaginano Saturno vecchio e appunto maturo. Giove invece rappresenta la provvidenza: essa interviene in tempi relativamente brevi, come sono quelli della rotazione del pianeta in questione, individuando le cose da farsi per allontanare la socordia, donde la rappresentazione di Giove come un re cretese che ha generato le arti ed eliminato l'ozio. A Marte è legato il dono del consiglio, che evita l'avventatezza e genera invece cautela, doti fondamentali nell'arte della guerra. Il Sole esprime forza, per cui i filosofi chiamano sole Ercole e i poeti sostengono che le sue frecce sono state necessarie per la presa di Troia, cioè a dire i raggi del sole, ovvero molti giorni, e cantano anche che con queste abbia ucciso Pitone, nel senso che i suoi raggi annullano l'aria pestilenziale. Venere rappresenta la scienza, perché produce il caldo e l'umido e la scienza si trova nei tipi sanguigni, che sono caldi e umidi: la porzione del capo che chiamiamo logica o razionale è infatti calda e umida. Mercurio presiede ai fiumi, secondo una sentenza di Lucano, e produce l'aumento dell'acqua dolce come la pietà offre agli uomini dolci un incremento di grazia. Infine la Luna che, per la sua velocità di rotazione, è paragonabile al timore: la piccola orbita lunare ricorda che il timore genera umiltà, che è appagata della sua piccolezza².

Ripercorrere le riflessioni di Alessandro Neckam, e degli autori di seguito proposti, è istruttivo per capire come l'astronomia sia un argomento atto alla predicazione quando si parla di temi legati a vario titolo al cielo, al paradiso, alla santità, perché offre molti spunti comparativi e rappresenta una miniera inesauribile di *exempla* moralizzati, elementi che contribuiscono a rendere

²Alessandro Neckam, *De naturis rerum libri duo*; with the Poem of the Same Author, *De laudibus divinæ sapientiæ*, edited by Thomas Wright, London, Longman, 1863, pp. 37-44.

il sermone memorabile e dunque efficace, come si è già detto. Inoltre è interessante notare che tale scienza sia proposta e discussa anche nei suoi tecnicismi, che non vengono percepiti come ostici *a priori*, ma sono semmai valorizzati nello sforzo ermeneutico per giungere ad una interpretazione che sia la più esaustiva e la più convincente possibile. Del resto si è più volte ribadito che nella costruzione del suo paradiso come viaggio interstellare Dante si attiene al ‘modello greco’, cioè scientifico, e significativo è dunque il carattere anche scientifico di questa produzione. L’assunto che si vuole dimostrare è che l’astronomia, ovvero l’astrologia, è una scienza utilissima, forse necessaria, quando si parla della dimora dei santi e di Dio, a prescindere dalle consonanze che si possono trovare tra gli autori qui esaminati e Dante: la prima, e la più significativa, somiglianza tra il poeta e gli scrittori presi in esame è proprio l’impiego dell’astronomia, reputata in grado di dare forma e concretezza a concetti altrimenti astratti e, dunque, poco predicabili; sembra forse ovvio e pleonastico affermare che per parlare del cielo, in senso teologico e spirituale, si deve conoscerlo, in senso fisico, ma non è poi così banale e scontato poiché abbiamo visto nei capitoli precedenti il cambiamento del paradigma culturale che ad una visione allegorica del mondo ha sostituito una scientifica.

Il domenicano di origine belga Tommaso di Cantimprè (1201-1272), allievo di Alberto Magno, è l’autore della famosa e fortunata opera enciclopedica *Liber de natura rerum*, il cui libro XVII è dedicato ai pianeti: ne vengono esaminati la posizione, i movimenti, le caratteristiche e gli influssi; infine, alla luce di questi dati, si instaura un parallelismo fra alcuni di loro e i santi e sappiamo così che la Luna è associata alla Vergine Maria, Venere ai confessori e ai dottori, il Sole ancora a Maria³.

Consideriamo anche un sermone di Alberto Magno (1206-1280) appena chiamato in causa: scritto per la ricorrenza di Ognissanti, commenta un passo dell’*Ecclesiastico* (43,10) affermando che in tali versetti si descrive la gloria dei santi in paradiso con la metafora delle stelle. Il domenicano tedesco sostiene che l’ordine delle stelle visibili rende comprensibile l’ordine delle cose invisibili in paradiso: l’assunto è identico a quello espresso da Dante tramite Beatrice nel canto IV del *Paradiso* sopra ricordato, quando la donna spiega al suo fedele l’ordine del regno celeste e chiarisce appunto che il percorso ascensionale nei cieli e la collocazione dei beati in essi sono solo espedienti didattici, efficaci perché visibili e quindi memorabili, per introdurlo a verità intangibili. Come dunque in cielo si trovano i sette pianeti, i cui movimenti ordinano questo mondo sensibile, così nel cielo della Trinità, oltre agli angeli, sono collocati i sette cori dei santi⁴, che sono

³ Tommaso di Cantimprè, *Liber de natura rerum*, Berlin - New York, de Gruyter, 1973, pp. 385-395.

⁴ Alberto Magno, ms. 683, Universitätsbibliothek, Lipsia, f. 314 av: “Ex ordine stellarum in celo visibilium cognosci poterit ordo in paradyso invisibilium quem ad modum celum sydereum continet VII ordines planetarum secundum quorum motum ordinatur totus iste visibilis mundus. Sic intra celum trinitatis, intra quod angeli certissime ordinantur,

individuati, dice Alberto Magno, nel libro dell'*Apocalisse*, laddove si legge che l'essere simile al figlio dell'uomo tiene nella mano destra sette stelle (1, 16), di cui il dottore domenicano individua sette proprietà: *situatio speciosa, radiatio nocturna, significatio prenostica, diffusio preclara, fixio continua, motio prefixa, incorruptio perpetua*; la prima è associata al coro delle virtù celesti, la seconda ai patriarchi, la terza ai profeti, la quarta agli apostoli, la quinta ai martiri, la sesta ai confessori, la settima alle vergini⁵. Bisogna notare, in questo caso e altrove fra gli esempi sottostanti, che Alberto chiarisce espressamente che questi parallelismi sono soltanto metaforici, mentre in Dante le corrispondenze tra corpi celesti ed essere umani sono da intendersi in senso proprio e 'fisico', tuttavia è degno di considerazione l'impiego di nozioni astronomiche nella predicazione e nella spiegazione delle verità teologiche e dottrinali più alte e difficili come possono essere quelle relative alla realtà del paradiso. Anzi, come abbiamo già suggerito, l'astronomia è proprio il veicolo che la predicazione pensa bene di usare per concretizzare tali verità così da risultare didatticamente utile e Dante dimostra di conoscere questo procedimento tanto da avvalersene per far sì che anche la sua 'predicazione' risulti vera e credibile, ovvero efficace.

Berengario di Landorra (1262-1330) è un altro frate domenicano, francese, divenuto, tra l'altro, generale del suo stesso ordine dopo essere stato lettore di Fisica a Brives intorno al 1290; a sostegno dell'insegnamento e della predicazione scrive il *Lumen animae*, una raccolta di comparazioni tra le proprietà degli elementi naturali e questioni dogmatiche e morali⁶. Fra queste, c'è anche la questione *de sanctis*, in cui costoro vengono confrontati con numerose cose, ma il primo termine di paragone sono gli astri; in questo caso Berengario e Dante non solo condividono il presupposto teorico per cui l'astronomia può e deve essere chiamata in causa su argomenti dottrinali riguardanti il cielo, ma il frate domenicano teorizza quello che il poeta traduce in poesia. Berengario sostiene infatti che sia necessario rendere grazie a Dio per la diversità dei cieli, che diversifica i modi di essere; per la moltitudine dei fedeli, che produce una moltitudine di effetti mondani; per l'abbondanza delle potenze divine e delle virtù celesti, che si oppongono alla corruzione operante in questo mondo. La diversità dei cieli e la moltitudine dei fedeli creano quindi la moltitudine e la diversità dei santi, le cui virtù agiscono su questa terra. Dopo aver sviluppato altri confronti tra stelle, potenze e virtù celesti e mondo da un lato e santi dall'altro, Berengario conclude i suoi

sunt VII chori sanctorum videlicet patriarcharum et cetera de quibus est presens festum." Per il manoscritto si veda Johannes Baptist Schneyer, *Archivum fratrum praedicatorum*, vol. XXXIV, Roma, Istituto storico domenicano di S. Sabina, 1964, pp. 87.

⁵ Sembra esserci una divergenza tra le premesse teologiche e l'elenco approntato in base ad esse, perché in quest'ultimo non vengono menzionati i sette cori di santi così come anticipato, ma solo sei, poiché la prima associazione riguarda il coro angelico delle Virtù.

⁶ J.-Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse...* cit., pp. 341-344. Sull'autore si veda anche Thomas Kaeppeli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1970-1993, vol. 1, pp. 191-197.

ragionamenti riaffermando che i santi possono essere designati attraverso la diversità dei cieli⁷. Il frate domenicano adotta lo stesso principio classificatorio del sermone dello pseudo-Alberto Magno e della *Commedia* anche se non si addentra in dettagli né sviluppa ulteriormente l'assunto, sforzo compiuto invece dagli altri; per tutti però i diversi influssi celesti interagiscono con le numerose inclinazioni e con le varie tendenze umane così da generare tipologie diverse di santità, necessarie alla salvezza dell'uomo. Nel suo studio Welter osserva che l'opera deve aver riscosso successo nei paesi di lingua tedesca, a giudicare dalla provenienza dei manoscritti, dai luoghi di produzione degli incunaboli e dalle traduzioni⁸, circostanza che notiamo perché è solidale con lo scopo in precedenza dichiarato per cui in questa sede si prendono in considerazione testi siffatti, i quali non vogliono essere intesi come fonti dantesche, bensì come testimoni della diffusione e della circolazione di idee. Se l'enciclopedia di Berengario è difficilmente uscita fuori dai confini dei territori di lingua tedesca, o se è altamente improbabile, anche per ragioni cronologiche, che il poeta fiorentino possa averla letta, se però contiene una visione dei santi simile o uguale a quella di Dante, significa che tale visione era già patrimonio comune e condiviso.

Il predicatore domenicano Giovanni da San Gimignano (1260/70 – post 1333) è contemporaneo di Dante ed è attivo in Toscana; a proposito della sua *Summa de exemplis et rerum similitudinibus*, databile tra il 1298 e il 1314, Vecchio scrive che «a differenza dalle tradizionali raccolte di *exempla* [...] esclude programmaticamente ogni genere di racconto, per soffermarsi invece sugli esempi 'naturali'. L'intero Universo diventa un immenso repertorio di allegorie e simboli messi a disposizione dei predicatori secondo un ordine sistematico che, partendo dalle realtà sensibili, passa poi ai prodotti dell'immaginazione e da ultimo alle elaborazioni della ragione. [...] L'opera [...] fornisce tutte le possibili associazioni tra una serie di soggetti di natura morale o teologica e i diversi ambiti degli esempi naturali che ne illustrano le caratteristiche, in maniera tale da fissarsi nella memoria tanto dei predicatori quanto degli ascoltatori».⁹ Giovanni agisce insomma

⁷ Berengario di Landorra, *Lumen animae*, Augsburg, 1477, titulus decimus A. Nel titulus septimus G per due volte sostiene che i pianeti celesti posso raffigurare i santi, o anche Cristo, mentre nel titulus octavus D e 49 Aa sono le stelle a poter rappresentare i santi. Per la paternità del testo e per altre questioni filologiche si rimanda a *The Light of the Soul: the Lumen anime C and Ulrich Putsch's Das Liecht der Sel*, a cura di Nigel Harris, Oxford - New York, Lang, 2007.

⁸ J.-Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse...* cit., p. 344.

⁹ Così appunto si esprime Vecchio, che ha ricostruito la vita e le opere del frate domenicano per il *Dizionario biografico degli italiani*, a cui si rimanda per ulteriori informazioni. Si veda dunque S. Vecchio, *Giovanni da San Gimignano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-2017, vol. 56, pp. 206-210. Una curiosità: ciò che sostiene Vecchio è tanto vero che l'opera in questione è compresa fra le "ciencias naturales" nel catalogo della biblioteca universitaria di Siviglia, mentre in quello di Granada compare sotto il soggetto "moral cristiana". Su Giovanni è utile ed interessante anche Cesare Vasoli, *Arte della memoria e predicazione*, in *Dal pulpito alla navata: la predicazione medievale nella sua recezione da parte degli ascoltatori (sec. 13.-15.): atti del convegno, 1986* (fa parte di *Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze*, vol. 3), Firenze, Olschki, 1989, pp. 301-321. L'edizione dell'enciclopedia in questione è la

seguendo il nuovo modello epistemologico messo in luce dagli studi di Gregory ricordati nel primo capitolo, per cui non interpreta più l'universo in chiave simbolica ma scientifica e cerca pertanto di fornire ai predicatori spiegazioni razionali alle analogie che instaura tra l'universo e i temi dottrinali; fine e notevole è lo sforzo esegetico di dimostrare, completare e avallare le sue osservazioni scientifiche con citazioni bibliche, spesso arricchite da quelle tratte dai filosofi e dai padri della Chiesa. Nella specifica prospettiva dantesca che il nostro lavoro considera, cioè la ripartizione nei vari cieli dei beati in base alle inclinazione dovute proprio alle influenze astrali, i ragionamenti di Giovanni che qui interessano sono quelli che mettono in relazione le stelle, ovvero i pianeti, e i santi della Chiesa e guarderemo in particolare al primo libro della sua *Summa* perché dedicato al cielo e agli elementi naturali. Nel capitolo 26 l'autore sostiene che gli eletti possono essere rappresentati dalle Pleiadi per quattro ragioni, la prima essendo il numero. I corpi celesti presi in esame sono infatti una costellazione di sette stelle, vicine ma pure distinte come lo sono anche gli eletti che diffondono nelle tenebre della vita lo spirito septiforme della grazia incarnato dalle sette virtù, quattro cardinali e tre teologali: i beati nella loro dissimile santità sono uguali, vicini, eppure diversi, distinti, come le Pleiadi, e dimostrano che, come la costellazione esiste grazie alla presenza di più stelle diverse, così la santità consiste nel possesso delle diverse virtù perché se manca una, mancano tutte le altre. La seconda ragione di somiglianza è la nascita: le Pleiadi sorgono in primavera e si distinguono dalle altre stelle proprio grazie all'aria tersa e fresca; allo stesso modo i santi sorgono nel freddo della tribolazione e in essa spiccano per le virtù di cui sono portatori. Il terzo motivo è l'aspetto: una fra quelle stelle è vista di lato così da essere seminasosta, come accade con l'umiltà dei beati che cela i loro meriti, per proteggerli dalla vanità, ma non completamente, per fornire esempi agli altri. Il quarto motivo è l'effetto: quando il sole entra in congiunzione con le Pleiadi l'arsura si stempera con piogge primaverili e la terra si copre di fiori odorosi: anche i santi sono riscaldati dall'amore divino, madidi di lacrime e ornati da fiori odorosi che sono i loro esempi.¹⁰ Nel capitolo 69 Giovanni spiega in cinque motivi perché i santi possano essere paragonati ai cieli, il primo essendo la sostanza: cieli e beati hanno in sé semplicità, che è concordia e assenza dei contrari. Componente di questa è l'immutabilità: i cieli non sono soggetti a generazione e corruzione, come accade soprattutto a quei santi che vivono con moderazione, per esempio le vergini. Un altro aspetto della semplicità è l'assenza di crescita o diminuzione: anche i santi vivono in modo che non capiti loro un aumento della colpa o una diminuzione della grazia. Il secondo termine di paragone tra cieli e santi è la circolarità: la figura sferica è la più capace e infatti

seguito: Giovanni da San Gimignano, *Summa de exemplis et rerum similitudinibus*, Lugduni, in officina Q. Philippi Tinghi, apud Simphorianum Beraud et Stephanum Michaellem, 1585.

