

Coreografie dantesche: il *Dante Estense*

Giulia Di Pierro

Universitat Rovira i Virgili, Spagna

<https://orcid.org/0009-0004-1759-2708>

ABSTRACT

The so-called *Dante Estense* (Ms. It. 474 = alfa.R.4.8, Biblioteca Estense Universitaria di Modena) is unique among illuminated manuscripts of the Divine Comedy. Created between the end of the 14th and the beginning of the 15th century, it stands out for the breadth and coherence of its illustrative cycle: two hundred and seventy-one watercolour drawings, systematically placed in the upper margin of each folio, create a continuous visual narrative parallel to Dante's text. The Paradiso is particularly original, characterised by a rich musical and choreographic iconography featuring a continuous procession of dancing angels and musicians accompanying Dante's ascent. The intertwining of dance and music, structured in two articulated, interdependent and specular sections, creates a refined visual counterpoint that reflects the tension between movement and contemplation, an essential feature of the third Canticle. Its fidelity to the text, the originality of its iconographic choices and the centrality of its performative dimension make *Dante Estense* an exceptional example of Dante's figurative reception, in which words, images and performance merge to produce one of the most evocative and complete interpretations of the poem.

KEY WORDS

Paradise, Dance,
Music, Angels,
Dante Estense

CITATION

Di Pierro, Giulia,
"Coreografie dantesche: il
'Dante estense'".
*Muse. Rivista di Musica,
Arte, Drammaturgia, Danza
e Design*, no. 1 (2025):
13-42

Considerazioni generali

Il manoscritto noto come *Dante Estense*,¹ custodito presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, segnatura Ms. It. 474 = α. R.4.8,² è un particolare esemplare di codice miniato della *Divina Commedia*.³ Secondo gli studi più recenti, il codice (mm 356 x 241) sarebbe stato prodotto intorno alla fine del XIV o all'inizio del XV secolo in Emilia Romagna. Lo studio di Domenico Fava e Mario Salmi propone l'origine toscana del manoscritto,⁴ mentre il contributo più datato ma fondamentale di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles S. Singleton⁵ suggerisce una localizzazione del codice nell'area emiliana, tesi appoggiata dalle studiose Marcella Roddewig e Maria Grazia Ciardi Dupré⁶ e più recentemente da Chiara Ponchia.⁷ Per quanto concerne la collocazione cronologica del manoscritto, gli studiosi sono concordi nel collocarlo tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV:⁸ D. Fava e M. Salmi collocano il ciclo illustrativo agli inizi del XV secolo, mentre attribuiscono gli stemmi nei margini inferiori dei ff. 49r e 95r alla seconda metà del secolo.⁹ Diversamente, P. Briger, M. Meiss e C. S. Singleton datano l'intero manoscritto, senza distinguere tra decorazione e illustrazione, agli inizi del XV secolo. C. Ponchia propone una datazione compresa tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo,¹⁰ mentre la scheda di catalogo *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna*, curata da Maria Grazia De Rubeis, lo colloca anch'essa all'inizio del XV secolo.¹¹ Ernesto Milano, a proposito della distinzione cronologica tra acquerelli e decorazione miniatrice, propone un confronto stilistico tra il *Dante Estense* e il codice SC-MS 1162 (Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga): il *Dante Gradenighiano*, datato tra il 1392 e il 1394, evidenziando “notevoli punti di contatto nel gioco di bottoni e delle filigrane a penna marginali”.¹²

1 Questo articolo è estratto dalla mia tesi di Laurea Magistrale dal titolo “Figure danzanti nel Paradiso dantesco: l'iconografia coreutica nel Dante Estense [Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 474 = α.R.4.8]”, svolta sotto la supervisione della Prof.ssa Francesca Manzari e della Dott.ssa Lola Massolo, Università di Roma La Sapienza, 2021-2022, e completata nell'ambito del progetto di ricerca “MUDANZA. Dancing Women, Idolatry and Rituals: Visual Culture and Cultural History of Dance during the Long Middle Ages”, diretto dalla Prof.ssa Licia Buttà, Università Rovira i Virgili.

2 Digitalizzato in Estense Digital Library, Ministero della Cultura, ultima cons. 30 maggio 2025, <https://edl.cultura.gov.it/item/koj8pd2mr2>.

3 Il manoscritto è stato oggetto di una ricca produzione bibliografica, della quale si riportano qui i contributi più rilevanti: D'Ancona, “La *Divina Commedia*”, 23-27; Ceresi, *Collezione manoscritta*, 7-13; Brieger, Meiss e Singleton, *Illuminated Manuscripts*, 282-291; Roddewig, *Dante Alighieri*, 200-201; Fava e Salmi, *I manoscritti miniati*, 58-67; Bertacchini, *Lectura dantis modenese*; Milano, *Biblioteca Estense*, 80-83; Ciardi Dupré, “Narrar Dante”, 121; Milano, *Testimonianze*, 59-95; Giunti, “Ital. 474”, 882-883; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 39-58, 247-249; Boschi Rotiroti, “I manoscritti miniati”, 134; De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

4 Fava e Salmi, *I manoscritti miniati*, 58-67.

5 Brieger, Meiss e Singleton, *Illuminated Manuscripts*, 282-291.

6 Roddewig, *Dante Alighieri*, 200-201; Ciardi Dupré, “Narrar Dante”, 121.

7 Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 247.

8 Dal punto di vista stilistico, gli acquerelli del margine superiore sembrano appartenere a un periodo compreso tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento e sarebbero quindi precedenti ai primi trattati di danza conosciuti, come quelli di Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro o Antonio Cornazzano.

9 Fava, Salmi, *I manoscritti miniati*, 67.

10 Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 247.

11 De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

12 Milano, *Testimonianze dantesche*, 91.



Fig. 1
Inferno, Canto I, f. 1r, particolare
iniziale figurata



Il testo integrale della *Divina Commedia* è scritto in un'unica colonna di testo (numero di linee di scrittura da un minimo di quarantasei a un massimo di cinquantasei) in *littera textualis* di una sola mano, con l'aggiunta di sporadiche glosse marginali coeve ma di mano diversa.¹³ Il codice è classificato “E” da Federico Sanguineti e indicato come appartenente al sottogruppo *m* della tradizione *β*, una delle due linee principali di trasmissione manoscritta della *Commedia*.¹⁴ La decorazione è costituita da duecentosettantuno disegni a penna acquarellati in campo aperto nel margine superiore di ogni foglio. I disegni, ampiamente rifilati nel margine superiore, presentano un uso esteso della pergamena a risparmio e una gamma cromatica ristretta: prevalente l'utilizzo dei bruni, soprattutto nella prima Cantica, del verde, del rosso e dell'azzurro. All'incipit dell'*Inferno* (f. 1r) è presente un'iniziale maggiore figurata [Fig. 1]:¹⁵ Dante a figura intera rivolto verso sinistra e con in mano un libro; dal corpo della lettera miniata nasce un tralcio vegetale policromo (azzurro, rosso, rosa e verde) che si snoda lungo il margine interno, con belli d'oro e due volti umani; nel margine inferiore due figure femminili sostengono uno scudo gentilizio di rosso alla banda d'azzurro bordata d'argento, sormontato da una figura animale fantastica con testa antropomorfa [Fig. 2].

¹³ De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

¹⁴ Sanguineti, “Sui manoscritti Estense It. 474”, 654-665; Trovato, “Fuori dall'antica vulgata”, 670-673, 702.

¹⁵ © Biblioteca Estense Universitaria, Modena.



Fig. 3

Purgatorio, Canto I, f. 49r,
particolare margine inferiore,
stemma della famiglia Superbi

Fig. 4

Paradiso, Canto I, f. 95r, particolare
margini inferiore, monogramma
di Cristo



Lo stemma è stato riconosciuto come appartenente alla famiglia Superbi di Ferrara in occasione della mostra *Dante illustrato nei secoli*.¹⁶ Ugualmente agli incipit del *Purgatorio* (f. 49r) e del *Paradiso* (f. 95r) sono presenti iniziali maggiori decorate con tralcio vegetale policromo e bolli d'oro, mentre nei margini inferiori si trovano rispettivamente il medesimo stemma del f. 1r entro una ghirlanda d'alloro azzurro bordata d'oro [Fig. 3] e il monogramma di Cristo “IHS” cinto da una raffigurazione solare in foglia d'oro [Fig. 4]. Le iniziali di canto medie, campite di rosso e rosa su fondo blu per l'*Inferno*, rosa su fondo blu per il *Purgatorio* e blu su fondo rosso per il *Paradiso*, sono arricchite con decorazioni vegetali policrome [Fig. 5, 6, 7]. Presenti all'inizio di ogni Canto, appartengono al tipo di lettera ‘a nastro’; questa, descritta nel saggio di Francesca Manzari dedicato alla miniatura gotica e tardogotica in Abruzzo, è di origine transalpina e caratterizzata da un nastro che si ripiega su sé stesso.¹⁷ Si ipotizza che l'esecuzione sia delle iniziali di Canto, che spesso coincidono o si sovrappongono alle illustrazioni presenti nel margine superiore (si vedano, ad esempio, ff. 8v, 16v, 58r, 64v, 70r, 95r, 107r, 111r, 138r), sia degli stemmi nel margine inferiore, sia avvenuta in un momento successivo. A supporto di questa ipotesi, si osserva come il monogramma cristiano all'incipit del *Paradiso* si sovrapponga al fregio vegetale, suggerendo che gli acquerelli del margine superiore, la decorazione miniativa vera e propria (composta da fregi vegetali e iniziali di Canto), e gli stemmi inferiori siano frutto di fasi esecutive differenti. Il manoscritto appare per la prima volta nell'*Inventario* del bibliotecario ducale Benedetto Bacchini (in carica negli anni 1697-1700).

