

Dante e l'arte figurativa medievale

a cura di G. Pieranti

Dante e il "visibile parlare"

Il rapporto tra Dante e l'arte figurativa è uno dei problemi di cui la critica negli ultimi anni si è maggiormente interessata, superando alcune linee interpretative che, in maniera troppo facile o generica, stabilivano legami, influenze, reciprocità tra opere, temi ed immagini contemporanei e giungendo a individuare nuove ipotesi d'indagine che hanno arricchito e reso molto più complesso e articolato, ma anche più vivo e interessante, questo argomento. Si è rivisto e messo a fuoco in maniera filologicamente più esatta il rapporto tra i due fondatori dei moderni linguaggi pittorico e linguistico, Giotto e Dante, si è approfondita la conoscenza dantesca delle opere pittoriche coeve, si è esaminato il ruolo delle immagini dei codici nella trasmissione e nell'esegesi delle opere, si è analizzato il contributo dantesco alla riflessione sul "bello" e i testi filosofici che hanno inciso sulle idee estetiche di Dante e si è, in maniera particolare, studiato l'apporto dell'esperienza visiva nella concezione del testo, la *visività* della *Commedia*, ossia la capacità di *pensare per immagini* del poeta e il repertorio di immagini che nutriva la fantasia e l'immaginazione medievale dell'autore. Di questo complesso insieme di questioni, prendiamo in esame alcuni punti fondamentali.

Dante pittore ed esperto d'arte

Indicazioni su quali fossero le competenze specifiche di Dante circa la pittura e le tecniche e su quali fossero le opere che ne influenzarono il gusto figurativo ed estetico ci vengono dalla *Vita Nova* dove, nel capi-

tolo 23, si racconta l'occasione della scrittura del sonetto *Era venuta nella mente mia*:

"23. In quello giorno nel quale si compie l'anno che questa donna era facta delli cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte nella quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette. E mentre io disegnava, volsi gli occhi e vidi lungo me uomini alli quali si convenia di fare onore, e riguardavano quello che io facea. E secondo che mi fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: 'altri era testé meco, perciò pensava'. Onde, partiti costoro, ritornai alla mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli; e facendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole quasi per annovale [come per anniversario], e scrivere a costoro li quali erano venuti a me. E dissi allora questo sonetto, lo quale incomincia 'Era venuta'."

Il brano ritrae Dante il giorno del primo anniversario della morte di Beatrice, l'8 giugno 1291, intento a dipingere un "angelo sopra certe tavolette" nel tentativo, tramite la pittura, di un recupero nostalgico e disperato dell'immagine della donna; tentativo che, però, risulta effimero, affidato solo ad espedienti: quando il poeta riprende il lavoro interrotto da alcuni ospiti venuti a trovarlo, torna a "disegnare figure d'angeli", come se volesse compensare, con la molteplicità delle figure, l'assenza di un'unicità perduta. Il capitolo è molto importante ai fini dello svolgersi e compiersi dell'evoluzione di Beatrice verso l'icona della donna angelo, puro spiri-



Fig. 1
Coppo di Marcovaldo,
*San Michele Arcangelo in
trono e sei storie della sua
leggenda*, 1260 circa.
Tavola, 98x124 cm.
San Casciano Val di Pesa
(Firenze), Museo
d'Arte Sacra.

to e non solo “angiol figurato”, tanto che si può pensare, in questo senso, ad un’invenzione narrativa sul modello della leggenda di San Luca evangelista che dipinge il ritratto della Vergine, o di Amore che dipinge l’immagine della donna nella mente dell’innamorato come da tradizione siciliana; nulla vieta, però, di prendere l’episodio come testimonianza delle abilità e delle competenze pittoriche di Dante, di cui certamente non abbiamo altra notizia oltre questa, ma che non si può escludere fosse disciplina oggetto di studio negli anni giovanili.

Dante, infatti, rivela in molteplici momenti della sua opera **sensibilità, conoscenza e dimestichezza con la terminologia dell’arte figurativa e con le sue tecniche**; ad esempio, le sue cognizioni sui colori appaiono quasi di esperto delle “*mischianze delle tinte*”, piuttosto che riferibili al suo enciclopedismo, allorché afferma nel *De Vulgari eloquentia* (I, XVI) “*in coloribus omnes albo mensurantur, nam visibiles magis et minus dicuntur secundum quod accedunt vel recedunt ab albo*” (‘nella sfera dei colori, li misuriamo tutti sul bianco, e infatti li definiamo più o meno luminosi secondo che tendano al bianco o se ne discostino’) e poi “*et simplicissimus color, qui albus est, magis in citrino quam in viride redolet*” (‘e il colore più semplice, il bianco, si rivela più nel giallo che nel verde’). Inoltre versi come “*Oro e argento fine, cocco e biacca, / indaco, legno lucido e sereno, / fresco smeraldo in l’ora che si fiacca*”, che descrivono in *Purg.*, VII, 73-75 le tinte dell’erba e dei fiori della val-

letta dei Principi, oppure “*Dolce color d’oriental zaffiro*” in *Purg.*, I, 13 (e così si veda *Convivio* IV, xx, 2; *Inferno*, XVII, 58-65 e XXXIV, 43; *Purg.*, VII, 73-5 e XII, 64-66 per fare solo pochi esempi), presentano un tecnicismo che non può essere solo frutto di conoscenze libresche o innata disposizione artistica, ma presuppongono una dimestichezza nel distinguere i colori e una padronanza lessicale **propria di chi ha pratica di pittura**.

La cultura visiva di Dante: la pittura fiorentina del Duecento

Ritornando allora all’episodio della *Vita Nova*, ci si può chiedere quali fossero il repertorio di immagini che nutriva la fantasia di Dante, le opere su cui si era formato il gusto e la sua cultura pittorica.

