

Memoria e meditazione nella *Divina Commedia*: strumenti per una contemplazione divina¹

Jennifer Haraguchi
Brigham Young University

Abstract: As Dante the pilgrim admires the sculpted images on Purgatory's terrace of pride, the figures seem to talk, sing, and move for him. Through an examination of the *Commedia*'s presentation of the Annunciation of the angel Gabriel to the Virgin Mary (*Purgatorio* 10.34–45), and of the two additional Annunciation scenes that follow (*Paradiso* 23.70–111, *Paradiso* 32.85–114), this essay argues that the sensory experience the pilgrim has in Purgatory with the “visibile parlare” mimics medieval reading practices and prepares the reader to understand how memory and meditation work together in the context of figurative art to lead the pilgrim to divine contemplation.

Keywords: *Divina Commedia* - visibile parlare - lectio medievalis - meditatio medievalis – memoria - Virgin Mary - Annunciation

Le anime relegate alla cornice della superbia nel Purgatorio dantesco devono meditare sull'arte plastica per pentirsi. I bassorilievi marmorei che raffigurano esempi di umiltà tratti dalla Bibbia e dall'antichità non sono solo semplici rappresentazioni da vedere, ma azioni da contemplare e idee da interiorizzare. Nel guardare i bassorilievi, Dante-pellegrino prova una confusione dei sensi: nel momento in cui vede immagini inizialmente statiche, queste si muovono, cantano, gli parlano, e Dante sente un odore di incenso. Teodolinda Barolini osserva che è importante considerare l'esperienza sensoriale, ma che l'aspetto più saliente per Dante è il fatto che le scene scolpite parlano in forma dialogica, da cui deriva l'espressione “visibile parlare” (*Purgatorio* 10.95) che il poeta dà a quest'arte divina (44). Poiché la descrizione poetica include parole quali “sembrare” e “parere”, critici come Marianne Shapiro pensano che l'animazione dei bassorilievi avvenga per mezzo di un processo memoriale e immaginativo da parte di Dante (64). Shapiro suggerisce inoltre che i bassorilievi sono “indici” di nozioni che il pellegrino più tardi capirà intellettualmente (77).

¹ Ringrazio Cinzia Donatelli Noble e Daniela Pastina per i preziosi consigli linguistici. La mia gratitudine va anche ad Ilona Klein, Madison Sowell e ai recensori anonimi per gli ottimi suggerimenti.

Lo scopo di questo saggio è quello di seguire il progresso del pellegrino, a partire dalla cornice dei superbi, attraverso i tre esempi dell'Annunciazione dell'angelo Gabriele alla Vergine Maria nella *Commedia*—*Purgatorio* 10.34–45, *Paradiso* 23.70–111, *Paradiso* 32.85–114—per capire come la memoria e la meditazione nel contesto dell'arte figurativa portano Dante-pellegrino alla contemplazione divina. Tramite un'analisi dei tre esempi dell'Annunciazione si può vedere che Dante-pellegrino “legge” i bassorilievi in un modo simile alla *lectio* medievale, un procedimento che include la memorizzazione del testo biblico, l'interiorizzazione delle parole e la creazione delle immagini mentali. Secondo la poetica dantesca questo procedimento, evidenziato dai tre esempi dell'Annunciazione, è essenziale per arrivare alla contemplazione divina.

Per Dante e i suoi lettori, la Vergine Maria è la mediatrice più immediata ed operativa tra gli esseri umani e Dio, poiché rappresenta la persona umana più vicina alla divinità in terra. Il culto mariano che iniziò in Francia nel dodicesimo secolo fioriva al tempo di Dante e, di conseguenza, si vedevano molte sculture, pitture e affreschi di Maria nelle chiese, nelle piazze, nelle case e perfino negli angoli delle strade. Secondo la teologia mariana, la rappresentazione della figura corporale della Vergine è importante perché rivela al fedele degli aspetti spirituali.² Dante conferma quest'idea nel trentaduesimo canto del *Paradiso* quando San Bernardo spiega che il volto di Maria porta i fedeli a una visione di Cristo perché assomiglia di più a quello del Salvatore: “Riguarda omai nella faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo” (85–87). Quale essere umano che partorisce il Cristo, Maria è il “chosen medium and unique embodiment, for Dante and his readers, of redeeming grace” (Sinclair 476). L'esempio biblico dell'Annunciazione stabilisce questo “unique embodiment”, perché annuncia che la Parola sarà fatta *carne* attraverso il parto della Vergine.³ Il riferimento a quest'episodio biblico in un contesto straordinario d'arte figurativa (la poesia dantesca che descrive la scultura “vivente”) permette a Dante di dimostrare come la sua opera possa rendere la Parola metaforicamente viva. Sembra che la poesia dantesca si avvicini all'incarnazione di Cristo in quanto presenta al lettore momenti in cui la Parola diventa “tangibile”.⁴

