

CENTRO DI STUDI SULLA CULTURA E L'IMMAGINE DI ROMA

d'intesa con

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA - DIREZIONE DEI MUSEI VATICANI

COMITATO NAZIONALE RAFFAELLO - COMITATO NAZIONALE DANTE 2021



Dante, Leonardo, Raffaello *la Divina Consonanza di Arte e Poesia*

Convegno • 21-23 settembre 2021

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA

Nell'autunno dell'anno dantesco - mentre si conclude lo straordinario triennio delle celebrazioni di Leonardo, Raffaello e Dante - il Convegno intende portare una riflessione a carattere generale sulla congiunzione-intersezione delle orbite dei tre infiniti protagonisti che impersonano l'assoluta centralità della cultura italiana: di una Italia la cui coscienza emerge la prima volta, come si sa, attraverso la poesia di Dante e che poi si afferma in Europa come *Nazione dell'Arte* attraverso la lezione di Leonardo e Raffaello.

Il Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma ha lanciato alcuni anni fa l'idea di questo Convegno coinvolgendo la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e i Musei Vaticani, e ottenendo poi il patrocinio dei Comitati Nazionali per Raffaello e Dante.

Il Convegno, mentre si arriva quasi "a riveder le stelle" dopo l'emergenza Covid, intende riflettere sulle seguenti tematiche di fondo.

- Le Arti, la Filosofia e la Scienza: dal sistema mentale della *Commedia*, al significato delle Stanze di Raffaello, alla prospettiva come "forma simbolica" e alle rivelazioni del micro- e macrocosmo leonardesco. Angeli e Demoni.

- Le Arti nella *Commedia*.

- Gli elementi e le peculiarità "visive" nella *Commedia*: la figuratività pittorica e il plasticismo scultoreo, nel contesto di una poderosa ingegneria strutturale su cui mediteranno gli artisti rinascimentali.

- Le Arti e la Poesia. Riflessioni di Leonardo nel Trattato sulla dialettica tra Immagine e Verso, etc. Il Parnaso e la mitografia letteraria di Raffaello...

- La contiguità dei tre grandi: la Stanza della Segnatura contiene due autoritratti di Raffaello, il Leonardo-Platone e due immagini di Dante come Poeta (*Parnaso*) e Teologo (*Disputa*).

- Il contributo degli artisti a una interpretazione o re-interpretazione della *Commedia*.

- I rapporti tra poesia e arte, dall'*ut pictura poesis* all'*ut poesis pictura*.

- Gli elementi e le peculiarità "visive" nella *Commedia*: le virtualità della poesia di Dante come espressione di figuratività pittorica e di plasticismo scultoreo, nel contesto di una poderosa ingegneria strutturale (gironi dell'Inferno, montagna del Purgatorio, meccanica celeste) su cui meditarono gli artisti nei secoli successivi.

- La "consonanza" delle Arti e della Musica. *La musica delle sfere* e la "divina armonia", dal *Paradiso* alle "glorie" pittoriche del Rinascimento. La posizione della *Musica* nel Quadrivium tra *Aritmetica*, *Geometria* e *Astronomia*. I principii armonici in pittura e in architettura. Gli spazi di conciliazione tra *consonanza* e *dissonanza*.

- L'omaggio degli artisti e musicisti di oggi a Dante, Leonardo, Raffaello: nuove idee, nuove forme, nuove consonanze e concertazioni.

Dante, Leonardo, Raffaello

la *Divina Consonanza* di Arte e Poesia

CONVEGNO PRESSO LA BIBLIOTECA NAZIONALE DI ROMA
21-23 settembre 2021

Sessione prima (21 settembre)

La Consonanza di Ars e Scientia

ore 9-13,30

Direttore BNCR, Roberto ANTONELLI, Barbara JATTA, Marcello FAGIOLO
Saluti inaugurali

Nicolò MINEO L' "altro viaggio" di Dante e la grande poesia profetico-apocalittica
Filippo CAMEROTA Il 'realismo' di Dante, "corografo e architetto" del mondo ultraterreno
Marcello FAGIOLO La congiunzione di Rosa e Colosseo: l'Empireo nel segno armonico di Roma/Amor
Marco BUSSAGLI Gli angeli nel sistema tolemaico di Dante e i riflessi nell'arte di Raffaello
Isabella GAGLIARDI I demoni "fiorentini" all'epoca di Dante
Silvia MADDALO Le diavolerie di Sandro: Botticelli nell'Inferno dantesco

ore 14,30-18,30

Marco GRIMALDI Poesia, teologia e cosmologia da Dante a Raffaello
Rino CAPUTO L'incanto dell'arte e il viaggio della salvezza: il rimedio del Purgatorio
Rodolfo PAPA La nascita della prospettiva e suoi sviluppi: Dante, Leonardo, Raffaello
Antonio FORCELLINO Agostino Chigi e gli esordi di Raffaello architetto
Marco CARPICECI, Fabio COLONNESE Leonardo, Raffaello e il tema del tempio cruciforme tra pittura e architettura
Michele CURNIS Il "visibile parlare" tra tecnica acheropita e cecità: le ammonizioni sull'arte di *Purg.* X-XV
Carla BENOCCI Vigevano e la Sforzesca tra istanze ideali d'ispirazione dantesca e realtà produttive d'impronta leonardesca
Michele RAK La Psyche di Raffaello tra piante americane, icone mediterranee e mercatura senese

Sessione seconda (22 settembre)

Il Concerto delle Arti

ore 9-14

Massimo ARCANGELI Dante e Leonardo. Il visibile parlare e il dicibile vedere
Claudio STRINATI Oderisi da Gubbio: chi era costui?
Pietro C. MARANI I ritratti di Leonardo come fonte d'ispirazione per poeti e scrittori
Carlo VECCE Tra Dante e Leonardo. Il "Libro di pittura" nella Roma di Raffaello
Andrea SPIRITI Da Campochiesa a Milano: Dante e Leonardo nel Quattrocento lombardo
Andrea ALESSI La *Pietà* di Viterbo dall'*Inferno* al *Paradiso* sulle tracce di Landino
Lucia BATTAGLIA RICCI Dante per immagini: una storia infinita
Laura PASQUINI Fonti figurative della Divina Commedia
Claudia CIERI VIA Fra poesia e pittura: le immagini dell'ombra nel Purgatorio di Dante attraverso la pittura a monocromo
Cristina ACIDINI Federico Zuccari e Dante

Sessione terza (23 settembre)

La Divina Consonanza: il Verbo, la Visione, l'Armonia

ore 9-13,30

Paolo PIZZIMENTO Poesia, pittura e aritmetica sacra nella Vita Nuova di Dante
Giulio FERRONI "In tempra tesa di molte corde": parola, musica, figura, colore nel Paradiso
Flavio COLUSSO Dittico per Leonardo: #Labyrinthus1519 | #InCenaDomini
Claudio LISTANTI Dante e l'Opera italiana dell'Ottocento e Novecento

Dante e l'arte contemporanea

ore 14,30-18,30

Laura FACCHIN Il culto per Dante, Leonardo e Raffaello. Arti figurative in Lombardia tra fine '700 ed età napoleonica
Andrea DE PASQUALE Sale dedicate a Dante nelle Biblioteche di Stato tra '800 e '900
Massimiliano FERRARIO Mezzana, Trainini e Severini in Svizzera: tra Dante, Giotto e Raffaello
Luca RIBICHINI Il disegno di un sogno: *il Danteum* tra letteratura e architettura
Italo TOMASSONI Omaggio a Dante di 16 artisti contemporanei

Conclusioni

DIREZIONE

MARCELLO FAGIOLO
Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma
cs.rom2@gmail.com

COMITATO SCIENTIFICO

LINA BOLZONI, MASSIMO CACCIARI, FRANCO CARDINI, ANDREA DE PASQUALE, GIULIO FERRONI, BARBARA JATTA, CARLO OSSOLA, PAOLO PORTOGHESI, CLAUDIO STRINATI

SEGRETERIA

CAROLINA MARCONI

COMUNICAZIONE E UFFICIO STAMPA

GIACOMO DI FOGGIA
bnc-rm.ufficiostampa@beniculturali.it

ORGANIZZAZIONE TECNICA

ANDREA GIULIANO, ENRICO BERTOLLINI
bnc-rm.ict@beniculturali.it

L'«altro viaggio» di Dante e la grande poesia profetico-apocalittica

NICOLÒ MINEO

Un impegno centrale è richiamare alla conoscenza e all'uso corretti la nozione di profetismo e di apocalittica. Nozioni che vanno necessariamente legate a quella di allegoria e, all'interno di questa, a quella di figuralità o tipologia e, all'esterno, a quella di visione: e vanno quindi anch'esse adottate con rigore e legate ai momenti dell'itinerario conoscitivo ed etico del Dante personaggio. Sempre però in vista di interpretazioni complessive, sul piano del valore e sul piano della sostanza del messaggio. Il rilevamento del fondamento profetico-apocalittico è ormai costante nella dantistica e frequentissimo è, per Dante, l'uso della categoria «poeta-profeta». Il riferimento, con varia consapevolezza, è non più solo, come avveniva prima limitatamente, ai luoghi del poema in cui si manifesta preveggenza del futuro (di questa abbiamo la recente completa individuazione di Wilson) ma alla complessiva posizione del poeta rispetto alla materia: la certezza di essere soggetto di conoscenza preternaturale concessagli per atto di grazia e dell'elezione a un grande compito politico e religioso. In rapporto a ciò sarebbe più rispondente, o meno equivoco, muovere dal riconoscimento che il poema sia opera dell'«autore poeta-profeta» o del «narratore poeta-profeta» e storia del «personaggio poeta-profeta». Congruente invece è stato quasi sempre l'uso della nozione di apocalittica. Ma sfugge che è lo stesso profetismo che, in determinate condizioni, si manifesta come conoscenza apocalittica, cioè comprensione e conoscenza, sempre ispirata, dei segni dei grandi rivolgimenti storici.

Oneroso è riorientare la nozione di figuralità, adottata nel senso specifico (in senso esteso equivale ad analogia). Quello che da Auerbach in poi viene chiamato «figurale» - a volte ignorando la coincidenza - è il secondo senso dell'allegoria biblica o teologica, il «tipologico». Il figuralismo come forma della *Divina Commedia* potrebbe essere riconosciuto solo se inteso in senso metaforico, con riferimento a uno svolgimento e a una realizzazione interna allo stesso soggetto in una sua unità e identità nella vita e nella morte. Ma, in generale, non è raccomandabile nell'esercizio critico l'estensione metaforica dei termini scientifici, perché fuorviante, potendo creare equivoci e fraintendimenti nonché veri e propri errori e distorsioni (e nel caso della *Commedia* è avvenuto).

Il secondo livello del poema, l'*allegorico* vero e proprio (ove contestualmente riconoscibile), non può essere analogo a quello dei libri vetero-testamentari, perché non prefigura, è lapalissiano, fatti destinati a realizzarsi con l'incarnazione. Non può neanche essere analogo a quello dei libri neo-testamentari, perché nessun elemento del poema può essere ritenuto vero in sé e contemporaneamente indicativo di eventi che dovranno realizzarsi nel corso della storia dell'umanità cristiana. Le profezie non sono *figure* del futuro. Si può sicuramente dire che nulla di tipologico o di figurale in senso proprio (e quindi di allegorico nel senso teologico, che è la stessa cosa) si trovi nella *Commedia*. Altra cosa, e più che legittima, è riconoscere forme proprie dell'analogismo in quanto forma dell'*imitatio Christi*. Il rapporto tra l'essere terreno dell'anima nel corpo e la sua realtà d'oltretomba appartiene più al nesso aristotelico di potenza e atto che a quello di figura e sua realizzazione e potenziamento *storici*. Ben diversa è la nozione di figuralità introdotta da Pasquini: come processo interno al poema.

Il giudizio di Dante sul proprio tempo fu fundamentalmente etico-politico e religioso e in gran parte orientato dalla prospettiva fiorentina e italiana. Dante, come tanti pensatori del Medioevo, è convinto che il destino individuale è determinato non solo dalle scelte soggettive, ma anche dalla situazione storica generale, e la situazione storica contemporanea era tale, secondo lui, da minacciare la salvezza ultima di ogni cristiano. Per il tipo di cultura e mentalità che possedeva, era indotto a interpretare i

cambiamenti economico-sociali e politici del suo tempo come fatti contrari all'ordine necessario delle cose, come effetto dello scatenamento della brama di ricchezza e di potere, come segno di un passaggio epocale nella storia della cristianità. Anzi, in sintonia con le interpretazioni derivanti dal pensiero di Giocchino da Fiore, scorgeva in quei fatti i fenomeni tipici di una transizione storica di tipo escatologico-apocalittico.

Dante, a un certo momento dello svolgimento del suo pensiero, riconoscerà la causa prima del traviamiento del genere umano nella deviazione dai loro compiti delle due maggiori guide dell'umanità, gli imperatori e i papi. I primi erravano per aver trascurato di svolgere il loro ruolo di supremi reggitori del mondo sul piano politico, i secondi per la pretesa di arrogarsi il potere spettante agli imperatori e per l'esempio che davano di eccessivo attaccamento ai beni terreni con un effetto di corruzione esteso all'intera Chiesa.

NICOLÒ MINEO (Alcamo, 1934), specializzato in Filologia moderna presso la Scuola Normale Superiore e la Sorbona, professore emerito di Letteratura italiana; è stato Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, si occupa soprattutto di Dante e della letteratura italiana dal Settecento al Novecento (Foscolo, Leopardi, Manzoni, Giusti, Verga, Capuana, Carducci, Pirandello, Brancati, Silone, Sciascia, Addamo, Grasso). Condirige le riviste «Le forme e la storia» e «Annali verghiani» e la collana di monografie «Scrittori d'Italia».

È autore di oltre trecento pubblicazioni. Fra i suoi volumi recenti: *Cultura e Illuminismo. La letteratura nell'Italia del Settecento* (2011); *Alfieri e la crisi europea* (2012); *Foscolo* (2013); *Dante: dalla «mirabile visione» all'«altro viaggio»*. Tra «Vita Nova» e «Divina Commedia» (2016); *Dante, Inferno I-II: i canti proemiali* (2018).

nicolomineo@yahoo.it



GIOVANNI STRADANO, *Amerigo Vespucci e le quattro stelle di Dante* (da *Nova reperta*, 1587-89).

poeta 'vide' nell'emisfero australe, appena uscito dall'Inferno, alle falde del Purgatorio. Persino oggi, nella piena consapevolezza di trovarsi al cospetto della finzione poetica, tendiamo a dare un senso realistico al racconto di Dante, provando a spiegare l'incommensurabile astrazione spirituale dell'Empireo con il concetto quadrimensionale dell'ipersfera, la relatività di Einstein e il Big Bang. Che Dante abbia voluto creare uno spazio cosmografico credibile, fondendo in modo inscindibile la geografia fisica e quella spirituale, è fuori di dubbio; ma forse la tendenza ad attualizzare il suo pensiero potrebbe risultare eccessiva. Gli strumenti geometrici e proiettivi di cui poteva disporre ai suoi tempi erano sufficienti a immaginare il geniale passaggio dalle sfere dei pianeti a quelle delle gerarchie angeliche. L'idea che la sfera più esterna del sistema geocentrico coincidesse con quella più esterna del sistema teocentrico, tanto da permettere di vedere entrambi i centri da qualsiasi punto della loro infinita superficie, poteva plausibilmente scaturire dalla geometria del disegno planisferico degli astrolabi. Gli strumenti che nel Medioevo guidarono gli astronomi arabi nell'esplorazione del cielo forse servirono anche a Dante per orientarsi nello spazio infinito e indefinito della gloria di Dio.

FILIPPO CAMEROTA (1960), architetto, è Vice Direttore e Responsabile delle collezioni del Museo Galileo / Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze. Ha insegnato Disegno e Storia dell'architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dedicandosi alla storia delle 'intersezioni' tra arte e scienza, con particolare riguardo alla prospettiva rinascimentale. Tra le sue pubblicazioni sul tema della prospettiva si segnalano il catalogo della mostra *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva* (2001), il volume *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza* (2006), l'edizione critica del trattato di prospettiva di Lodovico Cigoli (*Linear Perspective in the Age of Galileo*, 2010), e il catalogo della mostra *Piero della Francesca: il disegno tra arte e scienza* (in collab. con F. Di Teodoro e L. Grasselli, 2015). Per le celebrazioni leonardiane ha curato la sezione sull'architettura del territorio nella mostra sul Codice Leicester (2020). In occasione delle celebrazioni dantesche sta curando la mostra *Dante e la scienza* che avrà luogo in Palazzo Pitti (dicembre 2021/aprile 2022).

f.camerota@museogalileo.it

La congiunzione di Rosa e Colosseo: l'Empireo nel segno armonico di Roma/Amor

MARCELLO FAGIOLO

Nella *Commedia* la visione di Dio è visione di Luce e di Splendore geometrico, intorno a un luminosissimo punto di luce, *buco bianco* circondato da un cerchio di fuoco. Lo Spazio-luce è il segno di una quarta o quinta dimensione, al termine di una pirotecnica serie di flash, a partire dalla manifestazione illusoria del flusso luminoso delle anime che si accendono di faville angeliche tra rive verdeggianti (“e vidi lume in forma di rivera...”).

L'abbagliante polisensorialità della creazione dantesca può essere oggi compresa facilmente grazie alle esperienze performative inaugurate dalle *multivision*, con le loro immagini in dissolvenze incrociate, collegate sincronicamente a tracce musicali.

Lo spettacolo dell'Empireo inizia con la metamorfosi del flusso di luce in una sorta di lago circolare con una circonferenza più vasta del sole che si amplia poi indefinitamente. Il salto nell'iper-spazio consente a Dante una visione d'insieme che si trasfigura continuamente tra visione naturalistica e astrazione geometrico-metafisica.

Il lago di luce è lo specchio che riflette la luce divina proveniente dal Primo Mobile e nello stesso tempo rispecchia l'ulteriore enigma della forma della Gerusalemme Celeste: i cerchi concentrici che si moltiplicano accendendosi nelle luci delle anime beate nel miraggio cinetico della Candida Rosa.

La Rosa, che presenta significati polivalenti nella mitologia (simbolo d'Amore e di Passione da Venere a Dioniso), nel medioevo viene interpretata a livello laico come simbolo della Signora dell'Amore cortese e a livello religioso come metafora di Cristo e soprattutto della Madonna, regina dei fiori, “rosa mystica”. Il colore bianco si addice per di più a Beatrice, intesa come “Beatitudine”. E appare inevitabile il riferimento al mondo del *Roman de la Rose* e al tema dell'esoterismo di Dante “Fedele d'Amore” (tema più volte approfondito ma anche energicamente contestato).

All'idea del paradiso come *giardino di luce*, “fulvido di fulgore”, si affianca l'immagine dell'anfiteatro coi suoi sterminati gradini: l'immagine evoca certamente il Colosseo (anche se l'anfiteatro più noto a Dante era quello di Verona), e va ricordato che circhi e anfiteatri venivano concepiti dai romani come simbolo della terra e dell'universo.

L'anfiteatro dell'Empireo è una sorta di cupola capovolta, con un vastissimo oculo alla base e un immenso coronamento, quasi cupola abbagliante, collegabile alla leggenda medievale del Colosseo come Tempio del Sole. L'archetipo del Colosseo va ricondotto alla sua identificazione con l'idea stessa di Roma seguendo la celebre profezia del venerabile Beda, ma Dante sembra rovesciare quella profezia, trasfigurando il Colosseo nella Gerusalemme Celeste. E si perviene alla identificazione dell'anfiteatro paradisiaco con la Roma “onde Cristo è romano” (secondo le parole di Beatrice). Ma bisogna meditare in particolare sulla assimilazione Roma-Amor, ipotizzando che Dante conoscesse il nome segreto “AMOR”, nell'ambito dei ragionamenti dei “Fedeli d'Amore”.

Tutto il *Paradiso* si svolge sotto il segno dell'Amore che aveva caratterizzato l'avventura poetica di Dante fra Amore umano e Amore divino. E se il Paradiso va inteso come Impero d'Amore, nella visione politica dantesca l'Imperatore coincide col Re di Roma, la città destinata a centro dell'Impero. Appare significativo come il “gran seggio” destinato nell'Empireo ad Arrigo VII sia ispirato al tema sacrale dell'Etimasia, l'adorazione del trono vuoto che attende il Cristo del Giudizio universale.

L'assimilazione di Roma a Gerusalemme comprende anche l'idea di *centralità*, che è peculiare sia di Roma (si pensi all'icona della "Tabula Peutingeriana" con Roma in trono, quasi "città del sole" attorniata dai raggi corrispondenti ai mesi dell'anno) sia di Gerusalemme ("In medio gentium posui eam et in circuitu eius terras", *Ezech.* 5, 5). Il "diletto monte" all'inizio della *Commedia* non è soltanto un allegorico *Mons Virtutis*, ma può corrispondere all'immagine biblica di Gerusalemme *città dei monti di Dio*, in particolare sintonia col *Monte Sion* che è insieme Acropoli, Monte del Tempio e "dimora divina, gioia di tutta la terra" (*Salmi* 48, 3). In tal modo verrebbe a configurarsi con ancor più geometrica esattezza l'*asse cosmico* della *Commedia* fra i due estremi del Monte di Gerusalemme all'inizio e del Monte purgatoriale da cui inizia l'ascensione finale verso la Gerusalemme Celeste.

Viene poi ipotizzato che la scelta del numero 100 per la struttura del poema – oltre a essere marcata dal simbolismo del 3 (3 cantiche di 33 canti) e del 10 (la pitagorica Tetraktys) – contenga un riferimento mnemonico al centenario della nascita di Cristo, che nel 1300 aveva richiamato a Roma i pellegrini alla ricerca della perdonanza del 100° anno. Nell'"essercito molto" di quei pellegrini giubilari c'era stato anche Dante (il viaggio simbolico della *Commedia* viene fatto iniziare nella Settimana Santa dell'anno giubilare 1300), e il viaggio verso la salvezza della *Commedia* può apparire in sintonia con le aspettative centenaristiche dei "romei", nella loro ricerca di rinnovamento spirituale.

In conclusione, la Gerusalemme Celeste – contrapposta alla Gerusalemme terrena da cui era iniziato il viaggio – assume il nome di "Roma", la quale viene legata indissolubilmente alla *Civitas Dei* (riscattandosi dalla maledizione, più volte formulata, di Roma-Babilonia come *Civitas Diaboli*). E l'"amor di vero ben" - in questa Gerusalemme saldata con Roma – altro non è che AMOR di Roma e di Dio al centro del firmamento angelico. "AMOR che muove il sole e l'altre stelle".



