

ALESSIO MONCIATTI

«FIGURANDO IL PARADISO»

*Appunti per le arti del visibile e Dante*

Sul foglio incipitario del *Paradiso* della *Commedia* dantesca nel codice Trivulziano 1080 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, cod. Triv. 1080, c. 70r), redatto da Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1337 e miniato dal Maestro delle Effigi domenicane, *l'Incoronazione della Vergine* in trono, circondato da angeli devoti, reggicortina e musicanti, istoria l'iniziale *L*. Con «La gloria di colui che tutto move», si legge nella rubrica, «comincia la terza cantica de la Commedia di Dante Alaghieri di Fiorenza: nela quale si tratta dei Beati et della celestiale Gloria et de meriti et premii de santi. [...] Nel quale canto [primo] l'autore promette di trattare delle cose divine invocando la scienza poetica», come suggella l'incoronazione del poeta nel *bas de page*. Le pagine incipitarie delle altre due cantiche ospitano miniature paragonabili, che descrivono per l'*Inferno* (c. 1r) l'incontro con le tre fiere e con Virgilio, che guida Dante, nell'iniziale *N*, e per il *Purgatorio* (c. 36r) l'approdo nel nuovo regno, con Dante e Virgilio nella «navicella» che «alza le vele» nell'iniziale *P* e in calce la descrizione paesaggistica e l'illustrazione della contemplazione del cielo e degli altri gesti che precedono l'incontro con Catone<sup>1</sup>.

1

---

1. Sul manoscritto, oltre a F. PASUT, *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca*, consultabile *online* nella sezione *Approfondimenti* del sito della mostra *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio* all'indirizzo: <[http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio/approfondimenti\\_ita.html](http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio/approfondimenti_ita.html)>. (ultima consultazione 19-01-2016), cfr. *Florence at the Dawn of the Renaissance. Painting and Illumination, 1300-1350* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 13<sup>th</sup> November 2012 – 10<sup>th</sup> February 2013; Toronto, Canada, Art Gallery of Ontario, 16<sup>th</sup> March – 16<sup>th</sup> June 2013), a cura di C. Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 206-209 nr. 42 (scheda di F. PASUT con rinvii). Sulle scelte iconografiche ci si sofferma in G.Z. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi minati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Edizioni Unicopli, 2006, pp. 109-148, in particolare pp. 140-141.

Pubblicato in:

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio>  
(ultimo aggiornamento 1° febbraio 2016).

In particolare questi due ultimi fogli fanno del codice trivulziano un testimone precoce di un allestimento decorativo tendente a diventare stereotipo<sup>2</sup>. D'altronde però, se in tutte e tre le pagine incipitarie di cantica le due colonne di testo sono incorniciate, solo in avvio del *Paradiso* le figurazioni sui quattro lati del foglio concorrono alla definizione del programma iconografico. In 19 polilobi cuspidati, scanditi da fioroni a quattro petali e doppio cespo estroflesso, i nove cori angelici sono disposti simmetricamente al Cristo benedicente in alto al centro, come nella cuspidate di una croce dipinta. «Figurando il paradiso» (*Par.* XXIII, 61)<sup>3</sup>: non si illustra in questo caso il contenuto del primo canto ma si allestisce una rappresentazione memorabile, ancorché non fortunata, della 'Celestiale gloria'. La Madonna incoronata ne è emblematica sintesi, mentre le gerarchie angeliche ignorano la disposizione in cerchi concentrici per «ciò che pare in quel volume» (*Par.* XXVIII, 14) e non seguono la successione di Dionigi che Dante adotta nella *Commedia*<sup>4</sup>.

---

2. Cfr. F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, «Rivista di studi danteschi», 6, 2 (2006), pp. 379-409, in particolare pp. 380-381, con rinvii, per la sua presunta vicinanza a «una sorta di archetipo grafico forse direttamente riconducibile all'autografia del poeta». Per lo studio dell'illustrazione dei codici della *Commedia* è ancora di riferimento P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I, Princeton, Princeton University Press, 1969; più di recente, L. MIGLIO, s.v. *Dante Alighieri. Codici miniati*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, I-XII, 1991-2002, V, 1994, pp. 627-635. In particolare per Firenze vd. anche F. PASUT, *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy. A Critical Assessment*, in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 1, pp. 155-169, mentre da ultimo C. PONCHIA, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015 e *Visualizzazioni dantesche nei manoscritti laurenziani della Commedia (secc. XIV-XVI)* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 2015 – gennaio 2016), Firenze, Mandragora, 2015.