L'esperienza sensoriale di Dante-pellegrino davanti ai bassorilievi che sembrano animati è simile all'esperienza del leggere nel Medioevo. Infatti molti critici pensano che i bassorilievi marmorei siano simili a un testo letto dal pellegrino. Come spiega Nancy Vickers:

These exempla . . . as presented here on the terrace of pride, are structured to teach humility, to be read: they move from left to right; they appear in

² Ottimi sono gli studi mariani di Hilda Graef, Marina Warner, Jaroslav Pelikan e Miri Rubin. Un'analisi teorica fondamentale dell'interpretazione del ruolo materno della Vergine Maria nella cultura religiosa occidentale si trova nell'articolo “Stabat mater” di Julia Kristeva.

³ “Et verbum caro factum est. . .” (*Evangelium secundum Ioannem* 1:14).

⁴ L'articolo di Madison Sowell, “Dante's Poetics of Sexuality”, presenta un'analisi convincente dell'importanza negli scritti di Dante della fusione del testo e del corpo.

the form of a text. Each comes to life through a play of shadow upon a brilliant white ‘page’ wall; together they are ‘*imagini di tante umilitadi*’ (*Purg.* X, 98) imprinted on a surface: ‘*e avea in atto impressa esta favella / Ecce ancilla Dei, propriamente / come figura in cera si suggella*’ (*Purg.* X, 43–45). (68)

Per fare la *lectio* si doveva rendere le parole più accessibili agli altri sensi. Come nell’antichità, la *lectio* significava leggere con gli occhi, le labbra e le orecchie, pronunciando le parole che si vedevano sulla pagina e ascoltandone le “voci” che si pronunciavano (Leclercq 15). L’esperienza di Dante-pellegrino davanti al “visibile parlare” esemplifica la maniera in cui si leggeva nel Medioevo perché, nel momento in cui Dante vede le scene scolpite, sente l’ “*Ave*” pronunciato dall’angelo Gabriele, proprio come se Dante pronunciasse le parole che aveva sicuramente visto sulla pagina della Bibbia e ascoltasse le “voci” delle parole che aveva pronunciato:

L’angel che venne in terra col decreto
de la molt’anni lagrimata pace,
ch’aperse il ciel del suo lungo divieto,
dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.
Giurato si saria ch’el dicesse “*Ave!*”;
perché iv’era imaginata quella
ch’ad aprir l’alto amor volse la chiave;
e avea in atto impressa esta favella
“*Ecce ancilla Dei,*” propriamente
come figura in cera si suggella. (*Purgatorio* 10.34–45)

Ai tempi di Dante si pensava inoltre che questo modo attivo di leggere assicurasse che le parole venissero ricordate più facilmente perché la lenta ripetizione delle parole scritte permetteva ai lettori di imprimerle nella mente (Leclercq 15). Le parole “*Ecce ancilla Dei*” sono stampate sulla scultura di Maria come sarebbero state impresse metaforicamente nella memoria di Dante-pellegrino (e anche nella memoria dei lettori della *Commedia*) che aveva letto e memorizzato certi passi delle scritture. In questo brano Dante ricorre alla similitudine della memoria come la cera spesso utilizzata dai poeti classici. Per illustrare come le immagini vengono stampate nella memoria, in *De memoria et reminiscentia* Aristotele paragona la memoria alla cera. Dà l’esempio di un anello con il sigillo che lascia l’impronta della figura nella cera per spiegare come le sensazioni imprimano in noi un movimento che genera questo tipo di disegno (il sigillo) che, se rimane, viene chiamato memoria (la cera).