La visione del Punto di Luce in *Paradiso* XXVIII (miniatura di Giovanni di Paolo), l'Empireo come Rosa-Anfiteatro (A. Vellutello, 1544) e il Trono vuoto di Arrigo VII in *Paradiso* XXX (miniatura di Giovanni di Paolo).

MARCELLO FAGIOLO (1941) è stato professore ordinario di Storia dell'Architettura a Firenze (dal 1974) e a Roma "La Sapienza" (2000-2011). Ha fondato e/o diretto il "Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma" (1981), il "Centro di Studi sul Barocco in Sicilia" (1982), il "Centro di Studi sul Barocco della Provincia di Lecce" (1989).

Dal 1980 è stato Segretario o Presidente dei Comitati Nazionali per Bernini, Raffaello, Pirro Ligorio, "Roma e la nascita del Barocco". Presidente del Comitato Nazionale per lo studio e la conservazione dei giardini storici. Accademico dei Lincei.

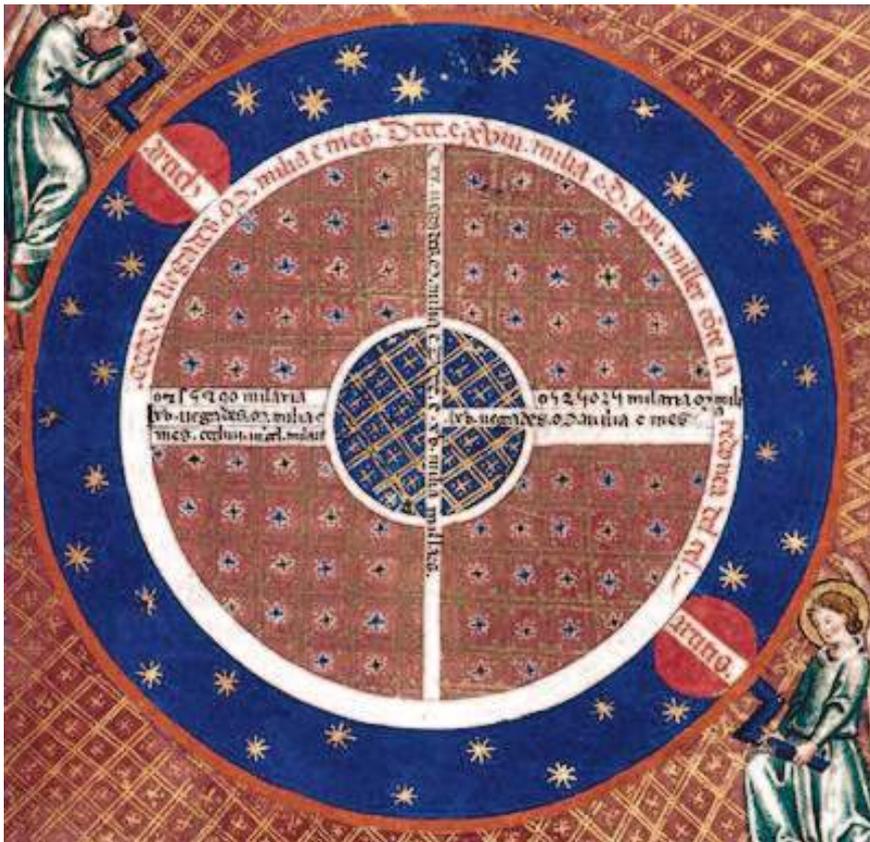
Direttore dell'*Atlante del Barocco in Italia* (programma di 30 volumi regionali e 10 volumi tematici) che comprende varie sue opere (fra le quali *Roma Barocca*, 2013).

cs.rom2@gmail.com

Gli angeli nel sistema tolemaico di Dante e i suoi riflessi nell'arte di Raffaello

MARCO BUSSAGLI

Il contributo si basa sulla congruenza dell'idea cosmologica dantesca, figlia della cultura astronomica di Aristotele e Tolomeo, con quella che Raffaello rappresentò in due occasioni monumentali, realizzate – come ovvio – prima della rivoluzione copernicana. Un'ulteriore tangenza fra i due ambiti emerge dall'impiego degli angeli come motori cosmici dei pianeti. Pertanto, necessariamente, il punto di partenza della disamina sarà quello del poema dantesco e, in particolare, della cantica del *Paradiso* con la successione dei cieli che ha non pochi punti in comune con il *Kitab al-Miraj* che certamente entrò nell'orizzonte culturale del poeta fiorentino attraverso la traduzione di Brunetto Latini.



In questo percorso sarà inevitabile riferirsi alla cultura astronomica, astrologica e cosmologica medievale che ci conduce anche all'idea di armonia musicale dell'universo cui pure Raffaello si riferisce in due opere importanti: *La Scuola di Atene* e la *Santa Cecilia*. Infatti, quest'ultima, realizzata un paio d'anni dopo l'affresco, si basa sulle considerazioni di Franchino Gaffurio (teorico della musica rinascimentale) che a sua volta prende le mosse da Severino Boezio e la sua teoria musicale ben nota a Dante e a tutta la cultura medievale. Entrambe, infatti, tengono conto del sapere pitagorico e dei rapporti di diatessaron, diapente e diapason che Raffaello illustra con



Gli angeli fanno girare i pianeti con la terra al centro (miniatura dal "Breviari d'amor"; British Library, ms Yates Thompson 31, f. 45).

LUGI DE PACE (su disegno di Raffaello), *Mosaici della cupola della Cappella Chigi* (Roma, S. Maria del Popolo; particolare).

estrema precisione nella tavoletta dipinta davanti al filosofo di Samo affrescato nella *Scuola d'Atene*. È proprio qui, nella stessa Stanza della Segnatura, che troviamo un primo, doppio riferimento a Dante con due ritratti ideali, uno nel *Parnaso* dove, in quanto poeta, risulta naturale aspettarsi la sua presenza, ma soprattutto – dal nostro punto di vista – nella cosiddetta *Disputa del Sacramento* dove tacitamente assume la veste del teologo. In questo stesso affresco, infatti, troviamo la rappresentazione delle gerarchie angeliche rivelate dalla luce dorata dell'empireo che irrompe come un'immensa cupola al di là dello squarcio del cielo nuvoloso. L'allusione al percorso dantesco pare piuttosto scoperta, ancorché poco evidenziata. Un'allusione ancor più palese nella cupola della Cappella Chigi in S. Maria del Popolo a Roma, dove gli angeli muovono i pianeti e presiedono lo zodiaco.



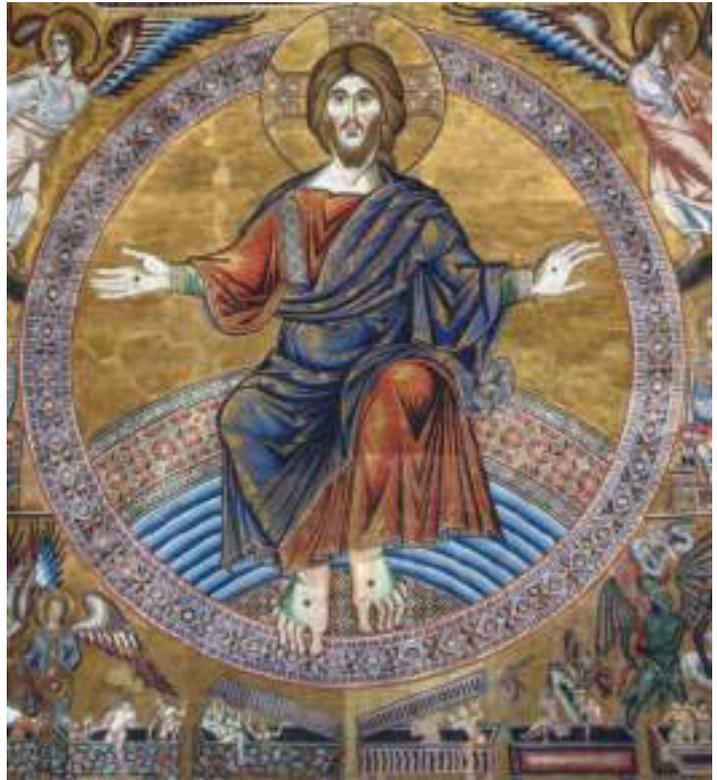
LUIGI DE PACE (su disegno di Raffaello), *Mosaici della cupola della Cappella Chigi* (Roma, S. Maria del Popolo).

MARCO BUSSAGLI, laureato in Storia dell'Arte, è professore di prima fascia presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Borsista al Warburg and Courtauld Institute di Londra nel 1989, ha insegnato Iconologia e Storia dell'Arte presso varie Università. Ha collaborato con l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana e con la RAI. Scrive per giornali e periodici. Ha all'attivo più di duecento pubblicazioni tra libri, testi scientifici, voci enciclopediche e articoli di alta divulgazione. Ha curato mostre di livello nazionale e internazionale. È Cavaliere della Repubblica Italiana per meriti artistici e scientifici.
marcobussagli7@gmail.com

I demoni “fiorentini” all’epoca di Dante

ISABELLA GAGLIARDI

L’intervento è mirato sulla ricostruzione del sistema di conoscenze demonologiche a cui Dante avrebbe potuto attingere per le sue opere e, in particolare, la *Commedia*, dedicando un’attenzione speciale alla materialità di quell’acquisizione culturale. Si è cercato di restituire alcune conoscenze e interpretazioni demonologiche attraverso l’identificazione dei supporti manoscritti di tali conoscenze. Sulla scorta di studi recenti che hanno contribuito a precisare i legami di dipendenza tra la *Commedia*, i testi teologici relativi ai “regni” dell’Aldilà, le scritture agiografico-teologiche e le testimonianze iconografiche, si cercherà di contestualizzare la ricerca delle possibili fonti di Dante ai luoghi in cui si formò (con particolare attenzione dunque ai giacimenti librari di Firenze).



Giudizio Universale (miniatura di Antifonario fiorentino del tardo sec. XIII; New York, Morgan Library, Ms 273).
COPPO DI MARCOVALDO, *Cristo Giudice* (mosaico nel Battistero di Firenze).

La mappatura dei libri con informazioni demonologiche, successivamente confluite nell’opera dantesca, dovrebbe consentire di delimitare in modo più sicuro il contributo originale di Dante alla demonologia e alla rappresentazione dell’Inferno. Si tenga presente che la materia demonologica non è molto diffusa e descritta nell’elaborazione intellettuale precedente a Dante: egli ha offerto un contributo importante anche sotto questo profilo, come hanno mostrato vari studi, tra cui il saggio di Giuliano Milani *Dante e la pittura infamante* [...]. Per apprezzare più compiutamente il contributo dantesco alle teorie e alle immagini demonologiche, dunque, può risultare utile ricostruire la “biblioteca” demonologica di cui avrebbe potuto disporre un intellettuale nella Firenze del secondo Duecento.



COPPO DI MARCOVALDO, *Inferno* (mosaici nel Battistero di Firenze).

La ricerca si è concentrata soprattutto sui manoscritti appartenuti al vescovato (committente delle raffigurazioni demoniache presenti in Duomo) e ai conventi della comunità domenicana di S. Maria Novella e di quella francescana di S. Croce. Questi ultimi due luoghi, deputati alla formazione teologica e filosofica, furono aperti anche ai laici, e ad essi Dante avrebbe potuto attingere con relativa facilità; saranno dunque illustrati i risultati dello spoglio dei manoscritti presenti nelle due strutture. Tra le opere più spesso segnalate come possibili fonti di Dante, compare l'*Elucidarium* di Onorio di Autun, che elenca una tassonomia di pene infernali composta da nove tipi diversi di tortura. L'opera, in due copie databili al XIII secolo, è presente nella Biblioteca di S. Maria Novella; come anche un libro corale di fine '200 con scene del Giudizio Universale del Maestro di Sant' Alessio in Bigiano. Un altro testo assai significativo, già segnalato, è il *De doctrina proficiendi*, attestato tra i codici fiorentini, insieme a numerose altre fonti; del resto, la ricchezza e la complessità figurativa del mosaico del Battistero di Firenze (ca. 1270) rimandano a una committenza esperta dei *novissimi*.

Si cercherà, dunque, di ricostruire un parco di letture possibili, virtualmente custodite all'interno di un "armarium" infernale e, ricomponendo i vari tasselli informativi, si tenterà una sintesi delle conoscenze e informazioni sul regno infernale attestate all'interno della chiesa fiorentina e delle comunità mendicanti attive nella seconda parte del Duecento.

ISABELLA GAGLIARDI laureata all'Università di Siena, ha ottenuto il dottorato di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (perfezionamento in Scienze storiche), il post-dottorato presso la Fondazione di Alti Studi in Scienze Religiose di Piacenza. È docente di Storia del Cristianesimo e delle Chiese presso l'Università di Firenze (Dipartimento SAGAS). Collaboratrice di vari gruppi di ricerca, è *Senior fellow* del *Medici Archive Project* e *Membre associé* del *Laboratoire d'études sur les monothéismes* (Paris). I suoi interessi prevalenti: la storia dei movimenti religiosi medievali e proto-moderni; la trasmissione delle memorie agiografiche, delle identità religiose e dei testi ascetici nel contesto mediterraneo; la storia delle esperienze religiose con particolare attenzione alla storia delle donne e alle esperienze estreme; la storia della formazione delle coscienze, indagate principalmente attraverso le fonti religiose.

isabella.gagliardi@unifi.it

Le “diavolerie” di Sandro: Botticelli nell’Inferno dantesco

Silvia Maddalo

Caronte, Minosse, Pluto, Cerbero, Flegias, Medusa, le Arpie, Gerione, i Centauri e poi, al centro della terra, «lo ‘mperador del doloroso regno», Lucifero, il mostro trifronte che meraviglia Dante («parve a me gran meraviglia / quand’io vidi tre facce ala sua testa!»). E poi demoni, creature antropozoomorfe, ibridi dal corpo di toro e busto d’uomo, busto umano e coda di drago, corpi pelosi, mani prensili, zampe unghiate (di toro, di cavallo, di cervo, di cinghiale...), volti deformati dal male, occhi spalancati e minacciosi, lunghe zanne sporgenti, ali di pipistrello, lunghe code aguzze, sesso famelico, talora mammelle femminine; armati di arco e frecce, di raffi “telescopici” (diremmo oggi), lunghe lance affilate.



E ancora si potrebbe andare avanti sull’abbrivo del corredo grafico con cui Sandro Botticelli chiosa in figura la prima Cantica.

Sono i guardiani infernali: accolgono i dannati a ogni cerchio, li arpionano e li dirigono verso il loro destino; urlano (l’*Inferno* di Botticelli è assordante), digrignano i denti, sospingono, saettano. Sbranano. Sono i custodi del male: anch’essi condannati a una pena inestinguibile.

Il Poeta dedica loro versi intensi; Botticelli ne fa i protagonisti incontrastati della prima parte di questo suo peculiare “libro” di disegni, concepito nella forma del rotolo antico e del moderno calendario. A dispetto dei vari Ciacco, Pier della Vigna, Brunetto Latini, Vanni Fucci, Ulisse, Guido da Montefeltro, Ugolino... Tutti - e non fanno eccezione Dante e Virgilio - ridotti nelle immagini al ruolo di comprimari.



Solo in rari momenti il fragore si placa, i demoni restano silenziosi, come sgomenti: è nel canto X, all’interno della città di Dite, dove il pellegrino Dante, lasciato solo da Virgilio (in contrasto con i versi e con la quasi totalità della tradizione iconografica), incontra come straniato il ghibellino Farinata e Cavalcante de’ Cavalcanti. Bisogna chiedersi le ragioni della ‘rabbia’ di queste immagini, della violenza che emerge in filigrana nel tratto stesso della penna che riempie affannosamente i fogli di pergamena e che solo lentamente si placa nelle pagine del *Purgatorio*. Sino alla serenità meditativa del *Paradiso*. È l’esperienza romana, nei



primi anni del pontificato di papa Della Rovere, dove Botticelli sperimenta i mali della Curia e la corruzione che avrebbe ispirato a Firenze le prediche del Savonarola? Fu invece proprio l'ideologia visionaria del domenicano a condurlo a una peculiare interpretazione della *Commedia*; oppure i dotti conversari tra gli umanisti della cerchia di Careggi? E come spiegarsi la concitazione anche formale quando messa a confronto con lo stile inconfondibile delle sue pitture sacre e profane? con lo sguardo remoto talora nostalgico delle sue figure, la grazia controllata dei protagonisti dei suoi dipinti, la serenità dei suoi paesaggi?

Forse ricordando le opere degli ultimi decenni del secolo quando, insieme alle illustrazioni della *Commedia*, il Botticelli maturo fa vibrare delle proprie passioni il corredo decorativo – fasce di monocromi scolpiti - di opere come la *Calunnia di Apelle*. Mentre lascia emergere potente il suo straniamento in soggetti come *La derelitta*.

Sono i quesiti da cui scaturisce l'intervento di oggi e ai quali spero di rispondere con il vostro aiuto.

SILVIA MADDALO è professore ordinario di Storia dell'arte medievale presso l'Università degli Studi della Tuscia. Dal 2004 è coordinatore del progetto di catalogazione dei fondi manoscritti miniati della Biblioteca Apostolica Vaticana. I suoi interessi di ricerca riguardano le arti figurative del Medioevo e del primo Rinascimento, in area romana e meridionale, con attenzione particolare alla committenza, all'iconografia e al significato storico-ideologico delle immagini.

Tra le principali pubblicazioni: *“In figura Romae”*: immagini di Roma nel libro medioevale (1990); *Sanvito e Petrarca nel codice Bodmer* (2002); *Il De Balneis Puteolanis di Pietro da Eboli* (2003); *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana* (con G. Morello, 2005); *Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Apostolica Vaticana. I. I codici Rossiani* (con la collab. di E. Ponzi, 2014); *Il libro miniato a Roma nel Duecento* (con la collab. di E. Ponzi, 2016).

Tra i suoi studi danteschi: *La corona e la porpora: Dante politico tra Chiesa e Impero*, in *Dante visualizzato*, I, Firenze 2017); *Commentare in figura la Commedia. Antonio Grifo e i marginalia miniati*, in *Dante visualizzato*, II, 2019; *Fortuna general ministra e duce nella tradizione iconografica del canto VII dell'Inferno*, in “Storia della Miniatura”, 2019; *Botticelli nella città di Dite: i canti IX-XI dell'Inferno*, in *Dante visualizzato*, 2021.

maddalo@unitus.it

<https://kataclima.academia.edu/SilviaMaddalo>

Poesia, teologia e cosmologia da Dante a Raffaello

MARCO GRIMALDI

Nella Stanza della Segnatura Raffaello raffigura Dante due volte. Il primo ritratto compare fra i teologi e i dottori della Chiesa disposti attorno all'ostensorio nella *Disputa del Sacramento*, che mette in scena la *Divinarum rerum notitia*. Il secondo è nel *Parnaso*, dove il poeta è dipinto accanto a Omero e a Virgilio e dove la figura allegorica che sovrasta l'opera recita *Numine afflatur*, la poesia è 'ispirata dal dio'. Dante, per Raffaello, è quindi prima di tutto teologo e poeta divino. Questa caratterizzazione di Dante ha una lunga storia. Negli epitaffi e nei testi celebrativi composti soprattutto nel corso del Trecento e fino ai primi del Cinquecento, Dante, oltre che «gloria delle Muse, autore carissimo al volgo», è da subito chiamato «teologo», «non ignaro di nessuna dottrina che la filosofia custodisce nel suo nobile seno» (Giovanni del Virgilio); e non è solo l'autore del poema celeste e infernale, è il cantore dei «diritti della monarchia» (Bernardo Scannabecchi), colui al quale la virtù ha conferito «l'illustre titolo di teologo e di vate» (Giovanni Boccaccio). Dante, infatti, «ispirato dall'alto del cielo, apprese ciò che le costellazioni operano sull'infima terra, i segreti del firmamento, i decreti degli astri» (Benvenuto da Imola); è quel vate «che conosceva la terra e ha descritto gli astri del cielo luminoso e gli inferi laghi e il terzo regno» (Cristoforo Landino); che nelle sue opere ha cantato e messo in versi in toscano «tutto ciò che Aristotele e la Sacra Pagina affermano» (Ugolino Verino). Dante, per i lettori antichi, è dunque vate, filosofo e teologo, cantore delle cose celesti e divine, conoscitore dei segreti degli astri e dei regni ultraterreni, colui che «mise insieme non solo l'arte poetica e quanto propriamente pertiene ai poeti, ma anche i temi morali, naturali, divini con enorme ammirazione da parte dei lettori» (Giannozzo Manetti). In questo intervento mi propongo di studiare in una prospettiva di lungo periodo lo sviluppo dell'immagine di Dante poeta, teologo e filosofo e di metterla in relazione con il complesso progetto iconografico della Stanza della Segnatura.



RAFFAELLO. *I poeti epici: Ennio, Dante, Omero, Virgilio, Stazio* (particolare dell'affresco del "Parnaso" nella Stanza della Segnatura, 1510-11).



RAFFAELLO. "Numine afflatur": la Poesia ispirata da Dio (affresco nella volta della Stanza della Segnatura).

MARCO GRIMALDI insegna Filologia della letteratura italiana alla Sapienza, Università di Roma. Si occupa prevalentemente di poesia italiana e romanza medievale. Oltre a numerosi articoli su alcune delle principali riviste internazionali di filologia e letteratura italiana e romanza, ha pubblicato un libro sui trovatori (*Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, 2012), un commento alle *Rime* di Dante (*Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, 2015; *Le Rime della maturità e dell'esilio*, 2019), un manuale di filologia dantesca (*Filologia dantesca. Un'introduzione*, 2021) e alcuni saggi divulgativi (*Dante, nostro contemporaneo. Perché leggiamo ancora la 'Commedia'*, 2017; *La poesia che cambia. Come si legge Dante*, 2021).
marco.grimaldi@uniroma1.it

L'incanto dell'arte e il viaggio della salvezza: il rimedio del *Purgatorio*

RINO CAPUTO

“come a nessun toccasse altro la mente” (*Purg.* II, 117). Nell'incontro tra Dante e l'amico Casella, sulla spiaggetta dell'Antipurgatorio, si esprime l'euforia del rapporto inscindibile tra poesia e musica, ma anche il dramma etico di Virgilio, che si rimprovera di aver ceduto al piacere estetico, all'incanto dell'Arte.



L'incontro di Dante con Casella (*Purg.* II), Bonagiunta Orbicciani (*Purg.* XXIV) e Arnaut Daniel (*Purg.* XXVI).