16 De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

17 Manzari, “La miniatura abruzzese”, 58-88.



Fig. 5
Inferno, Canto III, f. 4r,
particolare iniziale di Canto



Fig. 6
Purgatorio, Canto X, f. 60v,
particolare iniziale di Canto



Fig. 7
Paradiso, Canto VI, f. 101v,
particolare iniziale di Canto

Una lettera datata 5 ottobre 1687, conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, testimonia che il codice fu donato da Alfonso Gioia a Francesco II d'Este, duca di Modena,¹⁸ e funge da testamento del ferrarese, che lasciò in eredità al duca la sua libreria, strumenti matematici e pitture di area ferrarese.¹⁹ La presenza del codice a Modena trova ulteriore conferma nella testimonianza del monaco benedettino Bernard de Montfaucon, il quale visita la città nel 1702. Il monaco nel *Diarium italicum* menziona il manoscritto come “Dantis d'Aligeri, codex auctoris pene aequalis, egregie descriptus”.²⁰ L'11 ottobre 1796 il manoscritto risulta essere tra i codici portati in Francia durante le spoliazioni napoleoniche ad opera del matematico Gaspare Monge da cui risultano i timbri “Bibliotheque Nationale” ai ff. 1r e 139r.²¹ In seguito, il codice verrà riportato alla Biblioteca Estense nel 1816 dal bibliotecario Antonio Lombardi dopo essere stato riconsegnato per errore alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.²² Il 13 aprile 1859, Francesco V, Duca di Modena, fugge dalla città a seguito dell'avanzare degli eserciti di Napoleone III e Vittorio Emanuele II, portando con sé a Vienna le gemme e le monete della Biblioteca, nonché tredici manoscritti. Tra questi, figura anche il *Dante Estense*. Il 20 giugno 1868, grazie al Protocollo di Firenze, il manoscritto viene riportato definitivamente a Modena con una solenne cerimonia di consegna celebrata il 22 settembre 1868.²³

18 De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

19 Milano, *Testimonianze dantesche*, 61.

20 Montfaucon, *Diarium italicum*, 33.

21 De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

22 L'episodio è segnalato su una carta rettangolare all'interno del piatto posteriore del codice, che riporta la seguente dicitura: “Modena 16 marzo 1816 | questo codice che è il CCCCLXXIV fra gli italiani fu portato via dalla biblioteca Estense il giorno 11 8bre 1796 dai Commissari francesi fra i quali vi era il matematico Monge. Quando io sottoscritto andai a Parigi nel mese di 8bre del passato anno 1814 in compagnia del Sig. re Cav. Antonio Boccolari per ricuperare i Codici ed i Quadri non si trovò nella Biblioteca Reali di Parigi questo Dante, poiché il Commissario Tedesco Sig. re Barone Ottenfels, aveva già ritirato per isbaglio e spedito alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, dalla quale si è ricuperato, come aveva promesso il prefato Sig. re Ottenfels, mediante però le cure di S. A. Reale e dell'Augusto Fratello l'Arciduca Massimiliano. Antonio Lombardi I Bib.rio”. Milano, *Testimonianze dantesche*, 65.

23 Milano, *Testimonianze dantesche*, 69.

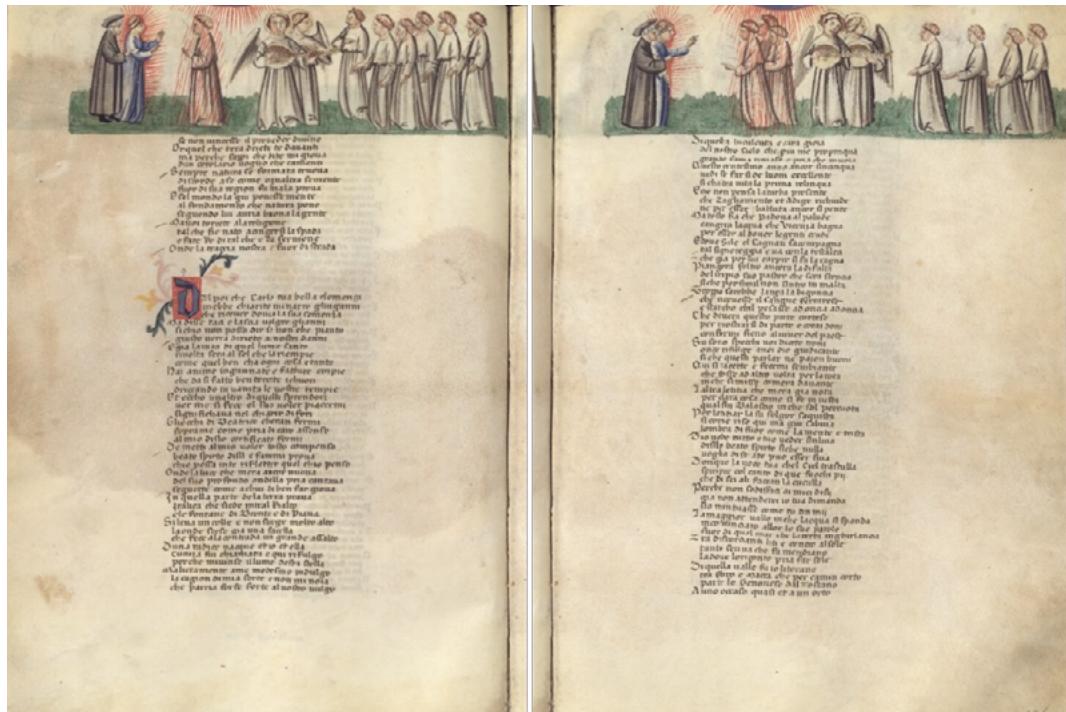


Fig. 8

Paradiso, Canti VIII-IX, ff. 105v-106r

L'estensione e la disposizione delle illustrazioni del ciclo illustrativo del *Dante Estense*, secondo Chiara Ponchia, rendono il manoscritto un peculiare e rilevante esemplare nel panorama della produzione miniata della *Divina Commedia*:

il sistema illustrativo del *Dante Estense* si configura così come un *unicum*, sia per la costanza con cui il progetto illustrativo papyrus style è portato avanti, sia per l'insolita scelta di collocare le miniature nel margine superiore del foglio invece che nel bas de page ²⁴ [Fig. 8].

Secondo l'autrice, la disposizione dei disegni nel margine superiore, piuttosto che in quello inferiore come generalmente accade, e la puntualità con cui le immagini riportano il contenuto del testo sottostante, fanno sì che si formi una “narrazione parallela a quella del racconto”, una narrazione per immagini che anticipa il testo e ne orienta la lettura, svolgendo una funzione di supporto e chiarimento, come una sequenza visiva continua, quasi cinematografica.²⁵ Ernesto Milano sottolinea come l'impiego della tecnica del disegno acquerellato rappresenti la soluzione più efficace per rendere in modo più agile e immediato figurazioni complesse, soprattutto in relazione alla sola terza Cantica, caratterizzata da uno stile più allegorico che descrittivo:

²⁴ Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 233.

²⁵ Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 233.



Fig. 9
Paradiso, Canto XXXI, f. 135v

risulta chiaro che nessun artista, per quanto impegnato ed ispirato, è riuscito a dare, e difficilmente poteva, attraverso la tecnica della miniatura, un'illustrazione esauriente e definitiva, sia perché il lavoro era troppo esteso sia perché presentava enormi difficoltà di interpretazione di una materia in gran parte fantastica e allegorica che esige una certa facilità e speditezza di esecuzione, che non è propria della miniatura ed anzi appartiene ad altro campo, cioè quello del disegno.²⁶

Notevole, di conseguenza, continua l'autore, l'impegno dell'artista del codice estense – gli acquarelli sono riconducibili ad una stessa mano, considerando la ripetitività delle figure e delle rappresentazioni riprodotte foglio dopo foglio²⁷ – nello sforzo di riprodurre interamente e fedelmente il contenuto del Poema, seppure con qualche difficoltà stilistica.²⁸ La gamma cromatica utilizzata è piuttosto ristretta, ma diversificata: toni più scuri e giocati principalmente sulla variazione di bruni per la prima Cantica; toni chiari per il *Purgatorio* e il *Paradiso*, con abbondante uso del verde e tocchi di azzurro e rosso. Le ambientazioni naturali in cui si svolge l'azione differiscono anch'esse nelle tre Cantiche: paesaggi montagnosi e aridi per l'*Inferno* (fanno eccezione le illustrazioni del canto XI, unico caso in cui la rappresentazione non segue perdisseguamente il testo, ma mette misteriosamente in scena dei peccatori immersi in una natura verdeggianti),²⁹ mentre prati verdi e corsi d'acqua costituiscono lo sfondo del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Le montagne sono stilizzate e costruite secondo forme geometriche, spesso piramidali; gli alberi sono stilizzati, resi con macchie di colore di forma diversa e veloci tratti a penna, presenti nei paesaggi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* ma totalmente assenti nell'ultima Cantica (ad eccezione del f. 118r, nel testo sottostante viene infatti citato un albero: “El cominciò: ‘In questa quinta soglia / de l’albero che vive de la cima’ (*Pd.*, XVIII, vv. 28-29). I prati, i corsi d'acqua e i bacini chiusi sono

26 Milano, *Testimonianze dantesche*, 86.

27 Milano, *Testimonianze dantesche*, 92.

28 Milano, *Testimonianze dantesche*, 88-89.

29 Milano, *Testimonianze dantesche*, 88-89.

resi con gli stessi toni di verde; le acque sono distinguibili grazie alle linee ondulate che ne indicano il flusso; le costellazioni, le stelle e il sole sono raffigurati con il rosso e con tratti veloci e radianti a indicarne la maggiore o minore luminosità. La prospettiva è suggerita ma insufficiente ad una resa corretta ed esaustiva, basti guardare la costruzione delle poche architetture presenti nelle tre Cantiche (si vedano ad esempio i ff. 13v; 14r; 60r; 95r). I personaggi sono iconograficamente caratterizzati: Dante indossa una tunica bruna e un copricapo dello stesso colore; Virgilio una veste e un copricapo rossi e Beatrice è ammantata di azzurro e circondata da raggi rossi, espressione di luminosità e beatitudine. I peccatori sono nudi e spesso macchiati di rosso, sangue o lingue di fuoco a seconda della pena; i diavoli sono bruni con ali verdi o rosse; nel *Purgatorio* i beati sono rappresentati in nudità o indossando tuniche brune mentre gli angeli hanno abiti e ali alternatamente verdi o azzurre e spade fiammegianti rosse. Nel *Paradiso* gli angeli indossano tuniche bianche e la maggior parte sono dotati di ali. Gli incarnati sono generalmente rosati e ombreggiati.