¹⁰ Giovanni da San Gimignano, *Summa...* cit., p. 16r.

il cielo contiene tutti i corpi; allo stesso modo i santi sono resi capaci dall'umiltà di contenere la grazia divina. Inoltre la perfezione della sfericità rappresenta la perfezione divina, incarnata sulla terra dai santi che cercano appunto di uniformarsi e assimilarsi a Dio. Infine la forma sferica è la più adatta al movimento perché priva di angoli: si muovono i pianeti, si muovono i santi verso il bene e verso l'esito desiderato di questo pellegrinaggio terreno, rapidi e veloci. Il terzo elemento in comune è la posizione: cielo e beati stanno in alto, ad indicare la nobiltà e la preminenza sugli altri corpi; la quarta somiglianza è il moto: i cieli si muovono in modo naturale, circolare e incessabile in virtù di un'intelligenza motrice che li attira alla causa prima; anche i santi sono mossi ad operare il bene incessantemente dall'influenza della grazia divina e della carità e dall'obbedienza alla volontà divina. Ribadisce poi quanto già detto, ripetendo che il moto è circolare: anche i santi conducono una vita circolare, nel senso che cercano di tornare allo spirito ricevuto da Dio. Se infine il moto celeste è incessabile e infaticabile, anche i santi incessantemente e instancabilmente sono protesi a vivere e a operare bene. Il quinto motivo di somiglianza tra cieli e pianeti è il numero: secondo gli astrologi i cieli sono dieci e tale numero riguarda anche i santi per il rispetto del decalogo, i cui dieci comandamenti li muovono incessantemente verso Dio; inoltre secondo i teologi sopra i cieli si colloca l'empireo, così come sopra tutti i precetti c'è quello della carità, che include e contiene gli altri. Il capitolo prosegue quindi paragonando i beati alle stelle, poiché entrambi sono purissimi; semplicissimi, cioè privi di contrari; incorrotti; luminosi e radiosi; sferici, nel senso che i santi per povertà e disprezzo dei beni terreni toccano la terra solo in punto, che è il semplice sostentamento; solidi e non porosi, che per i santi significa non avere pensieri vani e vuoti in quanto hanno raggiunto la vera stabilità spirituale; lisci in superficie, ovvero i santi hanno pace e tranquillità della mente; altissimi; velocissimi nel moto, nel senso che i santi sono prontissimi ad obbedire; piccoli all'apparenza, infatti i santi agiscono in umiltà; innumerevoli, tanto che solo Dio ne conosce il numero; potentissimi; sono capaci di cambiare i tempi, come fanno i santi con le loro preghiere; sono anche conservativi, nel senso che i santi, si vedano i prelati, sanno conservare e custodire il gregge affittato loro; emettono raggi, come fanno i santi dottori che irradiano sapienza; illuminano la notte; nascondono la propria luce, infatti l'umiltà cela i santi; sono purificatori, i dottori degli errori attraverso la sapienza, i sacerdoti delle anime tramite il battesimo e la penitenza; apportano serenità; dirigono i naviganti, nel senso che i santi guidano gli incerti e i dubbiosi; diffondono la propria luce. Il capitolo prosegue associando i santi ad altri elementi naturali ma sono considerazioni che possiamo tralasciare¹¹, mentre può essere interessante segnalare i paragoni che sono sviluppati altrove utilizzando ancora stelle o pianeti come uno dei due termini di confronto: nel capitolo 24 i sette pianeti sono associati ai sette doni dello spirito santo, nel 25 invece Giovanni

¹¹ Ivi, pp. 39v.-41r.

trova sette ragioni per equiparare la Chiesa al firmamento¹²; nel capitolo 28 i pianeti sono paragonati ai superbi: i corpi celesti sorgono e tramontano sull'equatore celeste in congiunzione con determinate costellazioni zodiacali e questi movimenti rappresentano il ciclo naturale dei superbi, che prima si esaltano e poi vengono umiliati in virtù di precise ragioni astronomiche e astrologiche¹³. Il capitolo 31 è impiegato per costruire una lunga e articolata similitudine tra i dodici doni dello Spirito che si ricavano dall'elenco della epistola paolina ai Galati (5, 22-24) e i dodici segni zodiacali, che vengono considerati in quanto tali e nelle loro congiunzioni planetarie¹⁴; il capitolo 32 è dedicato all'equiparazione della gloria eterna al cielo empireo¹⁵, mentre nel capitolo 81 è la Trinità ad essere messa in relazione ai vari elementi naturali, tra cui i tre cieli a cui accenna san Paolo quando racconta del suo rapimento estatico (2Cor 12, 2-4) e i tre movimenti planetari¹⁶. Nel capitolo 84 l'autore spiega il paragone tra la costellazione di Arturo e la perfezione delle virtù, che sono assimilabili anche ai sette pianeti, e nel capitolo 85 ribadisce il confronto, in maniera più cursoria, tra virtuosi e stelle¹⁷; nel capitolo 89 sono i sette vizi capitali ad essere riferiti ai pianeti, che sappiamo essere fonte di tendenze positive e anche di quelle peccaminose¹⁸.

Siccome scrive un *Summa* per predicatori, è necessario interrogarsi sull'uso che gli altri possano farne: forse è scontato pensare che i suoi colleghi l'abbiano letta e utilizzata secondo la propria sensibilità e cultura, oltre che secondo le proprie necessità oratorie e pastorali; le modalità d'impiego e i livelli di ricezione erano insomma certamente vari e variabili, tra i consacrati così come tra i laici, sta di fatto però che manuali del genere circolavano, erano utili ed evidentemente richiesti, cosa che testimonia l'ampia diffusione di questo tipo di idee, di nozioni e di informazioni. Ascoltare un sermone o un'omelia è comunque istruttivo, sia spiritualmente sia culturalmente, e tra tanti spunti e tanto materiale anche Dante può aver avuto l'opportunità di affinare le sue idee: non si vuole sostenere che il poeta abbia letto o ascoltato proprio le osservazioni di Giovanni, piuttosto si ipotizza che le nozioni e gli schemi astronomici che anche lui impiega per plasmare il *Paradiso* erano diffusi, familiari, magari simili ad altri pure in uso. Non si tenta di negare o di ridimensionare la potenza creatrice della fantasia dantesca, si cerca invece di capirne meglio l'originalità e la novità nello scarto rispetto a un linguaggio e a una tradizione comuni evidentemente condivisi anche dal poeta. Egli conosce, tra le altre, la letteratura e la produzione omiletica e sa che, nei limiti dell'ortodossia, sono infinite le associazioni e i parallelismi che si possono instaurare tra pianeti e

¹² Ivi, pp. 15r.-16r.

¹³ Ivi, p. 16v.

¹⁴ Ivi, pp. 17v.-19r.

¹⁵ Ivi, pp. 19r.-19v.

¹⁶ Ivi, p. 48v.

¹⁷ Ivi, pp. 50r.-51v.

¹⁸ Ivi, p. 54r.

beati, che servono a comprendere e a rappresentare meglio la natura, e anche la forma, del paradiso e della beatitudine. Giovanni sostiene anzi che i veri astrologi sono proprio i beati perché, attraverso Maria, contemplan le cose celesti, cioè la posizione delle stelle, ovvero le dimore che essi hanno in cielo, e i termini delle orbite celesti, vale a dire la perfezione degli angeli¹⁹.

Equiparare i santi alla costellazione delle Pleiadi, come fa Giovanni nel capitolo 26 della sua *Summa* ricordato sopra, o ai cieli, come fanno sia Giovanni nel capitolo 69 della sua opera sia Dante, è la stessa cosa e sono dunque operazioni equivalenti, il discrimine della scelta essendo quali caratteristiche dei beati si decide di spiegare e di raccontare al proprio pubblico: in un caso saranno alcune, nell'altro saranno altre, magari sovrapponibili ma pure diverse. Molto vicino alla costruzione dantesca è il passo del capitolo 69 in cui Giovanni dice che cieli e santi sono accomunati dal numero dieci, essendo dieci i pianeti e dieci i comandamenti: a mancare è lo sforzo esegetico di appaiare ad ogni singolo cielo un comandamento specifico così da creare una corrispondenza univoca come fa appunto Dante tra ogni cielo e ogni categoria di beati. I due autori condividono inoltre quella che abbiamo visto essere la posizione teologica dominante, cioè la presenza dell'empireo al di sopra dei cieli astronomici che anche in Giovanni riassume e contiene l'universo sottostante; esso invece, come sappiamo, non compare nello schema dello pseudo-Alberto Magno per altri versi uguale al *Paradiso* dantesco.

Giovanni impiega la sua passione per l'astronomia anche in un'altra opera, in cui può mettere in pratica i suggerimenti della *Summa*: si tratta della raccolta di sermoni scritti a commento delle opere della creazione, il *De operibus sex dierum*²⁰, da cui si analizzano i passi che sembrano essere più significativi per i nostri scopi. Nel primo sermone che commenta *Gn* 1, 1²¹ si leggono in pratica gli stessi paragoni tra cieli, stelle e beati che abbiamo già incontrato in *Summa* I, 69, compreso il parallelismo tra i dieci cieli e i dieci comandamenti, completato dalla presenza dell'empireo, in più c'è l'osservazione, interessante, per cui i cieli sono i santi, da cui il peccatore può sperare di ottenere misericordia e grazia²². Qualcosa di nuovo emerge invece nel quinto sermone che commenta l'opera del secondo giorno, *Gn* 1, 7-8²³: dopo aver fornito

¹⁹ Ivi, p. 28r.

²⁰ *Opusculum fratris Iohannis de sancto Geminiano ordinis fratrum predicatorum de quibusdam materiis predicabilibus de operibus sex dierum predicatum ab eo in adventu domini in conventu senarum*, Paris, a Johanne Petit in vico divi Jacobi sub intersignio lilii aurei, 1512. Per ulteriori informazioni si rimanda alla voce dedicata all'autore del *Dizionario biografico degli italiani* già ricordata. Si citerà da questa edizione.

²¹ «In principio creavit Deus caelum et terram»

²² *De operibus sex dierum*... cit., ff. iii-iv v. «Isti igitur sunt celi id est celestes viri quorum beneficio etiam terre id est peccatori terreno pluvia misericordiae et ros superne gratie impetratur sicut ipse deus dicit. Osee ii 'exaudiam celos et ipsi exaudient terram».

²³ «et fecit Deus firmamentum divisitque aquas quae erant sub firmamento ab his quae erant super firmamentum et factum est ita vocavitque Deus firmamentum caelum et factum est vespere et mane dies secundus»

un'interpretazione scientifica e una allegorica del firmamento, ne presenta anche una in senso morale, secondo la quale il firmamento è molteplice. In primo luogo quindi c'è un firmamento del timore, adatto ai penitenti; poi c'è quello del vigore, adatto ai pugnaci; il terzo è dei dottori, proprio dei predicatori; il quarto del fulgore, tipico dei sapienti; il quinto del decoro ed appartiene ai contemplanti. È una lettura dei dati astronomici simile allo schema del paradiso dantesco e le tipologie di santi sono sostanzialmente quelle note, sebbene meno numerose; la differenza più significativa sta nel fatto che nella *Commedia* i cieli sono considerati nella loro realtà fisica, Giovanni invece ne dà un'interpretazione morale²⁴. Anche nell'ottavo sermone sull'opera del quarto giorno²⁵ l'autore ripropone i paragoni già letti in *Summa* I, 69²⁶, mentre nel nono sermone, sempre dedicato al quarto giorno della creazione, si trovano similitudini nuove e accattivanti. Giovanni spiega che i corpi luminosi che sono collocati nel firmamento, cioè il sole, la luna e le stelle, sostantivo con cui si chiamano anche gli altri pianeti, e che attraversano i segni zodiacali, devono intendersi come gli uomini virtuosi. In questa prospettiva l'intelletto è assimilato al Sole, perché supera le altre facoltà cognitive come il sole sopravanza gli altri corpi astrali in luminosità ed è perciò capace di rendere tutto intellegibile come il sole fa risplendere le altre stelle grazie al suo fulgore; la volontà è assimilata alla Luna, perché entrambi sono variabili; i sensi sono infine associati alle stelle, poiché nella loro moltitudine sono nel firmamento e così i sensi esteriori, molti ma tutti fondati sul tatto. Dunque Sole, Luna e stelle, cioè gli altri cinque pianeti, attraversano tutti i segni dello zodiaco, come l'uomo dotato di intelletto, volontà e i sensi deve muoversi e sarà prima in Ariete, animale che è solito dormire in uguale misura su entrambi i lati, in estate su di un fianco e d'inverno sull'altro, così come il Sole in congiunzione con esso produce gli equinozi rendendo uguali i giorni e le notti; l'uomo sarà moralmente come il Sole in Ariete se è costante nella bontà e se sopporta con equanimità le circostanze prospere e avverse. Poi c'è il Toro, animale che feconda la terra, per cui quando il Sole è nel Toro la terra si offre arabile e adatta all'agricoltura e l'uomo assomiglia a questa congiunzione se si impegna a vivere in pace, perché con essa si può coltivare la terra e si produce frutto. La forza del Toro significa altresì la perseveranza nelle difficoltà, inoltre l'essere animale ungulato con lo zoccolo diviso e l'incedere calmo significano discrezione e maturità nell'azione. Si passa alla costellazione dei Gemelli, che contempla una doppia carità, verso

²⁴ *De operibus sex dierum...* cit., f. xiii.

²⁵ *Gn* 1, 14-19: «dixit autem Deus fiant luminaria in firmamento caeli ut dividant diem ac noctem et sint in signa et tempora et dies et annos ut luceant in firmamento caeli et inluminent terram et factum est ita fecitque Deus duo magna luminaria luminare maius ut praeesset diei et luminare minus ut praeesset nocti et stellas et posuit eas in firmamento caeli ut lucerent super terram et praeessent diei ac nocti et dividerent lucem ac tenebras et vidit Deus quod esset bonum et factum est vespere et mane dies quartus».

²⁶ *De operibus sex dierum...* cit., f. xxii v.-xxiii r.