Dante sembra quasi voler riequilibrare la tensione tra Vero e Bello con gli esempi disforici successivi, in particolare dei superbi, in poesia come nelle arti visive.

La sintesi, che è risorsa positiva della via salvifica e insieme della sopravvivenza dell'arte (contro la sua 'morte'), avviene nell'incontro coi poeti, tra il XXIV e il XXVI del *Purgatorio*, in cui Dante “si fa dire” dai predecessori, Bonagiunta specialmente, il vero significato dell'Amore (della poesia dell'Amore).



Federico Zuccari, Dante e Virgilio nel girone dei Superbi (*Purg.* X; disegno, Firenze, Uffizi).



Luca Signorelli, Dante e Virgilio nel girone dei Superbi (*Purg.* X; affresco nel Duomo di Orvieto, cappella di S. Brizio).

L. RINO CAPUTO (Ischitella nel Gargano, 1947), già professore ordinario di Letteratura Italiana (“Docens Turris Virgatae” dal 2018), insegna ora Letteratura Italiana nell’Università di Roma “Tor Vergata” (è stato nel 2007-2012 Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia e dal 2010 Presidente della Conferenza Nazionale dei Presidi delle Facoltà di Lettere e Filosofia). Ha tenuto lezioni e seminari in vari atenei italiani e nelle Università europee, americane e britanniche.

Membro ordinario dell’Arcadia, della Dante Society of America e del Centro Nazionale di Studi Leopardiani e Socio Corrispondente dell’Accademia Pugliese delle Scienze. Fondatore del Centro di Lingua e Cultura Italiana di Tor Vergata, è condirettore di “Dante. International Journal of Dante Studies” nonché fondatore e direttore di “Pirandelliana”. Dal 2012 è Presidente del Centro Studi Ars Nova Italiana di Letteratura e Musica del Trecento di Certaldo. Nel 2018 gli è stato conferito il ‘Premio Internazionale Pirandello’.

Ha pubblicato numerosi volumi e saggi, in particolare su Dante, Petrarca, Giannone, Manzoni, il primo romanticismo italiano, Pirandello.

rcpirrino@gmail.com

La nascita della prospettiva e i suoi sviluppi: Dante, Leonardo, Raffaello

RODOLFO PAPA

In questo studio si intende sviluppare un percorso di analisi del rapporto tra *auditus/oculus, praedicatio/pictura*, che ha nella prospettiva il proprio *focus*.

La prospettiva nasce nella seconda metà del sec. XIII col maestro delle *Storie di Isacco* nella Basilica superiore di Assisi, per l'esigenza di rappresentare la realtà corporea come contemporanea all'osservatore. Questa esigenza, che risponde alla spiritualità del Duecento trovando motivazione in numerosi testi teologici e spirituali, si fonda sulla tradizione degli studi di ottica e di fisica della luce antichi e medievali, in lingua araba, greca e latina. Si tratta di una rappresentazione dello spazio reale, con attenzione maggiore alle luci e alle ombre, al fine di rappresentare meglio i volumi dei corpi. Si farà riferimento anche agli studi di Angiola Maria Romanini che identifica il Maestro delle *Storie di Isacco* in Arnolfo di Cambio, come protoinventore della prospettiva.

Tale esigenza rappresentativa trova espressione anche nella *Divina Commedia*; sarà condotta un'analisi specifica del X Canto del *Purgatorio*, dove Dante introduce una riflessione sulla capacità espressiva dell'arte visiva nell'ambito del "visibile parlare". Dante esprime l'orizzonte artistico di un "vedere" che sa sostituire tutti i sensi.

Si mostrerà come la prospettiva e il "visibile parlare" di Dante sono in stretta connessione e veicolano la medesima esigenza rappresentativa espressa esplicitamente nella tradizione domenicana della «predicazione muta» (molto studiata da Eugenio Marino) nell'ambito culturale del convento fiorentino di S. Maria Novella, dove Andrea Bonaiuti sviluppa il concetto di relazione tra testo scritto e pittura, negli affreschi nella Sala capitolare del Cappellone degli Spagnoli, traducendo in immagini spaziali



MAESTRO D'ISACCO, *Isacco respinge Esaù* (Assisi, Basilica superiore di S. Francesco).

le immagini letterarie tratte da *Lo specchio di vera penitenza* di fra Jacopo Passavanti.

Si indagherà, poi, lo sviluppo della prospettiva nel *Libro di pittura* di Leonardo, dove la prospettiva lineare viene integrata con la prospettiva aerea che rende conto della relazione tra aria e colore, nel contesto della pittura intesa come scienza teoretica e produttiva, capace di conoscere e rappresentare la realtà nei suoi attributi fondamentali e accidentali, e nella sua struttura geometrico-matematica. Questo si pone in connessione con la nozione di "conformità", proposta da Leonardo come principio che consente di fondare e individuare la pittura nella rispondenza alla realtà, mediante l'analogia dello specchio, e con la nozione di "origine": la pittura, in quanto filosofia, deve farsi carico della ricerca delle cause.



ANDREA DI BUONAIUTO, *La Chiesa militante e la Chiesa Trionfante* (1365, affresco, Cappellone degli Spagnoli presso S. Maria Novella).

RAFFAELLO, *Platone e Aristotele nella "Scuola d'Atene"* (affresco, Sala della Segnatura in Vaticano)



Infine, mostreremo come *La scuola di Atene* di Raffaello costituisce una sorta di *clinamen* di questo percorso: entro un contesto di rappresentazione prospettiva tutti i filosofi sono resi coevi e hanno il volto degli artisti; in modo particolare, Platone viene rappresentato col volto di Leonardo, in quanto maestro di tutti.

RODOLFO PAPA storico dell'arte, filosofo dell'arte, pittore. Docente e Presidente della Accademia Urbana delle Arti, Roma. Si occupa di ricerche teoretiche nell'ambito della fondazione dell'arte e dell'arte cristiana in particolare, e di ricerche storiche, con particolare riferimento al Rinascimento e anche all'arte contemporanea; ha approfondito e sviluppato la lettura iconologica delle immagini.

www.rodolfopapa.it

Agostino Chigi e gli esordi di Raffaello architetto

ANTONIO FORCELLINO

Il rapporto tra Agostino Chigi e Raffaello non è sufficientemente indagato dalla storia e dalla critica. Viene dato per scontato ma lasciato molto sullo sfondo della esegesi raffaellesca. Una sorta di dannazione sembra aver investito nel XX secolo il ricco banchiere senese, che non raccoglie, per motivi che oggi diremmo ideologici, le simpatie della critica.

Una analisi serena della documentazione in nostro possesso permette però di rivalutare, e in maniera sostanziosa, il ruolo che Agostino ebbe nell'affermazione di Raffaello a Roma non solo come pittore ma soprattutto come architetto, poiché fu lui il primo a intuirne le potenzialità di progettista.

L'occasione per riconsiderare questo tema è costituita dal restauro della *Cappella Chigi* in S. Maria della Pace a Roma, eseguito da chi scrive nella primavera 2019 col finanziamento di IGT e sotto la direzione dell'arch. Oliva Muratore delle dottoresse Manuela Settimi e Maria Milazzi della Soprintendenza Speciale di Roma diretta da Daniela Porro.

Questo monumento seppure centrale nel percorso raffaellesco e collocato in uno dei luoghi più visibili di Roma è stato di fatto pochissimo studiato dal punto di vista architettonico. Lo studio fondamentale rimane a tutt'oggi quello di Michael Hirst (*The Chigi Chapel in Santa Maria della Pace*, 1961) che tuttavia contiene forzature critiche e documentarie che ne hanno limitato la lettura, mai più ripresa dagli studiosi nei decenni successivi.

Il restauro del 2021 ha rivelato che accanto all'intervento pittorico era stata realizzata da Raffaello una scenografia architettonica che - partendo dalle lesene sistine che inquadrano la cappella - si prolungava dentro i dipinti per ottenere effetti di illusionismo architettonico mai rilevati in precedenza e andati perduti col degrado della cappella.



Ora che il restauro ha portato alla luce (almeno parzialmente) il complesso sistema architettonico illusivo, si può riconsiderare non solo la lettura dell'impresa decorativa per il Chigi (che fu, a differenza di quanto sostenne Hirst, molto grandiosa, investendo l'intera campata della chiesa), ma il più complessivo rapporto tra Agostino e Raffaello.

La collocazione dell'impresa alla vigilia della committenza delle stalle alla Farnesina, offre uno spunto nuovo per capire come e perché Agostino, prima di Leone X, impegnò Raffaello nella realizzazione di una architettura vera e propria, aprendo la strada alla stagione più brillante dell'artista urbinato.

La ricerca si interroga anche sulle motivazioni del passaggio di Raffaello, che ricevette un training formativo esclusivamente pittorico, all'architettura, in un contesto molto problematico, mettendolo a confronto con le ricerche dei maggiori professionisti italiani presenti in città.



ANTONIO FORCELLINO (Vieti sul Mare, 1955) si laurea in Architettura nel 1980 alla Sapienza di Roma dove frequenta senza ultimarla il corso di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Diploma all'Istituto Centrale del Restauro nel 1981, intraprende l'attività di restauratore indirizzando la sua attenzione soprattutto sull'arte rinascimentale.

Da un ventennio è impegnato nella pubblicazione di libri che raccolgono la sua esperienza diretta dell'arte rinascimentale. Per Laterza ha pubblicato le biografie di *Michelangelo*, *Raffaello* e *Leonardo*, per Harper e Collins la Trilogia "*Il secolo dei Giganti*".

antonio.forcellino@gmail.com

Leonardo, Raffaello e il tema del tempio cruciforme tra pittura e architettura

MARCO CARPICECI, FABIO COLONNESE

Leonardo da Vinci e Raffaello, nell'ambito della loro specifica ricerca e area di influenza artistica, costituiscono un tramite fondamentale tra le sperimentazioni pittoriche, le speculazioni grafiche e i progetti di architettura ecclesiale attorno al tema tipologico dello spazio centrale. Sin dalla seconda metà del Quattrocento, nella pittura fiorentina, senese e urbinata compare con una certa frequenza la figura del tempio cruciforme. Si tratta in genere di cilindri, cubi o prismi ottagonali coperti da tetti a padiglione o da cupole e dotati di quattro appendici più basse, chiuse o aperte da logge, che vanno a definire una pianta a croce greca o che almeno suggeriscono questo. Questi edifici li troviamo sullo sfondo delle opere, invariabilmente al centro e in alto, oppure in primo piano, ad accogliere coi loro portici scene e personaggi tratti dal Vangelo. Li troviamo nella pittura di Luca Signorelli, Pellegrino Aretusi, Perugino, Pinturicchio, Raffaello, fino a Vasari e Allori nel secondo Cinquecento; ma anche tra i disegni di Francesco di Giorgio Martini, di Leonardo da Vinci e Jacques Androuet Du Cerceau; nelle incisioni di Cesariano e di Serlio; perfino nell'architettura bramantesca, in particolare in S. Maria della Croce del Battagio a Crema. La simmetria e la composizione piramidale incarnano perfettamente l'idea condivisa della ricerca architettonica e urbana rinascimentale, il cui manifesto si può leggere nelle "città ideali". Eppure di questi organismi, a parte la chiesa di Crema, non esistono corrispettivi in architettura e vanno quindi considerati come modelli ideali, risultato della convergenza di molti livelli di definizione progettuale.



PINTURICCHIO, *Funerali di San Bernardino* (1484 c., Cappella Bufalini in S. Maria Aracoeli, Roma; partic.).

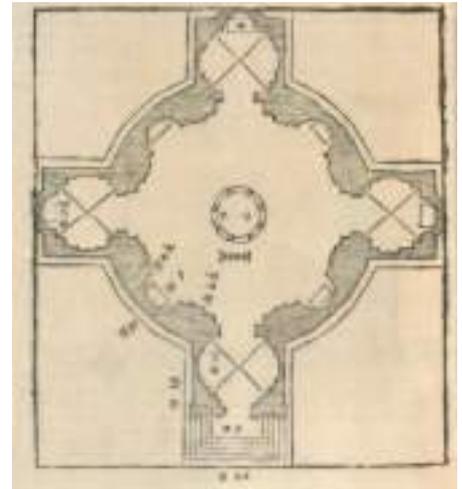
LUCA SIGNORELLI, *Predica e morte dell'Anticristo* (1499-1502; Orvieto, Duomo; partic.).

Da una parte, gli autori interpretano e sviluppano le suggestioni tipologiche e spaziali che provengono dallo studio dei monumenti antichi, primo fra tutti il rapporto fra pronao e cilindro del Pantheon (Michelangelo riteneva che appartenessero a epoche differenti). Dall'altra, questi organismi incarnano precisi valori "iconografici", legati alla croce e alla parallela evoluzione formale dei crocifissi lignei



ALESSANDRO ALLORI, *Ercole coronato dalle muse* (1568, Firenze, Uffizi; partic.).
SEBASTIANO SERLIO, *Tempio cruciforme* (dal *Libro IV*, Venezia 1537).

e metallici; “narrativi”, in relazione agli eventi e ai personaggi presentati nelle opere, anche secondo la valenza suggerita da Benelli riguardo agli affreschi di Giotto ad Assisi; e “figurativi”, legati alla loro posizione nel quadro nel contesto della strutturazione prospettica dello spazio, della luce e delle ombre, dei materiali e dei colori. In particolare, questo aspetto, generalmente poco considerato dai numerosi studi dedicati all’*architettura picta* e qui indagato attraverso l’analisi prospettica e la ricostruzione tridimensionale di alcuni di questi organismi, appare decisivo soprattutto quando lo si mette in relazione con lo sviluppo della prospettiva negli anni di Leonardo e Raffaello e con le limitazioni che la posizione centrale impone alla rappresentazione della profondità degli edifici e che potrebbe essere, come già sperimentato intuitivamente da Taddeo Gaddi alla metà del XIV secolo, una delle ragioni del loro sviluppo formale e del loro successo.



MARCO CARPICECI è architetto e professore associato di Disegno di architettura presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’architettura, Università Sapienza, Roma. Si è occupato del rilievo architettonico di complessi monumentali in Italia (Roma, Viterbo, Caserta) e Cappadocia, Turchia, nonché di questioni di rappresentazione in relazione alla loro acquisizione, elaborazione e gestione informatica. Insieme all’evoluzione della fotografia digitale, si è dedicato alle tecniche di elaborazione delle immagini per l’architettura. È membro della Collezione Vinciana del Castello Sforzesco di Milano e sta attualmente studiando il lavoro di Leonardo da Vinci come architetto con strumenti digitali.

marco.carpiceci@uniroma1.it

FABIO COLONNESE è architetto e dottore di ricerca in Disegno e rilievo del patrimonio architettonico presso la Sapienza Università di Roma, Italia. La sua tesi di dottorato sul labirinto e le sue molteplici relazioni con l’arte, l’architettura e la città è stata pubblicata su *Il Labirinto e l’Architetto* (2006). Ha partecipato a importanti campagne di rilievo in Italia e Turchia. Negli ultimi anni, i suoi articoli e articoli si sono concentrati principalmente sui dispositivi illusori prospettici nell’architettura barocca, la ricostruzione digitale di architetture letterarie e la modellazione tridimensionale.

fabio.colonnese@uniroma1.it

Il “visibile parlare”, tra tecnica acheropita e cecità: le ammonizioni sull’arte di *Purgatorio* X-XV

MICHELE CURNIS

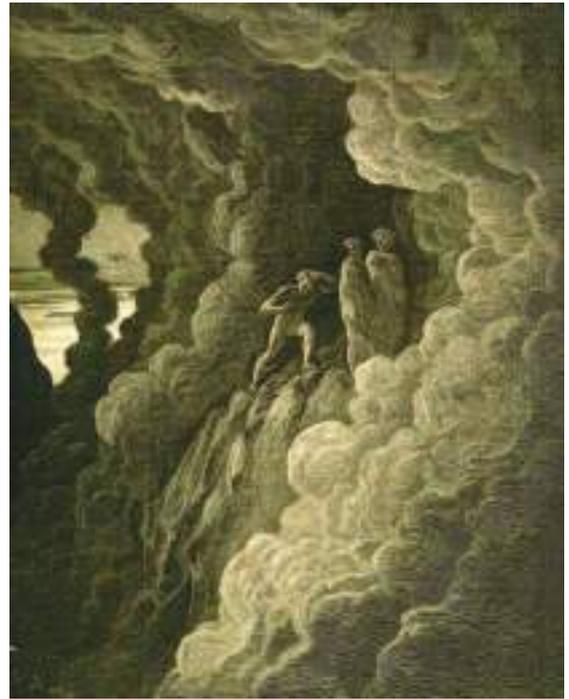
Giunto alla prima cornice del Purgatorio, prima di incontrare gli spiriti penitenti (i superbi), Dante si trova di fronte a una serie di bassorilievi sul fianco della montagna, evidentemente di origine divina e raffiguranti esempi di umiltà. La fruizione che il Dante-poeta propone di queste opere d’arte non umane è una sfida alle percezioni sensoriali, coinvolgendo l’olfatto e l’udito e vivificando il supporto artistico, la pietra, trasformata in materia viva e mobile. È il “visibile parlare” (*Purg.* X 95) con cui proseguono le percezioni degli esempi purgatoriali, che mette duramente alla prova la capacità esegetica del Dante-personaggio. La schiera dei superbi è infatti paragonata all’elemento architettonico della cariatide, il cui capo fa da mensola a un soffitto, perché portano sulla schiena massi pesantissimi; al contrario, nella cornice successiva i nuovi penitenti (gli invidiosi) sono puniti con la cecità, un tipo di sofferenza che obbliga il pellegrino a modificare - con nuove incertezze e impacci - il suo modo di entrare in empatia con i personaggi.



Due illustrazioni del canto VIII del *Purgatorio* (artista dell’Italia meridionale, fine sec. XIV; Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/10057, f. 77 e 78).

Le continue allusioni a un tipo di esistenza umana consacrata all’arte (poetica o figurativa), a paragone dell’invincibilità dell’arte acheropita del Purgatorio, sono funzionali a una sottile critica dell’arte in generale e della percezione visiva in particolare. Pur senza un’aperta condanna, non è casuale che l’insistenza sull’inadeguatezza dell’arte ai fini della salvezza si accompagni a una ripresa di lessico politico “infernale” (soprattutto tra i canti XIV e XV) e a dure ammonizioni dottrinali da parte di Virgilio.

L'unità narrativa compatta e coerente dei sei canti dedicati alla vista e alla sua negazione è scandita da due termini di apertura e chiusura: la monumentale porta di ingresso al Purgatorio e il fumo impenetrabile, che crea una cortina tra la cornice degli invidiosi e quella degli iracondi (“Buio d’inferno, e di notte privata / d’ogni pianeto”, *Purg.* XVI, 1-2). Nel momento in cui ricorda l’arte umana e i suoi egregi esempi, Dante sembra suggerire un atteggiamento di diffidenza, che mette in dubbio addirittura il precetto aristotelico della *Fisica* (“ars naturam imitatur in quantum potest”) a causa di una incapacità metodologica connaturata all’essere umano: Dio gli mostra la sublimità dell’universo, ma l’uomo non solleva gli occhi da terra (“Chiamavi ’l cielo e ’ntorno vi si gira, / mostrandovi le sue bellezze etterne, / e l’occhio vostro pur a terra mira”, *Purg.* XIV, 148-150).



La Porta del Purgatorio (illustrazione del canto IX di artista dell'Italia meridionale, fine sec. XIV; Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/10057, f. 80).

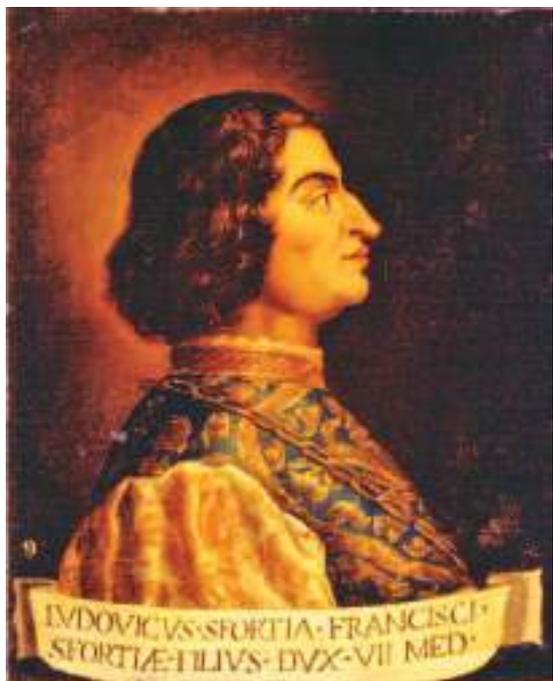
GUSTAVE DORÉ. *La cortina di fumo* (illustrazione del Canto XVI del Purgatorio).

MICHELE CURNIS (Ivrea 1975), è dottore di ricerca in Filologia greca, latina e bizantina (Università di Torino, 2004) e in Scienze storiche (Università di Genova, 2011). Dal 2015 insegna presso l'Universidad Carlos III di Madrid. Vicedirettore dell'Instituto de Estudios Clásicos “Lucio Anneo Séneca”, è tra i coordinatori del programma “Madrid Città Dantesca”, nato in occasione del VII centenario della morte di Dante, e curatore della mostra di manoscritti danteschi attualmente in corso presso la Biblioteca Nacional de España (“Dante en la BNE: 700 años entre infierno y paraíso”, Madrid, 1 luglio - 2 ottobre 2021). Per i tipi della Biblioteca Nacional de España ha appena pubblicato *Dante Alighieri: tradición manuscrita y figurativa de la Comedia* (Madrid 2021).

mcurnis@inst.uc3m.es

Sforzinda, Vigevano e la Sforzesca: tra istanze ideali d'ispirazione dantesca e realtà produttive d'impronta leonardesca

CARLA BENOCCI



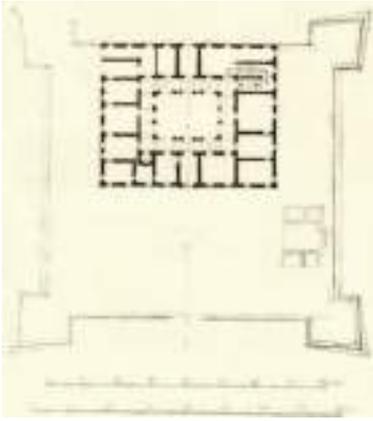
1. Ritratto di Ludovico il Moro (documentato nel 1713; olio su tela, collezione Sforza Cesarini).

filosofico fiorentino, è ampiamente accolta l'idea dantesca di una costante ricerca della felicità, "raggiungibile solo con l'esercizio dell'attività intellettuale e con la chiarezza degli ordini di poteri che presiedono alla duplice beatitudine dell'uomo, quella terrena e quella celeste" (A. Ghisalberti, 2015); la prima è assicurata da un signore universale, l'imperatore (o figura assimilata) che deve assicurare pace e prosperità, e la seconda dal pontefice, poteri che hanno origine da Dio, "ma *per homines* e non *per papam*". Ludovico il Moro mira a far proprio questo ideale, concentrando l'attenzione sul borgo medievale di Vigevano, dove realizza, a partire dal 1486 circa, una complessa operazione urbanistica, intesa a trasformare l'abitazione e la campagna circostante in una raffinata sede ideale e produttiva della corte, attraverso l'intervento di Bramante e Leonardo, i più grandi artisti allora attivi nella Lombardia sforzesca. Ludovico vi intreccia "grandi ambizioni e, di volta in volta, strategie di arricchimento e intenzioni celebrative, residui di mentalità medievale e idee degne del suo rango di splendido principe del Rinascimento" (L. Giordano, 1992). Il progetto è articolato in tre fasi: la trasformazione dell'antico castello in raffinata residenza ducale, la connessione con lo spazio pubblico della piazza (cuore commerciale e rappresentativo della città), e la creazione, con la "Sforzesca", di un modello strutturale e funzionale di "azienda agricola".