Firenze nel 1200, anche prima dell’arrivo di Cimabue e di Giotto, ebbe una notevole vita artistica, all’interno della quale si realizzarono opere che, pur sul modello bizantino, presentavano caratteristiche formali ed espressive innovative, quali la forte componente coloristica, le raffinate qualità disegnative, l’attenzione alla classicità, la drammaticità e il sottile interesse al reale. La personalità di maggior spicco della pittura fiorentina prima di Cimabue fu **Coppo di Marcovaldo**, di cui Dante avrà certamente conosciuto sia l’opera intimamente legata al classicismo neoellenico, seppur interpretato con libertà e accentuazioni cromatiche, come ad esempio il dossale *San Michele Arcangelo in trono e sei storie della sua leggenda*, sia quella drammatica, “*fortemente*

A lato Fig. 2

Maestro della Maddalena, *Madonna col bambino fra i santi Andrea e Jacopo, il donatore e sei storie della Vergine*, 1285 circa. Tempera su tavola, 93x133 cm. Parigi, Musée des Arts Decoratifs.



icastica, dottrinale e popolare a un tempo, piena di spunti terrificanti e grotteschi, da sacra rappresentazione” (G.C. Argan) che si ammira nei mosaici del *Giudizio universale* nel *Battistero* fiorentino (quello che il poeta affettuosamente chiama il “*mio bel San Giovanni*” e che presumibilmente, come diremo più sotto, fornì materiale per le immagini infernali dantesche).

Un'altra figura di primissimo piano nella Firenze della seconda metà del Duecento, e certamente uno dei punti di riferimento per il giovane Cimabue, fu il **Maestro di Sant'Agata**, autore di alcuni affreschi (parete destra) del presbiterio di *San Miniato al Monte*, riscoperto dalla storiografia recente (M. Boskovits, A. Tartuferi) quale “*affascinante e nobile artista*”. Dei suoi lavori ci rimane la straordinaria *Madonna del Popolo* (altare della *Cappella Brancacci* in *Santa Maria del Carmine* a Firenze), opera di severa e distaccata bellezza, davvero “*orientale*”, in una misura piuttosto rara per la pittura allora corrente in suolo italiano” (Tartuferi); tale Maestà meriterebbe di essere accostata alle altre grandi Maestà cittadine del tempo, quella di Cimabue e quella di Duccio, entrambe agli *Uffizi*, che testimoniano l'importanza del culto mariano nella Firenze degli anni '60-'80, componente profonda della stessa poesia di Dante. È infatti la *Madonna col bambino fra i Santi Andrea e Jacopo, il donatore e sei storie della vita della Vergine* uno dei più importanti dipinti della pittura duecentesca fiorentina, opera matura di un ignoto **Maestro della Maddalena**, artista di grandi qualità disegnative, “*narratore ingenuo e fantasioso*” (Tartuferi) che influenzò diversamente la formazione sia di alcuni pittori del seguito di Cimabue sia dei cosiddetti *protogiotteschi*, come Gaddo Gaddi, Corso di Buono e Grifo di Tancredi, le cui botteghe

mente la formazione sia di alcuni pittori del seguito di Cimabue sia dei cosiddetti *protogiotteschi*, come Gaddo Gaddi, Corso di Buono e Grifo di Tancredi, le cui botteghe

A destra Fig. 3

Maestro di Sant'Agata, *Madonna col bambino in trono e due angeli o Madonna del Popolo*, 1275-80 circa. Tavola, 242x112 cm. Firenze, Santa Maria del Carmine.





Sopra Fig. 4

Giotto, *Madonna di San Giorgio alla Costa*, 1295 circa. Tavola, 180x90 cm. Firenze, Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte.

Sopra a destra Fig. 5

Cimabue, *Madonna col Bambino*, 1290 circa. Tavola, 68x47 cm. Pinacoteca di Santa Verdiana, Castelfiorentino (Firenze).



furono operose e risposero ad un mercato che si andava facendo sempre più ampio e ricco. La sacralità di queste immagini nella loro ritualità figurativa bizantina rimanda ad un modello di fruizione artistica che ha il suo vero fine nell'aspetto contemplativo, a cui tendono tutti i caratteri compositivi, cromatici e figurativi delle opere; esse paiono, quindi, staccate dalla realtà, fissate in un presente atemporale e indefinito, in una luce metafisica. Di fronte a simili immagini si è portati a pensare al Dante giovane della *Vita Nova*, quello cioè che intende la letteratura come rivelazione di verità soprannaturali, che narra la vicenda di Beatrice calandola in un'atmosfera rarefatta, dove sottili simbolismi, segni e premonizioni, visioni, immaginazioni e prefigurazioni definiscono un quadro di pregnante allusività: la storia e la vicenda reale e terrena che vivono i protagonisti del testo sono sottoposte ad una trasfigurazione ideale, simbolica, sono "figura di altro".

*"Il problema espressivo di Dante – afferma il critico G. Contini in *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante – non è affatto quello di rappresentare uno spetta-**

*colo, bensì di enunciare, quasi teoreticamente, un'incarnazione di cose celesti e di descrivere l'effetto necessario sullo spettatore. A Dante, qui [n.d.r. nella *Vita nova*], non interessa affatto un visibile, ma, ch'è tutt'altra cosa, una visibilità."* In quest'ottica l'assenza di prospettiva e di fondali, il processo di oggettivazione degli episodi, i riferimenti cromatici, il presente atemporale come la luce che investe l'apparizione della donna, gli occhi che salvano e tutti i riferimenti mistici e biblici fanno pensare alla pittura del periodo e, sicuramente, alla **pittura fiorentina confluente in Cimabue**, piuttosto che a quella di Giotto o alle altre espressioni artistiche che il poeta avrà avuto occasione di vedere in quegli stessi anni, come i lavori dei Pisano o il goticismo ricco di citazioni classiche di Arnolfo di Cambio. Per questo gusto astratto e romanico Dante dovette sentirsi affine ideologicamente al mondo simbolico di Cimabue di cui, negli anni fiorentini, erano visibili la *Maestà di Santa Trinità*, il *Crocefisso* di Santa Croce o la fiorentinissima (per la struttura portante, l'ampio manto e per la scultorea figura del bimbo) *Madonna col bambino*.