Dio e verso il prossimo; con il Sole così posizionato nascono le forze per fecondare le cose inferiori, e se una parte di questa costellazione tramonta un'altra sorge e i poeti la chiamano Castore e Polluce; essendo l'uno preposto ai cieli e l'altro agli inferi, l'uomo ha quanto è necessario per nutrire la propria vita, cioè la carità che si sdoppia in amore per Dio, rivolto in alto, e per il prossimo, rivolto verso il basso. Quando il Sole entra nel Cancro le giornate si accorciano, perché il Sole va all'indietro come appunto è nella natura del Cancro, animale retrogrado; ciò significa la capacità della mente di guardare alle cose passate, ovvero ai peccati, per cancellarli e redimerli. L'animale del segno successivo, il quinto, è il Leone, più forte nella parte anteriore che in quella posteriore e anche il sole diventa più caldo all'inizio che alla fine; questo è il segno che la forza impiegata nelle buone opere deve essere maggiore all'inizio, quando si incontrano ostacoli, che in seguito. Nella Vergine, sesto segno, il Sole rende la terra sterile consumando con il suo calore l'umidità della costellazione, situazione tipica della continenza e della castità; il segno, unito al calore verginale dell'amore divino, consuma nella carne gli umori pericolosi così da astenersi dalla generazione carnale ed essere invece più fertile in quella spirituale. Il settimo segno è la Bilancia, simbolo della giusta ponderazione, con cui il Sole produce l'equinozio autunnale, cioè l'uguaglianza del giorno e della notte: ciò significa giustizia ed equità. Lo Scorpione è l'ottavo segno, animale che punge con la coda; il Sole che esce dal segno punge e ferisce il corpo perché scalda poco l'aria il cui freddo procura problemi al corpo ancora abituato al calore estivo. Anche il peccato punge da dietro quando è seguito dalla compunzione della penitenza, che può ferire il corpo ma giova all'anima. Come non c'è il Sagittario la cui congiunzione col Sole causa piogge e nevicate che piombano addosso come frecce; la freccia rappresenta l'orazione che può o non può andare a buon fine. Il decimo segno è il Capricorno, che aspira sempre alle cose superiori; il Sole con lui provoca il solstizio d'inverno e comincia a salire in alto, a significare la contemplazione e la temperanza necessarie per raggiungere le cose in alto. L'Acquario è l'undicesimo segno, con cui il Sole produce acquosità, donde il nome, che significa quindi abbondanza di lacrime e di umiltà che attraggono le acque della grazia. Il dodicesimo segno infine è quello dei Pesci che, con il calore del Sole, rilasciano il loro seme che rappresenta il seme della scienza da cui nasce il seme del verbo, necessario ad allontanare le astuzie del diavolo e a mostrare le vie del paradiso.²⁷ Anche se Giovanni in questo caso non parla di eletti, ovvero di santi già abitatori del cielo, ma solo di uomini virtuosi, ancora in cammino verso Dio, risulta tuttavia interessante il suo procedimento che non si basa, come in altri casi, sul significato morale attribuibile agli astri, ma sono i loro 'reali' influssi che guidano i comportamenti umani che vengono suddivisi e circoscritti in modo simile a quanto si legge in Dante: cambia l'elemento astronomico di riferimento, qui le congiunzioni del Sole con i

²⁷ Ivi, ff. xxvi r.-xxvi v.

segni zodiacali, là i pianeti, ma l'astronomia in quanto tale rimane determinante e dirimente per le riflessioni e le costruzioni che gli autori intendono fornire al loro pubblico. Inoltre nel sermone successivo, il decimo riguardante l'opera della creazione del quarto giorno, il frate domenicano torna ad avvalersi dei segni zodiacali, riferendoli in questo caso ai santi: dice infatti che i segni sono i beati del paradiso che dobbiamo imitare e li divide in segni del fuoco, dell'aria, dell'acqua e della terra, ragion per cui anche i santi saranno alcuni del fuoco, infiammati dall'amore, altri dell'aria, illuminati dalla contemplazione, altri dell'acqua, lacrimosi per la compunzione, altri infine della terra, fruttuosi per il lavoro.²⁸ Giovanni dunque schizza un abbozzo di paradiso, meno articolato di quello dantesco solo perché le categorie dei segni zodiacali sono meno numerose dei cieli, e i quattro gruppi sono certamente sovrapponibili ad alcuni dei cori di beati che popolano la *Commedia*. Anche in questo caso il principio ispiratore è lo stesso, l'astronomia, cambia solo il principio classificatorio; la fama e la notorietà dell'opera di Dante ci hanno abituato, forse 'costretto', a credere e a pensare che il suo sia l'unico modo di concepire ed immaginare il regno dei cieli, ma evidentemente così non è: come Giovanni, avrebbe potuto organizzare e dividere i beati riferendosi ad altri modi e ad altri numeri, quelli dello zodiaco invece che quelli dei cieli; la scelta è stata ponderata non in base alle opzioni fornite dall'astronomia, che sono molteplici ed in parte equivalenti, ma sulla scorta di un altro criterio, che crediamo essere la comprensibilità e la memorabilità dell'opera. Il *Paradiso* come lo leggiamo, e lo ricordiamo, traduce gli schemi iconologici ed eucologici che abbiamo discusso in precedenza, noti, diffusi, abituali, familiari, popolari; in questa prospettiva, le scelte di Giovanni sembrano allora essere pertinenti, dotte, certamente utili, ma forse meno efficaci.

Nel sermone dodicesimo, sempre sull'opera del quarto giorno della creazione, Giovanni afferma che allegoricamente tutte le stelle, che ricevono luce dal sole, rappresentano i santi del Nuovo Testamento, in particolare i dottori della Chiesa che sono illuminati da Cristo. Poche righe dopo ripete osservazioni già note quando torna sul concetto che, moralmente, dobbiamo imitare le stelle, cioè gli uomini virtuosi, assimilabili ai corpi celesti per quattro ragioni: per la natura, essendo le stelle pure, alte e sferiche; anche noi quindi dobbiamo essere puri per la continenza, alti per la contemplazione e sferici, cioè mobili, per l'obbedienza. In secondo luogo le stelle si caratterizzano per la permanenza, cioè l'essere incorruttibili, infaticabili, inecclissabili; anche noi infatti dobbiamo essere incorruttibili per la tolleranza, infaticabili per la costanza, inecclissabili per la perseveranza. Il terzo motivo di somiglianza consiste nell'apparenza, essendo le stelle piccole, belle e vicine; perciò anche noi dobbiamo essere piccoli per l'umiltà, belli per l'onestà, vicini per la carità. Il quarto

²⁸ Ivi, ff. xxix v.

motivo è che le stelle sono virtuose, operose, luminose; anche noi dobbiamo essere virtuosi per la grazia, operosi per la giustizia e luminosi per la dottrina²⁹. Oltre alle osservazioni già note, vorremmo richiamare l'attenzione sul parallelismo tra stelle e santi del Nuovo Testamento, i dottori in particolare, in quanto l'autore, così facendo, accenna al tema della corte celeste senza chiamarne in causa l'altra metà, ovvero i santi dell'Antico Testamento; non è una banale dimenticanza né una grossolana semplificazione, ma un richiamo più che adeguato nella sua veloce formulazione per la ovvia notorietà del concetto soggiacente. Questo linguaggio, non allusivo, semmai ellittico verso nozioni che erano automaticamente recuperabili dal pubblico, è lo stesso che abbiamo visto essere impiegato da Jacopo da Varagine, che pure in un passo della sua *Legenda aurea* fa riferimento solo ai santi neotestamentari, come è stato in precedenza notato³⁰, ed è lo stesso anche di Dante che, come si è cercato di spiegare, sembra incontrare solo categorie di santi del Nuovo Testamento durante il viaggio tra i cieli e recupera poi nell'Empireo quelli veterotestamentari per completare la corte celeste.

A prescindere dall'amore e dalla passione per l'astronomia, comunque importanti, e dalle singole coincidenze e somiglianze, certamente significative, ciò che unisce Giovanni da San Gimignano e Dante sembra essere l'importanza riconosciuta all'astronomia nella trattazione, nella spiegazione e nella divulgazione di certi temi teologici e dottrinali; dato però che abbiamo assunto il frate domenicano non come una 'fonte' del poeta fiorentino, bensì come una testimonianza che aiuta a comprendere meglio il ruolo della predicazione nella circolazione e nella diffusione delle idee, è appunto con la predicazione, o meglio con una sua componente, che il nostro condivide determinati interessi, ed è anche grazie a questa che può approfondirli e arricchirli. La veloce antologia appena proposta dei passi di Giovanni vorrebbe fare intuire e apprezzare la ricchezza e la varietà delle sue osservazioni, ovvero della diffusione e della circolazione di nozioni e di conoscenze astronomiche abbastanza approfondite da permettere a lui e ai predicatori in genere di sviluppare paragoni e considerazioni tecniche e specialistiche senza scadere in una trattazione e in un'argomentazione generiche e dilettantistiche. Lo stesso vale per Dante³¹:

Tutta l'opera di Dante – e *in primis* la *Divina Commedia* – è piena di riferimenti alle stelle, ai loro moti, alle congiunzioni, alle luminosità. [...] Ma è nella visione cosmologica che Dante esprime un'inarrivabile genialità creativa, di carattere quasi scientifico.

²⁹ Ivi, ff. xxxvi r. - xxxvi v.

³⁰ Sempre in questo capitolo, alla p. 155.

³¹ Attilio Ferrari, Donato Pirovano, *Dante e le stelle*, Roma, Salerno editrice, 2015, p. 88. A quest'opera si rimanda per la bibliografia su questo aspetto della produzione dantesca.

Il discrimine tra Dante e gli uomini del suo tempo non consiste dunque tanto in una maggiore cultura e in un'onnivora preparazione, quanto nella sua unica ed eccezionale capacità di raccontare, o anche di ridire, cose note; anche i predicatori, per esempio, almeno quelli più bravi, sanno tante cose, “sanno tutto”, ma solo Dante ha capacità poietica e poetica.

Bibliografia

- *Acta Sanctorum Database*.
- Adams Shirley, *Ut picture poesis: the Aesthetics of Motions in Pictorial Narrative and the Divine Comedy*, in *Stanford Italian Review*, 7 (1987), pp. 77-94.
- Aelredo di Rievaulx, *Sermones 1.-46: collectio Claraevallensis prima et secunda*, recensuit Gaetano Raciti, Turnholt, Brepols, 1989.
- Agamben Giorgio, *Il regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- Id., *Introduzione a Angeli. Ebraismo Cristianesimo Islam*, a cura di G. Abamben e E. Coccia, Vicenza, Neri Pozza, 2009.
- Agostino, *De civitate Dei*, curaverunt Bernardus Dombart et Alphonsus Kalb, Turnholt, Brepols, 1955.
- Agrimi Mario, *Aspetti di una dottrina sull'arte di Dante*, in "Il Veltro", 6 (1967), pp. 815-834.
- Alano di Lilla, *Viaggio della Saggezza*, a cura di Carlo Chiurco, Milano, Bompiani, 2004.
- Alberto Magno, *De animalibus libri 26; nach der Cölner Urschrift; herausgegeben von Hermann Stadler*, Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1916-1920.
- Id., *Opera Omnia*, cura ac labore Augusti Borgnet, Parisiis, apud Ludovicum Vivès, 1890-1899.
- Id., ms. 683, Universitätsbibliothek, Lipsia.
- Alessandro Neckam, *De naturis rerum libri duo; with the Poem of the Same Author, De laudibus divinæ sapientiæ*, edited by Thomas Wright, London, Longman, 1863.
- Alexakis Alexander, *Was There Life beyond the Life beyond? Byzantine Ideas on Reincarnation and Final Restoration*, in *Dumbarton Oaks Paper*, 55 (2001), pp. 155-177.
- Alighieri Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.
- Alter Robert and Frank Kermode, a cura di, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Alvernay (d') Marie Thérèse, *Les pérégrinations de l'âme dans l'autre monde, d'après un anonyme de la fin du XIIe siècle*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge", XIII (1940-1942), pp. 239-299.
- Ead., *Le cosmos symbolique du XIIe siècle*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge", XX (1953), pp. 31-81.

- Amat Jacqueline, *Songes et visions: l'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1985.
- *Apocalypsis Esdrae, Apocalypsis Sedrach, Visio beati Esdrae*, edidit Otto Wahl, Leiden, Brill, 1977.
- *Apocrypha Anecdota. A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments now First Edited from Manuscripts*, by James Montague Rhodes, London, Cambridge University Press, 1893 (fa parte di *Texts and Studies. Contributions to Biblical and Patristic Literature*, edited by J. Armitage Robinson, vol. II).
- Apponio, in *Canticum canticorum expositionem*, ediderunt Bernard de Vregille et Louis Neyrand, Turnhout, Brepols, 1986.
- Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1988.
- Ariani Marco, *La teologia della luce in Dante*, in Giuseppe Ledda, a cura di, *Le teologie di Dante: atti del convegno internazionale di studi*, Ravenna, 9 novembre 2013, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 23-58.
- Id., *Nota su "figurando il Paradiso" ("Par." XXIII, 61): "umbra lucis, lux infigurabilis"*, in *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Firenze, Olschki, 2011, vol. 1, pp. 49-63.
- Id., *Lux inaccessibilis: metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.
- Id., *'Metafore assolute': emanazionismo e sinestesie della luce fluente*, in Id., a cura di, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 193-220.
- Id., *'E sí come di lei bevve la gronda - De le palpebre mie' (Par. XXX 88): Dante e lo pseudo Dionigi Areopagita*, in Lucia Battaglia Ricci, a cura di, *Leggere Dante*, Ravenna, Longo, 2003, pp. 131-152.
- Aristotele, *L'anima e il corpo: Parva naturalia*; introduzione, traduzione e note di Andrea L. Carbone, Milano, Bompiani, 2002.
- Asín Palacios Miguel, *Dante e l'Islam*; introduzione di Carlo Ossola, Milano, Luni Editrice, 2015.
- Assunto Rosario, *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale. Con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milano, Marzorati, 1975.
- Id., *Dante, Giotto e l'arte figurativa medievale*, in "Il Veltro", 6 (1967), pp. 803-814.
- Auerbach Erich, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2001.