3. I passi della *Commedia* sono citati da D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

4. In *Par.* XXVIII, 98-139; cfr. in merito A. MELLONE, s.v. *Gerarchia angelica*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, I-VI, 1970-1978, III, 1971, pp. 12-124, e E. MALATO, *La visione del «vero in che si queta ogni intelletto»*. *Lettura del canto XXVIII del Paradiso*, in *Studi su Dante. Lecturae Dantis, chiose e altre note dantesche*, Cittadella, Bertonecello, 2006, pp. 299-349. Nel *Convivio* (II v 5-11) Dante seguiva invece l'ordine dei *Moralium libri* di san Gregorio; D. ALIGHIERI, *Opere minori II/1. Convivio*, a cura di C. Vasoli, D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 159-163. Per la

Considerata di per sé, la decorazione rivela riferimenti formali agevolmente individuabili. L'*Incoronazione della Vergine*, tema di ben note origini gotico-transalpine, si diffuse nell'Italia tardo duecentesca e aveva già conosciuto speciale considerazione nella tradizione fiorentina, dalla lunetta della controfacciata di Santa Maria del Fiore alla pala per la Cappella Baroncelli in Santa Croce, firmata come «opus magistri Iocti» e databile intorno al 1330<sup>5</sup>. La tavola giottesca in particolare offre puntuali suggestioni per gli angeli musicanti e per i loro strumenti, l'organo portatile dalla *domus organaria* traforata o la viola, vista da sotto in su come nel flessuoso angelo in primo piano a destra del trono.

I debiti iconografici e morfologici sono ancor più evidenti per le gerarchie angeliche. Già Cimabue ne aveva iscritte le mezze figure entro quadrilobi nell'archivolto della lunetta di testata del transetto meridionale della chiesa superiore di San Francesco di Assisi, inserendole fra le due cornici che componevano la forma<sup>6</sup>. Precisi debiti formali evidenziano lo studio della chiusura della cupola del battistero di Firenze, che sarebbe rimasto un riferimento costante. Nei decenni successivi la rappresentazione delle gerarchie angeliche avrebbe infatti conosciuto grande fortuna nella pittura monumentale, e la disposizione concentrica delle figure nel *Giudizio Universale* della controfacciata della Cappella degli Scrovegni di Padova offre le suggestioni più forti per la descrizione dantesca. La specificità dell'allestimento del codice Trivulziano trova invece eloquenti riscontri nelle cornici che inquadrano le *Allegorie francescane* delle Vele nella chiesa inferiore di Assisi, per la successione dei cori, che segue quella stabilita da Bonaventura da Bagnoregio, e per

---

successione seguita nelle miniature, che invece deriva dalla *XL homelie in Evangelia* di san Gregorio, cfr. *infra* nel testo e n. 7. Che «quelle dell'ultima cantica» non «fossero figure allusive alle cose dette nel primo capitolo», diversamente dalle altre, era stato osservato in G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Fratelli Bocca, 1884, pp. 106-107.

5. Per le due opere cfr. rispettivamente A. MONCIATTI, *L'Incoronazione della Vergine nella controfacciata della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, e altri mosaici monumentali in Toscana*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 43 (1999), pp. 15-48, e J. GARDNER, *Il politico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze*, in *Giotto, l'Italia* (Milano, Palazzo Reale, settembre 2015 – gennaio 2016), a cura di S. Romano, P. Pietraroia, Milano, Electa, 2015, pp. 140-153.