Gli antichi e i moderni: l'evoluzione dei linguaggi

Nell'undicesimo canto del *Purgatorio* Dante incontra tre personaggi che esemplificano tre tipi diversi di superbia, quella nobile (Omberto Aldobrandeschi), quella artistica (Oderisi da Gubbio) e quella politica (Provenzan Salvani), forme peculiari di vanagloria, indubbiamente collegate a motivazioni autobiografiche e oggetto di ripensamento e ravvedimento interiore dell'autore. Oderisi da Gubbio, forse identificabile con il rappresentante più illustre delle tendenze gallizzanti che contrassegnano la storia della miniatura del secondo Duecento, sotto il peso di un macigno che lo costringe ad un mortificante procedere a testa china, si ferma a parlare con Dante, in un dialogo improntato a toni di autentica umiltà e carità:

“Oh!’, diss’io lui, ‘non se’ tu Oderisi,
l’onor d’Agobbio e l’onor di quell’arte
ch’alluminar chiamata è in Parisi?’.
‘Frate’, diss’elli, ‘più ridon le carte
che pennelleggia Franco Bolognese;
l’onore è tutto or suo, e mio in parte.’”

Purgatorio, XI, 79-84

Il passo è estremamente interessante in quanto è testimonianza diretta del momento di svolta cruciale nell'evoluzione dei linguaggi: le tre coppie **Oderisi-Franco**, Cimabue-Giotto e Guinizzelli-Cavalcanti, a cui successivamente si aggiunge Dante stesso, segnano il momento di discriminazione della nostra cultura a cavallo tra i secoli XIII e XIV all'insegna della dialettica vecchio-nuovo, tradizione-innovazione.

Riguardo alla miniatura Dante riconosce in Oderisi un caposcuola, ma ammette che “più ridon le carte che pennelleggia Franco Bolognese”, cioè ritiene che lo stile di quest'ultimo si sia affermato per la maggiore vivacità cromatica (*ridon*) e la versatilità del disegno (*pennelleggia*). Sebbene non si abbiano informazioni biografiche sicure sui due miniatori o opere a loro certamente ascrivibili, gli storici dell'arte in questi versi hanno trovato descritto il passaggio da una miniatura dai colori chiari, tenui e trasparenti, dal disegno delicato, a un gusto che invece privilegia le tinte accese e contrastanti, “il *plasticismo* che si sostanzia in una nuova vivacità drammatica” (voce *Franco Bolognese* in *Enciclopedia Dantesca*). Oderisi, quindi, avrebbe rappresentato il tradizionale stile di provenienza bizantina, statico e convenzionale, “superato” dalla maniera di Franco Bolognese, di tipo goticizzante e di provenienza francese, se non giottesca.

Il canto prosegue con una riflessione di Oderisi sulla vanità della gloria terrena:

“Oh vana gloria de l’umane posse!
Com’poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l’etati grosse!

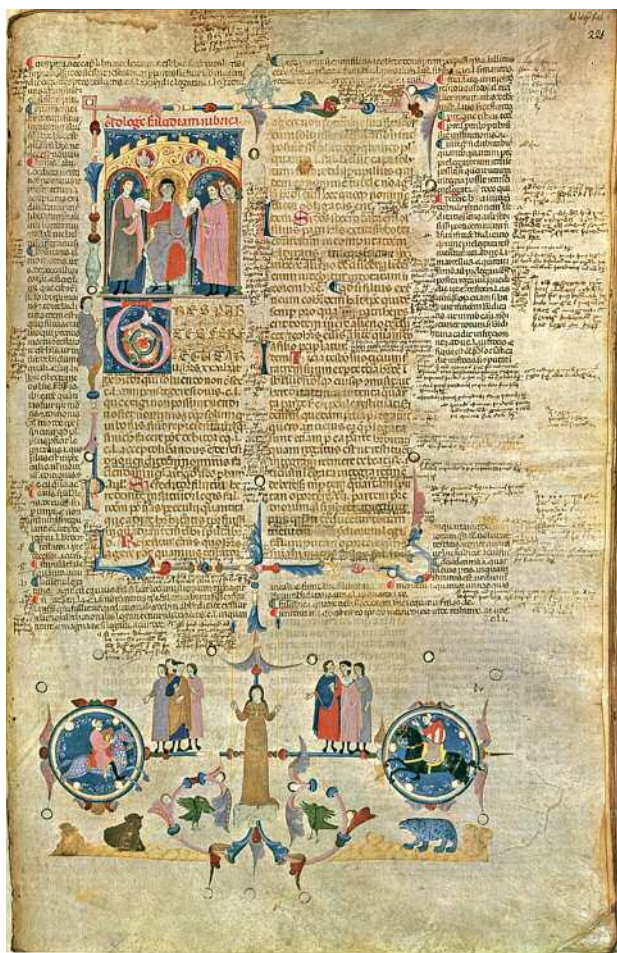
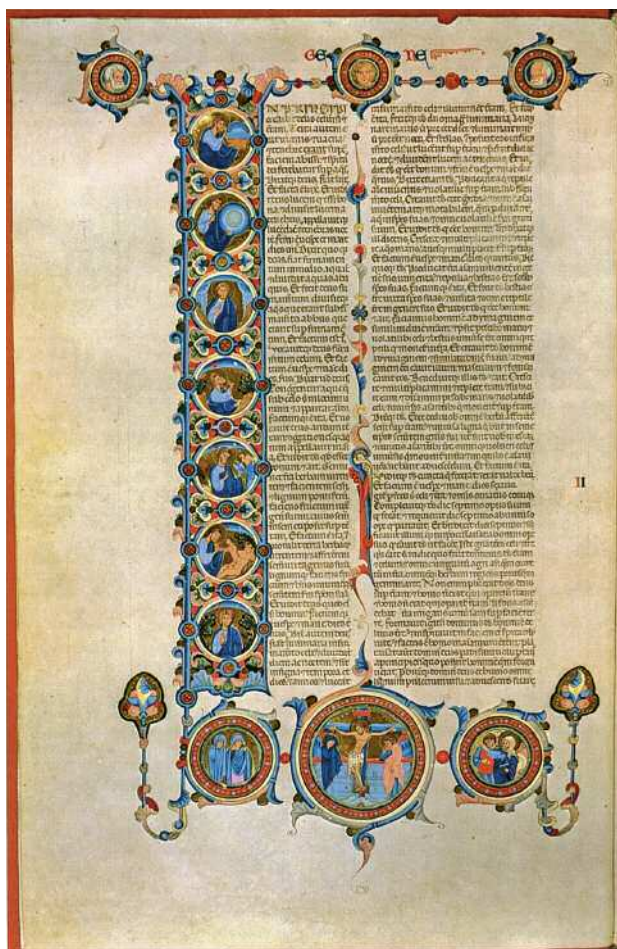
Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.