- Auzzas Ginetta, Baffetti Giovanni, Delcorno Carlo, a cura di, *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli 13.-16. : atti del Seminario di studi, Bologna 15-17 novembre 2001*, Firenze, Olschki, 2003.
- Bagnoli Alessandro, *La Maestà di Simone Martini*, Siena, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1999.
- Balbarini Chiara, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli studi*, in "L'Alighieri", 30 (2007), pp. 151-157.
- Baltrušaitis Jurgis, *Risvegli e prodigi: la metamorfosi del gotico*, Milano, Adelphi, 1999.
- Id., *Cercles astrologiques et cosmographiques a la fin du Moyen Age*, in "Gazette des beaux arts", 21 (1939), pp. 65-84.
- Id., *Roses des Vents et Roses de personnages a l'époque romane*, in "Gazette des beaux arts", 20 (1938), pp. 265-276.
- Id., *L'image du Monde Celeste du 9. au 12. siècle*, in "Gazette des beaux arts", 20 (1938), pp. 137-148.
- Id., *Quelques survivances de symbols solaires dans l'art du moyen age*, in "Gazette des beaux arts", 17 (1937), pp. 75-82.
- Baranski Zygmunt G., *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000.
- Barb A. A., *Mensa Sacra: The Round Table and the Holy Grail*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 19, 1/2 (1956), pp. 40-67.
- Barclay Lloyd Joan, *Heaven and Hell in Medieval Italian Art*, in "Spunti e ricerche" 11 (1995), pp. 18-34.
- Barnes John C., *Ut architectura poesis? The case of Dante's candida rosa*, in "The Italianist", 6/1 (1986), pp. 19-33.
- Barolini Teodolinda, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Barral i Altet Xavier, a cura di, *Vetrare medievali in Europa*, Milano, Jaca Book, 2003.
- Bartlett Robert, *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2013
- Baschet Jérôme, *L'iconografia medievale*, Milano, Jaca Book, 2014.
- Id., *I mondi del Medioevo: i luoghi dell'aldilà*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, vol. 1, pp. 317-347.

- Id., *Vision béatifique et représentations du Paradis (XIe-XVe siècle)*, in *La visione e lo sguardo nel Medioevo - View and Vision in the Middle Ages*, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Micrologus 6 (1998), pp. 73-93.
- Id., *Paradiso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. 9, pp. 169-174.
- Id., *Jugement de l'ame, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?*, in "Revue Mabillon", VI (1995), pp. 159-203.
- Id., *Les justices de l'au-dela: les representations de l'enfer en France et en Italie: 12.-15. siecle*, Palais Farnese, Ecole Francaise de Rome, 1993.
- Bataillon Jacques Luis, *Beatitudes et types de saintité*, in "Revue Mabillon", nouvelle serie, LXVIII (1996), pp. 79-104.
- Id., *La predication au 13. siecle en France et Italie: etudes et documents*, Aldershot, Variorum, 1993.
- Battaglia Ricci Lucia, *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, Cittadella, Bertinocello, 2015, pp. 113-125.
- Ead., "Figurare il Paradiso". *Minimi appunti sui più antichi testimoni illustrati*, in "Studi e problemi di critica testuale", 90 (2015), pp. 297-315.
- Ead., *Immaginare l'Aldilà: Dante e l'arte figurativa medievale*, in *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Arian, Firenze, Olschki, 2011, vol. 1, pp. 87-97.
- Ead., *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, in "Critica del testo", 14/2 (2011), pp. 547-580.
- Ead., *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254.
- Ead., "Vidi e conobbi l'ombra di colui." *Identificare le ombre*, in *Dante e le arti visive*, a cura di Maria Monica Donato, Lucia Battaglia Ricci, Michelangelo Picone, Giuseppa Z. Zanichelli, Milano, UNICOPLI, 2006.
- Ead., "Come [...] le tombe terragne portan segnato": *lettura del dodicesimo canto del "Purgatorio"*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. 1, pp. 33-64.
- Ead., *Una biblioteca "visiva"*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 191-215.

- Ead., *Per una lettura dell'“Inferno”*. Strutture narrative e arte della memoria, in “Rivista di studi danteschi”, 3 (2003), pp. 227-252.
- Ead., *Descrivere l'Aldilà: il contributo della tradizione figurativa*, in “Studi medievali e moderni”, 1 (2003), pp. 39-70.
- Ead., *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante: da Firenze all'aldilà: atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000*, a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73.
- Ead., *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, in “Lettture classensi”, 29 (2000), pp. 67-103.
- Ead., *Con parole e con segni. Lettura del XVIII del Paradiso*, in “L'Alighieri”, 6 (1995), pp. 7-28.
- Ead., *Scrittura sacra e «sacrato poema»*, in Giovanni Barblan, a cura di, *Dante e la Bibbia: atti del Convegno internazionale promosso da Biblia, Firenze, 26-27-28 settembre 1986*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 295-321.
- Battisti Antonio, *È possibile un confronto fra Dante e Giotto in base allo stile? e con quali metodi di analisi?*, in “Il Veltro”, 6 (1967), pp. 835-842.
- Battisti Eugenio, *Giotto*, Geneve, Skira – Roma, Newton Compton, 1990.
- Bauckham Richard, *The Apocalypse of the Seven Heavens*, in “Apocrypha” 4 (1993), pp. 141-175.
- *Beato di Lieban: miniature del Beato de Fernando 1. y Sancha: Codice B.N. Madrid Vit. 14-2*; testo e commenti alle tavole di Umberto Eco; introduzione e note bibliografiche di Luis Vazquez de Parga Iglesias, Parma, Ricci, 1973.
- Id., in *Apocalipsin libri duodecim*, edited by Henry A. Sanders, Rome, American Academy in Rome, 1930.
- Beigbeder Olivier, *Lessico dei simboli medievali*, Milano, Jaca Book, 1989.
- Belet Giovanni, *Summa de ecclesiasticis officiis*, edita ab Heriberto Douteil, Turnholt, Brepols, 1976.
- Bell David N., *The Vision of the World and of the Archetypes in the Latin Spirituality of the Middle Ages*, in “Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge”, XLIV (1977), pp. 7-31.
- Bellonzi Fortunato, *Arti figurative*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1984, vol. 1, pp. 400-403.
- Id., La “Vita Nuova”, le “Rime” e la cultura figurativa in Toscana al tempo della giovinezza di Dante, in “Il Veltro”, 6 (1967), pp. 765-774.

- Bellosi Luciano, *Cimabue*; apparati a cura di Giovanna Ragionieri, Milano, Motta, 2004.
- Id. e Giovanna Ragionieri, *Duccio di Buoninsegna*, Firenze, Giunti, 2003.
- Id., *Duccio: La Maestà*, Milano, Electa, 1998.
- Id., a cura di, *Simone Martini: atti del convegno: Siena, 27, 28, 29 marzo 1985*, Firenze, Centro Di, 1988.
- Berengario di Landorra, *Lumen animae*, Augsburg, 1477.
- Bériou Nicole, a cura di, *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti archevêque de Pise (1253-1277)*; édition critique par Nicole Bériou et Isabelle le Masne de Chermont avec la collaboration de Pascale Bourgain et Marina Innocenti; avant-propos de André Vauchez et Emilio Cristiani, Roma: École française de Rome, 2001.
- Ead., *Prédication et liturgie au Moyen Âge*; études réunies par Nicole Bériou et Franco Morenzoni, Turnhout, Brepols, 2008.
- Bernardo di Chiaravalle, *Opera*, ad fidem codicum recensuerunt Jean Leclercq, Charles Hugh Talbot, Henri M. Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1957-1998.
- Bernardo Silvestre, *Cosmographia*; edited with an introduction and notes by Peter Dronke, Leiden, Brill, 1978.
- Beyer Victor et al., *Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, Paris, C.N.R.S., 1986.
- Bianchi Alessandro, *Bibbia moralizzata*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. 3, pp. 491-493.
- *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*; adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H.I. Frede, H.F.D. Sparks, W. Thiele praeparavit Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.
- Bocciglione Manuela, *Un albero piantato nel cuore (Iacopone e Petrarca)*, in "Lettere Italiane", 52/2 (2000), pp. 225-264.
- Boerner Bruno, *Cattedrali gotiche e portal scolpiti. Le connessioni contestuali del culto delle reliquie*, in *Arte medievale: le vie dello spazio liturgico*, a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca book, 2012, pp. 221-261.
- Boespflug François, «Voici que je contemple les deux ouverts...» (Ac 7,55 s). *Sur la Lapidation d'Etienne et sa Vision dans l'art médiéval (IXe – XVIe siècles)*, in "Revue des Sciences Religieuses", 66/3-4 (1992), pp. 263-295.

- Bologna Corrado, *Gli angeli di Dante e di Giotto che “vident per speculum in aenigmate”*, in *Roma e il papato nel Medioevo: studi in onore di Massimo Miglio*, a cura di Anna Modigliani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, vol. 2, pp. 3-29.
- Bolzoni Lina, *Dante o della memoria appassionata*, in “Lettere Italiane”, LX/2 (2008), pp. 169-193.
- Ead., *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Bonaventura, *Opera omnia*, edita studio et cura pp. Collegii a s. Bonaventura, Ad Claras Aquas (Quaracchi), Ex typographia Collegii S. Bonaventurae, 1883-1902.
- Id., *Opere di San Bonaventura*, 13. *Opuscoli spirituali*; traduzione di Abele Calufetti; introduzione, note e indici di Maurizio Malaguti. Testo latino dell’ed. Quaracchi, Roma, Città nuova, Nuova collana bonaventuriana, 1992.
- Bongiovanni da Cavriana, *Anticerberus*; edizione del testo latino, introduzione, note e indici di Piervittorio Rossi; traduzione di Daniela Barchi, Cavriana, Valdonega, 1995.
- Bonsanti Giorgio, a cura di, *La basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena, Panini, 2002.
- Bonvesin de la Riva, *Libro delle tre scritture*. Introduzione, testo e commento a cura di Matteo Leonardi, Ravenna, Longo, 2014.
- Id., *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di Gianfranco Contini, Roma, Società filologica romana, 1941.
- Boswell C. S., *An Irish Precursor to Dante: A Study on the Vision of Heaven and Hell Ascribed to the Eighth-century Irish Saint Adamnan, with Translation of the Irish Text*, London, Nutt, 1908.
- Bousset Wilhelm, *Die Himmelsreise der Seele*, Darmstadt, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1960.
- Bovi Arturo, *Il movimento della immagine in Dante e in Giotto*, in “Il Veltro”, 6 (1967), pp. 843-846.
- Brandi Cesare, *Duccio*, Siena, Protagon editori toscani, 2003.
- Id., *Giotto*, Milano, Mondadori, 1983.
- Bregni Simone, “*Paradisus, locus amoenus*”: *immagini del Paradiso nei primi cinque secoli dell’era cristiana*, in “Rivista di storia e letteratura religiosa”, XLI (2005), pp. 297-327.
- Bremmer Jan N., *The Rise and Fall of the Afterlife: the 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol*, London - New York, Routledge, 2002.

- Brilli Elisa, *Firenze e il profeta. Dante tra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012.
- Brinkmann Ulrike e Rolf Lauer, *Die mittelalterlichen Glasfenster des Kölner Domchores*, in Hiltrud Westermann-Angerhausen, a cura di, *Himmelslicht: Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues, 1248-1349; Ausstellungskatalog*, Köln, 1998, pp. 23-34.
- Brisac Catherine, *Le vetrate: pittura e luce: dieci secoli di capolavori*, Milano, Mondadori, 2002.
- British Library (The), www.bl.uk.
- Bruderer Eichberg Barbara, *Les neuf choeurs angeliques: origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, Universite de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1998.
- Buonocore Marco, a cura di, *Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, Roma, Palombi, 1996.
- Cadei Antonio, *Le cattedrali all'origine del gotico*, in *Architettura medievale: la pietra e la figura*; a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book – Roma, Città Nuova, 2008, pp. 151-220.
- Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*; a cura di Claudio Moreschini; con la collaborazione di Marco Bertolini, Lara Nicolini, Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2003.
- *Cantusdatabase.org* database.
- Carli Enzo, *Duccio*, Milano, Electa, 1999.
- Carozzi Claude, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine: 5.-13. Siècle*, Rome, Ecole française de Rome, 1994.
- Carruthers Mary, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Cartusiano Dionigi, *Opera Omnia*, Monstrolii, Typis Cartusiae S.M. de Pratis, 1896-1906.
- Casey John, *After Lives: a Guide to Heaven, Hell, and Purgatory*, New York – Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Cassell Anthony Kimber, *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.
- Castelfranchi Liana, Maria Antonietta Crippa, diretto da, *Iconografia e arte cristiana*; a cura di Roberto Cassanelli, Elio Guerriero, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2004.
- Castelfranchi Vegas Liana, *L'arte medioevale in Italia e nell'occidente europeo*, Milano, Jaca Book, 1993.
- Castelnuovo Enrico, *Vetrate medievali: officine, tecniche, maestri*, Torino, Einaudi, 1994.
- *Catholic Encyclopedia (The)*, New York, The Encyclopedia Press, 1907-1922.

- Cerulli Enrico, a cura di, *Il Libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della 'Divina Commedia'*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949.
- Id., *Nuove ricerche sul Libro della Scala e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972.
- Cesaretti Paolo, a cura di, *I santi folli di Bisanzio*; introduzione di Lennart Rydén Milano, Mondadori, 1990.
- Cesario di Arles, *Sermones*, nunc primum in unum collecti et ad leges artis criticae ex innumeris mss. recogniti studio et diligentia D. Germani Morin, Turnhout, Brepols, 1953.
- Alexander B. Chambers, I Was But an Inverted Tree: *Notes towards the History of an Idea*, in "Studies in the Renaissance", 8, 1961, pp. 291-299.
- Champeaux (de) Gerard, Sebastien Sterckx, *I simboli del medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981.
- Charles R. H., *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*. Edited in Conjunction with Many Scholars by R. H. Charles, vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 1913.
- Charlesworth James H., edited by, *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 1: *Apocalyptic Literature and Testaments*, London, Darton, Logman & Todd, 1983.
- Id., *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 2: *Expansions of the Old Testament and Legends, Wisdom and Philosophical Literature, Prayers, Psalms, and Odes, Fragments of Lost Judeo-Hellenistic Works*, London, Logman & Todd, 1985.
- Chélini Jean, *Le calendrier chrétien: cadre de notre identité culturelle*, Paris, Picard, 2007.
- Chevalier Jean, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, Rizzoli, 1986.
- Christe Yves, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*. Edizione italiana a cura di Maria Grazia Balzarini, Milano, Jaca Book, 2000.
- Id., *Le visiones dell'Apocalisse dall'undicesimo al tredicesimo secolo: immagini, testi e contesti. Le visiones nella cultura medievale. Testi della 6. Settimana Residenziale di studi medievali, Carini, 20-25 ottobre 1986*, in "Schede medievali", XIX (1990), pp. 278-296.
- Ciccarese Maria Pia, *Le visioni dell'aldilà come genere letterario. Le visiones nella cultura medievale. Testi della 6. Settimana Residenziale di studi medievali, Carini, 20-25 ottobre 1986*, in "Schede medievali", XIX (1990), pp. 266-277.
- Ead., a cura di, *Visioni dell'aldilà in Occidente: fonti, modelli, testi*, Firenze, Nardini-Centro internazionale del libro, 1987.