6. Cfr. A. MONCIATTI, schede in *La Basilica di San Francesco di Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002 (*Mirabilia Italiae*, 11), pp. 554-559 e *passim*.

l'inserimento in perimetri geometrici, degradanti simmetricamente dall'alto<sup>7</sup>. Il confronto delle singole figure evidenzia la comune matrice culturale ma esclude una derivazione diretta. Nelle *Virtù*, vicino agli *Arcangeli* e non fra le *Dominazioni* e le *Potestà* come nella *Commedia* e nella cupola del Battistero, la disposizione di profilo e il gesto di estrarre lo spirito maligno dall'indemoniato nella foglia interna evidenziano l'aggiornamento del modello musivo sulla riflessione giottesca. Il riferimento al Battistero appare invece più prossimo per i *Troni*. Come 'rispecchiatori' di Amore e Giustizia divina verso le schiere più basse, questi portano uno specchio che riprende la forma a mandorla e le fasce cromatiche concentriche: la morfologia era tanto individuante da essere combinata da Cimabue, nelle finte loggette sopra il triforio, a una più eloquente forma di trono, che, alato, avrebbe rimpiazzato la figura umana nelle cornici delle *Allegorie francescane*.

Il particolare iconografico ha dunque una tradizione propria che, come è stato riconosciuto, sottostà anche alla specificazione dantesca di *Par. IX*, 61-63: «Sù sono specchi, voi dicete Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante; / sì che questi parlar ne paion buoni»<sup>8</sup>. Per il codice Trivulziano si può discutere se la scelta dell'attributo, che si discosta dal modello iconografico più prossimo, sia da spiegare per derivazione testuale oppure con l'efficacia ancora attuale di esempi figurativi anteriori. Più in generale si deve invece osservare, per un verso, come anche l'illustrazione dei codici della *Commedia* si può intendere solo alla luce della tradizione delle testimonianze storico-figurative, per l'altro, come solo un'analisi specifica possa far identificare la rilevanza profonda delle arti del visibile per la poesia e il mondo dantesco. Ne siano riprova

---

7. Cfr. in merito Y. CHRISTE, R. BONVIN, *Les neuf choeurs angéliques; une création tardive de l'icongraphie chrétienne*, «Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 15 (1984), pp. 67-99, in particolare 81-84, e in generale anche B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Age*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1998. Per i partimenti assiatati rinvio ad A. MONCIATTI, «Le facciate di sopra dalle bande dell'altar maggiore». *Riflessioni per le Vele giottesche di Assisi*, «Studi di Storia dell'arte», in corso di stampa.

8. Cfr. C. BOLOGNA, *Gli angeli di Dante e di Giotto che "vident per speculum in aenigmate"*, in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio II. Primi e tardi umanesimi. Uomini, immagini, testi*, a cura di A. Modigliani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 3-29, in particolare pp. 19-22.

«quei fuochi pii / che di sei ali facen la coculla» (*Par.* IX, 77-78), immagini angeliche figurate sulla scorta dell'iconografica dei *Serafini*, esemplificata anche dalla pagina trivulziana.

Il rapporto di Dante con le arti conosce un doppio versante:

‘le arti in Dante’, ossia ‘Dante di fronte alle arti’, oppure ‘Dante nell’arte’, ossia ‘le arti di fronte a Dante’ [...] Nel primo caso si tratta di indagare, nel testo, le impronte dell’esperienza figurativa, artistica, urbanistica di Dante [...]; o ancora di afferrare le possibili sintonie tra l’immaginario dantesco e l’estetica, o le estetiche, del Medioevo. Nel secondo caso è in gioco l’immensa fortuna del poeta e del poema nel mondo dell’immagine<sup>9</sup>.

Il problema e la definizione della duplice prospettiva storico-critica è ben noto, eppure, tanto è avanzato il censimento delle illustrazioni dei codici della *Commedia*<sup>10</sup>, quanto, a partire da una conoscenza storico-artistica propria, è ancora da approfondire il ruolo delle arti per Dante. La perimetrazione e la declinazione del tema sono difficoltose e complesse. Lo evidenzia anche una rassegna sommaria dei non molti studi dedicati<sup>11</sup> a fronte della patente potenza figurativa della poesia dantesca, non riducibile a questioni o luoghi topici, quali per esempio il primo girone del *Purgatorio*.