L'arte figurativa del "visibile parlare" vive nell'immaginazione di Dante, poiché evoca la memoria delle parole delle scritture e trasferisce sulla scultura stessa quelle che erano stampate nella mente. Quindi le parole bibliche trasferite nel contesto poetico dantesco vengono interpretate letteralmente e, in un certo senso, anche carnalmente, in quanto la realtà fisica viene capita attraverso i moti dell'animo del pellegrino:

. . . il carattere straordinario di questa opera d'arte risiede nel fatto che, mentre normalmente un'opera figurativa non può che riprodurre immagini visive, come la cera riproduce esattamente la forma, questo bassorilievo riproduce esattamente e direttamente delle parole, un pensiero, un sentimento. Quel che Dante vuol mettere in evidenza, insomma, con questa similitudine è l'immediatezza con cui le immagini scolpite riproducevano la realtà spirituale, un'immediatezza pari a quella che caratterizza il rapporto fra la realtà fisica dell'uomo e i suoi moti interiori. (Tateo 68)

Dante rivela ai suoi lettori una visualizzazione più concreta dell'episodio biblico, presentando attraverso la sua poesia sia l'immagine che il testo: "Dante's reader, therefore, confronts a sequenced unit of verbal images representing sculpted images illustrating texts which in turn describe events" (Vickers 68). Necessaria allora per la poesia dantesca che cerca di descrivere e di rendere più accessibile il significato dell'incontro fra l'arcangelo Gabriele e Maria è una rappresentazione del mondo visibile (un'arte dello spazio e della stasi) insieme al mondo invisibile delle idee e dei sentimenti (un'arte del tempo e dell'azione). Sia a livello strutturale poetico che a livello d'esperienza del pellegrino, la memoria facilita la creazione poetica e l'interpretazione di questa rappresentazione.⁵

L'arte della memoria era essenziale nella cultura di un letterato medievale. Secondo la tradizione classica, la memoria faceva parte dell'arte della retorica.⁶ Avere una memoria piena di informazioni utili voleva dire avere una fondazione di saggezza, di conoscenza e di giudizio etico. Gli studenti medievali imparavano a utilizzare tecniche artificiali per aumentare il potere naturale della memoria. Nei monasteri, l'istruzione nell'arte della memoria accresceva l'esperienza della preghiera. Gli scolastici utilizzavano anche tecniche mnemoniche per rafforzare argomenti orali e scritti con citazioni ed esempi precisi da testi autorevoli. L'arte della memoria veniva studiata, imparata e messa

⁵ Nella *Commedia* i numerosi riferimenti alla memoria dimostrano l'importanza di essa per Dante. Un'analisi persuasiva della memoria quale strumento della creazione poetica si trova nell'articolo di Paul Gleason, "Dante, Joyce, Beckett, and the Use of Memory in the Process of Literary Creation". Altri articoli importanti sulla memoria dantesca e medievale sono quelli di Spencer Pearce, Paola Ureni, Jerome Mazzaro, Igor Candido e Alastair Minnis.

⁶ Tre manuali retorici – il *De oratore* di Cicerone, *l'Institutio oratoria* di Quintiliano e un'opera anonima intitolata *Ad Herennium* – presentano la memoria come una delle cinque parti della retorica, insieme all'invenzione, alla disposizione, allo stile e alla presentazione (Zinn 211–12).

in pratica per diventare un monaco devoto, uno scolastico, un oratore, o un rettore di successo.

La più grande meta dell'arte della memoria nell'esperienza monastica non era quella di ripetere e di recitare semplicemente delle informazioni che erano state immagazzinate in precedenza, ma piuttosto quella di dare all'oratore il materiale con cui poteva inventare in modo estemporaneo al momento della composizione. Quindi l'arte della memoria era un'arte creativa, soprattutto per mezzo dell'immaginazione e dell'invenzione, e veniva percepita come un sistema creatore di vari tipi di pitture mentali, pitture che erano sempre collegate alle immagini e alle parole che si erano viste o lette precedentemente (Carruthers, *Craft* 8). Quale sostenitore dell'arte della memoria come arte della composizione, Sant'Agostino sollecitava nella mente la creazione di immagini, al fine di conservare le idee nella memoria e per una migliore comprensione delle scritture: una persona che leggeva o sentiva le parole di San Paolo, ad esempio, avrebbe capito meglio il discorso creandosi nella mente una "pittura" del volto del santo (Carruthers, *Craft* 121).

Necessaria alla *lectio* medievale, e quasi suo equivalente, era la *meditatio* che facilitava "l'incisione" del testo nel corpo e nell'anima (Leclercq 72). La pratica monastica della meditazione portava a creare nella mente immagini o "cognitive pictures" che potevano essere usate per la riflessione o per la composizione. I monaci erano incoraggiati ad immaginare aspetti sia verbali che visuali delle parole che leggevano o sentivano, creando una specie di sinestesia attorno al ricordo dell'immagine (Carruthers, *Craft*). Carruthers dà come esempio il consiglio dell'autore Prudenziò ai lettori della sua *Psychomachia*, quello di leggere in questa maniera, cioè di "vedere" le immagini di cui si parla. Il lettore, creando queste immagini nella mente e poi trasferendole nella memoria, potrebbe "rivedere" di nuovo queste immagini nei suoi momenti difficili di debolezza morale. Quindi esse servivano da strumenti etici su cui si poteva meditare per superare certe passioni umane (Carruthers, *Craft* 145–46). Come scrisse il frate predicatore del tredicesimo secolo Giovanni Balbi da Genova nel suo *Catholicom*:

Item scire te volo quod triplex fuit ratio institutionis imaginum in ecclesia. Prima ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edoceri videntur. Secunda ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent dum quotidie oculis nostris representantur. Tertia ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur quam ex auditis.⁷ (qtd. in Baxandall 161)

⁷ "Know that there were three reasons for the institution of images in churches. First, for the instruction of simple people, because they are instructed by them as if by books. Second, so that the mystery of the incarnation and the examples of the Saints may be the more active in our memory through being presented daily to our eyes. Third, to excite feelings of devotion, these being aroused more effectively by things seen than by things heard" (qtd. in Baxandall 41).

Nell'incoraggiare l'iconografia, la Chiesa medievale non voleva solo istruire la gente, ma far sempre tener presente nella mente i misteri della fede per poter suscitare emozione e incitare devozione.

Nell'oltremondo dantesco la memoria della Vergine Maria e la meditazione su di lei sono essenziali per la salvezza. I penitenti sul monte del Purgatorio devono meditare sulle storie bibliche di Maria. Esse servono sempre come primo esempio delle virtù che si oppongono ai vizi puniti nelle singole cornici e fanno parte del procedimento di edificazione e di purgazione delle anime. È evidente che pregare il nome di Maria o invocare esempi della sua vita sia un metodo efficace di salvezza: Buonconte da Montefeltro (*Purgatorio* 5), sconfitto sul campo di battaglia, si salva perché, con una "lacrimetta", invoca il nome di Maria prima di morire. Questo potere salvifico è ribadito nel Purgatorio vero e proprio: i principi negligenti cantano "Salve Regina" (*Purgatorio* 7); gli avari che avanzano nel loro cammino dicono "dolce Maria" (*Purgatorio* 20); e le anime che passano attraverso il fuoco in cima al Purgatorio ripetono "virum non cognosco" (*Purgatorio* 25).

Rachel Jacoff nota l'importanza che Dante pone sulla meditazione delle figure femminili e soprattutto sulla meditazione della figura di Maria nel ventitreesimo canto del *Paradiso*, dove appare la seconda rappresentazione dell'Annunciazione dell'arcangelo Gabriele:

The affective language and kaleidoscopic images of this canto create the first of several prefaces to the final vision. Dante sees a symbolic version of Christ's Advent and Ascension, followed by a version of Mary's Annunciation, Assumption, and Coronation. The intensely maternal language of this canto, with its opening extended simile of Beatrice as a nurturing mother-bird and its concluding images of the blessed flames reaching towards Mary as infants reach out after they have been fed, reinforces the importance of Mary in particular, and female meditation in general, in the poem. (216)

Sembra che la forza che permette questa seconda rappresentazione sia la meditazione di Dante-pellegrino sul nome di Maria: "Il nome del bel fior ch'io sempre invoco / e mane e sera, tutto mi ristinse / l'animo ad avvisar lo maggior foco" (*Paradiso* 23.88-90). Di nuovo, come davanti al "visibile parlare", Dante-pellegrino comprende l'essenza fisica della Vergine attraverso la vista e l'udito.

In questo secondo esempio di Annunciazione nella sfera delle Stelle Fisse, l'enfasi viene data alla parola *rosa* che, secondo Franco Masciandaro, simboleggia la corporalità e la maternità di Maria. Di questi versi, "Quivi è la rosa in che il verbo divino / carne si fece" (*Paradiso* 23.73-74), Masciandaro dice:

Beatrice's words . . . capture the full force of the beauty of the mystery of Incarnation and faith that the pilgrim must attempt to fathom, by suggesting that in Mary this mystery is not merely *reflected* on a spiritual level, as it is in Beatrice (and in all the blessed), but rather is experienced both in the depth of her soul and her body. Hers is not only the spiritual communion of a creature with the Creator, for in her the Word became flesh. . . Mary's special beauty is expressed by the identity of the rose with the womb. (343)

Come nel primo esempio dell'Annunciazione nella prima cornice del Purgatorio, anche qui sembra che Dante desideri enfatizzare l'aspetto fisico della Vergine simboleggiante l'incarnazione di Cristo. Se con il "visibile parlare" Dante volesse mettere in evidenza la qualità particolare dell'arte che diventa realtà per mezzo della parola ricordata, in questa seconda scena la realtà diventa una specie di arte spettacolare per mezzo della meditazione di Dante sul "nome del bel fior" (*Paradiso* 23.88).