- Cicerone, *I paradossi degli stoici; Il Timeo; Della divinazione; Sul destino*, Milano, Mondadori, 1968.
- Ciccuto Marcello, *Fonti, intertesti e strategie retoriche della cultura figurativa dantesca nella Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 161-169.
- Id., *Figure d'artista: la nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2002.
- Id., *Icone della parola: immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.
- Cicerone, *De re publica librorum sex quae manserunt, sextum recognovit K. Ziegler*, Lipsia, Teubner, 1964.
- Clichtove Josse, *Elucidatorium ecclesiasticum, ad officium ecclesiae pertinentia planius exponens: & quatuor libros complectens*, Parisiis, apud Poncetum le Preux, 1540.
- Coens Maurice, *Anciennes litanies des saints*, in *Recueil d'études bollandiennes*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1963, pp. 131-324.
- Cogan Marc, *The Design in the Wax. The Structure of the Divine Comedy and its Meaning*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1999.
- Collareta Marco, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare: le arti nella Toscana medievale*, a cura di Marco Collareta, Firenze, Edifir, 2013.
- Collins Adela Yarbro, *Cosmology and Eschatology in Jewish and Christian Apocalypticism*, Leiden, Brill, 1996.
- Comoretto Achille, *Le miniature del Sacramentario fuldense di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1988.
- Congar Yves, *Les laïcs et l'ecclésiologie des 'ordines' chez les théologiens des XI^e et XII^e siècles*, in *I laici nella societas christiana dei secoli XI e XII. Atti della terza settimana internazionale di studio, Mendola, 21-27 agosto 1965*, Milano, Vita e pensiero, 1968.
- Connolly Daniel K., *At the Center of the World: the Labyrinth Pavement of Chartres Cathedral, Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, edited by Sarah Blick and Rita Tekippe, Leiden-Boston, Brill, 2005, pp. 285-314.
- Constas Nicholas, "To Sleep, Perchance to Dream": *The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*, in *Dumbarton Oaks Paper*, 55 (2001), pp. 91-124.
- Contini Gianfranco, a cura di, *Poeti del Duecento*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1960.

- Coomaraswamy Ananda K., *Il grande brivido: saggi di simbolica e arte*; a cura di Roger Lipsey; edizione italiana a cura di Roberto Donadoni, Milano, Adelphi, 1987.
- Giuseppe Cremascoli, *Allegoria e dialettica: sul travaglio dell'esegesi biblica al tempo di Dante*, in Giovanni Barblan, a cura di, *Dante e la Bibbia: atti del Convegno internazionale promosso da Bibbia, Firenze, 26-27-28 settembre 1986*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 153-171.
- Crimi Giuseppe, *Una metafora vegetale: il fico ('Inf.', XV 66 e XXXIII 120)*, in Marco Ariani, a cura di, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 113-148.
- Crisologo Pietro, *Collectio sermonum a Felice episcopo parata; sermonibus extravagantibus adiectis cura et studio Alexandri Olivar*, Turnhout, Brepols, 1975.
- Cross J.E., *'Legimus in ecclesiasticis historiis': a Sermon for All Saints, and Its Use in Old English Prose*, in *Traditio*, 33 (1977), pp. 101-135.
- Culianu Iacon Petru, *I viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1994.
- Id., *Ascension*, in *The Encyclopedia of Religion*, a cura di Mircea Eliade, New York, MacMillan Publishing Company, 1987, vol 9, pp. 435-440.
- Id., *Esperienze dell'estasi dall'ellenismo al Medioevo*, Roma, Laterza, 1986.
- Id., *Psychanodia 1: a Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and its Relevance*, Leiden, Brill, 1983.
- Cumont Franz, *Les religions orientales dans le paganisme romain: conferences faites au College de France en 1905*. Reimpr. Anast. Paris, Librairie orientaliste P. Geuthner, 1963.
- Id., *Astrology and Religion among the Greeks and Romans*, New York, Dover publications, 1960.
- Cupane Carolina, *The Heavenly City: Religious and Secular Visions of the Other World in Byzantine Literature*, in *Dreaming in Byzantium and Beyond*, edited by Christine Angelidi and George T. Calofonos, Burlington, Ashgate, 2014, pp. 53-68.
- Daniélou Jean, *Terre et Paradis chez les Pères de l'église*, in "Eranos Jahrbuch" 22 (1953), pp. 433-472.
- Id., *Le douze Âpotres et le zodiaque*, in "Vigiliae Christianae" 13 (1959), pp. 14-25.
- *Dante and Islam*, in "Dante Studies", 125 (2007).
- *Dante e le città dell'esilio. Atti del Convegno Internazionale di Studi: Ravenna, 11-13 settembre 1987*, direzione scientifica Guido di Pino, Ravenna, Longo, 1989.
- *Dartmouth Dante Project* database.
- *Database of Latin Dictionaries (DLD)*.

- Davidson Clifford, a cura di, *The Iconography of Heaven*, Kalamazoo (Mich.), Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1994.
- D'Avray David L., *The Preaching of the Friars: Sermons Diffused from Paris before 1300*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Delcorno Carlo, *Quasi quidam cantus: studi sulla predicazione medievale*; a cura di Giovanni Baffetti, Giorgio Forni, Silvia Serventi, Oriana Visani, Firenze, Olschki, 2009.
- Id., *Dante e il linguaggio dei predicatori*, in "Lettture classensi", XXV (1996), pp. 51-74.
- Id., *Schede su Dante e la retorica della predicazione*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 301-12.
- Id., *Exemplum e letteratura Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Id., *Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco*, in "Lettture classensi", XV (1986), pp. 41-60.
- Dell'Acqua Francesca, *Le vetrate*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, vol. 2, pp. 685-698.
- Ead., *Di fronte alle vetrate*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, vol. 3, pp. 369-404.
- Delumeau Jean, *Quel che resta del Paradiso*, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Storia del paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna, Il Mulino, 1994
- Dushman Robert, *Anglo-Saxon Art after Alfred*, in "The Art Bulletin", 56/2, Medieval Issue (1974), pp. 176-200.
- Deuchler Florens, *Duccio*, Milano, Electa, 1984.
- De Vivo Catello, a cura di, *La visione di Alberico ristampata, tradotta e comparata con la Divina Commedia*, Ariano, Stabilimento tipografico appulo-irpino, 1899.
- Simonetta Di Santo, *Nel giardino di Dante: il sistema della vegetazione nella Commedia*, Chieti, Solfanelli, 1993.
- Dinzelbacher Peter, *Himmel, Holle, Heilige: Visionen und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Id., *Die Letzten Dinge : Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter*, Freiburg, Herder, 1999.
- Id., *Revelationes*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental (57), Turnhout, Brepols, 1991.
- Id., *Importanza e significato delle visioni e dei sogni per l'uomo medievale. Le visiones nella cultura medievale. Testi della 6. Settimana Residenziale di studi medievali, Carini, 20-25 ottobre 1986*, in "Schede medievali", XIX (1990), pp. 253-265.

- Id., *Le vie per l'Aldilà nelle credenze popolari e nella concezione erudita del Medioevo*, in "Quaderni medievali", 23 (1987), pp. 6-35.
- Di Pino Guido, *Al di là di Giotto*, in "Il Veltro", 6 (1967), pp. 847-852.
- Di Scipio C. Giuseppe, *The Symbolic Rose in Dante's Paradiso*, Ravenna, Longo, 1984.
- Id., *La 'candida rosa' di Dante e la cattedrale gotica*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del 12. Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana: Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985*, a cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988.
- *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1960-2016.
- *Dizionario enciclopedico del Medioevo*. Direzione di André Vauchez, con la collaborazione di Catherine Vincent. Edizione italiana a cura di Claudio Leonardi, Roma, Città nuova - Parigi, Éditions du Cerf – Cambridge, J. Clarke, 1998-1999.
- Doob Penelope Reed, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- Dreves Guido Maria, Blume Clemens e Bannister Henry M., a cura di, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1886-1922.
- Dronke Peter, a cura di, *A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- DuBruck Edelgard E., Gusick Barbara I., a cura di, *Death and Dying in the Middle Ages*, New York, P. Lang, 1999.
- Duhem Pierre, *Le système du monde: histoire des doctrines cosmologiques de Platon a Copernic*, Paris, Hermann, 1954-1959.
- Durando Guglielmo, *Rationale diuinorum officiorum*, per Dominicum Liliū & fratres Veneti, Venetiis, 1540.
- Eastwood Bruce Stansfield, *Ordering the Heavens. Roman Astronomy and Cosmology in the Carolingian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2007.
- Eco Umberto, *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007.
- Elberti Arturo, *Canto di lode per tutti i suoi fedeli: origini e sviluppo della Liturgia delle Ore in Occidente*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2011.
- Id., *La liturgia delle ore in Occidente: storia e teologia*, Roma, Edizioni dehoniane, 1998.
- Elders Leo J., *Les cosmologies médiévales*, in "Revue Thomiste", 93 (1993), pp. 97-110.

- *Enciclopedia cattolica*, Citta del Vaticano, Roma, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-1954.
- *Enciclopedia liturgica*, a cura di René Aigrain, Alba, Edizioni paoline, 1957.
- *Encyclopedia of Religion (The)*, a cura di Mircea Eliade, New York, MacMillan Publishing Company, 1987.
- *Enfer et paradis: l'au-dela dans l'art et la litterature en Europe. Actes du colloque organise par le Centre Europeen d'art et de Civilisation Medievale et la Societe des lettres, sciences et arts de l'Averyron a Conques les 22 et 23 avril 1994*, Conques, Centre Europeen d'Art et de Civilisation Medievale, 1995.
- Ennodio, *Opera omnia*; recensuit et commentario critico instruxit Guilelmus Hartel. Rist. anast. New York – London, Johnson Reprint, 1968.
- *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, a cura di Carolyn Muessig e Ad Putter, London-New York, Routledge, 2007.
- Esmeijer, Anna C., *Divina quaternitas: a Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, van Gorcum, 1978.
- Fallani Giovanni, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976.
- Id., Il “Convivio” e i temi dottrinali della pittura toscana dei secoli XIII e XIV, in “Il Veltro”, 6 (1967), pp. 775-788.
- Farid al-din Attar, *La rosa e l'usignuolo*, a cura di Carlo Saccone, Roma, Carocci, 2003.
- Farnetti Monica, *Bibliografia*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. 2, pp. 585-587.
- Fengler Christie K. e Stephany William A., *The Visual Arts: a Basis for Dante's Imagery in Purgatory and Paradise*, in “The Michigan Academician” 10/2 (1977), pp. 127-141.
- Fenzi Enrico, *Dante e il Roman de la Rose: alcune note sulla candida rosa dei beati e sulla questione del libero arbitrio*, in “Critica del testo”, 19/1 (2016), pp. 205-251.
- Ferrari Attilio, Donato Pirovano, *Dante e le stelle*, Roma, Salerno editrice, 2015.
- Ferzoco George, *Dante and the Context of Medieval Preaching*, in *Reviewing Dante's Theology*, edited by Claire E. Honess and Matthew Treherne, Oxford, Lang, 2013, vol. 2, pp. 187-210.
- Fioravanti Gianfranco, *Cielo e terra, Paradiso e Inferno nei teologi del XII secolo*, in *Cieli e terre nei secoli 11-12: orizzonti, percezioni, rapporti: atti della tredicesima Settimana internazionale di studio, Mendola, 22-26 agosto 1995*, Milano, Vita e pensiero, 1998, pp. 197-214.

- Flores d'Arcais Francesca, *Giotto*, Milano, Motta, 1995.
- Fototeca Zeri, www.fototecazeri.unibo.it.
- Freccero John, *Dante: la poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Gaehde Joachim, *Carolingian Interpretations of an Early Christian Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo Fuori le Mura in Rome*, in "Frühmittelalterliche Studien" 8 (1974), pp. 351-384.
- Gallinaro Ilaria, *I castelli dell'anima: architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999.
- Gandolfo Francesco, *La facciata scolpita*, in *Architettura medievale: la pietra e la figura*; a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book – Roma, Città Nuova, 2008, pp. 93-150.
- Gardiner Eileen, *Medieval Visions of Heaven and Hell: a Sourcebook*, New York – London, Garland, 1993.
- Ead., a cura di, *Visions of heaven and hell before Dante*; illustrations by Alexandra Eldridge, New York, Italica Press, 1989.
- Garfagnini Gian Carlo, *Cosmologie medievali*, Torino, Loescher, 1978.
- Gargan Luciano, *Biblioteche bolognesi al tempo di Dante. I libri di un frate converso domenicano (1312)*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di Raffaella Bertazzoni, Fabio Forner, Paolo Pellegrini, Corrado Viola, ETS, Pisa, 2011, pp. 475-487.
- Garnier Romain, *Nouvelles réflexions étymologiques autour du grec ἄνθρωπος*, in "Bulletin de la société de linguistique de Paris", 102/1, 2008, pp. 131-154.
- Gaster Moses, edited by, *Hebrew Visions of Hell and Paradise, The Revelation of Moses (A)*, in "Journal of the Royal Asiatic Society", 1893, pp. 571-611.
- Gatti Maria Luisa, «*Piante celesti con le radici lassù*». *Una metafora dell'esistenza umana nel Timeo di Platone*, in "Rivista di filosofia neo-scolastica", 107/1 (2015), pp. 111-118.
- Gatti Perer Maria Luisa, a cura di, *La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3): immagini della Gerusalemme celeste dal 3. al 14. secolo*, Milano, Vita e pensiero, 1983.
- Gauthier Nancy, *Les images de l'au-delà durant l'antiquité chrétienne*, in "Revue des Études Augustiniennes", 33 (1987), pp. 3-22.
- Germanier Véronique, *L'élaboration de l'image de la Toussaint. Sources textuelles et premières représentations*, in *La Cour céleste. La commémoration collective des saints au Moyen Âge et à l'époque moderne*, a cura di Olivier Marin e Cécile Vincent-Cassy, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 131-139.
- Ead., *Le paradis hierarchise dans les textes patristiques fondement d'une tradition iconographique dans l'art medieval*, in *Les réceptions des Pères de l'Eglise au Moyen Age*:

- le devenir de la tradition ecclésiastique: Congrès du Centre Sèvres - Facultés jésuites de Paris (11-14 juin 2008) préparé par Nicole Bériou, Rainer Berndt, Michel Fédou, Adriano Oliva et André Vauchez. Actes publiés par les soins de Rainer Berndt et Michel Fédou, Münster, Aschendorff, 2013, vol. 1, pp. 325-342.*
- Ead., *L'image de la Toussaint dans la Légende dorée conservée à la bibliothèque de Mâcon*, in *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée*. Études réunies par Barbara Fleith et Franco Morenzoni, Genève, Librairie Droz, 2001, pp. 253-263.
 - Giacomino da Verona, *De Jerusalem celesti*, in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
 - Gill Meredith, *Angels and the Order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy*, New York, Cambridge University Press, 2014.
 - Gill Miriam, *Preaching and Image: Sermons and Wall Paintings in Later Medieval England*, in *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*; edited by Carolyn Muessig, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, pp. 155-180.
 - Giovanardi Alesandro, *San Bonaventura e la concezione dell'arte medievale. Note sul Lignum vitae di Pacino da Bonagiunta*, in "Doctor Seraphicus" 63 (2015), pp. 159-181.
 - Giovanni da San Gimignano, *Summa de exemplis et rerum similitudinibus*, Lugduni, in officina Q. Philippi Tinghi, apud Simphorianum Beraud et Stephanum Michaellem, 1585.
 - Ghisalberti Alessandro, *La cosmologia nel Duecento e Dante*, in "Lettture Classensi" XIII (1984), pp. 33-48.
 - Gmelin Hermann, *L'ispirazione iconografica della Commedia*, in "Il Veltro", 1 (1959), pp. 13-16.
 - Guerrico d'Igny, *Sermoni*; introduzione, traduzione e note a cura di Oscar Testoni, Magnano, Qiqajon, Comunità di Bose, 2001.
 - Gorni Guglielmo, "*Gru*" di Dante. *Lettura di Purgatorio XXVI*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 3 (1994), pp. 11-34.
 - Id., *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990.
 - Gozzoli Maria Cristina, *L'opera completa di Simone Martini*, Milano, Rizzoli, 1970.
 - Grabar André, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana: Antichità e Medio Evo*, Milano, Jaca Book, 1999.
 - Id., *L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité e du haut Moyen-Age*, in "Cahiers archéologiques", 30 (1982), pp. 5-24.
 - Grant Edward, *Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1994.