I disegni di Leonardo dedicati a una città ideale ne studiano ogni aspetto, soprattutto pratico, mirante a raggiungere prosperità e armonia, a dare testimonianza di pace e di bellezza, secondo l'interpretazione data da Cola di Rienzo della *Monarchia* dantesca. Nella dimora signorile sforzesca le logge e il giardino pensile ricostruiscono un'idea di paradiso, a contatto con una natura fonte di felicità, e lo splendido progetto di una stalla qualifica con grande bellezza le fabbriche di servizio, ma è nella Sforzesca (il "Colombarone") che le capacità tecniche e le istanze filosofiche leonardesche si compiono in modo perfetto. La Sforzesca è una delle sette cascine volute da Ludovico per bonificare le terre

Sforzinda, come noto, è la "città ideale" proposta a Francesco Sforza duca di Milano e poi ai Medici dal Filarete intorno al 1451-64; pur rientrando nell'utopia (in anticipo sul celebre trattato di Thomas More), l'opera non manca di concrete istanze sociali (vedi gli immobili per ragazzi, l'ospedale, la casa dell'architetto), insieme a istanze religiose, presenti nel duomo e nei continui rimandi a torri che elevano al cielo l'opera umana. Questa aspirazione alla perfezione della città, espressione di un nuovo potere signorile, permane in casa Sforza, che si ispira all'opera filaretiana per alcuni interventi architettonici, come nel castello Sforzesco; la casata è profondamente permeata delle aspirazioni e dei valori umanistici fiorentini, pur nei contrasti politici che si manifestano.

Centrale appare in questo ambito il progetto politico di Dante elaborato nella *Monarchia* (tradotta in volgare e completata il 27 ottobre 1456, ripresa e nuovamente tradotta e commentata da Marsilio Ficino nel 1467-68). Nonostante l'orientamento filo-platonico del contesto



2. Planimetria della Sforzescas nella contea degli Sforza di Santa Fiora, Castell'Azara (ai piedi del Monte Amiata; sec. XVI, disegno, collezione privata).
3. La Sforzescas a Vigevano (foto aerea).
- 4-5. La Sforzescas a Vigevano (antiche fotografie).
6. Particolare della Sforzescas (fotografia attuale).

della valle del Ticino (tra il Naviglio Sforzesco e la Roggia Castellana), con un impianto architettonico quadrangolare, con quattro torrioni d'angolo che uniscono i quattro corpi di fabbrica destinati ad abitazioni, intorno al cortile quadrato. Le acque del Naviglio Sforzesco entrano nel "Colombarone" alimentando i giardini e le colture e riescono oltre il muro meridionale, riprendendo il suo corso: acqua, piante, civili abitazioni, funzionalità, bellezza e armonia sono i fattori leonardeschi più significativi attuati in questo insediamento, utilizzando le complesse esperienze compiute da Leonardo in patria e nella villa romana della Magliana. La Sforzescas diviene un modello per altre fabbriche del casato, anche se non arriva a compimento il progetto politico di Ludovico, mirante a ottenere nel 1530 per l'ultimo Sforza, Francesco II, il passaggio di Vigevano al rango di città e della chiesa maggiore al titolo di cattedrale, con le conseguenti opere di riqualificazione. Ma, a quel tempo, l'ingresso delle armate francesi in Milano aveva spento ormai da un trentennio il sogno di stabilità e di prosperità del potere sforzesco.



Alla Sforzescas lombarda si ispira quella cinquecentesca ai piedi del Monte Amiata, voluta dal cardinale Guido Ascanio Sforza e compiuta dal fratello, cardinale Alessandro, di analogo impianto ma con decorazioni, arredi scultorei, una magnifica scala elicoidale e uno splendido giardino pienamente rinascimentali, così come la Sforzescas a Frascati, poi trasformata in villa Falconieri. L'ultima Sforzescas è l'insediamento seicentesco realizzato dal duca Alessandro Sforza a Roma, sviluppato in forma di reggia e poi inglobato nella proprietà Barberini, vera e propria Reggia del Sole.

CARLA BENOCCI, laureata con Giulio Carlo Argan e specializzata in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, ha conseguito diplomi *post lauream* nei settori storico-artistico, archivistico, di restauro, didattica e gestione dei beni culturali. Ha svolto una lunga attività di studio, valorizzazione e gestione delle ville storiche nella Sovrintendenza Capitolina. Docente di Storia dei giardini presso Quasar Institute for Advanced Design, è vicepresidente dell'Associazione Internazionale Storia della Città, membro del Comitato Scientifico del Museo di Santa Fiora, del Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, del Gruppo dei Romanisti, dell'Icomos.

Ha pubblicato numerosi libri e saggi di storia dell'arte, storia dell'architettura, storia dell'urbanistica, storia dei giardini.

carla.benocci@libero.it

La Psyche di Raffaello: tra fiori e piante americane, icone mediterranee e mercatura senese

MICHELE RAK

Raccontare di Psyche. Tra il 1511 e il 1512 un gruppo di lavoro di umanisti, pittori e decoratori intorno alla bottega di Raffaello lavora al progetto di decorazione della Loggia di Psiche della Farnesina. In questa occasione il gruppo legge, interpreta, disegna, dipinge un racconto fiabesco berbero-latino tramandato come *favola di Amore e Psyche*, contenuto nei *Metamorphoseon libri* di Lucius Apuleius (sec. II), il libro che sant'Agostino chiama *L'asino d'oro*. Il lavoro di preparazione ed esecuzione del progetto ha previsto anche la discussione e il recupero di soggetti, immagini e posture del racconto da edizioni, traduzioni e rifacimenti medievali e umanistici.

Della cronaca di un amore. La Loggia compendia un fatto di cronaca: la rapacità di un innamoramento, le difficoltà di una vicenda amorosa osteggiata dal costume corrente, l'intenzione di bypassare alcune convenzioni facendo leva sul potere attrattivo, suavisivo e spettacolare di un mix delle arti: racconto, pittura, architettura. Il progetto fa riferimento anche alla ricerca sulle camere ottiche, al valore narrativo e orientante delle immagini, alla funzione cognitiva delle metafore e all'uso metaforico dell'iconografia dell'Antico.



Loggia di Psiche. Il Banchetto e il Convivio degli Dei.

Fiori e frutti allusivi. Il visitatore della Loggia era chiamato a decifrare molte allusive componenti dell'affresco. La decorazione è permeata dalle rotondità, morbidezze, compattezze penetrabili dei frutti e dall'attrattiva dei fiori e dei loro profumi, componenti del contatto tra i corpi amanti. Il romanzo e la favola di Apuleio sono testi ad alto gradiente erotico e i vegetali di Giovanni da Udine ne hanno disegnato i dettagli.



Loggia di Psiche. Mercurio (con i vegetali erotici di Giovanni da Udine)

MICHELE RAK, già Professore Ordinario nelle Università di Siena, Palermo, Napoli (1965-2010) ha diretto Dipartimenti a Palermo e Siena e la Scuola di Dottorato di ricerca in *Scienze del testo*. Nel 2012-17 è stato membro dell'European Panel for the European Heritage Label (nominato dal Consiglio d'Europa per selezionare i siti del patrimonio e dell'identità europea).

Lavora sulla storia delle idee e delle immagini, la configurazione dell'identità italiana ed europea attraverso il patrimonio culturale, i linguaggi d'arte e la loro influenza sul cambiamento sociale e il mutamento culturale, la funzione dei musei e delle mostre, la composizione del pubblico, le variazioni dei gusti e la formazione delle tendenze.

Nel settore della storia della cultura e dei linguaggi delle arti ha studiato aspetti e linguaggi della Modernità e del Barocco: la fiaba, gli ex-voto, il teatro, la festa a Napoli.

michele.rak@fastwebnet.it

Dante e Leonardo: il visibile parlare e il dicibile vedere

MASSIMO ARCANGELI



La *gīmel* dell'ebraico nella versione ornamentale "coronata".

Nel *Talmūd* la C dell'alfabeto ebraico, in origine una G, viene spesso accostata alla figura di un ricco in movimento, sorpreso nell'atto di correre in direzione di un povero allo scopo di portargli aiuto (fig. 1). La L è l'iniziale del nome ebraico *lāmed*, il cui fondamento iconico consisterebbe in un pungolo per buoi, anche se c'è chi preferisce scorgervi una corda o uno scettro. Negli alfabeti (consonantici) di alcune lingue semitiche attestate intorno al 1700 a.C., nell'area di Canaan e nella penisola del Sinai, la *a* appare rovesciata. Suggerisce la testa cornuta di un toro o di un bue, simbolo della forza primordiale trainante all'azione. La parola semitica per indicare l'animale era *alpu*, e s'intendeva dire «A come alpu». La lettera aveva dunque una natura doppia: *acrofonica* (rinvio al primo suono della parola *alpu*) e *pittografica* (ancoraggio al toro o al bue).

L'esistenza di un fitto sistema di relazioni fra la rappresentazione verbale del mondo e i suoi primigeni contenuti iconici sarebbe stata particolarmente apprezzata da Dante e Leonardo, sia pur motivata da contrapposte urgenze e ragioni. La "testa" del ragionamento è nel primo il verbo (*visibile parlare*), nel secondo l'immagine (*dicibile vedere*); in Dante quel sistema si è strutturato come *verbalismo immaginabile*, in Leonardo come *imaginismo verbalizzabile*.

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardüa sua opra
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra,
io, che al divino da l'umano
a l'eterno del tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto:
certo tra esso e 'l gaudio mi facea libito
non udire e starmi muto.
E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,

e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando
menava ïo li occhi per li gradi, mo su,
mo giù e mo recirculando.
Vedëa visi a carità süadi,
d'altrui lume fregiati e di suo riso,
e atti ornati di tutte onestadi.
La forma general di paradiso
già tutta mïo sguardo avea compresa,
in nulla parte ancor fermato fiso,
e volgeami con voglia rïaccesa
per domandar la mia donna di cose
di che la mente mia era sospesa.

Le iniziali dei versi danteschi (*Par.* XXXI, 31-57) marcate in grassetto permettono di individuare un probabile acrostico: VIDESV → VIDE SV → VIDE SU. Dante pare qui insistere sulla centralità di una visione che è generatrice di gioiosa meraviglia per lo spettacolo di luci e di colori che gli si squaderna davanti. È così intenso in lui il piacere di osservare, satura a tal punto i suoi sensi e le altre sue facoltà, da togliergli per un momento la voglia di parlare e perfino di sentire. Non si contano d'altronde, lungo il canto, le presenze d'una sintomatologia del vedere architettata e pervasiva, che s'inseguono ininterrotte (sono un guardar «mo su, mo giù e mo recirculando», v. 48). Il tutto è coronato

dai versi conclusivi del canto. Bernardo, avvedendosi che Dante è finalmente intento a guardar fisso in direzione di Maria, volge anche lui gli occhi alla Madonna, ed è tale l'affetto del suo sguardo da accrescere il desiderio del poeta di contemplarla a sua volta: “Bernardo, come vide li occhi miei / nel caldo suo caler fissi e attenti, / li suoi con tanto affetto volse a lei / che ’ miei si rimirar fé più ardenti” (vv. 139-142). Sembrerebbe un “rinforzo” contestuale all’acrostico, la cui accertata presenza costituisce uno dei tanti esempi di *visibile parlare* disseminati nella *Commedia*.

Gli inganni di una lingua che pretende di esser “vista”, ancor prima che intesa, sono anche in Leonardo. L’artista, che ebbe un complicato rapporto col padre notaio, scrive una volta, intorno al 1480, in calce a una pagina disordinata del *Codice Atlantico*: «Franc[esc]o d’Antonio di s. p. ero». Starebbe per «di ser Piero», in riferimento al bisnonno (Francesco è lo zio, Antonio è il nonno) e non al padre, ma è difficile resistere alla tentazione di leggerci un esplicito riferimento alla sua sofferenza in campo affettivo: *dispero*.



Nella *Dama con l'ermellino* (Cracovia, Museo Czartoryski), e qui è *dicibile vedere*, la mano di Cecilia Gallerani è esageratamente affusolata, quasi a riprendere il muso allungato del piccolo mammifero tenuto in grembo, e il cognome della nobildonna evoca *γαλέη* (o *γαλῆ*), il termine greco per indicare, oltretutto un felino, una martora o una donnola, una puzzola o una faina. Nel *Codice Forster II* compare l’immagine di un falcone con le ali spiegate che trattiene nel becco un oggetto sinuoso. Si tratta dell’asta ricurva del tempo degli antichi orologi, il congegno che ne regolava il movimento; combinandone il nome con quello del rapace (*falcon + tempo*) otteniamo questo risultato: «fal con tempo» (‘non affrettarti’, ‘prenditi tutto il tempo’).

MASSIMO ARCANGELI è linguista, critico letterario, sociologo della comunicazione e intellettuale militante. Docente presso l’Università di Cagliari, è garante per l’italianistica nella Repubblica Slovacca, collabora con molte testate giornalistiche nazionali, è blogger per “Il Fatto Quotidiano” e “Il Post” ed è direttore artistico o referente di vari festival culturali nazionali e internazionali. Fra i suoi ultimi libri: *Sciacquati la bocca. Parole, gesti e segni dalla pancia degli italiani* (il Saggiatore, 2018) e *L’avventurosa storia della stretta di mano. Dalla Mesopotamia al Covid-19* (Castelvecchi, 2020).

maxarcangeli@tin.it

Oderisi da Gubbio: chi era costui?

CLAUDIO STRINATI

È fin troppo nota la storia della iniziale ripulsa della cultura fiorentina verso Dante e la successiva definitiva consacrazione ancora adesso più che mai vigente. Il mio studio cerca di mettere a fuoco le ragioni profonde di questa ambivalente vicenda al di là delle ovvie spiegazioni politiche.

La tesi centrale è che Dante nella *Commedia* afferma perentoriamente, seminando notevole scompiglio negli equilibri del tempo, il principio che oggi definiremmo del “Numero 1”. Io sono il primo, sono quindi superiore a tutti, occupo il primo posto nelle classifiche, sono il più citato, il più amato, il più invidiato. Sembra un principio molto moderno ma le affermazioni che Dante mette in bocca a Oderisi da Gubbio in *Purgatorio* XI dovettero apparire di sconvolgente e irritante arroganza, tale da alienare al poeta molte simpatie e alimentare invidie talvolta subdole talvolta esplicite.

Perché questa affermazione di primazia assoluta Dante la mette in bocca a una figura che è per noi oscurissima e priva di fisionomia attenibile? Uno sconosciuto (oggi) miniatore stabilisce le graduatorie nelle arti figurative e nella letteratura e pone le basi del concetto di successo popolare. Ma Dante afferma che Oderisi è un grande sia pur superbo maestro. Perché ci sfugge oggi totalmente?

Dante lo proclama miniatore ma non si può escludere che sia stato anche pittore in grande. E se fosse uno dei tanti misteriosissimi artisti che, intorno al probabile esordio di quel Giotto proclamato Numero uno nella pittura, affollarono il cantiere di Assisi? Se fosse Oderisi da Gubbio il “Maestro di Isacco” di cui da gran tempo si cerca di definire l’identità? Perché tale identità è fortissima al punto da far immaginare a eminenti studiosi identificazioni che non hanno alcuna possibilità di essere dimostrate, come nel caso celeberrimo del nome di Arnolfo di Cambio proposto di Angiola Maria Romanini.

Se è lecito immaginare una attività pittorica di Arnolfo non sarà allora ancor più lecito immaginare una attività pittorica di un miniatore conclamato? Il “Maestro di Isacco” è vicinissimo al presunto Giotto esordiente di alcune storie francescane tanto che molti eruditi hanno pensato di identificarlo appunto con Giotto stesso: cosa che sembrerebbe improbabile data la forte caratura “romana” di questo frescante che ha fatto due sole opere, oltretutto pressoché gemelle.

E se fosse una personalità appunto vicinissima a Giotto tanto da considerarlo un numero uno, sarebbe forse più logico pensare appunto a Oderisi che, peraltro, essendo di Gubbio potrebbe a maggior ragione aver lavorato nel cantiere di Assisi.

Ma il punto, peraltro indimostrabile, non è solo questo. Il punto è nel seguire le oscillazioni di questa singolare e pur giustificatissima rivendicazione di primazia.

Nelle immagini di Raffaello nella Stanza della Segnatura, comunque le si voglia interpretare, la figura di Dante appare isolata e sdegnosa come impassibile e separata dal contesto. Si consolida nella immagine raffaellesca di Dante l’idea di quel volto dal mento pronunciato, dal lunghissimo naso, dall’espressione perennemente imbronciata che non appare invece nelle rappresentazioni dantesche fiorentine a partire dalla primissima nel palazzo del Bargello di scuola giottesca fino alla prima metà del Quattrocento come nell’affresco di Domenico di Michelino in S. Maria del Fiore o di Andrea del Castagno nella Villa Carducci di Legnaia, dove tra l’altro per la prima volta è data forma visiva confacente al criterio delle tre corone (Dante, Petrarca e Boccaccio) che ancora oggi informa qualunque ricostruzione della storia letteraria italiana.



Ritratti di Dante di SCUOLA GIOTTESCA (Firenze, Bargello) e di ANDREA DEL CASTAGNO (Villa Carducci di Legnaia).

La svolta rispetto a questa concezione, svolta che Raffaello non coglierà, è nel ciclo dei disegni del Botticelli per la *Divina Commedia*. Fatti salvi gli innumerevoli problemi di attribuzione e di individuazione dei soggetti, è evidente come Botticelli, andando oltre la visione di Andrea del Castagno, dà una sua versione peculiare della figura di Dante attraverso la sconcertante e enigmatica riscrittura della *Commedia* di Matteo Palmieri, l'eretico autore della *Città di Vita*.

Scompare nella interpretazione grafica del Botticelli il principio del "numero uno" e della primazia a cui subentra una dimensione di tipo integralmente metafisico in cui non ha alcun ruolo la lotta per la prima posizione così intimamente e totalmente politica, nel nome della linea savonaroliana cui Botticelli aderì, almeno per questi aspetti, riverberandosi su Dante una nuova immagine di umana simpatia, di dolcezza del sentimento aliena dai settarismi politici e dalla lotta ideologica.



RAFFAELLO. Dante, Omero, Virgilio e Stazio (particolare dell'affresco del *Parnaso* nella Stanza della Segnatura).
BOTTICELLI. *Dante e Beatrice nel Cielo Stellato* (disegno; Berlino, Kupferstichkabinett).

CLAUDIO STRINATI già funzionario presso il Ministero della Cultura e poi Docente di Estetica presso l'Università Telematica San Raffaele, è attualmente Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca. Socio ordinario dell'Istituto nazionale di Studi Romani, è consigliere di amministrazione delle Gallerie Nazionali d'arte antica in Roma e membro della Commissione Toponomastica del Comune di Roma. Ha fondato e presiede la Società "Dialogues, raccontare l'arte" che attraverso video, conferenze, curatele, è presente sui Social Media con buoni indici di ascolto svolgendo intensa attività di divulgazione storico-artistica. Collabora con il quotidiano "La Repubblica" e con "Il Giornale dell'arte"; fa parte del Comitato Scientifico della rivista "Arte e Dossier".
claudiostrinati@yahoo.it

I Ritratti di Leonardo come fonte d'ispirazione per poeti e letterati

PIETRO C. MARANI

Sono noti i pensieri di Leonardo sui rapporti tra Poesia e Pittura: ne fa fede la prima parte del suo *Trattato della Pittura*, il cosiddetto *Paragone*. È anche noto che Leonardo assegnasse alla Pittura la supremazia, dato che la Poesia “pon le sue cose nella imaginazione de[le] lettere, e la pittura le dà realmente fori de l'occhio, del qual occhio riceve le similitudini, non altrimenti che s'elle fussino naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine e non passano alla impressiva per la via della virtù visiva come la pittura” (*Tratt.* par. 2, 1995, p. 132). Proprio all'inizio del *Trattato*, questa asserzione è della massima importanza dato che si assegna alla pittura il ruolo di rappresentare con “certezza l'opere di natura” (cfr. anche par. 7, p. 134). Anche se si deve ricordare che la questione della superiorità della Pittura sulle altre arti sembra una discussione ormai superata alla fine del '400 (riesumata da Leonardo più per affermare che la pittura “è scienza”, mentre la poesia pertiene al campo della fantasia, e per affrancare se stesso e l'artista in genere dal mondo delle arti “meccaniche”), il dibattito riveste ancora un certo rilievo in un ambito di corte, quale quello sforzesco di fine '400, in cui sembra doversi riproporre la discussione che aveva animato gli umanisti nella Firenze medicea dell'ottavo e nono decennio del secolo.



LEONARDO. *Ginevra de' Benci* (Washington, National Gallery).

Giusto il caso del *Ritratto di Ginevra Benci* può servire ad aprire il tema delle relazioni fra ritratti dipinti e ritratti poetici, dato che l'amore fra il presunto committente del ritratto, Bernardo Bembo, e la giovane Ginevra de' Benci, fu assunto a perno di una gara letteraria dove gli amici del Bembo, ambasciatore veneziano a Firenze fino al 1475, scrissero componimenti poetici sul tema: sei ne scrisse Cristoforo Landino, quattro Alessandro Braccesi, forse ispirandosi al *Convivio* platonico commentato dal Ficino. Vero è che nessuno di questi componimenti “descrive” il dipinto di Leonardo in sé, ma solo l'amore neo-platonico che platealmente, con tutte le riserve e i dubbi e gli imbarazzi del caso, veniva a legare Bernardo a Ginevra.