L’esatta collocazione delle arti nella visione poetica dantesca è segnata dall’*ekphrasis* e dai riferimenti propri dei canti X-XII. Nella ‘trilogia della Superbia’ da essi costituita, la trattazione delle arti è esplicita e si inverte nell’incontro e nelle citazioni degli artisti. Eppure anche passi celeberrimi, come la *terzina* «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura» (*Purg.*

---

9. M.M. DONATO, *Dante nell’arte civica toscana. Parole, temi, ritratti*, in *Dante e le arti visive*, cit. n. 1, pp. 9-47, in particolare p. 9 per la citazione.

10. Cfr. *supra* n. 2.

11. Fra gli studi recenti più rappresentativi, e per i rinvii a contributi specifici, si segnalano: L. BATTAGLIA RICCI, *Descrivere l’Aldilà: il contributo della tradizione figurativa*, «Studi medievali e moderni», 1 (2003), pp. 39-70; *Dante e le arti visive*, cit. n. 1; C. BALBARINI, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli studi*, «L’Alighieri», 30 (2007), pp. 153-159, M. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze, Edifir, 2013, pp. 345-357 e L. BATTAGLIA RICCI, *Immagini di senso. Varianti d’autore: Dante e l’immaginario visivo*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Saggi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant’anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertonecello, 2015, pp. 113-115.

XI, 94-96), possono soltanto introdurre al tema del ruolo giuocato dalle arti del visibile per la poesia di Dante. I commenti specifici bastano per illustrare gli approcci diversi, e non di rado sbilanciati, che la questione ha conosciuto<sup>12</sup>. Per un verso, si è arrivati a considerare Dante un pittore *tout-court*, forzando l'evidenza del riscontro di «Dante di Alighieri degli Alighieri, poeta fiorentino» nella trascrizione quattrocentesca delle più antiche matricole dell'Arte dei Medici e Speziali<sup>13</sup> oppure enfatizzando il «disegnare figure d'angeli», «in quello giorno nel quale si compie l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna» (*Vita nuova* XXXIV, 3 e 1)<sup>14</sup>. Per l'altro, è altrettanto poco cogente il diffuso, e comodo, ripiegamento sulla considerazione di un Dante che solo indirettamente conoscesse e partecipasse del panorama delle arti e

---

12. Per la citazione e l'eco della terzina specialmente nella fortuna di Giotto, cfr. almeno M. BONICATTI, s.v. *Giotto*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, III, 1971, pp. 176-178, E.T. FALASCHI, *Giotto. The literary legend*, «Italian Studies», 27 (1972), pp. 1-27 e G. HAJNÓCZI, *Il mito di Giotto. La fortuna di un luogo dantesco nella critica d'arte*, «Verbum. Analecta Neolatina», 3, 1 (2001), pp. 85-100. Sulla funzione dei canti nell'economia della *Commedia*, vd. L. BATTAGLIA RICCI, «Come le tombe terragne portan segnato». *Letture del XII canto del Purgatorio*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, I-II, Roma, Bulzoni, 2004, I, pp. 33-63, e M. PICONE, *Il cemento delle arti nella Commedia. Dante nel girone dei superbi (Purgatorio X-XII)*, in *Dante e le arti visive*, cit. n. 1, pp. 81-107.

13. Firenze, Archivio di Stato, Arte dei Medici e Speziali. Cod. 7. Matricole 1297-1445, c. 47; cfr. R. CIASCA, *Dante e l'Arte dei Medici e Speziali*, «Archivio storico italiano», s. VII, 15 (1931), pp. 59-97.

14. ALIGHIERI, *Opere minori*, cit. n. 4, I/1. *Vita Nuova. Rime*, a cura di D. De Robertis, G. Contini, p. 213, e da ultimo ID., *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, in ID., *Vita nuova – Rime*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, I, Roma, Salerno Editrice, 2015 (NECOD: Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante), pp. 1-289, in particolare pp. 252-253; sul passo, cfr. D.S. CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette» (*VN 34. 1*): *realtà disegno allegoria nella Vita nuova*, in *Dante e l'arte*, a cura di C. Giuliani, Ravenna, Longo, 2007 (*Letture classensi*, 35/36), pp. 19-34. «Dante era pittore» per G. INGLESE, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, in particolare p. 50, mentre una rassegna degli accenni alle capacità figurative di Dante sta in U.M. MILIZIA, *La pittura di Dante. La concezione delle arti figurative in Dante*, «Quaderni di Letteratura, Storia e Arte», 1 (1996), pp. 7-44 (riedito, Roma, Artecò, 2000).

dell'opera degli artisti che cita<sup>15</sup>. La verifica puntuale delle conoscenze del poeta supera un'artificiosa separazione del mondo delle lettere da quello delle arti ed evidenza come il loro uso non possa prescindere dalla consapevolezza di un lucido giudizio storico-critico, che, sia detto con chiarezza, non equivale a un rispecchiamento nelle scelte poetiche.