- Greco Gabriella, a cura di, *Giotto*, Milano, Electa, 2006.
- Grégoire Réginald, *Semantica del cielo e della terra nell'esegesi biblica mediavale*, in *Cieli e terre nei secoli 11-12: orizzonti, percezioni, rapporti: atti della tredicesima Settimana internazionale di studio, Mendola, 22-26 agosto 1995*, Milano, Vita e pensiero, 1998, pp. 3-30.
- Gregorio Magno, *Homiliae in Evangelia*, cura et studio Raymond Étaix, Turnhout, Brepols, 1999.
- Id., *Omellie sui Vangeli*; a cura di Giuseppe Cremascoli, Bibliotheca Gregorii Magni, Roma, Città nuova, 1994.
- Gregory Tullio, *Cosmogonia biblica e cosmologie cristiane*, in Concetto Martello, Chiara Militello, Andrea Vella, a cura di, *Cosmogonie e cosmologie nel Medioevo: atti del Convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (S.I.S.P.M.), Catania, 22-24 settembre 2006*, Louvain La Neuve, F.I.D.E.M., 2008, pp. 169-194.
- Id., *Speculum naturale: percorsi del pensiero medievale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.
- Id., *Mundana sapientia: forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1992.
- Id., *Anima mundi: la filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze, Sansoni, 1955.
- Guénon René, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1975.
- Guglielmo di Conches, *Dragmaticon Philosophiae*, cura et studio Italo Ronca; *Summa de philosophia in vulgari*, Turnholt, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1997.
- Guillaud Jacqueline e Maurice, *Giotto: architetto dei colori e delle forme*, Paris - New York, Guillaud, 1987.
- Gurevič Aaron J., *Oral and Written Culture of the Middle Ages: Two "Peasant Visions" of the Late Twelfth-Early Thirteenth Centuries*, in "New Literary History", 16/1 (1984), pp. 51-66.
- Hamann McLean Richard, *Les origines des portails et façades sculptés gothiques*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", 2-6 (1959), pp. 157-175.
- Hammerich, L. L., *Studies of Visiones Georgii*, in "Classica et mediaevalia", 1 (1938), pp. 95-118 e 2 (1939), pp. 190-220.
- Harris Nigel, a cura di, *The Light of the Soul: the Lumen anime C and Ulrich Putsch's Das Liecht der Sel*, Oxford - New York, Lang, 2007.

- Hawkins Peter S., *Nightmare and Dream: The Earthly City in Dante's Commedia*, in Peter S. Hawkins, a cura di, *Civitas: Religious Interpretations of The City*, Atlanta, Scholars Press, 1986.
- Heinz-Mohr Gerd, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1995.
- Henning J., *Die Chöre der Heiligen*, in "Archiv für Liturgiewissenschaft", 8/2 (1964), pp. 436-456.
- Id., *Studies in Early Western Devotion to the Choirs of Saints*, in "Studia patristica" 8, (1963), pp. 239-247.
- Herrad di Hohenbourg, *Hortus deliciarum*; with contributions by T. Julian Brown & Kenneth Levy; under the direction of Rosalie Green, London, Warburg Institute – Leiden, Brill, 1979.
- Himmelfarb Martha, *Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Iacopone da Todi, *Laude*; a cura di Matteo Leonardi, Firenze, Olschki, 2010.
- Ibn 'Arabî, *L'Alchimia della felicità*, Milano, Boroli, 2004.
- Ildegarda di Bingen, *Scivias*, Turnholt, Brepols, 1978.
- Ead., *Visioni*. Traduzione e cura di Anna Maria Sciacca; prefazione di Enrico dal Covolo Roma, Castelvechi, 2016.
- *Il Libro della scala di Maometto*, traduzione di Roberto Rossi Testa; note al testo e postfazione di Carlo Saccone, Milano, Mondadori, 1999.
- *Il Libro della scala di Maometto*, a cura di Anna Longoni; con un saggio di Maria Corti, Milano, BUR Rizzoli, 2013.
- *Il primo grande dizionario dei santi secondo il calendario*, a cura di Alban Butler, Casale Monferrato, Piemme, 2001.
- Imbach Ruedi, *Empyreum – scholastische Gedanken über das Paradies*, in "Deutsches Dante Jahrbuch", 83 (2008), pp. 13-37.
- *Imagining Heaven in the Middle Ages: a Book of Essays*; a cura di Jan Swango Emerson e Hugh Feiss, New York, London, Garland, 2000.
- *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Atti del 33. Convegno storico internazionale. Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997.

- *Iconografia e arte cristiana*. Diretto da Liana Castelfranchi, Maria Antonietta Crippa; a cura di Roberto Cassanelli, Elio Guerriero, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2004.
- *Index of Christian Art (The)*, ica.princeton.edu.
- Iribarren Isabel, Lenz Martin, a cura di, *Angels in Medieval Philosophical Inquiry. Their Function and Significance*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- Isidoro di Siviglia, *Etimologie, o Origini*; a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004.
- Jacoff Rachel, *Sacrifice and Empire: Thematic Analogies in San Vitale and the Paradiso*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di Andrew Morrogh et alii, vol. 1, pp. 317-332, Firenze, Giunti-Barbèra, 1985.
- Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, 1998.
- Id., *Sermones de sanctis per anni totius circulum*, Venetiis, ex officina Ioannis Baptista Somaschi, 1573.
- James John, *The Mystery of the Great Labyrinth, Chartres Cathedral*, in "Studies in Comparative Religion", 11/2 (1977), pp. 92-115.
- Jaye Barbara H. e Briscoe Marianne G., *Artes praedicandi and Artes orandi*, Turnhout, Brepols, 1992.
- Kaeppli Thomas, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1970-1993.
- Kasarska Iliana, a cura di, *Mise en oeuvre des portails gothiques: architecture et sculpture: actes du colloque tenu au Musée de Picardie, Amiens, le 19 janvier 2009, sous la direction d' Iliana Kasarska, comité scientifique Dany Sandron, Philippe Sénéchal*.
- Kennedy Vincent L., *The Saints of the Canon of the Mass*, Città del Vaticano, Roma, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1963.
- Kern Hermann, *Through the Labyrinth: Designs and Meanings over 5000 Years*, Munich-London-New York, Prestel, 2000.
- Id., *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Kessler Herbert, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- Kienzle Beverly Mayne, a cura di, *The Sermon*, Turnhout, Brepols, 2000.
- Kominko Maja, *The world of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- Jackson Knight, *Vergil, Epic and Anthropology. Comprising Vergil's Troy, Cumaen Gates and The Holy City of the East*, London, Allen & Unwin, 1967.
- Kraak W. K., *Aristote est-il toujours resté fidèle à sa conception que la plante se tient la tête en bas?*, in "Mnemosyne", 10/4, 1942, pp. 251-262.
- Krauss Heinrich, *Il paradiso: storia e cultura*, Roma, Donzelli, 2005.
- Krüger Astrid, *La Cour céleste mise en système. La mémoire collective dans les litanies du VIII^e et du IX^e siècle*, pp. 31-52, in *La Cour céleste. La commémoration collective des saints au Moyen Âge et à l'époque moderne*, a cura di Olivier Marin e Cécile Vincent-Cassy, Turnhout, Brepols, 2014.
- Ead., *Litanei-Handschriften der Karolingerzeit*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 2007.
- Kurmann-Schwarz Brigitte, 'Vetrata', in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. 11, pp. 584-603.
- Ladner Gerhart B., *Il simbolismo paleocristiano: Dio, cosmo, uomo*. Prefazione all'edizione italiana di Eugenio Russo, Milano, Jaca Book, 2008.
- *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata*, Firenze, Centro di stampa, 1992.
- Lanci Antonio, *Letania*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1984, vol. 3, p. 629.
- Lapidge Michael, a cura di, *Anglo-Saxon Litanies of the Saints*, London, Published for the Henry Bradshaw Society by the Boydell Press, 1991.
- Lapostolle Christine, 'albero' e 'albero di Jesse', in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. XXXXX, pp. XXXXXXXX. e vol. XXXXXXX, pp. XXXX.
- Lauer Rolf, *Bildprogramme des Kölner Domchores vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, in Ludger Honnefelder et al., a cura di, *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner*, Cologne, 1998, pp. 185-265.
- *Le visiones nella cultura medievale. Testi della VI settimana residenziale di studi medievali, Carini, 20-25 ottobre 1986*, in "Schede Medievali" 19 (1990), pp. 253-316
- Leclercq Jean, *Predicare nel Medioevo*. Presentazione di Inos Biffi, Milano, Jaca Book, 2001.
- Ledda Giuseppe, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e san Paolo*, in Giuseppe Ledda, a cura di, *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del*

- Convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2011, pp. 179-216.*
- Id., *Canti III – IV – V, I segni del Paradiso*, in *Esperimenti danteschi: Paradiso 2010*; a cura di Tommaso Montorfano, Genova – Milano, Marietti, 2010, pp. 27-60.
 - Id., *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in “Lecture classensi” 37 (2007), pp. 119-142.
 - Id., *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.
 - Le Goff Jacques, *The learned and popular dimensions of journeys in the Otherworld in the Middle Ages*, in *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, a cura di Steven L. Kaplan, Berlin, Mouton, 1984, pp. 19-37.
 - Lentini Anselmo, *Te decet hymnus: l’innario della Liturgia horarum*, Città del Vaticano, Typis polyglottis vaticanis, 1984.
 - Leone De Castris Pierluigi, *Simone Martini*, Milano, Motta, 2003.
 - Lerner Michel-Pierre, *Il mondo delle sfere: genesi e trionfo di una rappresentazione del cosmo*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
 - Leyerle John, *The Rose-Wheel Design and Dante’s Paradiso*, in “University of Toronto Quarterly”, 46/3 (1977), pp. 280-308.
 - *Library of Latin Texts: Series A (LLT-A)*.
 - *Library of Latin Texts: Series B (LLT-B)*.
 - Lisner Margrit, *Significati e iconografia del colore nella ‘Madonna d’Ognissanti’*, in *La Madonna d’Ognissanti di Giotto restaurata*, Firenze, Centro Di, 1992, pp. 57-68.
 - Longere Jean, *La prédication médiévale*, Paris, Etudes augustiniennes, 1983.
 - Longhi Roberto, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1982.
 - Lotario di Segni, *Il disprezzo del mondo*; a cura di R. D’Antiga, Parma, Nuova Pratiche, 1994.
 - Louis Jacques Bataillon, “Approaches to the study of medieval sermons”, *Leeds Studies in English*, new series 11, (1980), p. 11-35.
 - Lucano, *De bello civili libri 10*, edidit D. R. Shackleton Bailey, Stoccarda, Teubner, 1988.
 - Lullo Raimondo, *Liber de doctrina puerili* (op. 8). Versio II: translatio latina sec. codd. München, Clm. 10548 [M] et 10549 [N], edited by Jaume Medina, Turnhout, Brepols, 2009.
 - Mackin Zane D.R., *Dante Praedicator: Sermons and Preaching Culture in the Commedia*, Columbia University, 2013. (tesi di dottorato)

- McDannell Collenn e Bernhard Lang, *Storia del paradiso*, Milano, Garzanti, 1991.
- Macrobio, *Commento al 'Somnium Scipionis'*; introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Mario Regali, Pisa, Giardini, 1983.
- Maggioni Giovanni Paolo, *La Bibbia nella letteratura visionaria*, in Giuseppe Cremascoli e Claudio Leonardi, a cura di, *La Bibbia nel Medioevo*, Bologna, EDB, 1996, pp. 377-388.
- Malagoli Luigi, *La pittoricità del Paradiso*, in "Il Veltro", 6 (1967), pp. 855-860.
- Maldina Nicolò, *In pro del mondo: Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*, Roma, Salerno, 2017.
- Id., *Dante e l'immagine del buon predicatore nel Paradiso*, in "Lettere Italiane", 43 (2014), pp. 41-64.
- Id., *Tra predicazione e liturgia. Modelli e fortuna del «Peter Noster» di Purgatorio XI, 1-21*, in *Le teologie di Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 9 novembre 2013*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 201-233.
- Mapping Gothic, mappinggothic.org.
- Marcozzi Luca, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in Marco Ariani, a cura di, *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 59-112.
- Marconi Giulia, *Ennodio, tra res publica e curia, nell'Italia ostrogota*, in KOINΩNIA, 41 (2017), pp. 529-543.
- Mariani Valerio, *Dante e Giotto*, in "Il Veltro", 6 (1967), pp. 751-764.
- Martello Concetto, Militello Chiara, Vella Andrea, a cura di, *Cosmogonie e cosmologie nel Medioevo: atti del Convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (S.I.S.P.M.), Catania, 22-24 settembre 2006*, Louvain La Neuve, F.I.D.E.M., 2008.
- Martin Hervé, *Le métier de predicateur en France septentrionale a la fin du Moyen Age (1350-1520)*, Paris, Editions du Cerf, 1988.
- Martinez Ronald L., *Dante and the Poem of the Liturgy*, in *Reviewing Dante's Theology*, edited by Claire E. Honess and Matthew Treherne, Oxford, Lang, 2013, vol. 2, pp. 89-155.
- Marziano Capella, *Le nozze di Filologia e Mercurio*; introduzione, traduzione, commentario e appendici di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2001.
- Mechthild von Hackeborn (Matilde di Hackeborn), *The Book of Special Grace*. Introduced and translated by Barbara Newman, New York - Mahwah, NJ, Paulist Press, 2017.
- Ead., *Il libro della grazia speciale: passi scelti*; a cura di Alessia Piana, Roma, Appunti di viaggio, 2013.