Anche in questo caso, le eccezioni sono il risultato di un'interpretazione particolarmente attenta e precisa del testo: ai ff. 135v, 136r e 136v il volto degli angeli è colorato di rosso e le ali sono toccate di ocra come indicato nei versi sottostanti [Fig. 9].

Le facce tutte avean di fiamma viva,
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva
(Pd., XXXI, vv. 13-15)

La puntualità tra testo e immagine rende il *Dante Estense* una trasposizione visiva dell'opera dantesca, proponendo una riproduzione fedele e quasi pedissequa del testo dantesco. Alla maggiore dinamicità dell'*Inferno*, data dalla ricchezza compositiva ed espressiva propria della Cantica, segue un progressivo aumento della rigidità e della ripetitività delle azioni nelle Cantiche successive, in particolar modo nella raffigurazione del *Paradiso*, Cantica caratterizzata da un forte dogmatismo: “questo fa sì che nel *Paradiso*, cantica in cui il procedere della storia è sovente interrotto da *excursus* a carattere teologico e dottrinario, la figurazione si faccia più monotona e ripetitiva”.³⁰ Nell'ultima Cantica la monotonia dell'azione e dello spazio, una striscia continua di prato verde, è compensata dalla diversificazione degli angeli, nel numero e nelle coreografie di danza, azione preminente nel *Paradiso* estense e unico fattore che rende conto dello scorrere del tempo e dell'ascesa ai diversi cieli. Allo stesso modo, la presenza di numerosi strumenti musicali anima i personaggi in pose e composizioni differenziate foglio dopo foglio, contribuendo a formare una visione ritmata, seppur seriale, della narrazione. Se dunque ad una prima analisi il ciclo illustrativo del codice estense risulta essere costruito con uno stile primitivo o abbozzato e secondo formule ripetitive,³¹ a una seconda lettura l'unicità dell'estensione delle figurazioni – il codice è uno dei pochi esemplari ad illustrare per intero il Poema³² – così come la preminen-

30 Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 233.

31 Milano, *Testimonianze dantesche*, 92.

32 Milano, *Testimonianze dantesche*, 92.

za delle stesse in relazione al testo e la centralità dell'iconografica coreutica e musicale della terza Cantica, fanno del *Dante Estense* un testimone prezioso del panorama artistico della fine del XIV secolo; la preminenza delle stesse in relazione al testo e la centralità dell'iconografia coreutica e musicale della terza Cantina, fanno del *Dante Estense* un testimone prezioso del panorama artistico della fine del XIV secolo. Propongo quindi una selezione di esempi particolarmente significativi dei manoscritti della *Divina Commedia* tutti realizzati nell'Italia centro-settentrionale tra il XIV e il XV secolo. Questi codici, oltre a documentare la varietà delle soluzioni iconografiche utilizzate per la visualizzazione della terza Cantica – sia sul piano stilistico sia su quello dell'impaginazione – intendono offrire un complemento interpretativo e un utile termine di confronto per lo studio del manoscritto della Biblioteca Estense Universitaria. Il manoscritto di Parigi (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 8530)³³ si limita a raffigurare Dante e Beatrice circondati dai beati, disposti entro clipei; altri esemplari, come quello di New York (New York, The Morgan Library & Museum, Ms. 676),³⁴ il celebre Yates Thompson (London, British Library, Yates Thompson Ms. 36)³⁵ o il Plutoe 40.7 conservato a Firenze (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut.40.7),³⁶ dedicano al *Paradiso* solo un numero esiguo di scene illustrative – quattro nel caso di New York, uno o due negli altri – collocate esclusivamente nei margini inferiori o laterali. Tutti questi esempi confermano come il cosiddetto *Dante Estense* rappresenti un unicum nel vasto panorama della produzione miniata della *Divina Commedia*, sia per l'ampiezza che per l'articolazione del suo ciclo iconografico.

³³ Bibliothèque de l'Arsenal, ultima cons. 14 gennaio 2025, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc807456>. Bibliografia di riferimento: Rotili, *I Codici danteschi miniati a Napoli*; Tavoni, “The vision of God”.

³⁴ The Morgan Library & Museum, ultima cons. 14 gennaio 2025, <https://www.themorgan.org/collection/dante-alighieri/divina-commedia>. Bibliografia di riferimento: Collins, “Copying Illustrations”; Perriccioli Saggese, “Le illustrazioni della Divina Commedia”.

³⁵ Digitalizzazione non disponibile. Bibliografia di riferimento: Bollati, *La Divina Commedia di Alfonso D'Aragona*; David, “Sites of Confluence”.

³⁶ Biblioteca Medicea Laurenziana Digital Library, ultima cons. 14 gennaio 2025, <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/630460/rec/1>. Bibliografia di riferimento: Labriola, *I libri miniati tra Trecento e Quattrocento*.

La danza dei cori angelici

Analizzando nel complesso il ciclo illustrativo dell'ultima Cantica, le immagini riconducibili all'iconografia musicale e coreutica risultano preponderanti: queste compaiono in venticinque Canti su trentatré, distribuite su sessantatré fogli degli ottantanove totali. Nel ciclo illustrativo del *Paradiso*, accanto agli episodi narrativo-discorsivi legati all'ascesa di Dante verso Dio, si sviluppa una presenza costante di angeli danzanti e musicanti. La composizione delle scene segue una struttura ricorrente: sulla sinistra sono raffigurati Dante e Beatrice, talvolta affiancati dal beato o dai beati protagonisti del canto specifico; al centro si colloca un gruppo di angeli musicanti, solitamente composto da due o tre figure; sulla destra, infine, appare il gruppo degli angeli danzanti, il cui numero varia frequentemente. Tale composizione appare per la prima volta ai ff. 100r e 100v (Canto V) [e 11], segue una breve interruzione ai ff. 101r-102v, per poi riprendere stabilmente dal f. 103r [Fig. 12] fino al f. 131r (Canto XXVII). Si registra quindi una seconda pausa dal f. 131v al f. 133r compreso, seguita da una ripresa ai ff. 133v, 134r-v. Sono assenti nel f. 135r e ricompaiono per l'ultima volta nel f. 135v (Canto XXXI). Da questa distribuzione emerge come l'iconografia musicale e coreutica si concentri principalmente nella parte centrale della Cantica, con un inizio e una conclusione sostanzialmente privi di tali riferimenti figurativi. Di fatto, la presenza stabile di queste immagini si estende dal Canto VII al Canto XXXI. Risulta inoltre una piccola differenza: le immagini relative alla danza sono in numero maggiore, anche se di poco, rispetto a quelle relative alla musica. In termini numerici, la presenza di immagini musicali si riduce a ventiquattro Canti su trentatré (sessantuno fogli su ottantanove); i ff. 100r e 100v (Canto V) infatti presentano solo illustrazioni coreutiche non accompagnate da strumenti musicali, traduzione visiva dei versi iniziali della Cantica che riferiscono solo del canto di Beatrice; questo potrebbe giustificare la presenza esclusiva di angeli danzanti, piuttosto che di altre rappresentazioni musicali. Le danze dalle anime del *Paradiso* del *Dante Estense* sono generalmente la carola e la farandola,³⁷ fanno eccezione sette passi coreografici (ff. 105r, 105v, 107r, 110r, 114v, 116r, 117r) che non sono identificabili con queste specifiche danze e verranno perciò analizzati singolarmente. La farandola [Fig. 11], attestata ben quarantanove volte, è definita da Alessandro Pontremoli come una danza in cui i partecipanti si dispongono in fila, uno dietro l'altro, tenendosi per mano.³⁸ È composta generalmente da una catena di tre angeli (fanno eccezione i fogli 100v, 104r, 106r in cui è composta da 4 angeli e il f. 104v, da 5) che avanza da destra verso sinistra, tranne nei ff. 115v e 118v orientata in senso contrario. Nella carola invece i partecipanti girano in cerchio tenendosi per mano³⁹ [Fig. 12]. Le rappresentazioni della carola, presenti in sette occorrenze, mostrano variazioni

³⁷ La definizione e la nomenclatura delle danze è tutt'ora oggetto di investigazione. Nel testo presente si farà riferimento alla nomenclatura generalmente in uso per maggiore semplicità discorsiva. La carola è comunemente definita come una danza circolare o a catena chiusa in cui i partecipanti girano in cerchio tenendosi per mano, mentre la farandola è una danza a catena aperta in cui partecipanti avanzano disposti in fila tenendosi per mano; si veda Pontremoli, *Storia della danza*, 246-247.