LEONARDO. “*La Belle Ferronnière*” (Parigi, Louvre) e *Ritratto di Musico* (Milano, Ambrosiana).

La vera prova della subordinazione della Poesia alla Pittura è fornita invece dai ritratti eseguiti da Leonardo a Milano a partire dal nono decennio del Cinquecento per cui ne scrivono i poeti di corte: Bernardo Bellincioni elogia in un sonetto il *Ritratto di Cecilia Gallerani*, Antonio Tebaldeo (o chi per lui) elogia in eleganti distici elegiaci il “Ritratto di Lucrezia Crivelli”, forse da identificare con la *Belle Ferronnière* ora al Louvre. E se per il *Musico* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano non risultano componimenti poetici scritti su di esso da poeti o scrittori di corte, il dipinto ha certo stimolato le digressioni stesse di Leonardo sulla superiorità della Pittura sulla Musica raccolte nel *Trattato*, cronologicamente successive: un chiaro esempio di costruzione letteraria di Leonardo stesso in lode di una sua pittura che “ritrae” gli effetti della Musica sulla mente e sull’animo del personaggio raffigurato. La fama di Leonardo ritrattista, attestata nella Firenze dei primissimi anni del ‘500, ispira sagaci commenti giocosi fra gli amici di Machiavelli, mentre per la *Gioconda*, celebrata in una descrizione “da far tremare i polsi” del Vasari e via via nel corso del Seicento dai pochi che ebbero la fortuna di vederla prima del suo ingresso al Musée Napoléon, occorrerà attendere Walter Pater per una delle più fantastiche ed ammalianti traduzioni letterarie che siano mai state scritte di un dipinto.

PIETRO C. MARANI è professore ordinario di Storia dell’arte moderna nel Politecnico di Milano. Riconosciuto come uno dei principali studiosi di Leonardo, ha vinto l’Armand Hammer Award for excellence in Leonardo Studies (Los Angeles, 1994), è Presidente dell’Ente Raccolta Vinciana (fondata nel 1904) e Membro della Commissione Nazionale Vinciana. Ha curato la Mostra *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il Disegno del mondo* (Milano 2015) e, nell’ambito del Comitato Nazionale per il Quinto Centenario della morte di Leonardo, ha curato Mostre ad Amboise, Milano, Bologna, Parma e Vinci e il Convegno internazionale “L’Ultimo Leonardo 1510-19” (Milano-Roma-Amboise, Atti pubblicati nel 2020). Ha pubblicato oltre trecento studi sull’artista, tra cui le monografie (tradotte in otto lingue): *Leonardo. Una carriera di pittore* (Milano 1999); *Leonardo. L’Ultima Cena* (con P. Brambilla, Milano 1999); il catalogo dei disegni di Leonardo nei Musei di Francia (Firenze 2008); *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci* (raccolta di suoi scritti, Milano 2010).

pietroc.marani@gmail.com

Tra Dante e Leonardo. Il “Libro di pittura” nella Roma di Raffaello

CARLO VECCE



LEONARDO DA VINCI, Frontespizio del *Libro di pittura* (Vaticano Urbinate Latino 1270, f.1).

Tra i molti libri progettati e mai compiuti da Leonardo, il *Libro di pittura* è probabilmente quello al quale l'artista dedicò più impegno ed energia fino agli ultimi giorni della sua vita. Come è noto, la forma in cui oggi leggiamo il *Libro* (codice vaticano Urbinate latino 1270) è una compilazione postuma realizzata a Milano intorno al 1540 da Francesco Melzi, ultimo allievo di Leonardo ed erede dei suoi manoscritti. La prima parte dell'opera (quella che i lettori moderni conoscono con il titolo, utilizzato solo a partire dal XIX secolo, di *Paragone delle arti*) raccoglie una serie di testi dedicati al confronto fra le arti, le discipline intellettuali e scientifiche, le forme di espressione. In questi testi (in gran parte elaborati a Milano negli anni Novanta del Quattrocento) Leonardo ribalta la gerarchia umanistica, che vedeva al livello più alto la poesia, la linguistica e il sistema delle *humanae litterae*, e ad un livello inferiore le arti visuali, nella categoria delle cosiddette *artes mechanicae*.

Leonardo non solo difende la pittura dall'accusa di essere un'arte meccanica, ma cerca di dimostrare il primato nei confronti di tutte le altre arti e discipline: non solo la poesia, la musica e la

scultura, ma anche le scienze e le arti liberali (la musica, in particolare, viene considerata in quest'ambito come arte del Quadrivio). Nel confronto con la poesia, non è difficile riconoscere nella figura ideale di poeta che contende il primato al pittore lo stesso Dante. La *Commedia* è tra le prime letture del giovane Leonardo a Firenze, e resta tra i libri più importanti della sua biblioteca. La sfida principale è nel campo del “visibile parlare”: il soggetto della prima opera di Leonardo, l'*Annunciazione*, è lo stesso del primo esempio di umiltà rappresentato in *Purg. X*.

Nel corso degli anni, però, il *Libro di pittura* resta nient'altro che un progetto di libro, i cui testi (centinaia di note e frammenti) sono sparsi nel labirinto dei manoscritti vinciani. E forse solo durante il tardo soggiorno romano (1513-16) ha il tempo e la possibilità di lavorare alla sua opera. Effettua anche un calcolo di previsione del volume che si sarebbe dovuto stampare: 160 fogli in ottavo grande (come le edizioni di Mazzocchi a Roma, o di Filippo Giunta a Firenze). Trascrive e corregge testi, ed elabora nuove riflessioni sulla rappresentazione dei fenomeni e delle forze della natura: l'arcobaleno, gli orizzonti, le nuvole, la pioggia, il vento, i fulmini, i diluvii. Visioni catastrofiche e inquietanti delle cose ultime, che percorrono l'immaginario contemporaneo, e appaiono anche nella volta della Sistina (il *Diluvio* di Michelangelo) e nella pittura di Raffaello (la *Visione di Ezechiele*).



LEONARDO DA VINCI, *Visione di diluvio* (Windsor 12376).

LEONARDO DA VINCI, *Figura di donna* (*The Pointing Lady*, Windsor 12581).



Il *Libro di pittura*, in questa forma provvisoria, fu probabilmente conosciuto nella Roma di Leone X. Un appunto di Leonardo suggerisce un prestito del *Libro* a G.B. Branconio, e quindi una sua circolazione nella cerchia di Raffaello e Castiglione. Lo rivela la presenza, già nelle prime redazioni del *Cortegiano* (1514-15), di un breve ma intenso “paragone”, ristretto all’elogio della pittura e all’affermazione del suo primato sulla scultura, e direttamente legato all’archetipo vinciano, anche per la scelta dell’interlocutore al quale è affidata la difesa della scultura (un vecchio amico di Leonardo a Milano, lo scultore Gian Cristoforo Romano). Ma per Castiglione, ormai, il modello del perfetto pittore è Raffaello, non più Leonardo.

CARLO VECCE insegna Letteratura italiana presso l’Università di Napoli “L’Orientale”. Allievo di G. Billanovich e studioso della civiltà letteraria europea tra Medioevo e Rinascimento, ha privilegiato i seguenti filoni di ricerca: tradizione dei classici, storia del lavoro intellettuale all’alba dell’età moderna, cultura visuale e arti figurative. Di Leonardo, sotto la guida di Carlo Pedretti, ha curato l’edizione di manoscritti come il *Libro di pittura* e il Codice Arundel (Londra, British Library), e recentemente la ricostruzione della *Biblioteca di Leonardo*.

cvecce@gmail.com - [cvecce unior.it](http://cvecce.unior.it)

Da Campochiesa a Milano: Dante e Leonardo nel Quattrocento lombardo

ANDREA SPIRITI

Nella Riviera di Ponente ligure fino a un decennio prima dominio visconteo, la chiesa di S. Giorgio di Campochiesa presso Albenga ostende un ciclo di affreschi datato 1446, sospeso fra ricordi tardogotici e primizie umanistiche, che rilegge i Novissimi aggiornandoli con episodi tratti dalla *Divina Commedia*; e non privi di contatti con la vasta produzione dei Biazaci da Busca in tutta l'area, ma con una serie di particolarità iconografiche che meritano una lettura dettagliata. Gli stessi Dante e Virgilio vengono effigiati nell'episodio del conte Ugolino e dell'arcivescovo Ruggeri, con tutte le valenze ideologiche del caso. Campochiesa non è un caso isolato per quanto significativo, ma l'eco di quella cultura dantesca che nel Ducato di Milano (unito a Genova fino al 1435) aveva un naturale epicentro nella Biblioteca del Castello di Pavia, che peraltro aveva conglobato altri nuclei significativi a cominciare da parte di quella carrarese di Padova. Da Pavia provengono diversi manoscritti danteschi ricchi di punti di contatto (sia stilistici sia iconografici) con Campochiesa; e va ricordato che Leonardo da Vinci, durante il suo primo soggiorno milanese, è parte dell'ultima generazione di fruitori della biblioteca, sequestrata alla caduta del Moro nel 1499 e trasportata nel castello di Blois, donde è in massima parte travasata nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Molto c'è da riflettere sulla vena "dantesca" di Leonardo, ovvia per le origini ma rafforzata a Milano: dai temi apocalittici del Codice Atlantico alle citazioni dirette e indirette, dai dantismi dell'amico Bramante alla complessità della cultura di corte (basti un intellettuale del calibro di Gaspare Visconti) è tutto un susseguirsi di spunti degni di approfondimento.





ANDREA SPIRITI Professore Ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università dell'Insubria e ivi Direttore del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea, Direttore scientifico della rivista "Gli Artisti dei Laghi", Coordinatore scientifico del Museo Giovanni Paolo II – Fondazione Porczyński di Varsavia, *investigador de referencia* dell'Istituto Universitario *La Corte en Europa* di Madrid, membro di comitati scientifici e redazioni di riviste di settore. Specialista di storia dell'arte moderna nei secoli XVI-XVIII, autore di circa 350 pubblicazioni relative all'iconologia politica, alla città ideale, alla consorteria Arese, all'arte dello stucco, alla rappresentazione della natura, al classicismo di secondo Seicento, alla nascita del rococò; ma soprattutto agli artisti dei laghi lombardi.
andrea.spiriti2015@gmail.com

La Pietà di Viterbo dall'*Inferno* al *Paradiso* sulle tracce di Cristoforo Landino

ANDREA ALESSI

La *Pietà* di Viterbo è un testo pittorico fondamentale nella cultura figurativa del primo Cinquecento. Frutto della collaborazione tra Michelangelo Buonarroti e Sebastiano Luciani, venne eseguita per arredare la cappella di famiglia di Giovanni Bontoni in S. Francesco alla Rocca a Viterbo.

L'opera dal punto di vista iconografico non è esente da contraddizioni. Ambientata di Venerdì Santo, restituisce al fedele un Cristo non sufficientemente segnato dal martirio: le ferite, appena visibili, sembrano già rimarginate; non sono presenti il Golgota, le tre croci e il panorama non contiene l'immagine di Gerusalemme. Mancano anche le figure che sostennero Maria dopo il trapasso del figlio: qui è ritratta sola, in tutta la sua lacerante solitudine mentre prega, devastata nell'intimo dal dolore. Anticamente contenuta nella cappella dedicata al 'Cristo Salvatore', come recita un'iscrizione sull'architrave, sembra apparentemente priva di qualsiasi messaggio consolatorio.



SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Pietà* (Viterbo, Museo Civico).

MICHELANGELO, *Pietà* (disegno, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum).

Tutte queste licenze e deroghe alle Sacre Scritture possono trovare una spiegazione nella *Divina Commedia*. In questa sede evidenzieremo i punti di tangenza tra il dipinto e il testo dantesco partendo proprio dall'analisi del Cristo morto sul sudario, che viene raffigurato non come l'agnello sacrificale martirizzato per la salvezza dell'uomo, ma come un atleta olimpico, un Dio vittorioso sulla morte e sul male. Di lui, che proprio il Venerdì Santo, dopo aver assaporato il dolore della morte sperimenta l'odore solfureo delle viscere infernali, Michelangelo e Sebastiano colgono tutta la più profonda spiritualità, immortalandone l'anima, quella che Virgilio ricorda come "un possente, con segno di gloria incoronato" (*Inferno* IV, 53-54) e che varca quei luoghi per un'altra ragione.

L'episodio della 'Discesa di Cristo agl'Inferi', che Dante pare aver ripreso dal Vangelo di Nicodemo, si rivela decisivo nella comprensione del sacrificio dell'Uomo-Dio. È non a caso il Sommo Poeta a chiedere al riguardo lumi a Virgilio: "Uscicci mai alchuno, o per suo merto, o per l'altrui, che poi fussi beato?" (*Inferno* IV, 49-50), da cui discende la spiegazione del Landino: "Intese Virgilio che Dante desiderava esser certo di quello che credeva, cioè se Christo trasse del limbo l'anime de gli antichi padri, chome santa chiesa pone". La risposta affermativa di Virgilio appaga il desiderio di curiosità di Dante e evidenzia un interessante punto di contatto tra il testo pittorico e la *Commedia*: Cristo, nella sua infinita misericordia, "trasseci l'ombra del primo parente" (*Inferno* IV, 55), ovvero di Adamo, colui cioè le cui scelte errate avevano pregiudicato il destino dell'intera umanità. Da questi assunti parte la nostra indagine che pone in parallelo l'opera e il testo dantesco, mediato dall'esegesi di Cristoforo Landino, nota a Michelangelo.



RAFFAELLO, *Deposizione* (Roma, Galleria Borghese).

ANDREA ALESSI Curatorial Fellowship presso la Bibliotheca Hertziana e collaboratore storico dell'arte della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale è anche docente a contratto di Storia dell'arte moderna presso la Facoltà di Scienze del Turismo (Unipegaso) e direttore del Museo della città - civico e diocesano di Acquapendente. Si laurea nel 2001 presso l'Università della Tuscia, dove si specializza nel 2005 e consegue il dottorato di ricerca nel 2019, con una tesi su *Vittoria Colonna, Michelangelo e il Circolo degli Spirituali* (pubblicata nel 2020). I suoi ambiti di ricerca sono la pittura, l'architettura e le committenze nel Rinascimento, con particolare riguardo alle figure di Sebastiano del Piombo e Michelangelo.

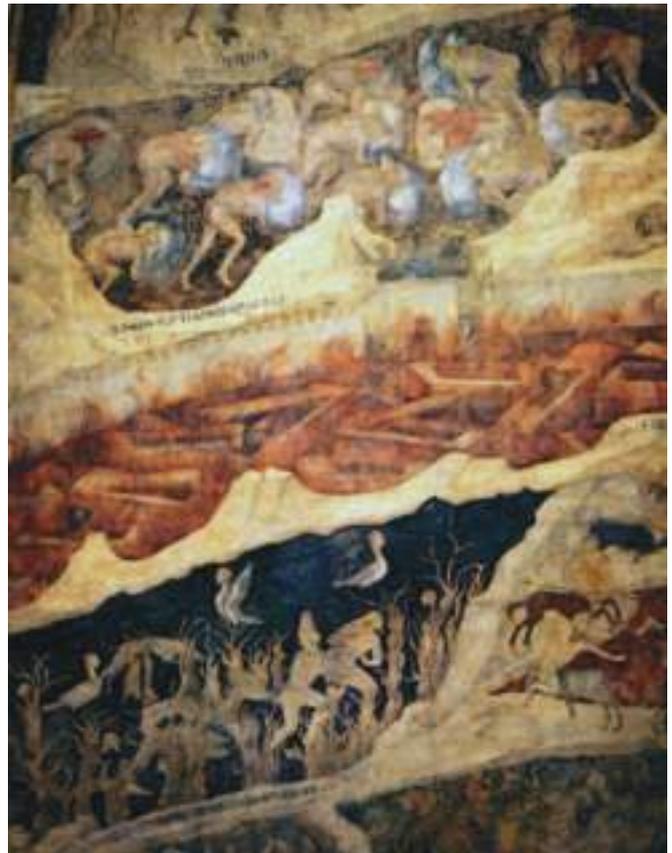
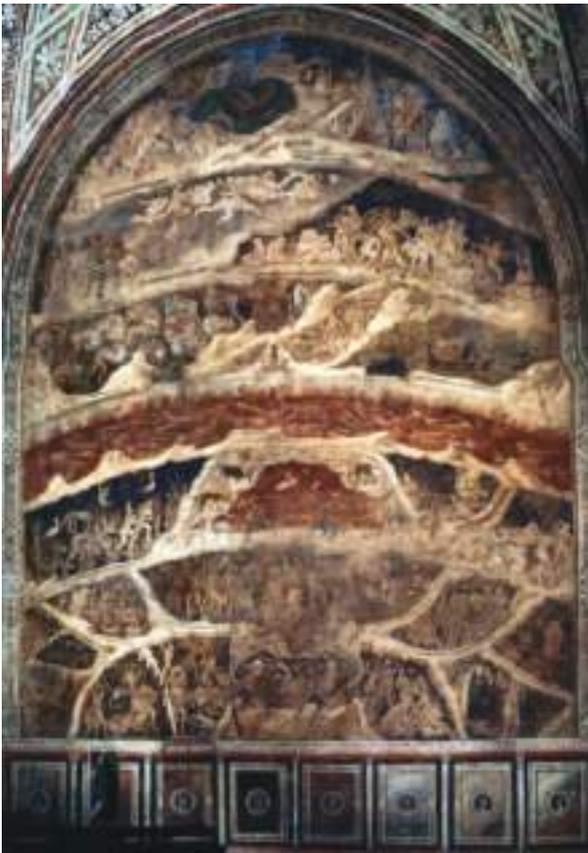
andrea.alessi2002@gmail.com

Dante per immagini: una storia infinita

LUCIA BATTAGLIA RICCI

Largamente debitrice della ricca e complessa biblioteca visiva accessibile al suo autore, che se ne giovò per costruire un immaginario ultraterreno profondamente radicato nella tradizione culturale coeva, la *Commedia* è a sua volta matrice inesauribile di suggestioni per gli artisti di ogni tempo e luogo, i quali, se possono anche riprendere a loro volta le iconografie tradizionali utilizzate da Dante, nella stragrande maggioranza dei casi rispondono alla sfida posta dal «poema sacro cui ha posto mano e cielo e terra» dando vita a creazioni originalissime, concepite come traduzione in termini visivi del testo verbale, e fondando, a loro volta, una tradizione figurativa destinata a lungo successo.

Si tratta di una produzione sterminata, rispetto alla quale un primo criterio di selezione, importante dal punto di vista metodologico, data l'oggettiva differenza di rapporti tra testo e immagini e conseguente differente modalità di fruizione che si osservano nelle opere censite, è distinguere tra “Dante visualizzato”, “Dante illustrato” e “Dante istoriato”: categorie sotto cui si possono inventariare le pur diversissime opere prodotte nel corso dei secoli, di cui ricordo qui sommariamente le voci di più evidente interesse.



NARDO DI CIONE, *Inferno* (affresco nella Cappella Strozzi in S. Maria Novella a Firenze; 1351-57c).

Per quanto riguarda il “Dante visualizzato” – ovvero le traduzioni visive del poema o di sue porzioni destinate a vivere di vita autonoma – si va dall'affresco di Nardo di Cione, che negli anni Cinquanta del '300 per primo propose alla meditazione dei fedeli in Santa Maria Novella un Inferno tratto “letteralmente” dal testo dell'Alighieri, innovando profondamente lo schema tradizionale degli *Inferni* dipinti in epoca tardo-medievale, alle singolari forme di visualizzazione sperimentate nelle epoche successive (dal bassorilievo con la storia di Ugolino di Pierino da Vinci alle statue di Rodin e Carpeaux,



Londra, British Library, ms. Egerton 943, c. 3r (1335-40c.)

dai sassi dipinti di Silvio Benedetto alle immagini digitali del *A TV Dante* di Greenaway-Phillipps, per esempio), passando attraverso le tavole dipinte, gli affreschi e le sculture degli artisti di tutt'Europa (da Delacroix a Ingres, da Koch a Manzù, da Dante Gabriel Rossetti a Sassu, da Reynolds a Kokocinski, da Blake a Rauschenberg, per fare alcuni nomi), e una ricca tradizione di produzione cinematografica.

Per quanto riguarda il "Dante illustrato" – ovvero le traduzioni visive del poema o di sue porzioni concepite in funzione di corredo figurato del testo – si tratta di una produzione sterminata, iniziata con le primissime copie manoscritte miniate del poema e continuata nell'epoca della stampa, dalle prime edizioni corredate da xilografie (dalla *princeps* del *Comento* di Landino con le tavole forse su disegno di Botticelli all'edizione Marcolini della *Commedia* col commento del Vellutello) ai moderni Flaxmann, Doré, Scaramuzza, Nattini, fino alle recenti, recentissime, edizioni illustrate della *Commedia* uscite per i tipi di Nuages e di Franco Maria Ricci - Artè, passando per gli acquarelli di Salvador Dalí, le tavole di Renato Guttuso, i disegni di Tono Zancanaro, ecc., concepiti in funzione di corredo illustrativo di più o meno prestigiose edizioni a stampa.

La produzione del "Dante istoriato" – ovvero le traduzioni visive del poema destinate a convivere con il testo, ma rovesciando il rapporto gerarchico tra parole e immagini – pare di ben più limitata estensione e varietà tipologica, anche se oltre alle celeberrime pergamene istoriate da Botticelli e i non meno celebrati disegni di Federigo Zuccari si deve sospettare che buona parte di essa sia andata perduta (penso per esempio ai disegni cinquecenteschi di anonimo conservati alla Pierpont Morgan Library di New York ora tornati ad interessare gli studiosi e forse anche alle splendide miniature a piena pagina inserite nel ms. Perugia, Biblioteca comunale Augusta ms. L70, e attribuite a Pietro Lorenzetti).



Tamassocciati, *Arbat refugee camp- Iraq* (2018)

Impossibile ripercorrere qui sia pur in modo estremamente sommario questa storia plurisecolare. Operando una selezione di necessità del tutto arbitraria, e, aggiungo, anche poco rispettosa della diacronia, mi limiterò a offrire alcuni esempi che mi sono parsi particolarmente adatti per documentare le linee di tendenza privilegiate in alcune epoche storiche e per verificare al contempo come le immagini germinate dal testo dantesco possano contribuire a orientarne in modo tanto perentorio quanto occulto la fruizione, e, per certi versi paradossalmente, possano anche, specie in questo nostro tempo, essere utilizzate per trattare tematiche socio-politiche di grandissima attualità imponendo una prospettiva critica «dantesca» ben definita.