Quali opere d'arte Dante conoscesse è la domanda più ricorrente negli studi e resta il principale canale di accesso al tema. La trattazione dell'illustrazione delle gerarchie angeliche è stata sufficiente per rappresentare la complessità possibile dei rapporti con le immagini. Questi non sono riducibili alle memorie periegetiche, perlopiù già individuate<sup>16</sup>. Mi limito qui a evocare le analogie nei supplizi inferti ai dannati, dalla «tasca» che pende al collo degli usurai (*Inf.* XVII, 55) alla nudità dei ruffiani e seduttori frustati dai diavoli nelle fosse di pietra delle Malebolge (*Inf.* XVIII), dai simoniaci a testa in giù in fori che «non mi parean men ampi né maggiori / che que' che son nel mio bel San Giovanni» (*Inf.* XIX, 13-30, in part. 16-17), al «Giuda Scariotto, / che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena» (*Inf.* XXXIV, 62-63), che trovano puntuale riscontro per esempio nell'*Inferno* della controfacciata della Cappella degli Scrovegni di Padova e già appunto in quello musivo del Battistero. Fra i personaggi descritti si può ricordare «la fiera con la coda aguzza», Gerione. «La faccia sua era faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto; / due branche avea pilose insin l'ascelle» (*Inf.* XVII, 1-27, in part. 1 e 10-13). La descrizione di questi dettagli fa riferimento a modelli figurativi, a cui rinviava già Boccaccio chiosando le «due branche, cioè due piedi artigliati, come veggiamo che a' draghi si dipingono»<sup>17</sup>. Le «tre facce a la

---

15. Sono in particolare rimarchevoli le sintesi enciclopediche di F. BELLONZI, s.v. *Arti figurative*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, I, 1970, pp. 400-403, e di G. PETROCCHI, s.v. *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, cit. n. 2, V, 1994, pp. 625-627.

16. Fra i contributi più recenti, in generale e per gli esempi che seguono, vd. L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'Aldilà*. Atti del terzo seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73, e COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11.

17. G. BOCCACCIO, *Opere volgari di Giovanni Boccaccio corrette sui testi a penna XII/3. Il Comento sopra la Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, Moutier, 1832, p. 258. Cfr. anche M. CORRADO, *Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica e illustrativa*, «Rivista di studi danteschi», 13, 2 (2013), pp. 422-433.

sua [di Lucifero] testa» sono di per sé identificanti i riferimenti figurativi, padovani e ancora soprattutto fiorentini<sup>18</sup>.

«La tradizione figurativa» costituisce un «fondo ampio, ed ampiamente condiviso» della «biblioteca al contempo immensa e sfuggente» servito «per costruire la sua Commedia»<sup>19</sup>. Dante fa un uso di questa «biblioteca visiva» che ha indubitabili analogie con quello che ne facevano i predicatori, come ‘*images agentes*’, ovvero strumento dell’arte della memoria<sup>20</sup>. Le immagini sono ‘piene di senso’ e lo sono in base alla loro realtà storica, alla produzione e alla fruizione contemporanea. Pertanto, la loro ‘potenza’ e la loro efficacia dovranno essere indagate a partire dalle caratteristiche figurative proprie e solo con tale consapevolezza potranno essere valorizzate in funzione del testo. Gli storici dell’arte d’altronde devono valutare la conoscenza delle arti di Dante di per sé, perché essa non è «tutta interna all’esperienza verbale»<sup>21</sup>: non a caso più forte si sente la mancanza della comprensione storica specifica delle opere d’arte laddove queste sono chiamate in causa a buon titolo. Non si dovrà inoltre qui dimenticare come Dante consideri paritariamente letterati ed artisti. In *Purgatorio* XI si rivela in confidenza con Oderisi da Gubbio, che lo chiama «frate» (v. 82), e di epocale eloquenza è il parallelismo fra il binomio artistico Cimabue-Giotto e quello letterario fra i due Guido e «chi l’uno e l’altro caccerà del nido» (v. 99)<sup>22</sup>.