³⁸ Pontremoli, *Storia della danza*, 247.

³⁹ Mullally, *The Carole*, 50.

sia nel numero degli angeli coinvolti sia nella configurazione coreografica delle danze:

f. 100r, Canto V

cinque angeli formano un cerchio, tenendosi per mano e danzando in senso orario mentre un sesto angelo, collocato all'esterno della circonferenza dietro il gruppo in primo piano, sembra sul punto di unirsi alla danza;

f. 103r, Canto VII

carola composta da quattro angeli in rotazione antioraria;

f. 103v, Canto VII

configurazione a catena semi-chiusa, in cui quattro angeli interrompono la rotazione aprendo il cerchio per accogliere un quinto angelo in ingresso;

f. 106v, Canto IX

carola di cinque angeli disposti in rotazione antioraria;

f. 107v, Canto X

quattro angeli formano una carola che ruota in senso orario;

f. 109r, Canto XI

tre angeli compongono la carola (i due laterali sono rappresentati di profilo, mentre quello centrale è in posizione frontale); l'assenza di dinamismo nella scena suggerisce non tanto un passo coreutico quanto piuttosto uno schemata, ovvero una pausa tra due movimenti⁴⁰ [Fig. 13];

f. 118r, Canto XVIII

analoga disposizione a quella del f. 109r, con tre angeli, ovvero due laterali di profilo e uno centrale di spalle; anche qui, la staticità dell'immagine indica la rappresentazione di uno *schemata* piuttosto che di un movimento danzato [Fig. 20].

In generale, sebbene le carole compaiano in numero inferiore rispetto alle farandole, presentano una maggiore varietà compositiva e una più ampia gamma di combinazioni formali. La complessità rappresentativa insita in questo tipo di danza potrebbe costituire una delle motivazioni della predominanza della raffigurazione della farandola – danza a catena aperta – in virtù della maggiore semplicità esecutiva e rapidità di resa visiva di quest'ultima. Come già accennato, la coreografia paradiasiaca non si esaurisce nelle sole forme della danza a catena, sia essa chiusa o aperta, ma comprende anche una serie di passi di raccordo che contribuiscono ad animare e articolare il movimento complessivo delle scene. Pur in assenza di riscontri puntuali che permettano un'identificazione coreutica sicura di questi movimenti intermedi, propongo di seguito una descrizione analitica delle figurazioni:

40 Lo *schemata* non indica un passo o una sequenza in movimento bensì una posa coreografica codificata e statica, parte integrante della coreografia. Si veda in merito: Tronca, *Christiana choreia*, 75-125; Cieri Via, "La danza come movimento", 31-66.

f. 105r, Canto VIII

due coppie di angeli avanzano in fila da destra verso sinistra e all'interno di ciascuna coppia gli angeli si tengono per mano (la scena segue una farandola raffigurata nel f. 104v);

f. 105v, Canto VIII

sei angeli disposti su due file parallele di tre figure ciascuna avanzano da destra verso sinistra, tenendosi per mano all'interno delle rispettive file (la scena anticipa una farandola nel f. 106r);

f. 107r, Canto IX

tre coppie di angeli, in fila, si muovono da sinistra verso destra e i membri di ciascuna coppia si tengono per mano (il foglio si colloca tra due raffigurazioni di carola, ff. 106v e 107v);

f. 110r, Canto XII

quattro angeli, ciascuno in una posa differente, con le mani sui fianchi; partendo da destra, uno è di profilo (verso sinistra), uno frontale, uno di spalle ruotato di tre quarti e infine uno di profilo (verso destra); l'asimmetria e la varietà delle pose suggeriscono l'intento dell'artista di creare un effetto di dinamismo, in contrasto con la staticità (il foglio è incorniciato da due farandole, ff. 109v e 110v) [Fig. 14];

f. 114v, Canto XV

due coppie di angeli; nella prima coppia, l'angelo arretrato appoggia la mano destra sulla spalla destra del compagno e con la sinistra ne afferra la mano destra; nella seconda coppia, il gesto è speculare, con la destra sulla spalla sinistra e la sinistra che afferra la mano sinistra (il movimento si inserisce tra due farandole ff. 114r e 115r);

f. 116r, Canto XVI

due coppie di angeli disposte frontalmente in modo speculare; ogni angelo tiene una mano del compagno e con l'altra si appoggia sul fianco, in una postura simmetrica (il foglio è compreso tra due farandole, con andamento opposto, da sinistra a destra nel f. 115v, e da destra a sinistra nel f. 116v);

f. 117r, Canto XVII

sei angeli suddivisi in due gruppi di tre, disposti frontalmente l'uno rispetto all'altro, formano un corridoio centrale; gli angeli di ciascun gruppo si tengono per mano (la scena è collocata tra due farandole, ff. 116v e 117v) [Fig. 15].

Queste figurazioni intermedie, pur prive di una corrispondenza coreutica definita, sembrano svolgere una funzione di raccordo tra le sequenze danzanti maggiori, contribuendo alla costruzione visiva del movimento corale e armonico che percorre l'intero ciclo illustrativo del *Paradiso*. Emerge la presenza di due macro-sezioni all'interno della coreografia paradisiaca. La prima macro-sezione si estende dal f. 103v al f. 118v (Canti VII-XVIII): è contraddistinta da un più accentuato senso del movimento, da una maggiore varietà di passi e posizioni, e include tutti e sette gli

esempi di carola, i due casi di farandola con andamento inverso (da sinistra verso destra), nonché i sette episodi coreutici non identificati precedentemente analizzati. L'insieme di queste figurazioni contribuisce a comporre una coreografia articolata, caratterizzata da un'alternanza dinamica di movimenti e da un marcato effetto cinetico. La seconda macro-sezione si estende dal f. 119r fino al f. 135v (Canti XIX-XXXI) e presenta esclusivamente illustrazioni della farandola da destra verso sinistra. Di conseguenza, si configura come una sezione più statica e meno articolata rispetto alla prima, in cui l'artista propone composizioni coreutiche di maggiore complessità e dinamismo. La prima macro-sezione si suddivide a sua volta in tre micro-sezioni distinte: ff. 103v-110r; ff. 110v-114r; ff. 114v-118v. Nella prima e nella terza micro-sezione i passi di danza variano da un foglio all'altro, senza che si ripetano configurazioni identiche tra recto e verso (ad esempio, al f. 103v è rappresentata una carola, mentre al f. 104r una farandola). La seconda micro-sezione, invece, è composta esclusivamente da una successione di farandole. Complessivamente, la parte iniziale della coreografia si presenta come un'alternanza tra due sezioni articolate e complesse, poste ai margini di una porzione centrale caratterizzata da formule ripetitive e monotone; tuttavia, nel loro insieme, queste tre micro-sezioni costituiscono un flusso coreutico dinamico e in continua evoluzione. A sua volta, la seconda macro-sezione, nonostante la ripetitività della sola formula della danza a catena aperta, presenta delle variazioni che movimentano l'azione. Nella prima sezione coreografica, la farandola, quando presente, è composta da un numero di angeli non sempre uguale che danzano in entrambe le direzioni; nella seconda sezione invece gli angeli sono sempre tre e l'andamento è sempre da destra verso sinistra. L'espeditivo con cui l'artista cerca, anche se con scarsi risultati, di dare movimento alla composizione, è la posizione delle braccia. In entrambe le sezioni, la disposizione delle braccia segue generalmente uno schema costante: il braccio sinistro è teso in avanti per afferrare la mano destra del compagno di fronte, mentre il braccio destro è teso all'indietro – ad eccezione dell'ultimo angelo della fila, che, non avendo nessuno alle spalle, tiene il braccio destro lungo il fianco. All'interno di questa regolarità, la seconda sezione introduce alcune varianti: nei fogli 119v, 122r, 122v, 123v, 125v, 127r, 128r, 129v e 131r, l'ultimo angelo della catena afferra la mano del compagno di fronte con il braccio destro anziché con il sinistro, mantenendo invece il braccio sinistro disteso lungo il fianco – fatta eccezione per il f. 122v, dove il braccio sinistro appare leggermente piegato in avanti. Come evidenzia la disposizione sui fogli, queste variazioni non seguono uno schema regolare di alternanza, ma compaiono a partire dall'inizio della seconda sezione.



Fig. 10

Paradiso, Canto V, f. 100r, particolare margine superiore



Fig. 11

Paradiso, Canto V, f. 100v, particolare del margine superiore



Fig. 12

Paradiso, Canto VII, f. 103r, particolare margine superiore



Fig. 13

Canto XI, f. 109r, particolare margine superiore



Fig. 14

Paradiso, Canto XII, f. 110r, particolare margine superiore



Fig. 15

Paradiso, Canto XVII, f. 117r, particolare margine superiore

La musica del Paradiso

La presenza di strumenti musicali accompagna costantemente l'iconografia coreutica, fatta eccezione per i due fogli iniziali già menzionati (ff. 100r-v). Questi strumenti sono suonati da angeli alati – a differenza degli angeli danzanti, che acquisiscono le ali solo a partire dal f. 107r – generalmente in gruppi di due per foglio [Fig. 16], salvo nei ff. 103r-104v, dove il numero sale a tre [Fig. 12], e nei ff. 118r e 135v, in cui è presente un solo angelo musicante. Di norma, gli angeli suonatori sono collocati al centro della scena, seguendo il senso della narrazione da sinistra verso destra, e precedendo gli angeli danzanti, i quali occupano il margine destro di ogni foglio. Fanno eccezione i ff. 112r e 119r (quest'ultimo, primo foglio della seconda macro-sezione), dove gli angeli musicanti si trovano nel margine destro, dietro al gruppo danzante. È rappresentata un'ampia varietà di strumenti musicali – circa una ventina di tipologie diverse – attraverso cui l'artista mira a ricreare un effetto realistico, in coerenza con la precisione delle raffigurazioni coreutiche. Non mancano dettagli mimetici di grande accuratezza, come le guance gonfie dei suonatori di strumenti a fiato, le posizioni differenziate delle mani, e particolari organologici quali il numero di corde, i fori di risonanza, le aperture dei flauti, le canne degli organi portativi o le sacche colorate e decorate delle cornamuse. In totale, sono raffigurati centotrentuno strumenti musicali appartenenti alle famiglie degli aerofoni, cordofoni e membranofoni a percussione. Di seguito si riportano le tipologie e le frequenze di occorrenza degli strumenti rappresentati.