LUCIA BATTAGLIA RICCI già professore ordinario di Letteratura italiana nelle Università di RomaTre e di Pisa. Membro della Commissione per l'Edizione nazionale dei commenti danteschi, della Dante Society of America e della American Boccaccio Association; condirettore del «Giornale storico della letteratura italiana». Nel 2009 l'Università di Pisa le ha conferito l'Ordine del Cherubino.

Si è occupata principalmente di letteratura medievale in volgare e delle relazioni tra letteratura e arte figurativa: Tra le sue pubblicazioni: *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni d'oggi* (Einaudi, 2018).

battaglia.lucia45@gmail.com

Fonti figurative della *Commedia*

LAURA PASQUINI

Il percorso che si propone riguarda il rapporto fra Dante e le arti figurative. Non tuttavia come la *Commedia* è stata nel tempo illustrata, bensì quali potrebbero essere le rappresentazioni dell'arte viste da Dante. Mosaici, affreschi, sculture, cui il poeta non accenna né descrive, ma che di certo catturarono la sua attenzione, solleccitarono la sua già fervida fantasia, sedimentandosi in quella che si definisce 'biblioteca visuale' e finendo per concorrere in vario modo alla costruzione dell'immagine poetica. Talvolta presenza emersa dalla memoria, talvolta riconoscibile spunto figurativo, consapevolmente amplificato da una poesia sublime che accresce e trasfigura ogni ipotesto. La critica, per molto tempo quantomeno cauta in merito all'incidenza dell'universo figurativo sulla genesi del testo poetico dantesco, è ormai concorde nel riconoscerne la rilevanza non più trascurabile; e questo anche in considerazione dell'atteggiamento dello stesso poeta in relazione agli esiti dell'arte: capace almeno di sedurre gli occhi per raggiungere la mente (*Par. XXVII, 92*).

Non possiamo difatti dimenticare che l'Alighieri visse in un contesto culturale in cui molto del messaggio politico e religioso era affidato al mondo delle immagini: esse non erano intese semplicemente come *Biblia pauperum*, ovvero come un ricco compendio di racconti illustrati, indirizzati a coloro che non avevano modo di leggere le *Sacre Scritture*. Le immagini venivano invece percepite come enti attivatori della memoria, come *imagines agentes*, immagini attive e piene di senso, capaci di innescare la meditazione, la preghiera e la crescita interiore di ciascuno. Consapevoli allora della rilevanza attribuita all'universo figurativo dall'uomo del Medioevo ma tenendo sempre conto di una biografia



COPPO DI MARCOVALDO, *Satana* (Firenze, mosaico della cupola del Battistero, particolare).

“possibile”, solo raramente confermata da documenti certi, che ci impedisce, salvo alcuni casi, di dare per scontato il fatto che Dante abbia visto davvero, che ne abbia avuto il tempo e semmai anche la voglia, quando da esule peregrinava di corte in corte, evitando cioè di collocare il poeta in luoghi dove assolutamente non può essere stato, possiamo ragionare su alcuni episodi decorativi che paiono aver lasciato tracce significative fra le terzine del poema. La necessaria prudenza imposta dalle note incertezze biografiche cui, per una questione di metodo, non possiamo in alcun modo derogare, può essere in sostanza compensata dalla valutazione attenta delle corrispondenze, dalle tangenze rilevabili fra le terzine della *Commedia*, da linguaggi comuni all’universo dell’arte che, se finalmente possiamo considerare le immagini come fonti a tutti gli effetti, avvicinano, per altro verso e in altro modo, i luoghi e i documenti figurati alla *Commedia*, al poeta e al suo sentire.



Ravenna. *La Croce e i simboli degli Evangelisti nei cerchi concentrici di stelle* (Mausoleo di Galla Placidia, mosaici della volta).

LAURA PASQUINI è storica dell’arte presso l’Università di Bologna. Interessata soprattutto agli esiti iconologici della produzione artistica di epoca tardo-antica e medievale, e in particolare all’iconografia dantesca, alle immagini del diavolo e dell’aldilà. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *Iconografie dantesche*, Ravenna 2008; *Bologna delle Torri. Uomini, pietre e artisti dal medioevo a Giorgio Morandi* (con A.L. Trombetti), Firenze 2013; *Diavoli e inferni nel medioevo*, Padova 2015; «*Pigliare occhi, per aver la mente*». *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Roma 2020.

laura.pasquini@unibo.it

Fra poesia e pittura: le immagini dell'ombra nel Purgatorio di Dante

CLAUDIA CIERI VIA

La problematica della resa in immagine della *Commedia*, molto articolata e complessa, investe la struttura stessa del poema dantesco, nella sua specificità di un cammino interiore e allegorico, attraverso gli aspetti formali, artistici e iconografici che riguardano la traducibilità dei linguaggi verbali in quelli iconici/visuali, ma anche le problematiche legate alla committenza, alla fruizione e dunque al dibattito religioso-filosofico e culturale; aspetti tutti fortemente connessi fra loro.



1. DOMENICO DI MICHELINO. *Dante e il suo poema* (affresco, 1465: Firenze, S. Maria del Fiore).

I disegni di Botticelli per la *Commedia*, ad esempio, piuttosto che illustrare, interpretano il poema dantesco, visualizzando, attraverso le immagini, il percorso allegorico di Dante, dal “periglioso cammino” all’*itinerarium mentis in Deum*, segnando in particolare il passaggio dalla figuratività alla astrazione dei disegni del *Paradiso*. In particolare i sette disegni per il Paradiso terrestre sono ricchi di citazioni iconografiche, di *topoi* figurativi e allegorici e di figure retoriche, immersi in un processo di visualizzazione del movimento, nella spazialità del foglio, che anima il linguaggio poetico, prima della loro conversione nelle immagini silenziose della pura poesia del Paradiso.



I primi versi del *Purgatorio* enunciano in maniera programmatica la svolta del cammino dantesco nel passaggio dalle pene infernali ad una ascesa che culminerà nel *Paradiso*. “Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro di sé mar si crudele; / e canterò di quel secondo regno / dove l’umano spirito si purga / e di salire al cielo diventa degno” (*Purg.* I, 1-6).

2. BOTTICELLI. *Il monte del Purgatorio con il Paradiso terrestre* (*Purgatorio* I; disegno, Berlino, Kupferstichkabinett).



3. BOTTICELLI. *Ascesa alla sfera del fuoco* (*Paradiso I*; disegno, Berlino, Kupferstichkabinett).

CLAUDIA CIERI VIA dal 2000 è professore ordinario di Storia della Critica d'Arte. È stata 'Visiting scholar' all'Institute for Advanced Studies di Princeton, al CASVA di Washington, al Clark Art Institute di Williamstown, all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e 'Fulbright Professor' alla Northwestern University di Chicago.

Ha fondato il sito ICONOS dedicato alle *Metamorfosi* di Ovidio fra immagini e testi, www.icons.it.

Alla pittura mitologica ha dedicato la mostra *Immagini degli dei. Mito e collezionismo a Roma fra '500 e '600* (1996) e la monografia *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento* (2002). Sul mito di Venere ha pubblicato recentemente *Venere a Palazzo Te* (2021) e curato la mostra *Venere. Natura, Ombra Bellezza* (2021).

Tra i suoi studi di storia della iconologia: *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico* Carocci (1994, 2010), *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria* (2004), *Introduzione a Aby Warburg* (2011).

claudia.cierivia@uniroma1.it

Federico Zuccari e Dante

CRISTINA ACIDINI

Lo straordinario gruppo di tavole disegnate da Federico Zuccari tra il 1585 e il 1587, con scene illustranti in matita rossa e nera passi scelti delle tre cantiche della *Divina Commedia*, viene spesso ricondotto all'interesse per la vita e l'opera di Dante Alighieri, che a Firenze si era riavvicinato in concomitanza con lezioni accademiche pubbliche e studi come quelli di Benedetto Varchi, di Luigi Alamanni e altri.

Degli approfondimenti e delle polemiche (specialmente in merito alla ricostruzione topografica e alla misurazione dei luoghi ultraterreni, dibattute fin dal XV secolo) furono partecipi anche personaggi del rango di Michelangelo Buonarroti e Galileo Galilei. Zuccari, presente e attivo a Firenze nel 1565 e poi nel 1575-79 come pittore del *Giudizio Universale* nella cupola del Duomo, poté far suo quel clima di operosa indagine filologica e figurativa, nei cui risvolti creativi si inseriscono le imprese di Giovanni Stradano e Jacopo Ligozzi, illustratori danteschi pressoché negli stessi anni del nono decennio del secolo.



FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale* (Firenze, Cupola di S. Maria del Fiore).

Zuccari mise mano all'album, che intitolò *Dante Historiato*, mentre era in Spagna al servizio di Filippo II e dipingeva all'Escorial.

Sono giunte ai nostri giorni 88 tavole: 28 l'*Inferno*, 49 il *Purgatorio* e 11 il *Paradiso*, con una prevalenza singolare del *Purgatorio*, generalmente assai meno illustrato dell'*Inferno*. Mentre le dimensioni sono costanti (tra 42-44 cm e 58-60), le tecniche sono diversificate per ottenere vari effetti chiaroscurali e luministici: matite nere e rosse prevalgono nell'*Inferno*, dove sono tenebre, fiamme e sangue; il bistro nero steso a penna nel *Purgatorio* rende le condizioni atmosferiche di luce e d'ombra; le stesure a sanguigna suggeriscono gli splendori del *Paradiso*.

I testi di accompagnamento sono tratti dall'edizione del Rovillio (1552), ma Zuccari li modificò in vario modo.

A ragion veduta i commentatori dell'"album" di Zuccari vedono nel suo approccio al poema dantesco una componente didascalica e moraleggiante, che si palesa nella prima tavola, con l'assimilare Dante smarrito nella selva alla "gioventù male incamminata" evocata nella didascalia. La formazione dei

giovani e l'organizzazione d'essa in una seria forma istituzionale (Accademia) erano infatti temi carissimi all'artista, con radici profonde nelle disavventure giovanili del fratello maggiore Taddeo. Anche l'ampio spazio dedicato in Purgatorio alla punizione dei Superbi dimostra, oltre all'inclinazione narrativa del pittore, la sua sensibilità al peccato luciferino, dal quale sapeva di non essere esente.

Una componente ulteriore rende unico e pregnante il ciclo zuccariano, apparentemente privo di una committenza: il tema del pellegrinaggio dell'esule perseguitato. Se molti artisti lontani dalla patria avevano proiettato su Dante la loro vicenda (Michelangelo a Roma, Cellini in Francia), Zuccari aveva conosciuto personalmente la condanna e l'esilio nel 1582, vivendo in ansia per i familiari rimasti a Roma, specialmente per il figlioletto che rischiava di sbandarsi. E perfino nell'onorato e remunerato soggiorno spagnolo, egli doveva sentirsi un esule che affrontava l'ennesimo pellegrinaggio di una carriera movimentata e segnata dalle avversità.

La scelta di dedicarsi a un *Dante Historiato* ci appare dunque originata (come molte altre opere di Zuccari) da un dolente fervore autobiografico.



FEDERICO ZUCCARI, "Gioventù male incaminata" (disegno, Firenze, Uffizi).

CRISTINA ACIDINI nata e laureata in storia dell'arte a Firenze, ha svolto la maggior parte della vita professionale al servizio dei Beni Culturali, come soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure e fino al 2014 del Polo Museale fiorentino, che comprendeva le Gallerie degli Uffizi e dell'Accademia, Palazzo Pitti con il Giardino di Boboli, ecc.

Ha promosso, progettato e diretto restauri, ampliamenti e riordinamenti museali, mostre in Italia e all'estero, studi e ricerche, con riconoscimenti internazionali. Ha pubblicato scritti su temi rinascimentali e due romanzi. Attualmente presiede quattro istituti culturali a Firenze: l'Accademia delle Arti del Disegno, le fondazioni Casa Buonarroti e Roberto Longhi, l'Opera di Santa Croce.

cristina.acidini@gmail.com

Poesia, pittura e aritmetica sacra nella «Vita nuova» di Dante

PAOLO PIZZIMENTO

L'opera dantesca, sin dalle sue scaturigini, resta impensabile senza la figura di Beatrice. Certo: labili, se non assenti, paiono le tracce di lei nella produzione prima e al di fuori della *Vita nuova*. È proprio *entro e attraverso* il libello che Dante crea la *persona* poetica Beatrice, che la celebra come la «gloriosa donna de la [...] mente» (*Vn* II, 1), che le dona essenza, vita e pensiero, che la inserisce in una filigrana di simboli, allusioni scritturali e reminiscenze poetiche allo scopo di accordarle (o meglio riconoscerle e comunicare al mondo) l'omaggio del supremo valore spirituale.



DANTE GABRIELE ROSSETTI, *Beata Beatrix*
(Birmingham Museum and Art Gallery).

Al fine di raggiungere tale scopo, il simbolismo vitanovistico elabora un complesso disegno basato sul simbolismo numerico, per il quale Dante ha referenti sicuri ed autorevoli nella tradizione cristiana (da Agostino a Marziano Capella, da Cassiodoro a Isidoro di Siviglia, da Rabano Mauro a Ugo di San Vittore). Così il tempo del racconto e le apparizioni di Amore appaiono scanditi da un ritmo novenario, mentre la figura stessa di Beatrice è pienamente riconosciuta, al culmine del lungo e sofferto percorso spirituale del Poeta, come «un nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade» (*Vn* XXIX, 3). Proprio in quanto numero, insomma, la Gentilissima è un miracolo: Dio ha operato direttamente su di lei senza il concorso fallibile della natura, facendone una creatura eletta e santa il cui scopo principale in terra è, come insegna Tommaso d'Aquino, la manifestazione di una realtà soprannaturale («ad manifestandum aliquid supernaturale», *Sum. Theol.*) e la conferma della fede («ad fidei confirmationem»).

Tenendo a mente questi elementi, il simbolismo di Beatrice può essere ulteriormente analizzato da un punto di vista pittorico, in particolare nell'episodio vitanovistico in cui, al primo anniversario della morte di Beatrice, Dante disegna «figure d'angeli» (*Vn* XXXIV, 3) mentre è assorto nel pensiero dell'amata.



DANTE GABRIELE ROSSETTI, *Dante dipinge un angelo nel primo anniversario della morte di Beatrice* (1853, Oxford, Ashmolean Museum).

Oltre a convocare autorevoli ascendenti letterari di origine siciliana (in primis, Giacomo da Lentini), l'episodio può anche richiamare la tradizione pittorica dell'icona, considerata essenzialmente *epifania del divino*, opera di Dio per il tramite dell'artista. La funzione dell'icona è, per la precisione, *memorativa e illustrativa*: così sanciva già il Concilio di Nicea II (787). Né è un caso che essa si rivolga alla memoria: se l'immagine di Dio nell'uomo è offuscata dal peccato originale, può pur sempre essere recuperata attraverso la *vis memorativa*, che va intesa quale *cogitandi modus e capacitas Dei*. Il peculiare statuto epifanico già accordato a Beatrice attraverso il simbolismo del numero, quindi, trova ulteriore conferma nella fissazione della sua immagine nell'icona dipinta dallo stesso Dante. Proprio come un'icona, infatti, la Gentilissima è un'immagine conforme a uno scopo dal quale risulta inscindibile: rivelare una realtà metafisica che rimarrebbe altrimenti inattuabile in ragione della sua stessa oltranza.

E poiché il fine comune dell'icona e della *Vita nuova* è comunicare una realtà d'ordine spirituale, ne consegue che la forma artistica, peraltro costruita attraverso la composizione numerica di cui dicevamo sopra, diventa il necessario rivestimento per dire l'ineffabile e mostrare l'invisibile.

PAOLO PIZZIMENTO è dottorando in Scienze cognitive all'Università degli Studi di Messina. Membro di redazione della rivista «Mantichora», si occupa di Letteratura italiana e *Performance Studies*, con particolare interesse verso gli studi danteschi, la poesia ed il teatro medievali. Sul fronte della contemporaneità, ha dedicato sondaggi a Curzio Malaparte, agli autori siciliani del secondo Novecento e alla letteratura *fantasy*.

paolo.pizzimento@unime.it

“In tempra tesa di molte corde”:
parola, musica, figura, colore nel *Paradiso*

GIULIO FERRONI

Nel passaggio di Dante attraverso i cieli, fino a quel cielo fuori dei cieli che è l'Empireo, c'è una presenza continua di musica, anche quando non direttamente indicata: tra canti e tripudi in cui la dimensione sonora si integra in quella visiva, in tutta una serie di passaggi a cui la lingua poetica dà rilievo con la sua stessa cifra stilistica, retorica, ritmica.

Luce, colore, armonia, melodia, si svolgono in un progressivo accrescersi fino al raggiungimento di una absolutezza che conduce oltre la consistenza sensoriale, verso una percezione “pura”, di per sé irraggiungibile dalla stessa esperienza umana di cui pure è fondamento. Parola, suono, figura, colore, che nella cultura umana costituiscono i veicoli sensoriali delle pratiche artistiche, qui procedono verso il loro fondamento, verso la loro essenza ultima e “pura”, che di per sé eccede le possibilità dei sensi umani.



BOTTICELLI. Illustrazioni dei Canti II e XXX del *Paradiso* (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

In questo vertiginoso percorso dell'ascolto e della visione verso il loro inafferrabile eccesso, il poeta si trova varie volte a indicare la qualità dei suoni, sia a proposito dei discorsi di Beatrice e dei vari spiriti che si fanno incontro a lui, sia a proposito dei diversi esiti armonici e melodici che li accompagnano. La nozione dantesca della musica, d'altra parte, si iscrive entro il sistema delle arti liberali, che conduce a «compararla» col cielo di Marte: il che fa sì che essa abbia un rilievo tutto particolare nella rappresentazione di quel cielo, sullo sfondo dell'incontro con l'avo Cacciaguida, al centro esatto della cantica.



WILLIAM BLAKE. Il Fiume di Luce nel Canto XXX del *Paradiso* (disegno ad acquarello).

GIULIO FERRONI è professore emerito della Sapienza di Roma, dove ha insegnato letteratura italiana fino al 2013. È autore di studi sulle più diverse zone della letteratura italiana (da Dante a Tabucchi) e dell'ampio manuale *Storia della letteratura italiana* (Einaudi 1991, Mondadori 2012). Tra i suoi studi sul Cinquecento ricordiamo *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli* (1972), *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro* (1977), *Il testo e la scena* (1980), *Machiavelli o dell'incertezza* (2003), *Ariosto* (2008, Premio De Sanctis 2009). Attento ai problemi teorici (come mostrano i volumi *Il comico nelle teorie contemporanee*, 1974, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* 1996, 2010, *I confini della critica*, 2005), si è occupato di vari aspetti della letteratura contemporanea, anche con interventi di critica "militante" (in parte raccolti in *Passioni del Novecento*, 1999). Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Gli ultimi poeti. Giovani Giudici e Andrea Zanzotto* (2013), *La fedeltà della ragione* (2014), *La scuola impossibile* (2015), *La solitudine del critico* (2019), *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della "Commedia"* (La nave di Teseo, 2019, Premi Viareggio e Mondello 2020), *Una scuola per il futuro* (2021).

giulio.ferroni@uniroma1.it

Dittico per Leonardo: #Labyrinthus1519 | #InCenaDomini

FLAVIO COLUSSO

Verrà presentato il dittico di lavori testuali-musicali offerto «al degnissimo pittore prospettivo architecto musico e de tutte virtu doctato Leonardo da Vinci» (Pacioli, *De divina proportione* 1509): #Labyrinthus1519, ispirato agli studi anatomici di Leonardo, evoca le “sperienze” dell’esploratore del corpo umano alla ricerca del mistero della vita e della sede dell’anima; #InCenaDomini, ispirato al *Cenacolo*, medita sulla ricerca del “pittore teologo” che rappresenta le passioni e perturbazioni dell’anima. L’hashtag [#] nei titoli vuole includere la navigazione su Internet tra le esperienze di crescita: il viaggio interiore, quello psicologico e mentale, i riti di passaggio e quelli funerari.

#Labyrinthus1519 è un “Teatro anatomico” per Voci e Percussioni dove il tema del labirinto come simbolo del cammino interiore si ispira agli studi di Leonardo sulla “cosmografia del minor mondo”. *Messer Lionardo* nelle notti trascorse all’Archiospedale di S. Spirito disseziona corpi, analizza soprattutto il cuore, la circolazione sanguigna, i nervi e lo sviluppo embrionale. Conseguo, non senza meraviglia, la grande “Sperienza” che fissa nei suoi codici, ricchi di testi e disegni. Gli appunti, le riflessioni, le scoperte, i parallelismi con altri fenomeni della natura, i dubbi, i multiformi elenchi del “Libro di vocabuli” – veri e propri labirinti di parole – sono il tessuto del viaggio musicale a bordo delle “barche spirituali”, come erano considerati gli strumenti a pelle, associati al suono primordiale, al ritmo dell’universo e del sangue. La partitura è divisa in sei NOTTURNI: affidata ai suoni acquatici dei metalli, alle risonanze profonde delle grancasse, ai meccanismi dei legni, mette in risonanza l’architettura ovale della chiesa dell’antico “Hospitale degl’Incurabili”, sul pavimento della quale un intarsio marmoreo riprende la forma del tradizionale “Teatro anatomico” e guida la grande pantomima del gesto interpretativo del gruppo di musicisti.

Quadro secondo: Chi sono?
(per Cecilio Grendi)
Voca l'Inno: Il bene pittore ha da dipingere ciò che prima (pall.) cioè l'Inno è il concetto della mente sua. Il primo a facile, il secondo a difficile. | | Quella figura non ha lassabile e velle, il più possibile, non ispirare coll'atto la passione de l'anima sua. | | Farsi le figure in tre atti il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo.

Adiente
C. (vocalizzato, ad lib.)
T. 1
T. 2
B.
(ad lib.)

UNUS, NON DICIPOLUS, PLEBS, TRAL'GENT, TRANT HE, HO-BI-E.
MIS EST, QVIS EST DE QVIS AI - EX'?