La rosa è simbolo di Maria, di Cristo, della Chiesa e dell'anima fedele cristiana, come Amilcare Iannucci ci ricorda nel passo di Alberto Magno (citato da Grandgent): "Et nota, quod Christus rosa, Maria rosa, Ecclesia rosa, fidelis anima rosa" (472). È possibile che Dante avesse meditato sul testo di Alberto Magno, creando un'immagine della parola che stava leggendo, e che volesse ricordare la definizione di Maria come "rosa sine spina" in quanto era libera dal peccato originale e così, pensando alla Vergine, avrebbe rievocato nella propria mente l'immagine della rosa. È anche probabile che Dante avesse voluto stabilire una rappresentazione all'inverso della rosa erotica del *Roman de la Rose* come propone Aldo Bernardo nel suo articolo "Sex and Salvation in the Middle Ages: From the *Romance of the Rose* to the *Divine Comedy*". Qualsiasi ne sia la fonte, Dante sottolinea l'importanza della meditazione su quest'immagine che rappresenta e richiama la salvezza effettuata dall'incarnazione di Cristo per mezzo della Vergine Maria.

La memoria e la meditazione che permettono le prime due rappresentazioni dell'incontro dell'arcangelo Gabriele con la Vergine preparano Dante-pellegrino a vedere e contemplare l'ultima scena in cui viene raffigurata Maria nella sua realtà corporale. Secondo le istruzioni di San Bernardo, il grande mistico sostenitore della contemplazione divina, a Dante-pellegrino si suggerisce di guardare il volto di Maria che lo preparerà a contemplare quello di Cristo: "Riguarda omai nella faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo" (*Paradiso* 32.85–87). Per usare la terminologia di Auerbach,⁸ l'enfasi che viene data alla *figura* della maternità e della corporalità di Maria nelle prime due raffigurazioni dell'Annunciazione presenta ora la *realizzazione*. Dante sta per vedere la Vergine e il figlio da lei partorito che le assomiglia nell'aspetto fisico. Poiché Maria è, secondo la teologia dantesca, risorta come Cristo è

⁸ Erich Auerbach, "Figura." *Scenes from the Drama of European Literature*. Trans. Ralph Manheim. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 11–76.

risorto,⁹ è necessario che Dante guardi lei, un essere umano come lui, prima di poter guardare Cristo.

Sembra che la contemplazione di Dante-pellegrino nella scena finale dell'Annunciazione di Gabriele e Maria dipenda da rappresentazioni sia artistiche che reali. Come indicò Michael Camille, uno storico d'arte medievale, la vita e l'arte spesso si collegano al fine di annullare la distinzione tra le due rappresentazioni. Infatti in questa scena finale, ci sono elementi d'arte che si mescolano alla realtà divina contemplata da Dante. Interessante è la rappresentazione dell'angelo Gabriele, descritto con dettagli iconografici che non sono presenti nel racconto biblico: “e quello amor che primo li discese, / cantando ‘*Ave Maria, gratia plena,*’ / dinanzi a lei le sue ali distese” (*Paradiso* 32.94–96). Con la presentazione delle ali e della palma vittoriosa (“elli è quelli che portò la palma” [*Paradiso* 32.112]), Dante, come al solito, foggia la propria immagine dell'angelo Gabriele e la propria interpretazione con elementi tratti dalla tradizione pittorica. Per operare una riscrittura del testo biblico, il testo di Dante combina l'immagine iconografica dell'arte figurativa del suo tempo con parole delle scritture imparate a memoria.¹⁰

L'immagine che sembra derivata dall'arte figurativa contemporanea, la rosa che prima simboleggiava innanzitutto la maternità della Vergine Maria, ora raffigura tutto il Paradiso. Tutti i beati risiedono in questa rosa presieduta da Maria: “In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa” (*Paradiso* 31.1–3). A Dante-pellegrino ora è permesso di vedere Maria glorificata nella sua totalità. Dopo essersi preparato a vedere Cristo, per aver guardato lo splendore del volto di Maria, Dante fissa lo sguardo ne “la luce eterna” (*Paradiso* 33.83) e vede “un volume” (*Paradiso* 33.86). E in questo libro gli pare di vedere dipinta “la nostra effige” (*Paradiso* 33.131): quello che gli dà la visione finale della divinità sono un testo e un'immagine. La poetica dantesca ci presenta quindi una visione metamorfica e letterale della *Parola* che diventa *carne*.¹¹

Secondo la teologia dantesca, sia la parola che la figura sono ugualmente necessarie per comprendere l'incarnazione della divinità e per guardare il Cristo risorto. Sembra quindi che con quest'interpretazione Dante faccia anche un commento sociale e

⁹ “Con le due stole nel beato chiostro / son le due luci sole che saliro; / e questo apporterai nel mondo vostro” (*Paradiso* 25:127–129).