Fig. 16
Paradiso, Canto XII, f.110r,
particolare del margine superiore

Fig. 17
Paradiso, Canto XVII, f. 116v,
particolare del margine superiore

Aerofoni (sessantaquattro totali)

cornamusa x9 [Fig. 17];
 ciaramella x25;
 tromba x5;
 organo portativo x5;
 flauto x6;
 flauto e tamburello x2;
 corno lungo x4;
 flauto doppio x6;
 strumento a fiato di fantasia x2.

Cordofoni (cinquantuno totali)

liuto x15;
 arpa x6;
 ribeca piccola al ginocchio x4;
 salterio con lati non paralleli rettilinei x2
 salterio a media ala x2;
 citola/mandora x7 [Fig. 18];
 ribeca x6;
 viella/viola da braccio x6;
 ghironda x2;
 salterio ad ala integra x1.

Strumenti a percussione (sedici totali)

timpano x10;
 tamburello a cornice con sonagli x6 [Fig. 19].



Fig. 18
 Paradiso, Canto XIV, f. 113r,
 particolare del margine superiore

Fig. 19
 Paradiso, Canto XVI, f. 115v,
 particolare del margine superiore



Fig. 20

Paradio, Canto V, f. 100r, particolare margine superiore

Risulta chiara la preponderanza di strumenti a fiato, seguiti da quelli a corda e infine dalle percussioni. Seguendo la divisione di Evrard de Conty, analizzata da Martine Clouzot⁴¹ in strumenti *haut* e *bas* in base all'intensità del suono, si riscontra una maggiore presenza di strumenti bassi, settanta su centotrentuno, mentre gli strumenti alti sono sessantuno. Negli strumenti bassi, infatti, sono compresi tutti i cordofoni, molti strumenti a fiato come i flauti e gli organi portativi, nonché piccoli strumenti a percussione, mentre negli strumenti alti rientrano gli aerofoni con sonorità più forte come le trombe e le cornamuse e tutte le percussioni più grandi. La sinfonia risulta così composta da toni bassi piuttosto che alti, armonizzando un'intonazione più dolce e dai toni meno trionfali, in linea con la descrizione paradisiaca fornita dal Poeta:

più dolci in voce che in vista lucenti
 (Pd., X, v. 64)

così vid'io la gloriosa rota
 muoversi e render voce a voce in tempra
 e in dolcezza ch'esser non po' nota
 se non colà dove gioir s'insempra.
 (Pd., X, vv. 145-148)

la dolce sinfonia di paradiso
 (Pd., XXI, v. 59)

Anche nell'ambito dell'iconografia musicale si possono individuare due principali sezioni all'interno del ciclo illustrativo, che coincidono significativamente con le due macro-sezioni coreutiche. Nella prima sezione, dal f. 103r al f. 118v, l'alter-

41 Clouzot, "Le immagini dei musicisti", 194-197.

nanza degli strumenti musicali segue uno schema ben definito. Nei primi otto fogli (103r-106v) le combinazioni di strumenti musicali per foglio, si ripetono per quattro volte: la prima combinazione – cornamusa, ciaramella e tromba – compare nei ff. 103r-104v; la seconda combinazione – coppie di liuti – nei ff. 105r-106v. A partire dal f. 107r, il ritmo cambia: gli strumenti, di norma presenti in coppie identiche all'interno dello stesso foglio, si alternano regolarmente tra recto e verso, evitando che due fogli consecutivi presentino la stessa combinazione. L'unica eccezione a questo schema è rappresentata dal f. 118r, che raffigura un solo strumento – una viella o una viola da braccio – anziché una coppia [Fig. 20]. Questa anomalia è probabilmente dovuta alla scelta dell'illustratore di inserire un albero nella scena, riducendo lo spazio disponibile per la rappresentazione degli strumenti, come indicato precedentemente. A partire dall'inizio della seconda sezione non è invece presente alcun tipo di organizzazione nelle combinazioni degli strumenti, che variano non solo di foglio in foglio ma anche all'interno della coppia di angeli. Per una visione più completa si rimanda alle Tavole contenenti la tabella costruita allo scopo di classificare analiticamente il ciclo illustrativo del *Paradiso*.⁴²

Dall'analisi complessiva delle illustrazioni a tema musicale e coreutico emerge una netta articolazione del ciclo in due sezioni distinte e complementari. Alla prima sezione musicale, segnata da una certa ripetitività nella resa degli strumenti, corrisponde una parte coreutica ricca, articolata e dinamica; viceversa, alla seconda sezione musicale, più varia e sperimentale nella scelta degli strumenti e delle combinazioni iconografiche, si affianca una componente coreutica più statica e monotonica. Le due dimensioni – musicale e coreutica – si pongono dunque in una relazione dialettica di contrappunto visivo: si alternano e si bilanciano nella distribuzione della complessità compositiva. Là dove la danza domina l'illustrazione con varietà di schemi e vivacità scenografica, la musica assume un ruolo subordinato, ritmico e ripetitivo, che ne esalta le movenze. Al contrario, quando la coreografia si fa prevedibile e rallenta, è la musica a prendere il sopravvento, arricchendosi di forme, strumenti e dettagli, fino a diventare l'elemento trainante della scena. In questo equilibrio alternato, il ciclo illustrativo del *Dante Estense* si configura – dal punto di vista iconografico-musicale e coreico – come una costruzione bipartita, speculare e complementare: due sezioni opposte ma integrate, ciascuna funzionale all'esaltazione dell'altra. Rimanе aperta la questione sull'intenzionalità di tale suddivisione. L'artista o committente potrebbe aver programmato tale alternanza in principio, durante la fase di ideazione del progetto iconografico o una volta realizzata metà può aver scelto di concentrarsi sulla rappresentazione degli strumenti musicali piuttosto che sulle coreografie, in quanto meno dispendiosi di tempo. Un'ulteriore ipotesi riguarda l'interpretazione del ciclo illustrativo nella sua totalità, in relazione alla puntualità tra immagini e testo – cifra stilistica dell'intero ciclo illustrativo. I versi danteschi impongono un movimento circolare sempre maggiore nell'approssimarsi alla figura di Dio, mentre il *Dante Estense*

⁴² La tabella è strutturata in nove sezioni: 1) numero del foglio; 2) numero del Canto; 3) ambientazione; 4) personaggi; 5) numero complessivo di angeli 6) numero di angeli danzanti; 7) tipo di danza; 8) numero di angeli musicanti; 9) tipi di strumenti musicali.

avrebbe optato attraverso la farandola per una compostezza coreutica più solenne e di stampo liturgico/processionale in rispetto della figura divina. La seconda parte dell'opera, quindi, in virtù dell'accostamento alla divinità, riserverebbe più libertà compositiva per le combinazioni strumentali che per le danze, costruendo un'atmosfera di maggiore religiosità e raccoglimento. Una conferma di tale ipotesi potrebbe trovarsi nella mancanza dell'iconografia coreutica e musicale nell'illustrazione degli ultimi Canti del Poema – le iconografie si interrompono al Canto XXXI – in cui la rotazione e la musica paradisiaca dovrebbero raggiungere l'apice dell'irradiazione divina. In questa fase finale del *Paradiso*, infatti, l'illustratore sembra privilegiare, così come indicato nei versi, la rappresentazione dei Beati disposti nella Candida Rosa, una struttura simbolica e teologica di grande centralità che non ammette ulteriori elementi figurativi. La fedeltà al Poema, in questo caso, sembra dunque orientare l'impostazione iconografica, limitando lo spazio per inserzioni coreutiche o musicali e riservando l'attenzione esclusivamente alla solenne disposizione celeste dei beati.