START

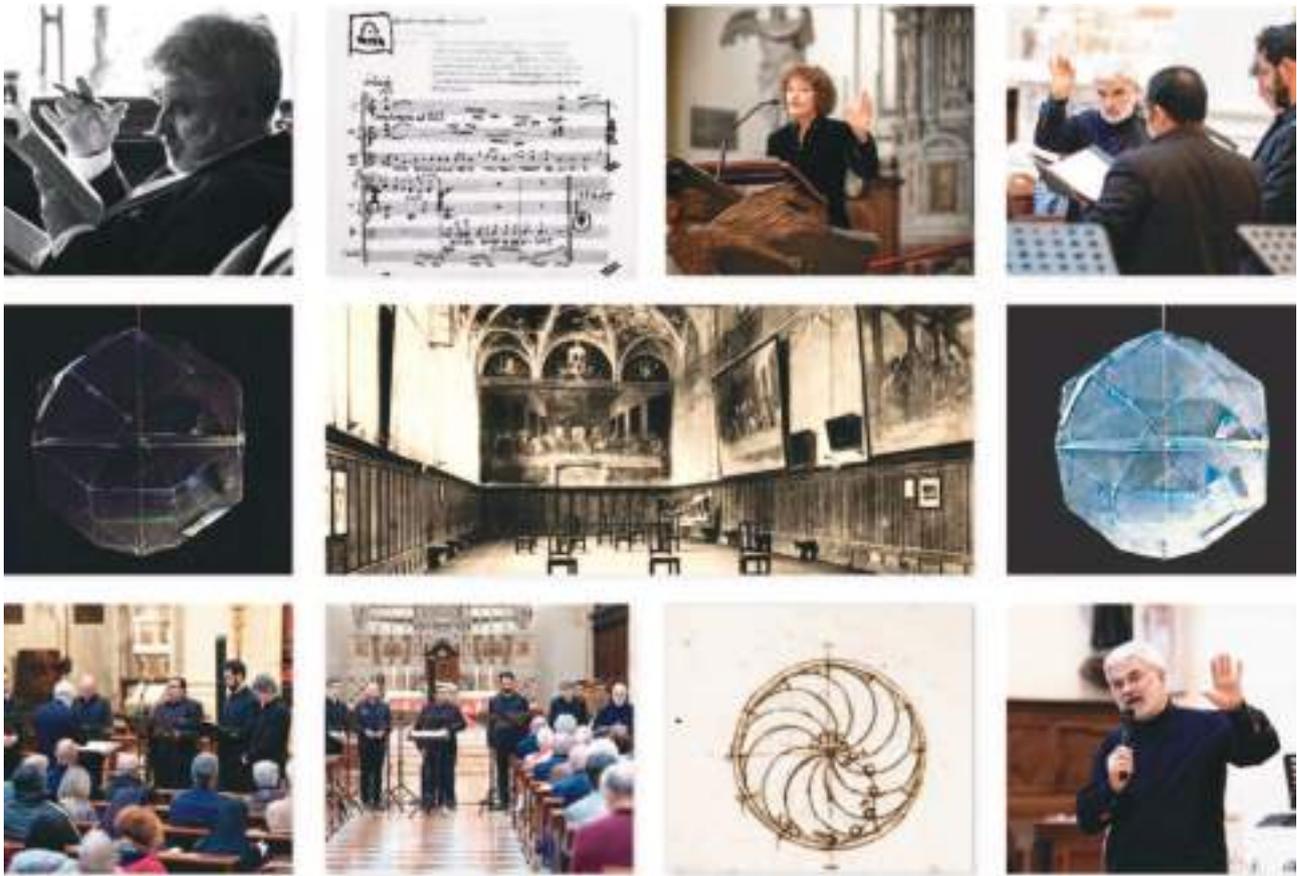
* [?] nel suoi concettazione a domandarsi gli suoi gli altri, chi forse per quel di loro che sarebbe «io». Si ascolta suoi intonati ad obliu, che non fare dalle letture del 12. Noci tutti nelle quattro lingue: Italiano, Latino, Greco, Ebraico]

** Omnia : Imperet atque | - Di chi sia parlando? - Sono io, chi? - Chi sono, io? - Io, chi sono?

#InCenaDomini è ispirato al *Cenacolo* e agli studi di Leonardo sui «movimenti d’animo», le «nature di complessione, colore e fisionomie», i misteri della fisionomica, il «carattere permanente» e le «perturbationes» dei suoi soggetti. La trama poetica si articola fra i testi del Giovedì Santo e del Corpus Domini, quelli di san Tommaso d’Aquino e sant’Agostino, fino a quelli del card. Schuster, arcivescovo di Milano all’inizio del XX secolo, quando riprendevano gli studi per la conservazione del refettorio dei Domenicani. Una meditazione sul cibo, sul nutrimento, sul sacrificio rituale, l’Eucaristia come *Sacrum Convivium*, banchetto mistico al quale è invitata l’intera Chiesa. Il «gran padre Dante» così lo chiama: «O sodalizio eletto a la gran cena

del benedetto Agnello, il qual vi ciba sì, che la vostra voglia è sempre piena» (*Par. XXIV, 1-3*). La partitura è divisa in tre 'ambienti' - la Casa, lo Specchio [*In-Signum-Crucis*], il Tempio - e affida alle Voci (come nello specchio «maestro de' pittori», qui si rifrangono nel Live electronics) il compito di trasportare i partecipanti nella meditazione tra l'immagine dell'*Ultima cena* e quella della *Crocifissione* di Montorfano (1495), affresco che spalanca tre volte le braccia riflettendosi nelle tre aperture architettoniche alle spalle del Cristo leonardiano.

Al termine della relazione verrà proiettato il video della prima esecuzione assoluta di #Labyrinthus1519 nell'interpretazione della Cappella Musicale di San Giacomo e Ensemble Ars Ludi.



FLAVIO COLUSSO è compositore, musicologo e direttore impegnato nel grande repertorio lirico e sinfonico e nella produzione di inediti, prime esecuzioni e composizioni proprie con artisti come José Carreras, Aris Christofellis, Mariella Devia, Plácido Domingo jr, Cecilia Gasdia, Joan Sutherland, Aurio Tomicich (Liceu de Barcelona, Palais de Beaux-Arts di Bruxelles, Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli, Opera di Roma, Massimo di Palermo, Spoleto Festival, Maestranza de Siviglia, Tianjin Festival), trasmessi da RAI, UER, WDR, ZDF, MEZZO e incisi in 50 CD (EMI, Brilliant, Bongiovanni, MR). Compositore residente dell'Università di Osnabrück, membro del Centro Studi Farinelli, Accademico Pontificio e presidente della Sibelius Society Italia. Maestro di cappella della chiesa teutonica di S. Maria dell'Anima e della basilica di S. Giacomo, dirige l'Ensemble Seicentonovecento in progetti come l'esecuzione e pubblicazione delle opere di Giacomo Carissimi (dal 1983). Ha pubblicato per Accademia Nazionale di S. Cecilia, Electa, IISM, LIM, Fondazione Palestrina.

www.flaviocolusso.it • flavio.colusso60@gmail.com

Dante e l'Opera italiana dell'Ottocento e Novecento

CLAUDIO LISTANTI

Nel teatro lirico italiano, a cavallo tra Otto e Novecento, vari musicisti sono stati influenzati ovvero si sono ispirati ad opere di Dante, soprattutto alla *Divina Commedia*.

Per queste influenze partiamo dal più grande nostro operista dell'Ottocento, Giuseppe Verdi, il quale sicuramente conosceva per esteso la *Commedia* anche se nelle sue opere vi sono scarse, ma importanti, tracce dell'universo dantesco.

Nell'*Oberto di San Bonifacio*, prima sua opera del 1839, si incontra *Cuniza*, promessa sposa di Riccardo. Deve rinunciare al suo matrimonio in favore di Leonora che ne reclama il diritto perché sedotta dallo stesso Riccardo. Cuniza non si adonta, bensì cerca di agevolare l'unione di Leonora e Riccardo. Il modello per questo personaggio è *Cunizza*, la sorella di Ezzelino III da Romano che Dante incontra nel Cielo di Venere dove sono accolti gli spiriti amanti: "In quella parte de la terra prava / italica che siede tra Rialto / e le fontane di Brenta e di Piava, / si leva un colle, e non surge molt'alto, / là onde scese già una facella / che fece a la contrada un grande assalto. / D'una radice nacqui e io ed ella: / Cunizza fui chiamata, e qui refulgo / perché mi vinse il lume d'esta stella; / ma lietamente a me medesma indulgo / la cagion di mia sorte, e non mi noia; / che parria forse forte al vostro vulgo" (*Par.* IX, 25-36). Vissuta tra il 1198 e il 1279, sposò Rizzardo unendosi poi con il trovatore *Sordello da Goito*. Dopo la morte di Rizzardo sposò Narnerio dei Breganze fin quando le sue fortune famigliari crollarono dopo la morte di Ezzelino e si ritirò in Toscana dove visse i restanti giorni con una vita esemplare e pia.

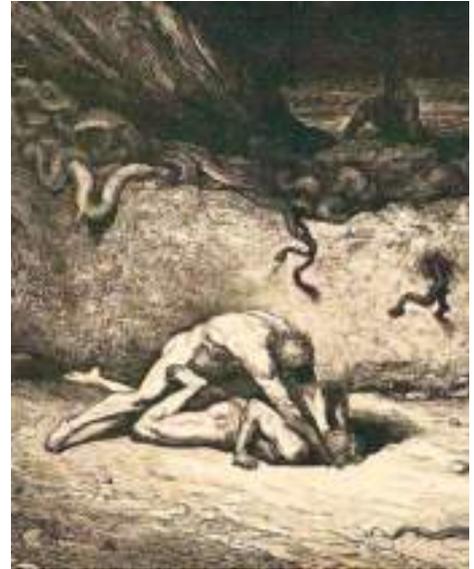


FEDERICO FARUFFINI,
Sordello e Cunizza (Milano,
Pinacoteca di Brera).
GUSTAVE DORÉ, "Vergine
madre, figlia del tuo
figlio..." (*Par.* XXXIII).

Il grande incontro con Dante avvenne nella maturità di Verdi, dopo l'*Otello* (1887), nel periodo dedicato alla ricerca di un equilibrio interiore e di una convinzione religiosa. Verdi decise di musicare il Canto XXXIII del *Paradiso* (v. 1-21) col celebre incipit: "Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio...". Questo canto a 'cappella' per sole voci femminili - colmo di misticismo, reverente verso la figura della Vergine e di grande impatto emotivo - nel 1898 fu inserito nei *Quattro Pezzi sacri*, suo testamento spirituale.

Un altro personaggio importante, molto misterioso nei suoi contorni è *Pia de' Tolomei* che Dante incontra nel Canto V del *Purgatorio* (v. 130-136): "Deh, quando tu sarai tornato al mondo, / e riposato de la lunga via", / seguìto 'l terzo spirito al secondo, / "Ricorditi di me, che son la Pia; / Siena mi fé,

disfecemi Maremma: / salsi colui che 'nmanellata pria / disponando m'avea con la sua gemma". Poche parole per un personaggio di cui si conosce poco, contornato da un'aura di mistero che ha ispirato la fantasia di vari artisti. Donizetti le dedicò un'opera, *Pia de' Tolomei*, andata in scena nel 1837 a Venezia su libretto di Salvatore Cammarano purtroppo scarsamente rappresentata come molte altre del compositore bergamasco.



GUSTAVE DORÉ, *Pia de Tolomei* (Purg. V), *Paolo e Francesca* (Inf. V) e *Gianni Schicchi* (Inf. XXX).

Nel Canto V dell'*Inferno* (v. 73-108) Dante incontra nel girone dei lussuriosi *Paolo e Francesca* che sono tra i più illustri rappresentanti dei dannati sedotti dall'amore carnale. Le gesta dei due amanti hanno ispirato musicisti e letterati. Saverio Mercadante, su libretto di Felice Romani, compose la sua *Francesca da Rimini* nel 1830-31 (eseguita postuma solamente nel 2016).

Nel nuovo secolo Gabriele D'Annunzio nel 1901 scrisse la sua *Francesca da Rimini*, tragedia in versi in cinque atti. Riccardo Zandonai ne produsse una versione operistica in quattro atti con libretto di Tito II Ricordi ispirato al testo dannunziano: rappresentata a Torino nel 1914, godette di un importante successo di pubblico fino agli anni '50 dello scorso secolo.

Giacomo Puccini nel 1918 volle concludere il suo *Trittico* (tre opere in un atto), dopo i foschi drammi di *Tabarro* e *Suor Angelica*, con un'opera dai caratteri 'comici' e 'leggeri' scegliendo assieme al librettista Gioacchino Forzano di dare una personale interpretazione delle gesta di *Gianni Schicchi*, personaggio fiorentino che Dante ricorda nel Canto XXX dell'*Inferno*, nell'ottavo cerchio dei falsari. Grifolino d'Arezzo addita uno dei dannati: "Quel folletto è Gianni Schicchi, / e va rabbioso altrui così conciano" (v. 32-33), reo di "falsificare in sé Buoso Donati, / testando e dando al testamento norma" (v. 44-45). Puccini e Forzano costruirono una sorta di 'burla' dalla trama divertente ed esilarante per un'opera sempre appartenuta al grande repertorio, dove Gianni Schicchi è un personaggio chiave che si pone, in stile musicale novecentesco, accanto al Figaro rossiniano e al Falstaff verdiano: tre colonne del nostro teatro d'opera di sempre.

CLAUDIO LISTANTI ha studiato presso il DAMS di Bologna (corso di laurea in Musica). Da più di cinquant'anni segue la musica in tutte le sue espressioni. Ha pubblicato presentazioni e recensioni su spettacoli di Opera, Concerti, Danza e Teatro: dal 2005 al 2007 sul sito megachip.info e dal 2008 fino al 2017 sul sito voceditalia.it. Dal 2018 collabora con aboutartonline.com.

clistanti@gmail.com

Il culto per Dante, Leonardo e Raffaello: arti figurative in Lombardia fra tardo '700 e prima Restaurazione

LAURA FACCHIN

Si tratterà una panoramica del ruolo esercitato dai tre grandi sugli ambiti del mecenatismo, del collezionismo e della storiografia artistica nella Lombardia prima asburgica, poi francese e nuovamente austriaca.

Una prima riflessione sarà dedicata alla importanza, in territorio lombardo e primariamente lariano, grazie alla paradigmatica figura di Paolo Giovio, delle raccolte e dei cicli di uomini illustri, che trovarono importanti manifestazioni ancora nell'ultimo quarto del Settecento. Oltre che nel recupero della lezione gioviana, prima di tutto da parte del suo discendente conte Giovanni Battista (1748-1814), particolare rilevanza è assunta dalle committenze del cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796), con riferimento agli affreschi del salone di villa Mirabello a Monza (1777), riflesso dei suoi ampi interessi in ambito artistico e letterario, messi a confronto con altri interventi, come quelli eseguiti da G.B. Ronchelli in palazzo Giovio a Como (1780).

Un secondo affondo sarà dedicato alla ricezione dell'opera di Raffaello in Milano, a partire dalla presenza in città di capisaldi della produzione del maestro, quali il cartone della *Scuola di Atene*, pervenuto nel 1610 nelle raccolte dell'Ambrosiana grazie al cardinale e arcivescovo Federico Borromeo, e lo *Sposalizio della Vergine*, nel 1806, esposto nella reale Accademia di Brera, con la regia di Giuseppe Bossi, figura nodale per lo studio e la valorizzazione della figura del Sanzio (come è stato messo in



luce nella recente mostra al Castello Sforzesco di Milano); la profonda importanza dei soggiorni milanesi di Leonardo è stata a sua volta oggetto di un rilevante filone di studi. Si metterà in luce, inoltre, l'importanza del dibattito, generato nella primavera-estate 1776 (attraverso la stampa periodica specializzata, dalla milanese *Gazzetta Letteraria*, pubblicata da Giuseppe Galeazzi, già editore de *Il Caffé*, all'*Antologia romana*), sulle competenze di Raffaello in ambito prospettico che vide coinvolti artisti e letterati, fra i quali Giuseppe Parini.

Terzo e ultimo tema affrontato sarà quello dell'interesse verso Leonardo, Raffaello e Dante manifestato, sia attraverso il supporto alle politiche artistiche del governo francese, sia grazie a personali committenze, da parte di Francesco Melzi d'Eril, duca di Lodi (1753-1816). Esponente del patriziato milanese, fu poi vice presidente della Repubblica Italiana e quindi gran cancelliere guardasigilli, carica

GIUSEPPE LONGHI (da Raffaello), *Sposalizio della Vergine* (1820).



che mantenne sino alla caduta dell'impero napoleonico. Nell'amata villa di Bellagio, sul lago di Como, trovò massima espressione la sua passione per l'architettura e le arti (coadiuvato dai prediletti Bossi e Giocundo Albertolli), mai disgiunta, tuttavia, da un riconoscimento del valore politico della figurazione, come dimostra il monumento *Beatrice consola Dante della profezia sull'esilio indicandogli la Giustizia superiore*, eseguito nel 1807 da G.B. Comolli e collocato nel parco della residenza lariana. L'opera, si riconnetteva al rinnovato interesse nei confronti di Dante e della *Divina Commedia*, che aveva interessato la comunità letteraria internazionale sin dagli ultimi decenni del XVIII secolo, ma, per il soggetto scelto, non mancava di arricchirsi di sottili rimandi autobiografici, connessi alla disillusione seguita all'avvento dell'impero napoleonico.

GIOVANNI BATTISTA COMOLLI, *Beatrice consola Dante della profezia sull'esilio indicandogli la Giustizia superiore* (1807, Bellagio, Villa Melzi).

LAURA FACCHIN è docente di Storia Sociale dell'Arte e Storia dell'Arte Moderna nell'Università dell'Insubria (Varese-Como). Si occupa di collezionismo e relazioni artistiche in Italia centro-settentrionale dal XVII al XIX secolo, ambito nel quale ha pubblicato il volume *Francesco III d'Este "Serrenissimo Signore" tra Modena, Milano e Varese* (2017), vari saggi sulla pittrice Angelica Kauffmann e studi sull'attività degli artisti dei Laghi lombardo-ticinesi.

Ha al suo attivo la curatela di diverse mostre fra Piemonte e Lombardia.

lrfacchin@gmail.com - laura.facchin@uninsubria.it

Sale dedicate a Dante nelle Biblioteche di Stato tra '800 e '900

ANDREA DE PASQUALE

È curioso che società di studi intitolate a Dante, dotate di cospicue biblioteche specializzate, iniziarono a sorgere, prima che in Italia, all'estero. Nel 1865 nacque infatti a Dresda l'Associazione Dantesca, fondata dal giurista e letterato tedesco Karl Witte, la quale iniziò la pubblicazione della rivista annuale "Deutsches Dante-Jahrbuch" (estinta nel 1883), la cui biblioteca andò a confluire in quella universitaria di Lipsia.

Nel 1876 era morto anche Henry Clarck Barlow, appassionato studioso di Dante, che donò la sua raccolta di libbre e stampe su Dante all'University College di Londra, con un lascito di mille sterline per la realizzazione di un corso annuale di lezioni della *Divina Commedia*, curato dalla Barlow Society. In America, a Cambridge (Mass.) era sorta invece la Dante Society nel 1880, a coronamento di una antica tradizione di studi danteschi, la cui presidenza venne assunta da Henry W. Longfellow, autore della prima traduzione americana della *Commedia* (1865-67). Essa istituì anche un Dante Prize per giovani laureati su temi danteschi al fine di incoraggiarne gli studi e avviò la pubblicazione dell'Annual Report of the Dante Society.

Soltanto nel 1888 nacque la Società Dantesca Italiana a Firenze a cui affluirono gli intellettuali italiani più illustri del momento, da Bonghi a Carducci, da D'Ancona a Villari. L'anno successivo si proponeva di realizzare l'edizione del testo ufficiale della *Commedia* e delle altre opere e la creazione di un "Bullettino", avviato vari anni dopo, dedicato a studi sulla vita e sull'opera del poeta.

Mancava però un'istituzione bibliotecaria in cui fossero raccolti in maniera sistematica e continuativa tutto ciò che era stato scritto e che sarebbe uscito su Dante. Fondi danteschi, anche cospicui, erano presenti in diverse biblioteche governative, in particolare nella Biblioteca Nazionale di Firenze, nella Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma, nell'Angelica, nella Riccardiana e nell'Universitaria di Napoli, oltre che nelle Comunali di Forlì e di Padova, ma nessun fondo costituiva un completo centro di documentazione.



Due pagine della Divina Commedia (BNCR, ms. San Pantaleo 8), ff. 43r e 90r).

Il Ministro De Sanctis, vedendo la dispersione all'estero di numerose collezioni librerie italiane private dedicate a Dante, aveva tentato di proporre un disegno di legge per istituire una Sala Dante nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, ormai individuata come luogo simbolo della cultura italiana. Nulla però si fece, anche quando il letterato Francesco Muscogiuri riproponeva al Ministro il progetto nel 1906, sottolineando l'importanza della creazione di una Sala Dante a Roma. Il Direttore della Biblioteca Vittorio Emanuele, Domenico Gnoli, ormai invecchiato e prossimo al trasferimento, sollecitato a rispondere, pur sottolineando che la Biblioteca era ben provvista di libri su Dante (utilizzati anche per le Letture dantesche organizzate nella capitale dal 1902 per stimolo del barone Sonnino), dichiarava l'impossibilità di radunare in una sola sala libri sparsi in varie collocazioni e sottolineava l'inattuabilità della cosa. Nessuna sala Dante venne così istituita in Biblioteca Nazionale, ma di lì a poco, nel 1914, il re Vittorio Emanuele III fondava la Casa di Dante a Roma, con lo scopo di farla diventare la massima istituzione italiana preposta allo studio dell'opera del sommo poeta.



Il primo incunabolo interamente figurato della *Divina Commedia* (Venezia, Bernardino Benali e Matteo Capcasa, 1491).

ANDREA DE PASQUALE, dottore di ricerca all'École Pratique des Hautes Études di Parigi, è stato direttore della Biblioteca Palatina di Parma, della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e dell'Ufficio studi della Direzione generale educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura. Dal 2014 dirige la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. È direttore scientifico della Fondazione Museo Bodoniano, membro del comitato scientifico della Fondazione L. Firpo di Torino, docente alla Sapienza Università di Roma e alla Scuola di Alta formazione dell'Istituto centrale per la patologia degli archivi e del libro. È stato membro del Comitato tecnico-scientifico biblioteche e istituti culturali e ha insegnato anche all'École Nationale de Chartres di Parigi e all'Università del Piemonte orientale; ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali. È autore di svariate pubblicazioni e saggi inerenti soprattutto la storia del libro e delle biblioteche.

andrea.depasquale@beniculturali.it

Corrado Mezzana, Vittorio Trainini e Gino Severini in Svizzera: tra Dante, Giotto e Raffaello

MASSIMILIANO FERRARIO

Nell'ambito del dibattito sul rinnovamento dell'arte sacra nella prima metà del Novecento, propedeutico alla svolta conciliare, vengono analizzate, col supporto di materiale d'archivio, due importanti committenze svizzere, affidate a tre artisti italiani: Corrado Mezzana, Vittorio Trainini e Gino Severini, i primi due attivi nel cantiere della basilica del Sacro Cuore di Lugano e il terzo nel convento dei Cappuccini di Sion.