¹⁰ “. . . Dante instills even here in Bernard's swift explanation profoundly allusive iconographic details from the pictorial tradition of the Annunciation, such as the ‘ali distese’ (which we saw in v. 96) and the victorious ‘palma’ (neither of which appear in the description of Luke), which Dante would have known” (Storey 494).

¹¹ Seguo il pensiero di Rebecca West a questo proposito: “Is it entirely farfetched to suggest that as the pilgrim gazes into the ‘circulazion’ in order to fix upon ‘la nostra effige’ within it, he is gazing at the ‘womb’ of the universe (and going back into it) from which all humanity was, is, and will be born? I cannot ‘prove’ that the final version is deeply conditioned by what I have called the “maternal element” that pervades the entire poem, but I feel it to be so. Another way of trying to express this intuition is to say that Dante perhaps sees God as a matrix, as a sort of womb or ‘incubator’ for ‘la nostra effige,’ both as it is incarnated in the Word-Made-Flesh of Christ and as it is born again and again in every living human” (514).

artistico sulle direttive della Chiesa del suo tempo. Per comprendere la situazione storico-religiosa e culturale ai tempi di Dante, bisogna cominciare dal primo Medioevo. Camille spiega che allora si era pensato che le immagini distanziassero il popolo da Dio perché lo incitavano a praticare l'idolatria. Allora per un certo periodo si cercò di dare un nuovo significato spirituale all'iconografia: "The history of medieval art in the West is that of a struggle to transform into meaningful spectacle, the spiritual impoverishment of visible things that had been delegated to a "second order" of signification" (Camille 205). Poi, durante il tredicesimo secolo, si presentarono immagini che sembravano più spirituali e più accessibili. L'arte figurativa veniva accettata da ecclesiastici influenzati dagli scritti dei padri bizantini che parlavano dell'iconografia come mezzo per arrivare a una profonda spiritualità. Inoltre l'introduzione di immagini quali l'Uomo dei dolori e la Veronica, ad esempio, aiutò l'Occidente a formulare una pratica più tollerante nei confronti dell'adorazione delle icone. Queste immagini erano viste come reliquie che si usavano principalmente per la meditazione e la devozione personale, ma erano anche separate da ogni contesto narrativo specifico. Nel tardo Duecento Durandus scrisse questo commento riguardo all'iconografia ecclesiastica:

Pictures and ornaments in churches are the lessons and the scriptures of the laity. Whence Gregory: It is one thing to adore a picture, and another by means of a picture historically to learn what should be adored, for what writing supplieth to him which can read, that doth a picture supply to him that is unlearned, and can look . . . and *things* are read, though letters be unknown. (qtd. in Camille 206)

Pare che il pensiero dantesco sia in accordo con questa interpretazione dell'iconografia, ma solo fino ad un certo punto, poiché Dante mostra nella *Commedia* che non si può avere un'immagine senza un testo. Con il "visibile parlare" abbiamo visto che le parole sono importanti quanto le immagini per rendere il quadro completo delle citazioni bibliche. Abbiamo anche visto come la meditazione su certe parole lette o sentite possa creare nella mente delle immagini per una migliore comprensione, una forte etica morale e il percorso del pentimento. E nella visione finale della divinità abbiamo visto l'importanza della relazione tra parola scritta e immagine. Si può quindi concludere che, secondo la teologia dantesca, per arrivare alla salvezza sia necessaria una conoscenza della parola scritta e della figura visiva.