N. F.	CANTO	LUOGO	PERSONAGGI	N. ANGELI DANZANTI	TIPO DI DANZA	N. ANGELI MUSICANTI	STRUMENTI MUSICALI
95r	I	Paradiso terrestre Sfera del Fuoco	Dante Beatrice Angeli	8	-	-	-
95v	I	Paradiso terrestre Sfera del Fuoco	Dante Beatrice Angeli	7	-	-	-
96r	I	Paradiso terrestre Sfera del Fuoco	Dante Beatrice Angeli	8	-	-	-
96v	II	I Cielo: Luna	Dante (x2) Beatrice (x2) Spiriti mancanti ai voti	7	-	-	-
97r	II	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	6	-	-	-
97v	II	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	6	-	-	-
98r	III	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	7	-	-	-
98v	III	I Cielo: Luna	Dante (x2) Beatrice (x2) Spiriti mancanti ai voti	8	-	-	-
99r	IV	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	8	-	-	-
99v	IV	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	7	-	-	-
100r	V	I Cielo: Luna II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti Spiriti attivi per gloria terrena Figura ingnochciata	7	6	Carola	-
100v	V	I Cielo: Luna II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti Spiriti attivi per gloria terrena Figura ingnochciata	5	4	Farandola	-
100r	V	I Cielo: Luna II Cielo Mercurio	Dante (x2) Beatrice (x2) Spiriti mancanti ai voti Spiriti attivi per gloria terrena	7	-	-	-
101v	VI	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Giustiniano Spiriti attivi per gloria terrena	6	-	-	-
102r	VI	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Romeo di Villanova Spiriti attivi per gloria terrena	7/8	-	-	-
102v	VI	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Romeo di Villanova Spiriti attivi per gloria terrena	8	-	-	-
103r	VII	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice	7	4	Carola	3
103v	VII	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice	7	5	Carola a catena semi chiusa	3
104r	VII	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice	13	4	Farandola	3
104v	VIII	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Spiriti amanti	9	5	Farandola	3
105r	VIII	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Spiriti amanti	11	4	Non identificata	2
105v	VIII	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Spiriti amanti	9	6	Non identificata	2
106r	IX	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Cunizza da Romano Folchetto da Marsiglia Spiriti amanti	9	4	Farandola	2
							Liuto x2
							Liuto x2

106v	IX	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Cunizza da Romano Folchetto da Marsiglia Spiriti amanti	10	5	Carola	2	Liuto x2
107r	IX	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Cunizza da Romano Folchetto da Marsiglia Spiriti amanti	12	6	Non identificata	2	Organo portativo x2
107v	X	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Tommaso d'Aquino Spiriti Sapienti	10	4	Carola	2	Organo portativo x2
108r	X	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Tommaso d'Aquino Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Arpa x2
108v	XI	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Tommaso d'Aquino San Francesco Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Arpa x2
109r	XI	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Spiriti Sapienti	9	3	Carola	2	Ribeca piccola al gineccio x2
109v	XI	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Spiriti Sapienti	9	3	Farandola	2	Ribeca piccola al gineccio x2
110r	XII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Domenico Spiriti Sapienti	11	4	Non identificata	2	Salterio con lati non paralleli / rettilinei x2
110v	XII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Domenico Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Salterio a media ala x2
111r	XIII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Flauto / Cornetto x2
111v	XIII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti	9	3	Farandola	2	Flauto / Cornetto x2
112r	XIII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	3	Trombe x2 Timpani x2
112v	XIV	IV Cielo: Sole V Cielo: Marte	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti Spiriti Combattenti	10	3	Farandola	3	Trombe x2 Timpani x2
113r	XIV	IV Cielo: Sole V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Sapienti Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Citola Mandora x2
113v	XIV	IV Cielo: Sole V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Sapienti Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Citola Mandora x2
114r	XV	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Ribeca x2
114v	XV	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	11	4	Non identificata	2	Ribeca x2
115r	XVI	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	11	3	Farandola	2	Tamburelli a cornice con sonagli x2
115v	XVI	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	10	3	Farandola	2	Tamburelli a cornice con sonagli x2
116r	XVI	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	11	4	Non identificata	2	Comarusa x2
116v	XVII	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Ciaramella piccola Tromba
117r	XVII	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti Cacciaguidata / Cangrande?	12	6	Non identificata	2	Ciaramella x2
117v	XVII	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Ciaramella x2
118r	XVIII	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Combattenti Spiriti Giusti	11	3	Carola	1	Vielai Viola da braccio
118v	XVIII	VI Cielo: Marte VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Combattenti Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	14 15	3	Farandola	2	2 strumenti a fiato di fantasia
119r	XIX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	10	3	Farandola	2	Ghironda x2
119v	XIX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Ciaramella Vielai / Viola da braccio

120r	XIX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Ciaranella Tamburo a cornice con sonagli
120v	XX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	9	3	Farandola	2	Pipe and Tabor Ciaranella
121r	XX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Organo portativo Ciaranella
121v	XX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Pipe and Tabor Ciaranella
122r	XXI	VII Cielo: Saturno	Dante Beatrice Spiriti Contemplativi Pier Damiani	9	3	Farandola	2	Ciaranella Tromba Ribeca
122v	XXI	VII Cielo: Saturno	Dante Beatrice Spiriti Contemplativi Pier Damiani	8	3	Farandola	2	Corno lungo x2
123r	XXII	VIII Cielo: Saturno	Dante Beatrice San Benedetto	8	3	Farandola	2	Liuto Flauto dolce
123v	XXII	VIII Cielo: Stelle Fisse	Spiriti Contemplativi Spiriti Trionfanti	8/9	3	Farandola	2	Flauto dolce Arpa
124r	XXII	VIII Cielo: Saturno	Dante Beatrice San Benedetto	10	3	Farandola	2	Liuto Ribeca
124v	XXII	VIII Cielo: Stelle Fisse	Spiriti Contemplativi Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Tromba Ciaranella
125r	XXIII	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Arcangelo Gabriele Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Flauto doppio Salterio ad ala integra
125v	XXIII	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	10	3	Farandola	2	Vielta / Viola da braccio Corno lungo
126r	XXIV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Ciaranella Timpano x2
126v	XXIV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Suora Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Flauto doppio x2
127r	XXV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Pietro Spiriti Trionfanti	8	3	Farandola	2	Liuto Flauto doppio
127v	XXV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Giacomo Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Vielta / Viola da braccio Timpano x2
128r	XXV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Giovanni Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Liuto Viola/Viola da braccio
128v	XXVI	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Giovanni Spiriti Trionfanti	8	3	Farandola	2	Liuto Flauto doppio
129r	XXVI	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Citola Corno lungo
129v	XXVI	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Cornamusa x2
130r	XXVII	Primo Mobile	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti Cori Angelici	10	3	Farandola	2	Ciaranella Citola
130v	XXVII	Primo Mobile	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti Cori Angelici	8	3	Farandola	2	Arpa Citola
131r	XXVII	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti Cori Angelici	9	3	Farandola	2	Liuto Flauto
131v	XXVII	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	8	–	–	–	–
132r	XXVII	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	8	–	–	–	–
132v	XXIX	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	8	–	–	–	–
133r	XXIX	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	9	–	–	–	–
133v	XXIX	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	9	3	Farandola	2	Vielta / Viola da braccio Ciaranella
134r	XXX	Empireo / Candita Rosa	Dante Beatrice Rosa dei Beati	9	3	Farandola	2	Ciaranella Timpano x2

134v	XXX	Primo Mobile Empireo / Candida Rosa	Dante Beatrice Rosa dei Béati	10	3	Farandola	2	Tamburello a cornice con sonagli Ciatramella
135r	XXX	Primo Mobile Empireo / Candida Rosa	Dante Beatrice Rosa dei Béati	8	-	-	-	-
135v	XXXI	Empireo	Dante Beatrice San Bernardo Rosa dei Béati	9	3	Farandola	1	Litùo
136r	XXXI	Empireo	Dante Beatrice San Bernardo Rosa dei Béati Trinità	9	-	-	-	-
136v	XXXI	Empireo	Dante Beatrice San Bernardo Rosa dei Béati Trinità	11	-	-	-	-
137f	XXXII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Béati Trinità	15	-	-	-	-
137v	XXXII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Béati Trinità	17	-	-	-	-
138r	XXXIII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Béati Trinità	13 / 14	-	-	-	-
138v	XXXIII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Béati Trinità	18	-	-	-	-
139r	XXXIII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Béati Trinità	12	-	-	-	-

Testo e immagine

Nel *Paradiso* di Dante, il canto costituisce un elemento strutturale e simbolico ricorrente che scandisce l’ascesa del poeta attraverso i Cieli e riflette la crescente perfezione spirituale dell’Empireo. Già nel Canto III si ode l’*Ave Maria*, mentre il Canto VII si apre con un inno delle anime composto da Dante stesso, mescolando parole latine ed ebraiche:

Osanna, sanctus Deus sabaòth,
Superillustrans claritate tua
Felices ignes horum malacòth!
(Pd., VII, vv. 1-3)

Nel Canto VIII, i Serafini intonano l’Osanna con tale dolcezza che il poeta confessa di non aver mai cessato di desiderarne il ricordo: “sì, che unque poi | di riudir non fui senza disirio” (Pd., VIII, vv. 29-30). Nel cielo del Sole, a partire dal Canto X, il canto dei beati si alterna ai momenti di discorso diretto, creando un’alternanza di musica e parola. Nei Canti XII e XIII, il canto celeste accompagna e intervalla i dialoghi tra Dante e le figure di San Tommaso d’Aquino e San Bonaventura. Nel Canto XIV le anime intonano un canto di lode di cui Dante riesce a cogliere soltanto le parole ‘Resurgi’ e ‘Vinci’ (Pd., XIV, v. 125). Nel Canto XVIII le anime volteggiano nel cielo disegnando forme simboliche di luce e suono: “il movimento è una strategia retorica utilizzata per esprimere concetti teologici ineffabili”.⁴³

volitando cantavano, e faciens
or D, or I, or L in sue figure.
Prima, cantando, a sua nota moviens;
poi, diventando l’un di questi segni,
un poco s’arrestavano e taciensi
(Pd., XVIII, vv. 77-81)

L’Aquila, protagonista del diciannovesimo Canto, volteggia cantando nel cielo di Giove mentre nel Canto successivo il suono e il silenzio delle anime viene paragonato armonicamente a quello della cetra e della zampogna. Nel XXIII Canto si ode l’armoniosa invocazione del nome di Maria e del *Regina Coeli*, tanto dolce che “mai da me non si partì l’diletto” (Pd., XXIII, v. 129). Risuona nelle sfere celesti (Canto XXIV) il “Dio laudamo” (Pd., XXIV, v. 113) e nel Canto successivo le carole dei beati si uniscono nel “Sperent in te” (Pd., XXV, v. 98). Ancora nel Canto XXVI:

Sì com’io tacqui, un dolcissimo canto
risonò per lo cielo, e la mia donna
dicea con li altri: “Santo, santo, santo!”
(Pd., XXVI, vv. 67-69)

⁴³ Vettori, *L’ascesa a Dio*, 177.