Così ha tolto l’uno a l’altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l’uno e l’altro caccerà del nido.”

Purgatorio, XI, 91-99

Fig. 6
Oderisi da Gubbio, miniatura, XIII secolo. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 7
Oderisi da Gubbio, miniatura, XIII secolo. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica.



Alla coppia Oderisi-Franco nel testo dantesco succede, quindi, la coppia **Cimabue-Giotto**, che pone non pochi problemi interpretativi e filologici. Semplificando notevolmente, il nodo della questione sta nel dare il giusto valore alla successione degli artisti proposta da Dante, determinando se sia giusto trovare in questa progressione anche un criterio valutativo e critico. Gli orientamenti sono a riguardo tendenzialmente due. Alcuni studiosi riscontrano in questi versi una gerarchia di merito, una progressione ascendente con un giudizio estetico critico a favore dell'artista più recente, altri, invece, contestualizzano le affermazioni di Oderisi nel quadro generale della meditazione sulla vanità della fama umana (*Non è il mondan rumore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato*”, *Purgatorio*, XI, 100-102), per cui, come sostiene Roberto Longhi, Dante “non mirava ad affermare la superiorità del secondo sul primo, ma soltanto a storicizzare il cambiamento di gusto dall'uno all'altra generazione”. All'interno, poi, di questa seconda posizione vi è chi rimette in discussione addirittura il giudizio critico nei confronti di Giotto, come Erich Auerbach, che rintraccia “un lieve tocco di degnazione e di ironia” proveniente dalla presa di distanza da qualsiasi idea di progresso nell'arte e “un indubbio distacco a causa della caducità di ogni umano tentativo di creare un'arte duratura”, mentre Lanci, partendo da analoghe premesse, giunge a rintracciare nelle parole dantesche la nostalgia per la grande arte astratta romanica, contro l'irrompente realismo: “di per se stessa, l'evidenza ‘progressista’ rivoluzionaria e palmare della pittura di Giotto veniva ad essere a priori un fattore culturale incompatibile con la mentalità conservatrice di Dante e con la sua affezione alla cultura cavalleresca – viceversa estranea all'arte di Giotto in quanto cultura squisitamente tradizionale” (voce *Giotto* in *Enciclopedia Dantesca*).

Le cose forse non sono così semplici, nel senso che non si può con decisa consequenzialità desumere da posizioni ideologiche un'estetica o un giudizio critico su un autore: il realismo figurativo non è da Dante condannato a priori, come si può vedere nel canto appena precedente quello di cui stiamo trattando, quando descrive i bassorilievi che ricoprono le pareti delle cornici del *Purgatorio* rappresentanti esempi di virtù antitetiche ai vizi che le anime vanno purgando:

“Là su non eran mossi i piè nostri anco,
quand'io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,
esser di marmo candido e addorno

d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura lì avrebbe scorno.”

Purgatorio, XI, 28-30

“Qual di pennello fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?

Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant'io calcai, fin che chinato givi.”

Purgatorio, XII, 64-69

L'opera d'arte descritta è arte di Dio e in quanto tale le immagini da cui è formata sono le più perfette, cioè, secondo Dante, quelle più vicine alla realtà, che giungono all'estremo limite che le separa dal vero e dal vivo. Sebbene non si possa desumere da questi versi un'estetica dantesca né una critica d'arte coerente e conclusa, proprio perché si tratta di un'opera della mano divina e quindi non sottoponibile alla valutazione critica secondo le regole e i principi umani, è anche vero che emerge un'aperta condivisione dell'autore della concezione dell'**arte come mimesi naturale**: quando l'autore giunge ad esaltare la divina perfezione della scultura si serve dell'ideale dell'arte come traduzione perfetta della realtà, del concetto di bellezza come apparizione della verità.