- Ead., *Liber gratiae spiritualis visionum et reuelationum beatae Mechthildis virginis deuotissimae, ad fidelium instructionem*, Venetiis, in coenobio sanctae Mariae Magdalenae per monialium poenitentium manus. Venundatur in uico sanctae Mariae formosae ad signum Spei, 1558.
- Mechthild von Magdeburg (Matilde di Magdeburgo), *La luce fluente della divinità*; a cura di Paola Schulze Belli, Firenze, Giunti, 1991.
- McDannell Collenn e Lang Bernhard, *Storia del paradiso*, Milano, Garzanti, 1991.
- Meier Christel, *Le rappresentazioni dell'invisibile: sulla nuova diagrammatica del XII secolo*, in *Il secolo XII: la renovatio dell'Europa cristiana*, a cura di Giles Constable, Giorgio Cracco, Hagen Keller, Diego Quaglioni, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Miglio Luisa, *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. 5, pp. 625-627.
- Mocan Mira, *Fantasticus mundus. Teologia vittorina e creazione poetica in Dante*, in *Le teologie di Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 9 novembre 2013*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 117-141.
- Moevs Christian, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Id., *Is Dante Telling the Truth?*, in "Lectura Dantis", 18/19 (1996), pp. 3-11.
- Mollia Franco, *Il francescanesimo in Dante e Giotto*, in "Il Veltro", 6 (1967), pp. 861-865.
- *Monumenta Germaniae Historica* database.
- Morgan Library (The), themorgan.org.
- Moreira Isabel, *Dreams, visions and spiritual authority in Merovingian Gaul*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2000.
- Morgan Alison, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge 1990.
- Moskowitz Anita Fiderer, *Nicola & Giovanni Pisano Pulpits*, London, Harvey Miller, 2005.
- Muzzarelli M. Giuseppina, *Pescatori di uomini: predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Nardi Bruno, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La nuova Italia, 1967.
- Nilgen Ursula, *Le raffigurazioni dell'aldilà nelle fonti iconografiche*, in *Cieli e terre nei secoli 11-12: orizzonti, percezioni, rapporti: atti della tredicesima Settimana internazionale di studio, Mendola, 22-26 agosto 1995*, Milano, Vita e pensiero, 1998, pp. 261-279.

- Nirit Ben-Aryeh Debby, *The Preacher as Goldsmith: The Italian Preacher's Use of the Visual Arts*, in *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*; edited by Carolyn Muessig, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, pp. 127-154.
- Novotný Vojtěch, *Cur homo? A History of the Thesis Concerning man as a Replacement for Fallen Angels*, Praga, Karolinum, 2014.
- *Nuovo dizionario di liturgia*, a cura di Domenico Sartore e Achille M. Triacca, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1995.
- *Nuovo grande commentario biblico*, editori Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy; edizione italiana a cura di Flavio Dalla Vecchia, Giuseppe Segalla, Marco Vironda, Brescia, Queriniana, 2002.
- Obrist Barbara, *La cosmologie médiévale: textes et images*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Padoan Giorgio, *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977.
- Id., *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio*, in "Lettere Italiane", 11/4 (1959), pp. 432-457.
- Palazzo Éric, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000.
- Id., *Les sacramentaires de Fulda: étude sur l'iconographie et la liturgie a l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorff, 1994.
- Id., *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age: des origines au 13. siècle*, Paris, Beauchesne, 1993.
- Id., *Libri liturgici*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, direttore Angiola Maria Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991-2002, vol. 7, pp. 646-653.
- Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1947-1948, 2 voll.
- Paone Stefania, *Gli affreschi di Santa Maria Donnadregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, in *Arte Medievale*, III/1 (2004), pp. 87-118.
- Pasquini Laura, *Iconografie dantesche: dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna, Longo, 2008.
- Ead., *Riflessi dell'arte ravennate nella Commedia dantesca. Estratto da: 42. corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 14-19 maggio 1995*, [S.l.]. Edizioni del girasole, [1995?], pp. 699-719.
- *Patrologia Latina* database.

- Pellegrino Michele, *Il “topos” dello “status erectus” nel contesto filosofico e biblico (a proposito di Ad Diognetum, 10,1-2) in Mullus (Festschrift T. Klauser)*, Aschendorff, Münster, 1964, pp. 273-280.
- Piccinini Chiara, *Osservazioni sulla scultura architettonica monumentale: i portali scolpiti fra romanico e gotico*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, vol. 2, pp. 213-234.
- Pierini Marco, *Simone Martini*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2000.
- Piva Paolo, a cura di, *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, Milano, Jaca Book, 2006.
- Platone, *Timeo*; introduzione, traduzione, note, apparati e appendice iconografica di Giovanni Reale; appendice bibliografica di Claudio Marcellino, Milano, Rusconi, 1994.
- Plinio il Vecchio, *Storia naturale*; prefazione di Italo Calvino; saggio introduttivo di Gian Biagio Conte; nota biobibliografica di Alessandro Barchiesi, Chiara Frugoni, Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1988.
- Plutarco, *Il demone di Socrate; I ritardi della punizione divina*; con un saggio di Dario Del Corno, Milano, Adelphi, 1982.
- Id., *Moralia*, ediderunt M. Pohlenz – W. Sieveking, Lipsia, vol. III, Teubner, 1972.
- Pomeroy Samuel, *Numbering the Heaven(s). John Chrysostom's Use of Greek Exegetical Traditions for Interpreting Gen 1,6-8 (Hom. Gen. IV)*, in “Ephemerides Theologicae Lovanienses” 92/2 (2016), pp. 203-228.
- Pompei Alfonso M., *Cosmologia: scienza e fede in Bonaventura da Bagnoregio*, in “Doctor Seraphicus”, XLVII (2000), pp. 5-42.
- Pouchelle Marie-Christine, *Représentations du corps dans la “Légende dorée”*, in “Ethnologie française”, nouvelle serie, 6, 3/4 (1976), pp. 293-308.
- Prandi Stefano, «*Ad intuitum supercelestium formarum*»: *Alain de Lille e la Commedia*, in *Dante e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 26 novembre 2015), a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018, pp. 117-136. In corso di stampa.
- Id., *Canto XXV. «Ritornèrò poeta»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. Paradiso*, vol. III, t. II, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 723-746.
- Id., *Deus Artifex: formes et histoire d'une métaphore*, in *Création, Renaissance, ordre du monde*. Essais réunis par Carlo Ossola, Torino, Aragno, 2012, pp. 20-40.

- Id., *Dante e lo Pseudo-Dionigi: una nuova proposta per l'immagine finale della Commedia*, in "Lettere italiane" 1, 2009, pp. 3-29.
- Id., *Dilemma ed allegoresi nel canto IV del «Paradiso»*, in "Studi danteschi" LXXII, 2007, pp. 103-140.
- Id., *Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» X-XIII)*, in *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Firenze, Olschki, 2011, vol. 1, pp. 99-116.
- Id., *Il diletto legno: aridità e fioritura mistica nella Commedia*, Firenze, Olschki, 1994.
- *Pregheiera e liturgia nella Commedia: atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 12 novembre 2011*, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna: Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2013.
- Rahner Hugo, *Simboli della Chiesa: l'ecclesiologia dei Padri*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1994.
- Rauwel Alain, *Nomina patrum: les Saints du Canon de la messe*, in *La Cour céleste. La commémoration collective des saints au Moyen Âge et à l'époque moderne*, a cura di Olivier Marin e Cécile Vincent-Cassy, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 25-30.
- Reau Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1956-1959.
- Repici Luciana, *Uomini capovolti: le piante nel pensiero dei greci*, Roma, Laterza, 2000.
- Reudenbach B., *Heilsräume: die künstlerische Vergegenwärtigung des Jenseits im Mittelalter*, in *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, hrsg. J.A. Aertsen und A. Speer, Berlin - New York, de Gruyter, 1998.
- Righetti Mario, *Manuale di storia liturgica*, Milano, Ancora, 2005.
- Ritchey Sara, *Spiritual Arborescence: Trees in Medieval Christian Imagination*, in "Spiritus" 8/1 (2008), pp. 64-82.
- *Rituale monasterii Biburgensis* (Budapest, Cod. lat. m. ae. Nr. 330, saec. XII), edito a cura di Walter von Arx, in "Spicilegium Friburgense", 14 (1970), pp. 155-289.
- Romano Serena, *La o di Giotto*, Milano, Electa, 2008.
- Rose Window (The), therosewindow.com.
- Rowland Christopher, *The Open Heaven: a study of Apocalyptic in Judaism and Early Christianity*, London, SPCK, 1982.
- Rudolph Conrad, *Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis*, in "Art History" 33/4 (2010), pp. 568-595.

- Rusconi Roberto, a cura di, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana: da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino, Loescher, 1981.
- Russell Jeffrey Burton, *Storia del Paradiso*, Roma, Laterza, 1996.
- Id., *Il diavolo nel Medioevo*, Laterza, 1987.
- Russo David, *La cour céleste dans l'iconographie italienne des derniers siècles du moyen age*, in "Mémoires de l'Académie de Vaucluse", VI (1985), pp. 287-298.
- Ryken Leland, Wilhoit James C., Longman Tremper III, a cura di, *Le immagini bibliche: simboli, figure retoriche e temi letterari della Bibbia*; edizione italiana a cura di Marco Zappella, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2006.
- Sacchi Paolo, a cura di, *Apocrifi dell'Antico Testamento*, voll. 4, Torino, UTET e Brescia, Paideia, 1989-2000.
- Saccone Carlo, a cura di, *Sguardi su Dante da Oriente*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2017.
- Id., *Viaggi e visioni di re, sufi, profeti*, Milano, Luni, 1999.
- Saloni Pippa, Andrea Worm, a cura di, *The Tree: Symbol, Allegory and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, Turnhout, Brepols, 2014.
- Salsano Fernando, *Corte*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1984, vol. 2, pp. 223-224.
- Salzani Stefano, *Le radici in alto*, in "Rivista di studi calabrian", 2 (2002), pp. 55-96.
- Sanâ'i, *Viaggio nel regno del ritorno*; a cura di Carlo Saccone, Parma, Pratiche, 1993.
- Santambrogio Giovanni, a cura di, *Paradiso inferno: le più belle rappresentazioni nell'arte*, Novara, De Agostini, 2006.
- Id., *I santi: le più belle rappresentazioni nell'arte*, Novara, De Agostini, 2006.
- Santi Francesco, *Lucifero e Dante. La poetica della morta poesì*, in *Il diavolo nel Medioevo. Atti del 49. Convegno storico internazionale: Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 195-215.
- Id., *La Bibbia e la letteratura profetico-apocalittica*, in *La Bibbia nella letteratura visionaria*, in Giuseppe Cremonesi e Claudio Leonardi, a cura di, *La Bibbia nel Medioevo*, Bologna, EDB, 1996, pp. 389-408.
- Sarolli Gian Roberto, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971.
- Sbacchi Diego, «Lo gran mar de l'essere» (Par. I, 113), in "L'Alighieri", XXXVIII, 2011, pp. 143-149.

- Id., *Il linguaggio superlativo e gerarchico del Paradiso*, in “L’Alighieri”, XXXI, 2008, pp. 5-22.
- Id., *La presenza di Dionigi Areopagita nel Paradiso di Dante*, Firenze, Olschki, 2006.
- Scafi Alessandro, *Il paradiso in terra: mappe del giardino dell’Eden*, Milano, Mondadori, 2007.
- Id., *Alla scoperta del paradiso: un atlante del cielo sulla terra*, Palermo, Sellerio, 2011.
- Id., *Maps of Paradise*, London, British Library, 2013.
- Id., a cura di, *The Cosmography of Paradise: The Other World from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, London, The Warburg Institute, 2016.
- Schäfer Peter, *In Heaven as It Is in Hell: The Cosmology of Seder Rabbah di-Bereshit*, in *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religion*, a cura di Ra‘anan S. Boustán, Annette Yoshiko Reed, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 233-274.
- Schapiro Meyer, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002.
- Schnapp Jeffrey T., *The Transfiguration of History at the Center of Dante’s Paradise*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- Schneyer Johannes Baptist, *Archivum fratrum praedicatorum*, vol. XXXIV, Roma, Istituto storico domenicano di S. Sabina, 1964.
- Id., *Repertorium der Lateineschen Sermones des Mittelalters*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1969-1990.
- Scirea Fabio, *L’aldilà prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*; a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 185-207.
- Segal Alan F., *Life after Death: a History of the Afterlife in the Religions of the West*, New York, Doubleday, 2004.
- Id., *Heavenly Ascent in Hellenistic Judaism, Early Christianity and their Environment*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 23.2, 1980, Berlin, de Gruyter, pp. 1333-94.
- Segre Cesare, *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell’aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- Seidel Max, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia, Marsilio, 2012.

- Sesti Giuseppe Maria, *Le dimore del cielo: archeologia e mito delle costellazioni*, Palermo, Novecento, 1987.
- Seward Barbara, *The Symbolic Rose*, New York, Columbia University Press, 1960.
- Schmitt Jean-Claude, *Les images classificatrices*, in “Bibliothèque de l’école des Chartes”, 147 (1989), pp. 311-341.
- Silverstein Theodore, *Dante and the Legend of the Mi ‘rāj: The Problem of Islamic Influence on the Christian Literature of the Otherworld*, in “Journal of Near Eastern Studies”, 11/2 (1952), pp. 89-110 e 11/3 (1952), pp. 187-197.
- Silvestri Daniele, *ἄνθρωπος. Un’etimologia (im)possibile?*, in Riccardo Ambrosini, Maria Patrizia Bologna, Filippo Motta, Chatia Orlandi, a cura di, *Scríthair a ainm n-ogaim. Scritti in memoria di Enrico Campanile*, Pisa, Pacini Editore, 1997, pp. 929-986.
- Simbeni Alessandro, *L’iconografia del Lignum vitae in Umbria nel XIV secolo e un’ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, in “Franciscana. Bollettino della Società Internazionale di Studi Francescani”, 9 (2007), pp. 149-183.
- Simek Rudolf, *Heaven and Earth in the Middle Ages. The Physical World before Columbus*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 1996.
- Simson (von) Otto, *La cattedrale gotica: il concetto medievale di ordine*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Sindona Enio, *L’opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano, Rizzoli, 1975.
- Singleton Charles S., *In Exitu Israel de Aegypto*, in “Dante Studies”, 118 (2000), pp. 167-187.
- Stabile Giorgio, *Cosmologia e teologia nella Commedia: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in “Lecture classensi”, 12 (1982), pp. 139-173.
- Stevenson Jane, *Ascent through the Heavens, from Egypt to Ireland*, in “Cambridge Medieval Celtic Studies” 5 (1983), pp. 25-31.
- Tardiola Giuseppe, a cura di, *I viaggiatori del paradiso: mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell’aldilà prima di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- Tassone Mario Paolo, *Metafore e immagini della corte celeste nella “Commedia”*, in Luca Marozzi, a cura di, *Dante e la retorica*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 185-209.
- Teyssèdre Bernard, *Angeli, astri e cieli: figure del destino e della salvezza*, Genova, ECIG, 1991.
- Timotin Andrei, *La vision du paradis d’André Salos. Héritages ancien set idéologie impériale byzantine*, in “Revue de l’histoire des religions”, 3 (2011), pp. 389-402.