Peraltro, la rilevanza dell’esperienza visiva nel processo conoscitivo dantesco è indubitabile ed esplicitata nel nesso «vidi e conobbi» (*Inf.* III,

---

18. Riconosciuti questi ultimi già in R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», 2 (1948), pp. 5-54, in particolare p. 7, i riferimenti citati sono censiti da ultimo in L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginare l’aldilà: Dante e l’arte figurativa medievale*, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani et al., Firenze, Olschki, 2011, I, pp. 87-97.

19. EAD., *Descrivere l’Aldilà*, cit. n. 11, p. 39.

20. Cfr. EAD., *Per una lettura dell’Inferno. Strutture narrative e arte della memoria*, «Rivista di studi danteschi», 3, 2 (2003), pp. 227-252, e EAD., *Una biblioteca “visiva”*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 191-215.

21. Cfr. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11, p. 345.

22. «Lasciamo stare il peso sociale del passo, dove, per la prima volta, nomi di artisti figurativi son citati alla pari accanto a nomo di grandi poeti»; R. LONGHI, *Proposte per una critica d’arte*, «Paragone», 1, 1 (1950), pp. 5-19, 7. Cfr. DONATO, *Dante nell’arte civica toscana*, cit. n. 9, in particolare p. 23.



59). Ancorché nello specifico testuale evochi formulazioni virgiliane e ‘conoscere’ possa anche valere «‘ravvisare per precedente conoscenza personale’»<sup>23</sup>, i prodotti delle arti hanno un ruolo qualificato e imprescindibile nella comprensione e nella restituzione dei mondi danteschi. «Si vid’io lì [nelle “tombe terragne [...] quel ch’elli eran pria”], ma di miglior sembianza / secondo l’artificio, figurato / quanto per via di fuor del monte avanza» (*Purg.* XII, 22-24)<sup>24</sup>. L’io *agens* alimenta la verità della poesia di Dante *auctor* anche con le sue esperienze visive e artistiche, nella loro storicità e nella loro interpretazione personale. E che non si tratti di meri *topoi*, ce lo ricordano gli elementi precipui che il testo trasuda, per esempio i colori nominati con proprietà<sup>25</sup>, l’evocazione della percezione dello smalto traslucido o della tecnica delle vetrate e del conio<sup>26</sup>, il riferimento a precisi motivi iconografici. La scena dell’*Annunciazione*, non a caso, è usata esplicitamente per individuare Nazareth come «dà dove Gabriello aperse l’ali» (*Par.* IX, 138) oppure per indicare lo stesso arcangelo come «[...] quelli che portò la palma / giusto

---

23. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, “*Vidi e conobbi l’ombra di colui*”. *Identificare le ombre*, in *Dante e le arti visive*, cit. n. 1, pp. 49-80, in particolare pp. 56-58 e 54, per il censimento dei luoghi classici e per la citazione. È eloquente della polisemia relativa al vedere, ma anche della sua valenza intellettuale, il variegato impiego del sostantivo *occhio*, fra l’altro come ‘senso dell’intelletto’: cfr. F. TOLLEMACHE, s.v. *occhio*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, IV, 1973, pp. 117-121. Del resto tale funzione è congruente con le conoscenze di ottica e la teoria dell’immagine, il loro utilizzo e l’evoluzione nel corso del poema: cfr. G. WOLF, *Dante’s Eyes and the Abysses of Seeing. Poetical Optics and Concepts of Images in the Divine Comedy*, in *Vision and Its Instruments. Arts, Science, and Technology in Early Modern Europe*, edited by A. Payne, University Park, Pennsylvania University Press, 2015, pp. 122-137.

24. Sugli *exempla* e sul loro significato, cfr. J.A. SCOTT, *Canto XII*, in *Lectura Dantis Turicensis II. Purgatorio*, a cura di G. Güntert, M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 173-197, e A. TARTARO, *La pedagogia di Virgilio e i segni della superbia [Purgatorio, XII]*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, I, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 115-130, in particolare pp. 122-123 con rinvii; sul passo vd. PICONE, *Il cimento delle arti*, cit. n. 12, in particolare pp. 92-94.