Si può affermare, quindi, che non sia il realismo il termine di distinzione dei due artisti, quanto il significato profondo che ad esso attribuiscono. Dante presenta nella *Commedia* un realismo che è imitazione dell'esperienza sensibile della vita terrena ma immerso in un mondo immobile, eterno, che dà ad essa significato e completezza; Giotto, invece, approfondisce un realismo che vuol dire ricerca dello spazio “reale” pittorico, drammaticità, analisi psicologica, caratterizzazione emotiva dei personaggi, rappresentazione del mondo nelle sue manifestazioni anche più umili o quotidiane. Per questo Auerbach sostenne che “la mimesis della *Commedia* abbraccia tanta maggior altezza e profondità, si immerge nel passato e nel futuro tanto più di qualsiasi opera d'arte figurativa dell'inizio del Trecento, che non è possibile confrontarla con nessuna di esse [...]. Lo stesso parallelo con Giotto diventa impossibile, appena si parta non più da Giotto, ma da Dante. La *Commedia* è un'azione libera e comprende in una sola voce le forze sensibili di secoli [...]. Con questo non si vuole affatto diminuire il valore di Giotto – proprio in quanto uomo relativamente illetterato egli era più libero di fronte alla realtà sensibile e attuale, e creò qualcosa di equivalente al volgare illustre –, ma l'arditezza del piano che è alla base della *Summa vitae humanae* di Dante era inaccessibile ad un artista figurativo del Trecento.” (Auerbach, *Studi su Dante*).

Fig. 8
Giotto, *La rinuncia ai beni paterni*,
1295-1297/1299. Affresco.
Assisi, Basilica Superiore
di San Francesco.



Dante, Giotto e San Francesco

L'interpretazione del giudizio di Dante su Giotto rimane quindi aperta a diverse valutazioni, ma necessariamente quello che è stato un rapporto troppo facilmente mitizzato ed enfaticizzato va ridimensionato sulla base dei dati effettivamente in nostro possesso: i due fiorentini molto probabilmente si conobbero o a Firenze o a Padova e presumibilmente il poeta vide alcune opere mature del pittore, ma al di là di questo, non pare che le due maggiori personalità artistiche dell'epoca abbiano subito influenze reciproche importanti; anzi, dal confronto dei testi emerge una divergenza forse non solo estetica, ma ideologica. Si prenda, ad esempio, la diversa interpretazione della figura centrale della religiosità medievale, quella di **San Francesco**, trattata da Dante nel canto XI del *Paradiso* e da Giotto nel ciclo di affreschi della *Basilica di Assisi* e in quello più tardo delle *Cappelle Bardi e Peruzzi* in *Santa Croce* a Firenze.

Dante offre di San Francesco un'immagine epica in cui il modello eroico si fonde con

quello della santità: senza indugi su particolari aneddotici o idillici, senza nessuna concessione al modello agiografico o al sentimentalismo del "poverello di Assisi", in maniera concisa e serrata, Dante dipinge un originale San Francesco sottratto alla categoria dell'umiltà ed eroe combattente della povertà, della purezza, dell'assoluta fedeltà alla nuda parola evangelica. Si tratta di una lettura fortemente autonoma rispetto alla tradizione francescana, e con un intento polemico nei confronti della Chiesa corrotta, mondanizzata, preda di quella "*lupa antica*", l'avarizia, riconosciuta da Dante quale causa prima della decadenza di tutta la cristianità. Il poeta recuperava, infatti, lo spirito polemico espresso nella *Regola* francescana nei confronti della nascente società borghese e mercantile basata sui valori del commercio e del guadagno, spirito che invece la Chiesa combatté, alla morte del santo, favorendo la linea dei conventuali, perseguendo chi sosteneva la fedeltà alla *Regola* e infine, nel 1323, condannando la tesi fondamentale: la povertà di Cristo (il "*problema non è se*

Fig. 9
Maestro delle Vele,
Allegoria delle Nozze
tra San Francesco e
Madonna Povertà,
1330 circa. Affresco.
Assisi, Basilica Inferiore
di San Francesco.
Particolare.



Cristo era povero, ma se la Chiesa deve essere povera", U. Eco, *Il nome della Rosa*).

Su ventotto affreschi della *Basilica Superiore* di Assisi raffiguranti la vita del Santo, invece, uno solo si riferisce alla povertà, *La rinuncia ai beni paterni*, mentre gli altri rappresentano miracoli, visioni, opere e scene di vita di Francesco che – prescindendo dal valore straordinario della pittura – ci insegnano l'immagine di un uomo mansueto, docile, candido, amante della natura. La fonte di Giotto è, infatti, la versione mitigata della *Legenda Maior* di San Bonaventura, l'unica biografia che, a partire dal 1260, fu ammessa dalla Chiesa e nella quale veniva espunto ogni aspetto polemico nei confronti della società del tempo e del clero.

C'è bensì nella *Basilica Inferiore* di Assisi l'*Allegoria delle Nozze tra San Francesco e Madonna Povertà*, la cui fonte è il *Sacrum commercium Sancti Francisci cum Domina Paupertate*, sicuramente una delle fonti dell'episodio dantesco, ma l'affresco non è di Giotto, ma di un anonimo **Maestro delle Vele** e le mistiche nozze vengono rappresentate al di là di ogni riferimento concreto alla biografia del Santo: Francesco sposa Madonna Povertà descritta come lacera e macilenta alla presenza officiante di Cristo, mentre ai due lati cori angelici, su vari ordini, partecipano alla cerimonia.

Diversamente, Dante cala il tema delle nozze all'interno di un episodio storico preciso della vita del Santo, quello in cui, nel mercato di Assisi, Francesco rinuncia in pubblico all'eredità paterna e restituisce al padre persino i vestiti, episodi che il poeta non richiama esplicitamente ma che include nell'allegoria con un effetto emotivamen-

te più forte; nelle terzine dantesche Francesco si allontana dal padre per amore di una "donna" da tutti rifiutata e disprezzata (la Povertà) alla quale si unisce sotto gli occhi della gente, del padre e del Vescovo:

"Non era ancor molto lontan da l'orto,
ch'el cominciò a far sentir la terra
de la sua gran virtute alcun conforto;
ché per tal donna, giovinetto, in guerra
del padre corse, a cui, come a la morte,
la porta del piacer nessun diserra;
e dinanzi a la sua spiritual corte
et coram patre le si fece unito;
poscia di lì l'amò più forte."