Nessun poeta, dice Sinclair, è stato più conscio del suo pubblico e delle istruzioni che voleva dare (456). Infatti Erich Auerbach, nel suo libro *Literary Language and its Public*, afferma i tanti momenti nella *Commedia* dove Dante parla direttamente, appassionatamente e urgentemente al lettore per istruirlo e ammonirlo. Come nota Jacoff, Dante lo invita a collaborare al procedimento di recupero e di interpretazione degli aspetti dell'oltretomba da lui visti (223). Nella sfera del Sole, in cui risiedono i sapienti, Dante esorta i lettori ad usare l'immaginazione. L'enfasi viene data al verbo "immaginare", che

è ripetuto all'inizio di tre delle prime quattro terzine. È importante, secondo Dante, che i lettori immaginino e poi conservino le immagini che possono essere richiamate alla mente nel corso della lettura: "Imagini chi bene intender cupe / quel ch' i' or vidi—e ritegna l' image, / mentre ch' io dico, come ferma rupe—" (*Paradiso* 13.1–3). Dante sembra esortare i lettori ad un procedimento simile a quello della meditazione monastica, in quanto i lettori devono creare e conservare nella mente immagini suscitate dalle parole scritte sulla pagina, il che può essere utile sia per la comprensione del testo che per un futuro sostegno morale.

Nella stessa sfera, Dante insiste su un altro aspetto meditativo, dirigendo questi commenti al lettore:

Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t' ho innanzi: omai per te ti ciba;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond' io son fatto scriba. (*Paradiso* 10.22–27, enfasi mia)

Dante fa riferimento all'importanza del nutrimento ricavabile dalle sue parole. La digestione delle parole è un concetto definito *ruminatio*, che è legata alla *meditatio* e alla *lectio*. La tecnica della *ruminatio* veniva spesso descritta con un vocabolario collegato al cibo. Una volta che il lettore medievale avrà letto e avrà conservato nella memoria le parole lette, avrà avuto materiale per poter "mangiare" mentalmente. Agli studenti medievali veniva insegnato a "masticare" le parole che avevano imparato a memoria. In questa maniera, potevano manipolarle per creare associazioni nello sviluppo di immagini mentali (Leclercq 73).

Nel Medioevo si pensava che il lettore fosse legato letteralmente al testo perché lo scopo del leggere era quello di digerire il testo, di interiorizzarlo e di renderlo una parte fisica del corpo:

. . . the medieval scholar's relationship to his texts is quite different from modern "objectivity." Reading is to be digested, to be ruminated, like a cow chewing her cud, or like a bee making honey from the nectar of flowers. Reading is memorized with the aid of murmur, mouthing the words subvocally as one turns the text over in one's memory; both Quintilian and Martianus Capella stress how murmur accompanies meditation. It is this movement of the mouth that established rumination as a basic metaphor for memorial activities. The process familiarizes a text to a medieval scholar, in a way like that by which human beings may be said to "familiarize" their food. It is both physiological and psychological, and it changes both the food and its consumer. (Carruthers, *Memory* 164)

Il cambiamento del lettore di cui parla Carruthers è un concetto importante per la meditazione monastica perché allora si pensava che la lettura fosse principalmente un'attività di miglioramento etico e spirituale. I lettori medievali studiavano i testi per migliorare se stessi e per mantenere una riserva di idee e di conoscenze con cui avrebbero poi potuto combattere le forze del male. Gregorio Magno scrive a questo proposito: "In nobismetipsis namque debemus transformare quod legimus; ut cum per auditum se animus excitat, ad operandum quod audierit vita concurrat".¹²

Nel ribadire attraverso la sua poesia che la *lectio*, la memoria e la meditazione lo avevano aiutato ad arrivare alla contemplazione divina, Dante mostra il desiderio che i suoi lettori si convincano della veridicità della sua esperienza. Tuttavia, come ci ricorda Rebecca West, una delle più grandi tensioni della sua poesia è la difficoltà di esprimere a parole la visione spettacolare dell'oltretomba: ". . . there is also the supreme tension between vision and the means by which it is expressed or, in other words, between what Dante thinks, imagines, and knows, and what language can capture of those thoughts, imaginings, and cognitions" (507). Sembra però che il poeta ci riesca ugualmente e dimostri agli altri la via, insistendo su un procedimento simile alla meditazione monastica che include la memorizzazione del testo biblico, l'interiorizzazione della parola e la creazione delle immagini nella mente. La sua poesia diventa quindi un'altra "parola" divina, simile alle sacre scritture, sulla quale i lettori possono meditare. Sempre conscio del suo ruolo profetico, il poeta esorta i lettori ad interiorizzare le sue parole, facendole proprie e creandone immagini mentali da poter richiamare alla memoria per poi arrivare alla salvezza eterna.