Il *focus* della trattazione è posto sulle divergenti modalità di rappresentazione del soggetto religioso. Nel caso del sontuoso ciclo pittorico ticinese, realizzato dal bresciano Trainini fra il 1937 e il 1954, col cruciale sostegno politico di Mezzana, commissario della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, si privilegiò un citazionismo di matrice eclettico-storicista, evocante i fasti danteschi, giotteschi e raffaelleschi, restituiti attraverso un'articolata campagna iconografica, ideata dal canonico Annibale Lanfranchi. In particolare, a catalizzare l'impegno dell'artista fu la gestione della scena nel catino absidale, la *Glorificazione del Sacro Cuore di Gesù* (1937-39), direttamente ispirata



V. TRAININI, *Glorificazione del Sacro Cuore di Gesù* (1937-39, Lugano, catino absidale della basilica del Sacro Cuore).

alla raffaellesca *Disputa del Sacramento* e, soprattutto, la qualificazione pittorica della cappella dei Santi Michele e Francesco (1947). In corrispondenza dell'angolo sinistro dell'affresco dell'abside, che unisce, in un'unica composizione, le iconografie delle *Stigmate di san Francesco* (memori del Giotto di Assisi) e della *Cacciata degli angeli ribelli*, Trainini dipinse, in tonalità sanguigna, un ritratto di profilo di Dante Alighieri. Il volto del poeta è attraversato dalla lettera capitale N, a imitazione dei



V. TRAININI, *Dante Alighieri* (1947, Lugano, basilica del Sacro Cuore, cappella dei SS. Michele e Francesco).

G. SEVERINI, *Stigmate di San Francesco* (1947, Sion, Couvent des Capucins).



il quale fu attivo Gino Severini. Il primato maritainiano - relativo alla possibilità di trasmettere l'autenticità del sentimento religioso aldilà della gradevolezza estetica - fu il criterio fondante che animò la versione delle *Stigmate di san Francesco* dipinta da Severini sul lunettone di fondo dell'abside del convento di Sion nel 1947, lo stesso anno in cui Trainini eseguiva la sua composizione luganese. Nonostante l'immediato rimando alla tavola che Giotto eseguì per la chiesa di S. Francesco a Pisa (oggi al Louvre), il lavoro di Severini fu aspramente criticato dai sostenitori dell'operato dell'artista brecciano (Lanfranchi, Mezzana e Charles du Mont, direttore de *L'Observateur de Genève*) per via dell'eccessivo grado di semplificazione formale, dando vita a una *querelle* che assunse toni radicali.

MASSIMILIANO FERRARIO è docente di Storia dell'Arte Contemporanea e responsabile scientifico del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC) dell'Università dell'Insubria (Varese-Como). Ha al suo attivo svariate pubblicazioni, in particolare sul tema degli Artisti Lombardo-Ticinesi fra XIX e XX secolo e su quello dell'arte sacra contemporanea. È cofondatore e vicedirettore della rivista "Gli Artisti dei Laghi" (Mimesis Edizioni) e curatore della collana "Cataloghi CRiSAC".

m.ferrario12@uninsubria.it

codici miniati medievali, *incipit* del celebre passaggio del Canto XI del *Paradiso* in cui Dante celebrò l'episodio della Verna. Nonostante la complessità evocativa e didascalica della figurazione, che non mancò di sollevare dure critiche, il risultato finale, al pari delle restanti aree dipinte del santuario, funse da inequivocabile dichiarazione d'intenti della committenza, pienamente allineata ai dettami conservatori promossi, in materia d'arte sacra, da papa Pio XI e sovente ribaditi anche da Corrado Mezzana, tanto in opere pittoriche e di filatelia, quanto nelle vesti di studioso. Una lotta intransigente contro il «deformismo» e le derive della poetica artistica contemporanea che ben si esplicitò nel recupero, a tratti letterale, della perfezione stilistica dei grandi maestri del passato, contrapposta alle iniziative, antitetiche, promosse nei territori della Svizzera romanda dal *Groupe de Saint-Luc* (1919-45), animato dal pensiero innovatore di Jacques Maritain, per

Il disegno di un sogno: il Danteum tra letteratura e architettura

LUCA RIBICHINI

Gli elementi costruttivi sono la base, l'alfabeto col quale un architetto può comporre più o meno armonicamente. L'architettura non è costruzione e neppure soddisfazione di bisogni di ordine materiale; è qualcosa di più; è la forza che disciplina queste doti costruttive ed utilitarie ad un fine di valore estetico ben più alto. Quando si sarà raggiunta quella "armonia" di proporzioni che induca l'animo dell'osservatore a sostare in una contemplazione, o in una commozione, solo allora allo schema costruttivo si sarà sovrapposta un'opera d'architettura.

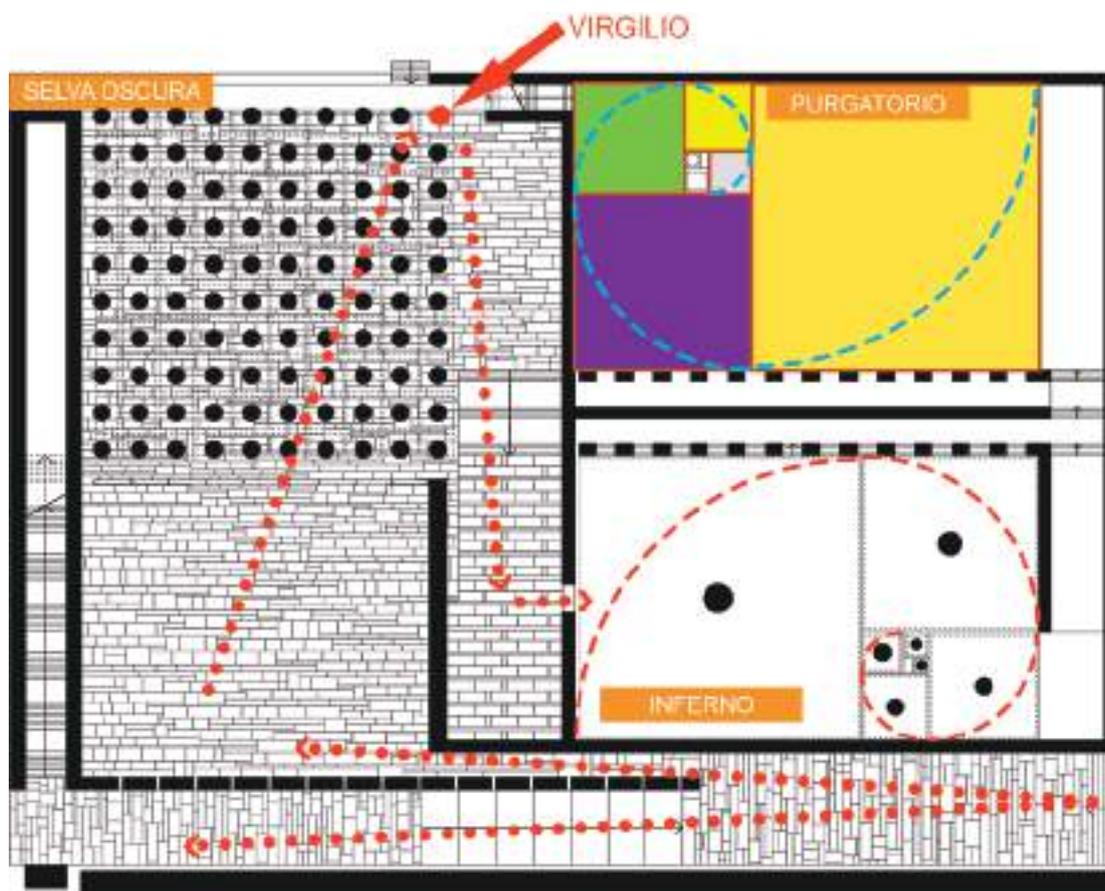
G. TERRAGNI

Alla fine degli anni Trenta del Novecento, Giuseppe Terragni si dedicò a progettare un edificio ispirato alla *Divina Commedia*. Coadiuvato da Pietro Lingeri e, per la parte decorativa, dal pittore Mario Sironi, la costruzione si sarebbe dovuta realizzare su via dell'Impero a Roma, ma con lo scoppio della guerra il progetto resterà sulla carta come una grande occasione perduta.

Sulla base di un ricco materiale grafico e documentario, in parte inedito, si fornirà una nuova interpretazione di questo progetto. Ideato per incarnare ed esprimere una "bellezza geometrica assoluta", dove il processo "costruttivo" si sarebbe dovuto attuare in modo rigoroso, l'omaggio a Dante e alla *Divina Commedia* non fa ricorso a elementi retorici.

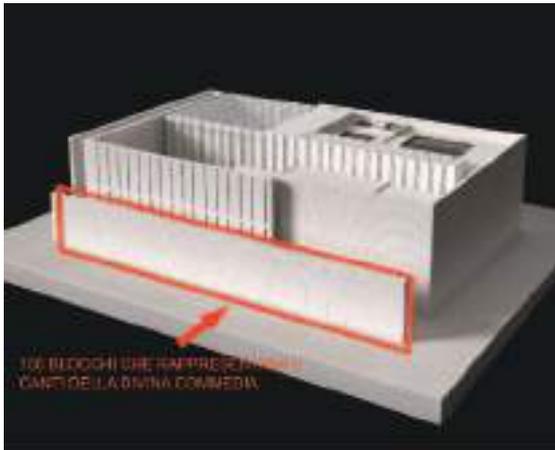
L'edificio doveva essere concepito come un vero e proprio "Tempio" che mirava a diventare la dimora del genio italiano. Nella relazione cartacea del progetto si rivelano le intenzioni dei progettisti: "non sarà un museo, non sarà un palazzo, non sarà un teatro, ma un vero e proprio tempio".

L'edificio viene concepito come una serie di spazi che avrebbero permesso al visitatore un viaggio nelle tre cantiche dantesche: una vera e propria "passeggiata architettonica" (al modo di Le Corbusier) dentro la *Divina Commedia* utilizzando tutti i 5 sensi, quasi un'esperienza sinestetica.



Nella pianta del piano terra abbiamo indicato i percorsi di accesso all'edificio e le percorrenze delle due cantiche: Inferno e Purgatorio, dove si evince la traccia di due percorsi contrari e opposti.

La relazione approfondisce il percorso che si snoda passando per i luoghi più oscuri attraversati dal poeta, fino ad arrivare alla sublimazione della luce e della materia nell'Empireo. Elemento qualificante è proprio il percorso, che si muove a spirale dal basso verso l'alto, riuscendo a inanellare e organizzare in modo geometrico tutti gli spazi.



La nostra ricostruzione del modello digitale evidenzia i 100 blocchi posizionati a secco che rappresentano i 100 canti della *Divina Commedia*.

GIUSEPPE TERRAGNI, Sala dell'*Inferno*.

Si inizia dall'entrata su via dell'Impero attraverso uno stretto passo che conduce direttamente in uno spazio ampio e sovradimensionato. Limitrofo a questo cortile si sviluppa la "Selva oscura" composta da 100 pilastri immaginati come alberi, e poi si passa al vero e proprio viaggio accedendo (attraverso una scala) alla sala "dell'Inferno". Da qui, lungo un corridoio e attraverso altre scale, si accede alla sala del "Purgatorio". In ultimo, tramite una stretta e ripida scala, si perviene alla sala del "Paradiso", scandita da 33 colonne di vetro cristallino e riflettente. "Il viaggio" - dopo uno spazio adibito a una riflessione sull'Impero - volge al termine e attraverso una lunga scala, stavolta in discesa, porta il visitatore all'uscita.

Verranno formulate nuove considerazioni (sviluppando le osservazioni di T.L. Schumacher, *Terragni e il Danteum: 1938*, ediz. ital., Roma 1980) su come Terragni tendesse a collegare architettura e letteratura. Questa inclinazione era stimolata dall'amicizia con Massimo Bontempelli, il quale cercava di fondere le arti letterarie, plastiche, teatrali in maniera che le contaminazioni si intrecciassero in modo fruttuoso; in particolare Bontempelli era interessato all'architettura come forma di linguaggio, e questo tipo di ricerca era allora sicuramente una tendenza all'avanguardia e rivoluzionaria.

LUCA RIBICHINI laureato in architettura (1989), professore associato di Disegno e dal 2015 al 2020 vicepresidente della Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza".

Ha studiato e lavorato in studi internazionali di architettura, quali il Taller de Arquitectura di Ricardo Bofill a Barcellona, e lo studio di Paolo Portoghesi. Dal 1986 ha collaborato con il prof. Mario Docci (nel 2006 insieme hanno realizzato il rilievo del modello ligneo di S. Pietro di Antonio da Sangallo il Giovane, per la mostra dei 500 anni della Fabbrica di S. Pietro). Dal 2007 al 2017 è stato nominato componente della Commissione Permanente per la Tutela dei Monumenti Storici ed Artistici della Santa Sede (presieduta da Antonio Paolucci). Ha vinto premi e riconoscimenti nazionali ed internazionali di architettura tra i quali si ricorda la Medaglia del Presidente della Repubblica Italiana per la ricerca e la cultura (per la Mostra "Giuseppe Terragni a Roma").

Autore di oltre 80 pubblicazioni scientifiche, tra le quali: *Il volto e l'architetto* (2008), *Recondite armonie a Ronchamp* (2013), *Giuseppe Terragni a Roma* (2015) e *Tenebra luminosissima: Sant'Ivo alla Sapienza tra Fede e Ragione* (2017).

luca.ribichini@uniroma1.it

Disegnare la *Divina Commedia*: artisti contemporanei a confronto con la poesia di Dante

ITALO TOMASSONI

Con la *Divina Commedia*, che dalla potenza della parola ha fatto sempre scaturire l'evocazione figurale in costante confronto tra scrittura e immagine, tutta la storia dell'arte da Michelangelo a Dalí si è confrontata navigando l'impetuosa deriva di figure plasmate dalle emanazioni spettrali del verso. Un rapporto fruttuoso tra il visibile e l'invisibile.

All'inizio del XXI secolo, e col subentrare della postmodernità, l'abolizione delle figure della somiglianza, della rappresentazione e dell'analogia ha rovesciato il rapporto. Scomparse le figure che traevano le cose dal fondo della realtà e le rendevano visibili, si è instaurato un nuovo sistema di segnature tautologiche nel segno di una attualità onnivora. Eppure, dietro a un divorante presente, qualcosa ha sempre spinto nella direzione di un'immanente presenza del tempo e della storia all'interno della creazione artistica. Segni di questa estraneazione erano già serpeggiati nell'arte italiana dopo l'esaurirsi dell'impeto creativo delle avanguardie attraverso l'anacronismo di poetiche come "Valori Plastici", "Novecento" e "Realismo Magico", portatrici di una attonita diffidenza verso il modernismo. Questo stato d'animo si è riaffacciato alla fine dei Settanta quando la pittura ha riaffermato l'esigenza di riproporre i codici della memoria e la persistenza dei valori tradizionali.

Una robusta griglia teorica ha accompagnato e dato dignità di pensiero a questo sentimento (Anacronismo, Ipermanierismo) al quale occorre rifarsi per comprendere l'approccio con cui protagonisti contemporanei della scena artistica italiana hanno risposto all'invito di testimoniare, oggi, la vicinanza culturale della *Divina Commedia*.

Ciascun artista, testimoniando di questa empatia e senza il vincolo della "illustrazione", ha dovuto percorrere un tragitto di risalita nel tempo. Dalla luce diurna del presente questi artisti sono passati nella tenebra metafisica del passato elaborando un materiale dimenticato fino a incarnarlo nel vissuto. Così hanno dato luogo non solo a una saldatura nuova tra quella scrittura e l'immagine, ma hanno trasmesso un messaggio che si lega al tempo per via di rivelazione e pratica del mistero.

Il complesso Altrove dantesco, si è ritrovato a essere traghettato nel Qui e Ora di questi artisti non perché fantasma occasionato dalla lettura poetica o piega dimenticata dell'immaginario, ma in quanto realtà tornata vivente. Storia attiva malgrado la lontananza e richiamata all'oggi grazie al prodigio dell'arte. Testimonianze forti che sconfiggono l'ottocentesco teorema hegeliano della morte dell'arte e la profezia sessantottina della fine della storia.

Così, senza praticare l'illustrazione, e nell'autonomia dei loro linguaggi, questi artisti hanno lavorato in un tempo diverso da quello abitato (del quale non sempre condividono l'andamento progressista e secolarizzato). Nei temi della *Divina Commedia* hanno trovato la giustificazione per evitare la prospettiva classica e sanare la miopia dello schiacciamento prospettico spaziale del Cubismo e dell'*assemblage* Dada, avvicinandosi sempre più alla trasfigurazione. E tutto questo perché l'arte si colloca in un tempo sospeso in cui il presente si ritrova proiettato sul passato, dando luogo a un futuro anteriore che rimanda alla sublime schizofrenia di Henry Bergson, côté teorico di Marcel Proust, per cui il passato è eternamente in ogni tempo. Peraltro, come ricorda Edgar Wind, il presente non uccide il passato che è sempre immanente. Inoltre, dire che "il presente significhi vita e il passato morte è una falsa ovvietà, allettante e fuorviante. Ciò che di vivo esiste nel presente è soltanto il riaffiorare di una vita del passato. La vita profonda si attinge dal pozzo del passato. E' più vivo ciò che è più remoto nel tempo" (Giorgio Colli). In tal modo, queste opere si sganciano da quel modello che gli scienziati definiscono

“modello lineare dissipativo” preferendo penetrare in un riflesso nel quale, come in uno specchio concavo, sono conservate le stagioni della storia dell’arte.

Su queste linee frattali di permanenza e ritorno, la *Divina Commedia* provoca un impatto oftalmico sull’occhio interno dell’artista impegnandolo nella segnatura trasversale di una differenza oltre il contingente. Così molti artisti, coinvolti dalla energia iconica del verso dantesco, hanno riscoperto una sinergia col Poema attraverso l’impiego della narrazione, dell’analogia e della somiglianza, figure che la modernità sembrava aver cancellato per sempre. Omar Galliani ha attraversato i gradienti del disegno leonardesco e rinascimentale; Enzo Cucchi ha rivisitato le forme arroventate di una fucina espressionista tutta italiana; Mimmo Paladino ha inseguito la magia dell’Occidente profondo; Sandro Chia ha accompagnato Dante facendosi lui stesso “viaggiatore”; Ivan Theimer ha coltivato il ricordo della statuaria classica; Stefano di Stasio è andato alla ricerca di atmosfere sospese nel realismo magico di una personale quaresima purgatoriale; Giuseppe Gallo ha riscoperto una simbologia rituale ed araldica; Bruno Ceccobelli ha immaginato l’uomo vitruviano immerso in un paesaggio paradisiaco grondante di colore; Roberto Barni ha proiettato la dismisura dantesca su un umanesimo familiare e gergale; Giuseppe Stampone ha convertito il viaggio oltremondano nelle attuali odisee migratorie; Piero Pizzi Cannella ha graffiato i muri senza tempo di una città ideale simile a quelle che i santi protettori, nel medio evo, tenevano sul palmo della mano. Altri hanno praticato una dimensione dell’astrazione come esoterismo e irrepresentabilità, regola aurea e tormento di un immaginario estraneo al mondo dei vivi. Marco Tirelli ha descritto con precisione inesorabile il silenzio di una metafisica dell’Altrove; Nunzio ha utilizzato le linee e i volumi per progettare le sezioni auree di luoghi inaccessibili; Emilio Isgrò, evocando lo smarrimento di Mallarmé davanti alla pagina bianca, ha usato l’oscurantismo di una censura che esalta il senso nascosto della scrittura; Gianni Dessì, annegando le immagini nell’inchiostro della Selva Oscura, ha messo a confronto la geometria e il caos sulla via del destino; Marinella Senatore ha evocato l’apocalisse cosmica perlustrando un paesaggio postatomico con un purgatorio lontanissimo e un paradiso abitato da figure araldiche irrigidite nei tragitti di rituali esoterici.

Entrando all’interno di questi percorsi, liberi sia dalle folgorazioni del Nuovo che dalle rivisitazioni puramente citazioniste, si scopre un sentimento della modernità che oscilla tra esaltazione, squilibrio e la nostalgia. Si delinea un’avventura dello spirito che, spostando il senso del tempo su stagioni lontane, lascia tracce sotterranee, dominate dal demone dell’analogia e collegate all’archivio di un universo trascorso dove epoche e mode, stili e maniere si fondono espandendosi per irradiazione e contraendosi come in un respiro.

È il tempo che reclama di sopravvivere anche attraverso il rigore misurato di questi segni, sottraendo la storia all’abbraccio mortale della moda e dei consumi, registrando il ritorno del rimosso e raccogliendo, insieme a ciò che resta del figurale dal fondo della memoria, l’eco di una metafisica trascorsa ma non esaurita.

ITALO TOMASSONI (Ancona 1938), avvocato, è critico e teorico dell’arte, curatore e direttore di Museo (Centro Italiano Arte Contemporanea, Foligno: curatore di 25 mostre 2011-19). Docente di Diritto d’autore all’Università la Sapienza di Roma (2001-2009). Ha promosso la Fondazione Burri (Città di Castello) e l’Archivio Gino de Dominicis (Foligno), curandone anche i Cataloghi ragionati (*De Dominicis* 2011, *Burri* 2018) oltre a varie esposizioni. Tra le sue pubblicazioni: *Per una ipotesi barocca* (1963), *Tapiès* (1967, con G.C. Argan e G. Gatt), *Pollock* (1967), *Arte in Italia dopo il 1945* (1970), *Mondrian* (1971), *O grande* (1977), *Beuys / Burri* (1980), *Twombly* (1980), *Il Tempo dell’Immagine* (1983), *Anacronismo Ipermanierismo* (1983, con M. Calvesi), *Ipermanierismo* (1985, prefaz. G.C. Argan), *Artisti italiani tra cronaca e mito* (2007), *Nitsch* (2017).

italo@tomassoni.com