Paradiso, XI, 51-63

"*Qui, dunque, si celebra uno strano matrimonio, ripugnante secondo i concetti comuni, una cerimonia odiosa, accompagnata dalla lite col padre, celebrata in pubblico e rappresentata a colori stridenti, e appunto per questo anche più significativa della restituzione degli abiti, la quale non suscita immediatamente quelle idee di abiezione e di santità come le nozze con una donna disprezzata*" (Auerbach).

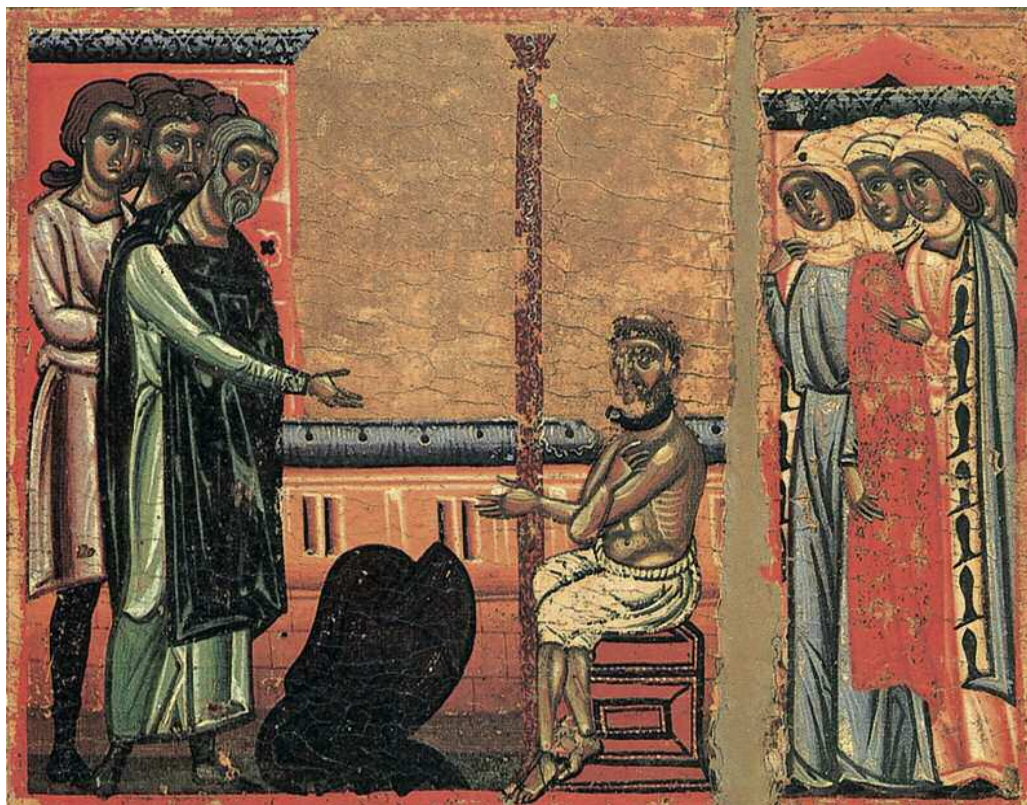
Lontani dall'immagine edulcorata giottesca e più vicini allo spirito della lettura dantesca sono gli episodi raccontati nella *Tavola Bardi* (1254-57), dove il tema della povertà si affianca più volte a quello simbolico della nudità, in un progressivo avvicinamento a Cristo: Francesco rinuncia ai beni davanti al padre rifugiandosi nudo sotto il manto protettivo della Chiesa o, in uno degli ultimi riquadri, ci appare nudo, solo, povero e legato ad una colonna ad Assisi, mentre si autopunisce pubblicamente per aver mangiato, debole e malato, un po' di

A lato Fig. 10

Ignoto,
La rinuncia dei beni,
1254-1257.
Tempera su tavola.
Cappella Bardi in Santa
Croce, Firenze. Particolare
della *Tavola Bardi*.

Sotto a destra Fig. 11

Ignoto,
L'estrema rinuncia,
1254-1257.
Tempera su tavola.
Cappella Bardi in Santa
Croce, Firenze. Particolare
della *Tavola Bardi*.



carne durante la Quaresima.

Il confronto tra Dante e Giotto ci permette di capire, quindi, perché il poeta abbia puntato e insistito sulla povertà: la *Basilica di Assisi* fu voluta contro l'insegnamento del Santo, che vietava l'erezione di chiese ricche, e fu sorretta economicamente dalla Curia con ingenti finanziamenti e incaricando artisti di sua fiducia, tra cui appunto Giotto. Parallelamente, le *Sette storie di San Francesco* in Santa Croce a Firenze, pur non discostandosi da tale interpretazione della figura del Santo, furono elaborate su commissione di una famiglia di agiati banchieri del-

la città, arricchitasi mediante grossi prestiti finanziari a usura, in stridente contraddizione con lo spirito originario del messaggio francescano.

La distanza tra Dante e Giotto è, dunque, sia ideologica sia contenutistica, poiché il recupero nostalgico di un passato di valori e idealità feudali e cortesi e il rigorismo morale di Dante contrastano con *“le intenzioni dell'arte giottesca che perseguono come polarità costante un linguaggio devozionale nuovo, dietro al rinnovamento sociale di quella borghesia che apre una cesura nella tradizione”* (M. Bonicatti).