OPERE CITATE

- Auerbach, Erich. *Literary Language and its Public in Late Antiquity and in the Middle Ages*. Trans. Ralph Manheim. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Alighieri, Dante. *Paradiso*. Ed. and trans. John D. Sinclair. New York: Oxford University Press, 1961.
- . *Purgatorio*. Ed. and trans. Charles S. Singleton. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973.
- Aristotele. *De memoria et reminiscencia*. Trans. Richard Sorabji. Providence: Brown University Press, 1972.
- Barolini, Teodolinda. "Re-presenting what God Presented: The Arachnean Art of Dante's Terrace of Pride." *Dante Studies* 105 (1987): 43–62.

¹² "We ought to transform what we read into our very selves, so that when our mind is stirred by what it hears, our life may concur by practicing what has been heard" (passo citato da *Moralia in Job* con una traduzione in Carruthers, *Memory* 164).

- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Bernardo, Aldo S. "Sex and Salvation in the Middle Ages: From the *Romance of the Rose* to the *Divine Comedy*." *Italica* 67.3 (Fall 1990): 305–318.
- Biblia sacra iuxta vulgatam Clementinam*, nova editio. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
- Camille, Michael. *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Candido, Igor. "Il libro della Scrittura, il libro della Natura, il libro della Memoria: l'esegesi dantesca di C.S. Singleton fra tradizione giudaico-cristiana e trascendentalismo emersoniano." *MLN* 122 (2007): 46–79.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory: A Study of Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Gleason, Paul. "Dante, Joyce, Beckett, and the Use of Memory in the Process of Literary Creation." *Joyce Studies Annual* 10 (1999): 104–42.
- Graef, Hilda. *Mary: A History of Doctrine and Devotion*. 2 vols. New York: Sheed & Ward, 1963.
- Iannucci, Amilcare. "Paradiso XXXI." *Dante's Divine Comedy Introductory Readings/Lectura Dantis Virginiana*. Charlottesville, Virginia: Bailey Printing, 1995.
- Jacoff, Rachel. "'Shadowy Prefaces': An Introduction to *Paradiso*." *The Cambridge Companion to Dante*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Kristeva, Julia. "Stabat Mater." Trans. Arthur Goldhammer. *Poetics Today* 6.1-2 (1985): 133–52.
- Leclercq, Jean. *The Love of Learning and the Desire for God: A Study of Monastic Culture*. New York: Fordham University Press, 1982.
- Masciandaro, Franco. "Paradiso XXIII." *Dante's Divine Comedy Introductory Readings/Lectura Dantis Virginiana*. Ed. Tibor Wlassics. Charlottesville, Virginia: Bailey Printing, 1995.
- Mazzaro, Jerome. "The *Divina Commedia* and the Rhetoric of Memory." *Rivista di Studi Italiani* 17.1 (June 1999): 112–29.
- Minnis, Alastair. "Medieval Imagination and Memory." *The Cambridge History of Literary Criticism 2: The Middle Ages*. Eds. Alastair Minnis and Ian Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 239–74.
- Pearce, Spencer. "Dante and the Art of Memory." *The Italianist* 16 (1996): 20–61.
- Pelikan, Jaroslav. *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Rubin, Miri. *Mother of God: A History of the Virgin Mary*. New Haven: Yale University Press, 2009.

- Shapiro, Marianne. *Dante and the Knot of Body and Soul*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Sinclair, John D., ed. and trans. *Paradiso*. By Dante Alighieri. New York: Oxford University Press, 1961.
- Sowell, Madison. "Dante's Poetics of Sexuality." *Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies* 5.2 (1993): 435–69.
- Storey, Wayne. "Paradiso XXXII." *Dante's Divine Comedy Introductory Readings/Lectura Dantis Virginiana*. Ed. Tibor Wlassics. Charlottesville, Virginia: Bailey Printing, 1995.
- Tateo, Francesco. "Teologia e 'Arte' nel canto X del *Purgatorio*." *L'Alighieri: Rassegna bibliografica dantesca* 7 (1966): 53–73.
- Ureni, Paola. "Human Generation, Memory and Poetic Creation: From the *Purgatorio* to the *Paradiso*." *Quaderni d'Italianistica* 31.2 (2010): 9–34.
- Vickers, Nancy J. "Seeing is Believing: Gregory, Trajan, and Dante's Art." *Dante Studies* 101 (1983): 67–85.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage, 1983.
- West, Rebecca. "Paradiso XXXIII." *Dante's Divine Comedy Introductory Readings/Lectura Dantis Virginiana*. Ed. Tibor Wlassics. Charlottesville, Virginia: Bailey Printing, 1995.
- Zinn, Grover A., Jr. "Hugh of St. Victor and the Art of Memory." *Viator* 5 (1974): 211–34.