Il Canto XXVII si apre con un solenne Gloria, mentre nel XXVIII Dante descrive il canto eterno dell’Osanna da parte delle gerarchie angeliche. Secondo il saggio di Ronald Martinez, l’uso di quest’ultimo inno nel *Paradiso* risponde a uno schema simmetrico che connette il canto delle tre sfere centrali – Sole, Marte e Giove – con quello del Primo Mobile in un poetico gioco di rimandi.⁴⁴ Infine, nel penultimo Canto gli angeli intonano il *Miserere mei* e nuovamente l’*Ave Maria*, chiudendo il cerchio della lode con un richiamo alle suppliche e alle preghiere che avevano segnato l’inizio dell’ascesa. Martine Clouzot afferma che

la fonction psychopompe des anges et de la musique, telle que Platon notamment la décrit le Timée (47 c-d), prend la forme de cette danse céleste, symbolique de l’harmonie des âmes des Elus et de la perfection de la musique du monde [...] La poésie, qui harmonise le rythme et la consonance des mots, chante la perfection de l’harmonie des anges et des sphères. Le plus bel exemple appartient aux chants du Paradis dans la Divine Comédie de Dante [...] À travers le tournoiement céleste s’exprime toute la jubilation angélique à danser en harmonie avec les âmes en Paradis.⁴⁵

Il canto e la musica detengono un’indubbia funzione liturgica e devozionale di lode nei confronti della divinità e delle sue emanazioni ma al contempo strutturano l’andamento narrativo del terzo Regno. Il primissimo riferimento alla musica, di fatto, appare già nel primo Canto in seguito alla trasumanazione di Dante al primo Cielo della Luna:

la novità del suono e'l grande lume
di lor cagione m'accesero un disio
mai non sentito di cotanto acume
(Pd. I, vv. 82-84)

Le danze hanno luogo esplicitamente a partire dal settimo Canto, in occasione dell’inno composto da Dante, a cui corrisponde l’inizio alla sequenza ininterrotta di angeli danzanti del *Dante Estense* (f. 103r) [Fig. 12]:

Così, volgendosi a la nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua;
ed essa e l'altre mossero a sua danza
(Pd., VII, vv. 4-7)

In seguito, l’ascesa attraverso i cieli è strutturata sull’alternanza di momenti discorsivo-narrativi e momenti coreico-musicali. L’ultimo Regno dantesco attinge, secondo Francesco Ciabattoni, alla tradizione teatrale, mistica e musicale medievale, trasfigurandola in veicoli della verità teologica: “the sky as a teather” suggerisce l’autore, suffragan-

44 Martinez, “Anna and the Angels”, 293-309.

45 Clouzot, *Images du musiciens*, 291-292.

do l'interpretazione performativa dell'intera *Divina Commedia*.⁴⁶ Una buona parte della storiografia dedicata all'iconografia musicale e coreutica del Paradiso dantesco, concentra la propria analisi sui canti X-XIII, ambientati nel quarto cielo, quello del Sole.⁴⁷ È la sede degli Spiriti Sapienti: i primi undici vengono presentati a Dante e Beatrice da San Tommaso d'Aquino nel canto X; gli altri, da Bonaventura da Bagnoregio nel canto XII. I canti XI e XII sono i canti gemelli, legati da una struttura a chiasmo e dedicati al panegirico di San Francesco, prima, e a San Domenico, dopo. Il canto XIII è prevalentemente dottrinario, volto a risolvere i dubbi di Dante secondo le strutture logiche e ai principi della Scolastica. Infine, il canto XIV segna il passaggio dal cielo del Sole a quello di Marte. Chiara Cappuccio, analizza la costruzione narrativa dantesca fondata sull'intreccio di episodi musicali affiancati a episodi propriamente narrativi, dando luogo a una ricercata coerenza strutturale: “in questo luogo del Paradiso, infatti, tutti gli interventi verbali, cinque, si svolgono all'interno di una cornice musicale formata da sei descrizioni melodiche intrinsecamente relazionate l'una con l'altra”.⁴⁸ Allo stesso modo, l'interpretazione di Nicola Catelli sulle coreografie luminose dei canti del Sole evidenzia come il movimento dei beati formi una struttura coreutica ordinata e circolare, simbolo di coesione teologica dei Canti e del cosmo intero,⁴⁹ mentre il saggio di Claudia Cieri Via esplora il rapporto tra immagine e poesia in Dante sostenendo che il vero luogo della danza è l'immagine, una ‘pausa viva’ e non semplice stasi.⁵⁰ L'autrice distingue tra passi o movimenti e *schemata* o pose finali, figurazioni iconiche, come quelle delle arti visive, che ritroviamo ai ff. 109r e 118r dell'esemplare estense, ma altrettanto riferibili alla totalità del ciclo illustrativo. I termini legati al movimento e alla danza sono presenti in modo particolarmente ricco e significativo nella terza Cantica. Svolgendo una ricerca su IntraText⁵¹ – uno strumento di consultazione digitale che permette l'accesso ipertestuale al testo e alle concordanze lessicali – si può constatare l'alta frequenza di vocaboli connessi al moto nel *Paradiso*, con una predominanza di quelli che indicano il movimento circolare. Ecco alcuni dati emersi: il vero ‘rotar’ e le sue varianti (‘rotando’, ‘rotante’, ‘rotare’, ‘roteando’, ecc.) compaiono sette volte, di cui cinque nel *Paradiso*; il sostantivo ‘rota’ appare venti volte, di cui undici nella Cantica finale, mentre il suo plurale compare quattordici volte, di cui sei nel *Paradiso*. Il verbo ‘girar’/‘girare’ e le sue coniugazioni sono usati quarantaquattro volte, la metà nel *Paradiso*; i termini ‘gir’, ‘giro’ e ‘giri’ si contano trentotto volte, di cui diciotto nella terza Cantica; la parola ‘moto’ appare nel *Paradiso* undici volte su quindici; infine, i termini ‘circular’, ‘circulazion’, ‘circunferenza’, ‘circumcinto’ e ‘circuncidere’ compaiono più volte solo nella Cantica finale. Questi dati rivelano come, pur non essendo esclusivi del terzo Regno, i termini legati al movimento circolare raggiungono in questa Cantica una densità e un valore simbolico particolarmente rilevanti. La loro abbondanza

⁴⁶ Ciabattoni, *Dante's performance*, 191-235.

⁴⁷ Si veda: Cherchi e Sarteschi, “Il cielo del Sole”, 311-331; Ciabattoni, *Coreografie dantesche*, 11-30; De Ventura, “Donne mi parver, non da ballo sciolte”, 125-136; Saiber e Mbirika, “The three giri of Paradiso”, 237-272.

⁴⁸ Cappuccio, “Strutture musicali”, 147-178.

⁴⁹ Catelli, “Coreografie paradisiache”, 119-138.

⁵⁰ Cieri Via, “La danza come movimento”, 31-66.

⁵¹ IntraText, ultima cons. 30 maggio 2025, <https://www.intratext.com/>.

riflette l'essenza stessa del Paradiso dantesco dove il moto ordinato, armonico e coreografico dei cieli e delle anime diventa espressione visibile della perfezione divina.

La struttura stessa del Paradiso si basa su un modello centrato sulla figura del cerchio e sul movimento rotatorio: al centro dell'universo è la Terra, intorno alla quale ruotano nove sfere celesti concentriche, i nove Cieli danteschi. I primi sette prendono il nome dai pianeti che orbitano intorno alla Terra (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno), l'ottavo è quello delle Stelle Fisse in cui orbitano tutti gli astri, sede dei Cherubini e sfera in cui ha luogo il Trionfo di Cristo, di Maria e dei Beati; infine, il nono e ultimo Cielo è chiamato Primo Mobile o Cristallino, cielo che imprime il moto a tutti gli altri sottostanti. Essendo adiacente all'Empireo – spazio eterno e infinito di pura luce e amore, immobile sede di Dio – il Primo Mobile, in virtù del desiderio di unirsi a Lui, gira con la massima velocità trasmettendo il moto a tutte le altre sfere, con intensità digradante: più si è lontani da Dio, più il moto circolare sarà lento. Come i Cieli, anche le anime dei Beati si muovono con maggiore intensità e velocità nell'approssimarsi a Dio, per poi disporsi intorno a lui nella Candida Rosa:

vid'io in essa luce altre lucerne
muoversi in giro più e men correnti,
al modo, credo, do lor viste interne.
(Pd., VIII, vv. 19-21)

È la ‘vacanza’ paradisiaca sospesa tra *stasis* e *kinesis* codificata da Roberto Fratini,⁵² ovvero l’alternanza equivalente tra l’ipermovimento – tanto ascensionale quanto rotatorio – dei cieli e la stasi della contemplazione divina. Allo stesso modo, l’erranza delle anime non è immobilità, ma movimento continuo intorno alla propria origine immobile, Dio: il moto perpetuo e l’immobilità coincidono in una paradossale dinamica cinetica, di cui la danza delle anime e dei cieli è parte essenziale. Nel *Dante Estense*, l’importanza del moto circolare ininterrotto viene enfatizzata e rielaborata attraverso soluzioni iconografiche evocative e originali. Le danze descritte dal poeta si accompagnano a quelle raffigurate nelle illustrazioni dando vita a un dialogo continuo tra testo e immagine. La teoria continua di angeli danzanti nel margine superiore del manoscritto funge da specchio al testo dantesco, dove i concetti legati al movimento, alla struttura del Regno di Dio e all’ineffabile dinamismo fisico e sonoro delle anime, trovano un’esplicazione visuale, restituendo – attraverso il dolce e luminoso fluire delle danze e della musica angelica – il senso ultimo della Terza Cantica.