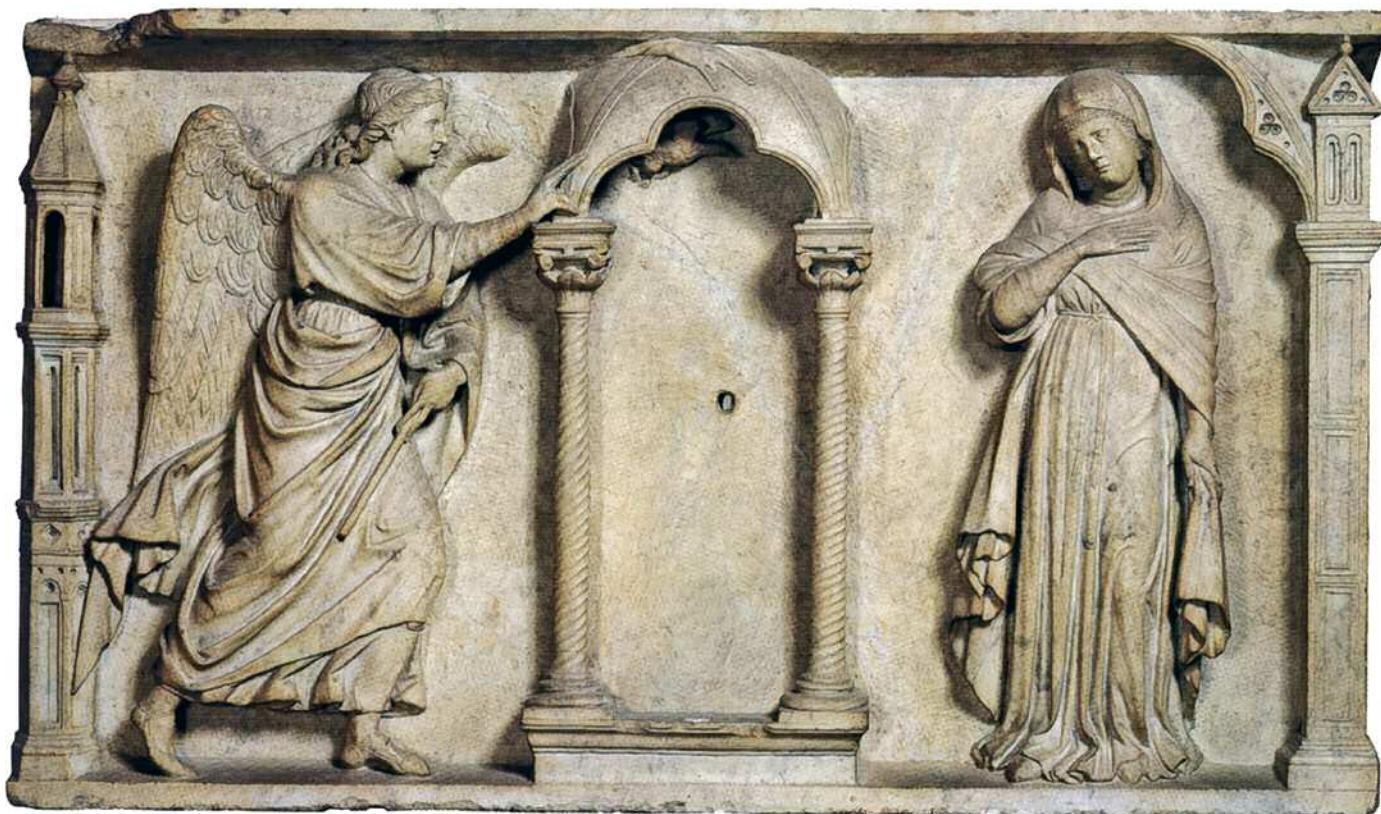


Fig. 12
Arnolfo di Cambio,
Annunciazione,
posteriore al 1296.
Marmo bianco 74x127 cm.
Victoria & Albert Museum,
Londra.

Il “visibile parlare” e i debiti di Dante con l’arte

Rovesciando il modo radicato di stabilire il rapporto tra tradizione letteraria e tradizione pittorica, la più recente critica dantesca ha individuato in maniera precisa i debiti contratti da Dante con la tradizione figurativa medievale nell’**invenzione del mondo ultraterreno**. Le affinità tra le due tradizioni su alcuni temi sono infatti talmente precise, estese e semanticamente pertinenti da poter ipotizzare che un testo figurativo sia servito da modello di riferimento più o meno conscio, o meglio, che **una vera e propria “tradizione” figurativa sia stata un serbatoio ricco di immagini per lo scrittore**. Questo perché, nella società medievale, le immagini svolgevano una complessa funzione che non era solo quella di semplice erudizione degli analfabeti, ma riguardava intimamente la vita di chi osservava, come sostiene Tommaso d’Aquino:

“Tre ragioni sottesero alla presenza delle immagini nelle chiese: la prima per istruire gli illetterati che da esse apprendono come da certi libri; la seconda perché si imprimano bene nella memoria, mentre quotidianamente sono sotto gli occhi, il mistero dell’incarnazione e gli esempi dei santi; il terzo per suscitare il desiderio di devozione che viene stimolato più efficacemente dalle immagini che dalle parole”.

da *III Librum Sententiarum* d.9, q.1, a.2, q.2

Le immagini venivano utilizzate dalla predicazione o nelle pratiche devozionali

per creare un repertorio di immagini *agentes*, cioè immagini di memoria, destinate ad avere una fruizione tutta interiore e personale. È questo il compito, ad esempio, dei bassorilievi del *Purgatorio* minuziosamente descritti da Dante, che suggerisce come, guardando un’immagine, l’uomo può, oltre che provare piacere estetico, rievocare la storia sinteticamente in essa rappresentata, ricordare la lezione che da quella storia si deve trarre e di conseguenza modificare il proprio comportamento secondo precise indicazioni. Attraverso una profonda interiorizzazione le immagini parlano.

“L’angel che venne in terra ad decreto
[...]

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.
[...]

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.

Ment’ io mi diletta di guardare
l’imagini di tante umilitadi,
e per lo fabbro loro a veder care
[...]

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giunger le ginocchia al petto,
la qual fa del non ver vera rancura

Fig. 13
Mosaicisti fiorentini su
disegno di Coppo
di Marcovaldo,
Giudizio Universale,
1260-1270.
Firenze, Battistero.
Particolare.



nascere 'n chi la vede; così fatti
vid'io color, quando puosi ben cura."