- Tomei Alessandro, a cura di, *Giotto e il Trecento: il più sovrano maestro in dipintura*, Milano, Skira, 2009.
- Id., *Cimabue*, Firenze, Giunti, 1997.
- Tommaso d'Aquino, *Opera omnia*, iussu impensaue Leonis XIII edita, cura et studio fratrum ordinis predicatorum, Romae, ex typographia Polyglotta, 1882-sgg.
- Id., *La Somma teologica*. Testo latino dell'edizione leonina; traduzione italiana a cura dei Frati domenicani; introduzione di Giuseppe Barzaghi, Bologna, ESD, 2014.
- Id., *Commento alle 'Sentenze' di Pietro Lombardo e testo integrale di Pietro Lombardo*, Bologna, ESD, 1999-2002.
- Tommaso di Cantimprè, *Liber de natura rerum*, Berlin - New York, de Gruyter, 1973.
- Torriti Piero, *Simone Martini*, Firenze, Giunti, 1991.
- Tosatti Silvia Bianca, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Toubert Hélène, *Un'arte orientata: riforma gregoriana e iconografia*, a cura di Lucinia Speciale, Milano, Jaca book, 2001.
- Ulivi Ferruccio, *L'esperienza figurativa nella "Commedia"*, in "Il Veltro", 6 (1967), pp. 789-802.
- Varese Claudio, *Parola e immagine figurativa nei canti del Paradiso Terrestre*, in "Rassegna delle letterature italiane", s. 8, 94 (1990), pp. 30-42.
- Vasoli Cesare, *Arte della memoria e predicazione*, in *Dal pulpito alla navata: la predicazione medievale nella sua recezione da parte degli ascoltatori (sec. 13.-15.): atti del convegno, 1986* (fa parte di *Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze*, vol. 3), Firenze, Olschki, 1989, pp. 301-321.
- Vauchez André, *La santità nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Id., *La spiritualité du Moyen Âge occidental: 8.-12. siècles*, Paris, Editions du Seuil, 1994.
- Venturi Gianni, *Una "Lectura Dantis" e l'uso dell'ecfrasi: "Purgatorio X"*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. 1, pp. 15-32.
- Verdier Philippe, *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal – Paris, Vrin, 1980.
- Verdon Timothy, *Giotto e la spiritualità da San Bernardo a San Francesco*, in Alessandro Tomei, a cura di, *Giotto e il Trecento: il più sovrano maestro in dipintura*, Milano, Skira, 2009, vol. 2, pp. 311-319

- Véronèse Julien, *Quand s'ouvre un "ciel nouveau". Angélophanies et visions des anges en Occident du XII^e au XV^e siècle*, in "Cahiers de recherches médiévales et humanistes", 17 (2009), pp. 387-407.
- Verret Denis & Delphine Steyaert, a cura di, *La couleur et la pierre: polychromie des portails gothiques: actes du colloque: Amiens 12-14 octobre 2000*, sous la direction de Denis Verret & Delphine Steyaert, Amiens, Agence Regionale du Patrimoine de Picardie, Paris, Picard, 2002.
- *Visio Godeschalci*, herausgegeben von Rudolf Usinger, in *Scriptores minores rerum slesvico-holtsatensium*, Kiel, in Commission der Universitätsbuchhandlung, 1875, pp. 75-126.
- *Visio monachi de Eynsham*, a cura di Herbert Thurston, in "Analecta bollandiana", 22 (1903), pp. 225-319.
- *Visiones Georgii. Visiones quas in Purgatorio sancti Patricii vidit Georgius miles de Ungaria A.D. MCCCLIII*, edidit L. L. Hammerich, in "Historisk-filologiske Meddelelser udg. af det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab", 18.2 (1930-1931).
- *Visio Sancti Pauli. The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts*, by Theodore Silverstein, London, Christophers, 1935.
- *Visioni dell'aldilà prima di Dante*; testi di Bonvesin da la Riva, Giacomino da Verona, Ugucione da Lodi, Pietro di Barsegapè; versioni poetiche di Maurizio Cucchi, Mary Barbara Tolusso, Giorgio Prestinoni, Fabrizio Bernini; a cura di Maurizio Cucchi; premessa di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2017.
- Vitz Evelyn Birge, *Liturgy as Education in the Middle Ages*, in *Medieval Education*, edited by Ronald B. Begley and Joseph W. Koterski, New York, Fordham University Press, 2005, pp. 20-34.
- Warburg Institute (The), warburg.sas.ac.uk.
- Welter J.-Th., *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen age*, Geneve, Slatkine reprints, 1973, pp. 56-58.
- Wortley John, *Death, Judgement, Heaven, and Hell in Byzantine "Beneficial Tales"*, in "Dumbarton Oaks Paper", 55 (2001), pp. 53-69.
- Wright Craig, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001.
- Wright J. Edward, *The Early History of Heaven*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Yvanoff X., *L'imaginaire du ciel au Moyen Age*, Vannes, Burillier, 2008.

- Zaleski Carol, *Otherworld Journeys: Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, New York, Oxford University Press, 1987.
- Zeri Federico, *Simone Martini: Maestà*, Milano, Rizzoli, 1998.
- Zink Michel, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1982.
- Ziolkowski Jan M., *Popular culture*, in *Dante in context*; edited by Zygmunt G. Baranski and Lino Pertile, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 389-398.
- Zumthor Paul, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Id., *La lettera e la voce: sulla letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Crediti fotografici

1. Codici

Fig. 1. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. gr. 699, fol. 89r., riprodotto da Kominko Maja, *The world of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Fig. 2. Firenze, Biblioteca Laurenziana Plut. IX 28, fol. 228v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 3. Parigi, Biblioteca Nazionale Francese ms. Grec 923 fol. 68v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 4. Parigi, Biblioteca Nazionale Francese ms. lat. 1141, foll. 5v-6r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 5. Londra, British Library ms. Cotton Galba A XVIII, fol. 2v. e fol. 21r., riprodotto da Christe Yves, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*. Edizione italiana a cura di Maria Grazia Balzarini, Milano, Jaca Book, 2000.

Fig. 6. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 644 fol. 117v e 118r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 7. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 644 fol. 219v. e 220r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 8. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 644 fol. 223r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 9. Gottinga, Biblioteca Universitaria Cod. theol. 231 fol. 111r., riprodotto da Palazzo Éric, *Les sacramentaires de Fulda: étude sur l'iconographie et la liturgie a l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorff, 1994.

Fig. 10. Bamberg, Staatsbibliothek Msc. Lit. 1 fol. 165v., riprodotto da Palazzo Éric, *Les sacramentaires de Fulda...* cit.

Fig. 11. Udine, Biblioteca Capitolare ms. 1 fol. 66v., riprodotto da Comoretto Achille, *Le miniature del Sacramentario fuldense di Udine*, Udine, Arti grafiche friulane, 1988.

Fig. 12. Parigi, Biblioteca Nazionale Francese ms. lat. 11751 fol. 59v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig.13. Saint-Omer, Capitolo Collegiale ms. 698 fol. 26r., per gentile concessione della Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (BVMM).

Fig. 14. Aschaffenburg, Hofbibliothek ms. 21 fol. 59, riprodotto da Germanier Véronique, *Le paradis hierarchise dans les textes patristiques fondement d'une tradition iconographique dans*

l'art medieval, in *Les réceptions des Pères de l'Eglise au Moyen Age: le devenir de la tradition ecclésiastique: Congrès du Centre Sèvres - Facultés jésuites de Paris (11-14 juin 2008) préparé par Nicole Bériou, Rainer Berndt, Michel Fédou, Adriano Oliva et André Vauchez. Actes publiés par les soins de Rainer Berndt et Michel Fédou*, Münster, Aschendorff, 2013, vol. 1.

Fig. 15. Oxford, Bodleian Library ms. Bodl. 352 fol. 9v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 16. Oxford, Bodleian Library ms. Bodl. 352 foll. 12v. e 13r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 17. Dijon, Biblioteca Municipale ms. 135 fol. 184., per gentile concessione della Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (BVMM).

Fig. 18. Boulogne-sur-Mer, Biblioteca Municipale ms. 53 fol. 73., per gentile concessione della Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (BVMM).

Fig. 19. Londra, British Library ms. Cotton Nero C IV foll. 34r. e 37r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 20. Herrad di Landsberg, *Hortus deliciarum* fol. 244r., riprodotto da Herrad di Hohenbourg, *Hortus deliciarum*; with contributions by T. Julian Brown & Kenneth Levy; under the direction of Rosalie Green, London, Warburg Institute – Leiden, Brill, 1979.

Fig. 21. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek Clm 835, fol. 29v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 22. Praga, Biblioteca Capitolare ms. A 7 fol. 1v., riprodotto da Germanier Véronique, *Le paradis hierarchise dans les textes patristiques...* cit.

Fig. 23. New York, Pierpont Morgan Library ms. M.739 fol. 151v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 24. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 43 fol. 27v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 25. Londra, British Library ms. Harley 1527 fol. 122v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 26. Londra, British Library ms. Harley 1527 fol. 132v., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 27. Londra, British Library ms. Harley 1527 fol. 139r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 28. New York, Pierpont Morgan Library ms M. 273r., per gentile concessione della Biblioteca.

Fig. 29. Praga, Biblioteca Nazionale e Universitaria ms. XIV A 14 fol. 20r. e fol. 22v., riprodotto da Bruderer Eichberg Barbara, *Les neuf choeurs angeliques: origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1998.

2. Affreschi e dipinti

Fig. 30. Cimabue, Assisi, abside della basilica superiore, Dormizione della Vergine, riprodotto da internet: [https://it.wikipedia.org/wiki/Dormitio_Virginis_\(Cimabue\)#/media/File:Cimabue,_dormitio.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Dormitio_Virginis_(Cimabue)#/media/File:Cimabue,_dormitio.jpg)

Fig. 31. Cimabue, Assisi, abside della basilica superiore, Assunzione della Vergine, riprodotto da internet: [https://it.wikipedia.org/wiki/Assunzione_della_Vergine_\(Cimabue\)#/media/File:Cimabue,_assunzione_di_maria_2.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Assunzione_della_Vergine_(Cimabue)#/media/File:Cimabue,_assunzione_di_maria_2.jpg)

Fig. 32. Cimabue, Assisi, abside della basilica superiore, Cristo e la Vergine in gloria, riprodotto da internet: https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_e_la_Vergine_in_gloria#/media/File:Cimabue,_cristo_e_maria_in_gloria.jpg

Fig. 33. Cimabue, Maestà del Louvre, riprodotto da internet: https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_del_Louvre#/media/File:Cimabue_-_Maest%C3%A0_du_Louvre.jpg

Fig. 34. Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai, riprodotto da internet: https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Rucellai#/media/File:Madonna_em_Majestade_dita_Rucellai_-_Duccio.jpg

Fig. 35. Giotto, Maestà di Ognissanti, riprodotto da internet: https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_di_Ognissanti#/media/File:GiottoMadonna.jpg

Fig. 36. Duccio di Buoninsegna, Maestà del Duomo di Siena, riprodotto da internet: https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_del_Duomo_di_Siena#/media/File:Duccio_Maest%C3%A0.jpg

Fig. 37. Simone Martini, Maestà del Palazzo Pubblico di Siena, riprodotto da internet: https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_del_Palazzo_Pubblico_di_Siena#/media/File:Simone_Martini_-_Maest%C3%A0_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 38. Simone Martini, Polittico di Santa Caterina, Pisa, riprodotto da internet: https://it.wikipedia.org/wiki/Polittico_di_Santa_Caterina_d%27Alessandria#/media/File:Simone_Martini_012.jpg

Fig. 39. Pietro Cavallini, scuola (?), Santa Maria Donnaregina, Napoli, Giudizio Universale (Paradiso), riprodotto da Bruderer Eichberg Barbara, *Les neuf choeurs angeliques...* cit.

Fig. 54. Saint Michel d'Aiguil, riprodotto da internet <http://christophectl.over-blog.com/article-un-mont-saint-michel-en-auvergne-121261593.html>

3. Sculture

Fig. 40. Senlis, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale della facciata ovest, per gentile concessione di mappinggothic.com.

Fig. 41. Parigi, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale della facciata ovest, per gentile concessione di mappinggothic.com.

Fig. 42. Chartres, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale del transetto sud, per gentile concessione di mappinggothic.com.

Fig. 43. Amiens, Cattedrale di Notre-Dame, portale centrale, per gentile concessione di mappinggothic.com.

Fig. 44. Bourges, Cattedrale di Santo Stefano, portale centrale della facciata ovest, per gentile concessione di mappinggothic.com.

Fig. 45. Poitiers, Cattedrale di San Pietro, portale centrale della facciata ovest, per gentile concessione di mappinggothic.com.

Fig. 46. Bayeux, Cattedrale di Notre-Dame, portale sud della facciata ovest, per gentile concessione di mappinggothic.com.

Fig. 47. Santa Maria de Toro, portale occidentale, riprodotto da internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Colegiata_de_Santa_Mar%C3%ADa_la_Mayor_\(Toro\)#/media/Archivo:Colegiatasantamariamamayor3.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Colegiata_de_Santa_Mar%C3%ADa_la_Mayor_(Toro)#/media/Archivo:Colegiatasantamariamamayor3.jpg)

Fig. 48. Pisa, Battistero, pulpito di Nicola Pisano, il Giudizio Universale, riprodotto da Christe Yves, *Il giudizio universale...* cit.

Fig. 49. Siena, Cattedrale, pulpito di Nicola Pisano, il Giudizio Universale, riprodotto da Christe Yves, *Il giudizio universale...* cit.

Fig. 50. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, pulpito di Giovanni Pisano, il Giudizio Universale, riprodotto da Christe Yves, *Il giudizio universale...* cit.

Fig. 51. Pisa, Cattedrale, pulpito di Giovanni Pisano, il Giudizio Universale, riprodotto da internet: http://www.camminarenellastoria.it/index/ald_it_To_Pi_4_Cattedrale.html#1

4. Vetrate

Fig. 52. Strasburgo, Cattedrale, navata sud, per gentile concessione di therosewindow.com.

Fig. 53. Colonia, Cattedrale, abside, vetrata, riprodotto da Bruderer Eichberg Barbara, *Les neuf choeurs angeliques...* cit.

Indice

Introduzione, pp. 3-9.

Capitolo I, L'immaginario paradisiaco nella *Commedia*, pp. 10-40.

Capitolo II, La candida rosa, pp. 41-56.

Capitolo III, Il paradiso e i suoi abitanti, pp. 57-88.

Capitolo IV, La corte celeste nella liturgia, pp. 89-105.

Capitolo V, La corte celeste nella letteratura, pp. 106-116.

Capitolo VI, La corte celeste nell'arte, pp. 117-191.

Capitolo VII, La corte celeste nelle visioni, pp. 192-210.

Capitolo VIII, La corte celeste in Dante, pp. 211-226.

Conclusione, pp. 227-230.

Appendice, pp. 231-244.

Bibliografia, pp. 245-277.

Crediti fotografici, pp. 278-281.