52 Fratini, “Vacabimus”, 85-108.

BIBLIOGRAFIA

- Bertacchini, Renato. *Lectura dantis modenese. Introduzione*. Società Dante Alighieri, 1984-1986.
- Bertelli, Sandro. "La 'Commedia' di Dante alla corte degli Este (con una scheda paleografica su Anicio Bonucci falsario)". *La Biblio filia* 120, no. 3 (2018): 377-397.
- Bertelli, Sandro. "Qualche altra considerazione sui codici puntati della 'Commedia'". In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*. III, Terza serie, a cura di M. Cita, F. Marchetti e P. Trovato. Librariauniversitaria.it, 2021.
- Bollati, Milvia. *La Divina Commedia di Alfonso D'Aragona re di Napoli: Manoscritto Yates Thompson 36*. Franco Cosimo Panini, 2006.
- Boschi Rotiroti, Marisa. *Codicologia trecentesca della Commedia*. Viella, 2004.
- Boschi Rotiroti, Marisa. "I manoscritti miniati trecenteschi della 'Commedia'. Analisi codicologica". In *Dante visualizzato. Carte ridenti. I. XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas e M. Ciccuto. Franco Cesati Editore, 2017.
- Brieger, Peter, Millard Meiss e Charles S. Singleton. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton University Press, 1969.
- Cappuccio, Chiara. "Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati". *Tenzone* 9 (2008): 147-178.
- Catelli, Nicola. "Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)". *L'Alighieri* 32 (2008): 119-138.
- Ceresi, Maddalena. "Collezione manoscritta di codici danteschi della 'Divina Commedia', esistenti in riproduzione fotografica presso la filmoteca dell'Istituto di Patologia del libro 'Alfonso Gallo'. IV. Manoscritti posseduti da varie biblioteche governative, comunali ed ecclesiastiche". *Bullettino dell'Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo* 26 (1967): 3-48.
- Cherchi, Paolo e Selene Sarteschi. "Il cielo del Sole. Per una lettura della 'Commedia' a 'lunghe campate'". *Critica del testo* 14, no.2 (2011): 311-331.
- Ciabattoni, Francesco. "Coreografie dantesche". *Dante e l'arte* 4 (2017), fascicolo monografico *Dante e la danza*: 11-30.
- Ciabattoni, Francesco. *Dante's Performance: Music, Dance, and Drama in the "Commedia"*. De Gruyter, 2024.
- Ciardì Dupré, Maria Grazia. "Narrar Dante attraverso le immagini. Le prime illustrazioni della *Commedia*". In *Pagine di Dante: le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer. Catalogo della mostra* (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo – 28 maggio 1989. Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio – 16 ottobre 1989). Electa – Editori Umbri associati, 1989.
- Cieri Via, Claudia. "La danza come movimento ed espressione nelle immagini poetiche della *Commedia* di Dante". *Dante e l'arte* 4 (2017), fascicolo monografico *Dante e la danza*: 31-66.
- Clouzot, Martine. *Images du musiciens (1350-1500): tipologies, figures et pratique sociales*. Brepols, 2007.
- Clouzot, Martine. "Le immagini dei musicisti". In *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, C. Ruini. Jaca Book, 2011.
- Collins, Matthew. "Copying Illustrations of Dante's 'Commedia' from Print to Manuscript: Variations, Ideology, Pedagogy, and Visual Editing". *Manuscripta* 63, no.1 (2019): 1-62.
- D'Ancona, Paolo. "La Divina Commedia e le arti figurative". In *La Divina Commedia*, a cura di N. Zingarelli. Istituti Italiani d'Arte Grafiche, 1934.
- De Rubeis, Maria Grazia. "Il Dante Estense". In *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna. Testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli e P. Pontari. Silvana, 2021.
- De Ventura, Paolo. "Donne mi parver, non da ballo sciolte": appunti su danza e pericorsi tra gli spiriti sapienti". *Dante e l'arte* 4 (2017), fascicolo monografico *Dante e la danza*: 125-136.
- Fava, Domenico, e Mario Salmi. I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena. 2 voll. Electa, 1950–1973.
- Fratinì, Roberto. "Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca". In *Dances imaginades, dances relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiquitat clàssica fins a l'edat mitjana*, a cura di L. Buttà, J. Carruesco, F. Massip, E. Subias. Trama 1, 2014.
- Giunti, Camilla. "Ital. 474". In *Censimento dei commenti danteschi*, II, no. 480, a cura di E. Malato e A. Mazzuchini. Salerno Editrice, 2011.
- Inglese, Giorgio. "Cara piota'. Proposte per la 'Commedia'". *Studi Danteschi* 84 (2019): 15-55.
- Labriola, Ada. "I libri miniati tra Trecento e Quattrocento: innovazione nella continuità". In *Bagliori dorati. Il Gotico internazionale a Firenze 1375-1440*, Galleria degli Uffizi, 19 giugno – 4 novembre 2012. Giunti, 2012.
- Lo Monaco, Mauro. Danzare con misura. *Indicazioni per un'esecuzione consapevole di musiche e coreografie dei balli di Domenico da Piacenza*. Piretti Editore, 2024.
- Manzari, Francesca. "La miniatura abruzzese di epoca gotica e tardogotica". In *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento* (Chieti, Palazzo de' Mayo, 10 maggio–31 agosto 2013), a cura di G. Curzi, F. Manzari, F. Tentarelli e A. Tomei. Carsa, 2012.
- Martinez, Ronald L. "Anna and the Angels Sing Osanna: Psalm Sunday and the Cristo-rhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso". *Critica del testo* 14, no.2 (2011): 293-309.
- Miglio, Luisa. "I commenti danteschi: i commenti figurati". In *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001). Salerno Editrice, 2003.
- Milano, Ernesto. *Biblioteca Estense*. Nardini, 1987.
- Milano, Ernesto. *Testimonianze dantesche della Biblioteca*

- Estense Universitaria (secc. XIV-XX). Catalogo della mostra (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 27 marzo 2000 – 28 febbraio 2001).* Il Bulino, 2000.
- Molina Figueras, Joan. "L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona". In *Dante visualizzato. Carte ridenti. II. XV secolo. I.*, a cura di M. Ciccuto e M. L. G. Livraghi. Franco Cesati Editore, 2019.
- Montfaucon, Bernard de. *Diarium italicum: Sive monumentorum veterum, bibliothecum, musæorum, &c.* 1702.
- Mullally, Robert. *The Carole: A Study of Medieval Dance*. Ashgate, 2011.
- Pegoretti, Anna. *Indagine su un codice dantesco: la 'Commedia' Egerton 943 della British Library*. Felici, 2014.
- Perriccioli Saggese, Alessandra. "Le illustrazioni della 'Divina Commedia' Morgan 676 fra Firenze e Napoli". In *Dante Visualizzato*, a cura di M. Ciccuto e L. M. G. Livraghi, 265-276. Franco Cesati Editore, 2019.
- Ponchia, Chiara. *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*. Il Poligrafo, 2015.
- Pontremoli, Alessandro, e Patrizia La Rocca. *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*. Vita e Pensiero, 1987.
- Pontremoli, Alessandro. *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*. Le Lettere, 2002.
- Pontremoli, Alessandro. *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*. Ephemeria Editrice, 2011.
- Roddewig, Marcella. *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*. Hiersemann, 1984.
- Romanini, Fabio. "Altri testimoni della 'Commedia'". In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Rotili, Mario. *I Codici danteschi miniati a Napoli*. Libreria Scientifica Editrice, 1972.
- Saiber, Arielle, e Aba Mbirika. "The three giri of Paradiso XXXIII". *Dante studies* 131 (2013): 237-272.
- Sanguineti, Federico. "Sui manoscritti Estense It. 474, Florio, Urbinati Lat. 365 e 366". In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Sansone, Salvatore. "Dante nell'Eden. Matelda, Beatrice e la processione mistica in alcuni esemplari miniati della 'Commedia'". In *Dante visualizzato. Carte ridenti. I. XV secolo. I.*, a cura di M. Ciccuto e M. L. G. Livraghi. Franco Cesati Editore, 2019.
- Sowell, U. Madison. "Dentro a 'La Danza Dve Le Quattro Belle' (Purg. 31.104): Dance in Dante's 'Commedia'". *Bibliotheca Dantesca* 1 (2018): 157-176.
- Spagnesi, Alvaro. "Le miniature del Dante Poggiali". In *Chiose palatine: ms. Pal. 313 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, a cura di R. Abardo, Salerno Editrice, 2005.
- Tavoni, Mirko. "The vision of God (Paradiso XXXIII) and Its iconography". In *Interpretation and visual poetics in medieval and early modern texts Essays in honor of H. Wayne Storey*, a cura di B. Arduini, I. Magni y J. Todorovic, 94-121. Brill, 2021.
- Tronca, Donatella. *Christiana choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*. Viella, 2022.
- Trovato, Paolo. "Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'". In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Trovato, Paolo. "Intorno agli stemmi della 'Commedia'". In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Vettori, Alessandro. *L'ascesa a Dio. Tipologie della preghiera nella 'Commedia' di Dante*. Edizioni di Storia e Letteratura, 2021.