Purgatorio, X, 34, 37-45; 94-99; 130-134

Espressioni utilizzate da Dante per indicare le storie scolpite nella cornice dei superbi, quali "l'immagini di tante umiltadi", autorizzano a pensare che alcune delle figure che popolano il suo mondo fossero immagini di memoria, adatte a veicolare significati spirituali come voleva San Tommaso.

È naturale pensare che siano proprio quelle realtà che sfuggono all'esperienza diretta dell'uomo (angeli, demoni, santi, paradisi, inferni, mostri) a fissarsi nell'immaginario collettivo nelle forme codificate da dipinti e sculture che costituiscono parte del bagaglio culturale dell'epoca e a cui dovette attingere Dante per rappresentare il mondo ultraterreno e garantirne la "verosimiglianza".

Un esempio è il **Lucifero** che abita il fondo dell'Inferno, protagonista del canto XXXIV dell'*Inferno*. Dante lo descrive come un mostro che, oltre a varie altre particolarità, possiede tre facce in una sola testa e tre bocche che maciullano altrettanti traditori (Giuda, Bruto e Cassio).

"Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
l'altr'eran due, che s'aggiugneno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,

e sé giugnieno al loco de la cresta:
e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là on de 'l Nilo s'avvala."

Inferno, XXXIV, 37-45

Questa rappresentazione ha molte affinità con certe immagini infernali contenute nei *Giudizi Universali* raffigurati nel "bel San Giovanni" a Firenze e nella *Cappella degli Scrovegni* a Padova: la prima opera è un mosaico attribuito a Coppo di Marcovaldo databile attorno al 1260-1270, la seconda un affresco di Giotto databile attorno al 1303-1305. Entrambe presentano un Lucifero dalla testa antropomorfa dalle cui orecchie spuntano due appendici serpentiformi fornite di bocche adeguate, ognuna delle quali impegnata a stritolare un dannato; tali lavori sono, pertanto, ricordati quali fonti importanti per la descrizione dantesca di Lucifero, che riproporrebbe le due immagini rielaborate e caricate di particolari di significato teologico in senso antitritinario.

Le cose, tuttavia, devono essere andate in maniera diversa: esiste, infatti, una "tradizione" iconografica che presenta il tipo a tre facce (ad esempio, a Saint-Bazile-d'Étampes, nei fregi della facciata della Chiesa di San Pietro a Tuscania, in un manoscritto anglosassone della prima metà del XI sec., ecc.), tradizione dalla quale sembra più probabile che il poeta abbia attinto per questo



Sopra Fig. 14
Giotto, *L'Inferno*,
1303-1304. Particolare
del *Giudizio Universale*.
Affresco. Padova,
Cappella degli Scrovegni.

Sopra a destra Fig. 15
Toscana, *Facciata della
Chiesa di San Pietro*,
inizio XIII sec.
Particolare.



particolare strutturale, forse non indipendente da una raffigurazione della Trinità come di una testa provvista di tre facce.

Di un Lucifero siffatto non si hanno testimonianze nella tradizione letteraria, dove le rappresentazioni sono tutte lontane dall'esemplare dantesco per particolari strutturali caratterizzanti; un dato importante perché, come sostiene Lucia Battaglia Ricci, che si è principalmente interessata nei suoi studi su Dante del rapporto tra *Commedia* e arte figurativa, *“quando le affinità fra testi scritti e testi figurativi sono precise, estese e semanticamente pertinenti, mentre labili e generici sono i contatti rilevabili con opere letterarie, occorre prendere in seria considerazione la possibilità che un testo figurativo sia stato un modello di riferimento o meglio, almeno per epoche ripetitive come quella medievale, che una vera e propria tradizione figurativa sia stata prezioso serbatoio di immagini per lo scrittore”*.

In sintesi in Dante probabilmente agiva, nelle varie descrizioni e rappresentazioni della *Commedia*, la memoria conscia o inconscia di materiali figurativi di larga circolazione e magari di tradizioni eterogenee i cui elementi, talora miscelati e risemantizzati, si sono risolti in nuove soluzioni che per forza icastica e potenza poetica si sono imposte come “altri” modelli da cui attingere. Dopo il 1330 l'iconografia di Lucifero pare assestata sul modello accettato

da Dante, che in qualche modo fonde l'iconografia del Lucifero caro a Coppo di Marcovaldo e a Giotto con quella del Lucifero *trifrons*: ha tre facce, e tre bocche che trituran, il Satana di scuola giottesca che compare nel *Giudizio Universale* nella Cappella del Podestà, al Bargello di Firenze, così come il Lucifero del Camposanto Vecchio a Pisa e quello dipinto da Nardo di Cione in Santa Maria Novella.

Oltre ai casi più clamorosi di San Francesco e di Lucifero, si possono ricordare altre possibili influenze dell'arte figurativa sulla poesia di Dante, come la **croce gemmata** nel catino absidale di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna – al cui centro appare Cristo – per la croce che splende nel cielo di Marte; il **trono** vuoto presente in vari luoghi ravennati per il trono destinato ad Arrigo; i Cicli di San Vitale per la **maestà** di Giustiniano; ma anche le illustrazioni del **Paradiso terrestre** o, infine, le scale dipinte nei libri dei vizi e delle virtù per l'idea ampiamente presente nel *Purgatorio* del **salire faticoso**, gradino dopo gradino, sulla erta montagna.

Sono solo pochi richiami tra i tanti possibili, a testimonianza della vastità e complessità dell'argomentazione, nonché esempi di un'indagine ancora *in fieri*, nella crescente consapevolezza dell'importanza, nell'esegesi dantesca, del patrimonio figurativo medievale per la ricostruzione del mondo visuale nel quale prese forma la fantasia del poeta.