25. Cfr. in merito soprattutto M. ROTILI, s.v. *miniatura*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, III, 1971, pp. 960-961.

26. Per esempio in «quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sí profonde che i fondi sien persi» (*Par.* III, 10-12), oppure, in «di piombato vetro» (*Inf.* XXIII, 25) e ne «da lega suggellata del Batista» (*Inf.* XXX, 74); cfr. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11.

a Maria, quando 'l Figliuol di Dio / carcar si volse de la nostra salma» (Par. XXXII, 112-114). Questi esempi escludono una tradizione solo testuale o trattatistica ed illustrano come della conoscenza diretta delle immagini, ovvero della loro evocazione nel lettore, Dante faccia un uso connotante, caricato di un significato intrinseco<sup>27</sup>.

In tutta la sua opera poetica la terminologia attinge con proprietà al mondo delle arti in genere e le scelte ne illustrano un utilizzo strumentale volto a un'ulteriore coloritura semantica o simbolica. Già in *Com più vi fere Amor co' suo' vincastri*, si legge, per esempio: «Dunque ormai lastri / vostro cor lo cammin per seguitare / lo suo sommo poder, [...] e non vi disviate da lui punto» (*Rime* LXII, 8-10 e 12)<sup>28</sup>. La rarità del verbo 'lastrare' è stata ripetutamente notata dai commentatori e anche Contini propendeva per un conio dantesco<sup>29</sup>. Del vocabolo è ora censita la forma sostantivata 'lastraiuolo' nel significato di «operaio addetto al rivestimento di edifici con lastre di pietra»<sup>30</sup>, ma ancor meglio altre attestazioni tecniche ne chiariscono l'uso dantesco. Nei documenti della Cappella della Sacra Cintola di Prato, per esempio, si menziona «Giovanni, lastrau[o]lo da Firenze, [in particolare] per [...] pagamento delle dette cornici»<sup>31</sup>. In quel contesto infatti il 'lastraiuolo' allestiva le cornici, litiche o dipinte, della parete e così circoscriveva l'opera dei pittori che sarebbero intervenuti di lì a poco (sotto la guida di Agnolo Gaddi): ovverosia, orientava e rendeva più agevole «lo cammin per seguitare»<sup>32</sup>. Del resto già nel 1289 il selciato intorno al San Giovanni era

---

27. Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Una biblioteca "visiva"*, cit. n. 20.

28. D. ALIGHIERI, *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introduzione di M. Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2011, pp. 211-215.

29. Cfr. ID., *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995 [1939], pp. 52-53 n. 16.

30. La prima attestazione risalirebbe al 1336-1340 (da *Il Libro giallo della compagnia dei Covoni*, a cura di A. Saponi, Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1970, p. 167): cfr. la banca dati TLIO (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>; ultima consultazione 19-01-2016) s.v. *Lastraiuolo*.

31. G. POGGI, *La cappella del sacro Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi*, «Rivista d'arte», 14 (1932), pp. 356-376, p. 360 n. 23 per la citazione.

32. Cfr. anche s.v. *lastrare*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, III, 1971, p. 577. Analogo impiego metaforico del termine è attestato fino a Machiavelli, cfr. il commento di Claudio Giunta in ALIGHIERI, *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, cit. n. 28, pp. 211-215, in particolare p. 214.

«ad lastricandum et reparandum»,<sup>33</sup> e l'impiego del vocabolo nello specifico ambito tecnico doveva essere ben noto a Dante che poco prima dell'esilio prese parte a uno dei comitati che sovrintendevano alla ristrutturazione di piazza Santo Spirito<sup>34</sup>, con «passeggiati marmi» come avrebbe detto in *Inf.* XVII, 6.

Non rare sono le scelte lessicali che non si qualificano come recupero erudito, ma nascono da esperienze aggiornate e consapevoli. La proprietà lessicale dell'«alluminar» di *Purg.* XI, 81 interrompe la tradizione testuale ed è storicizzata e concretizzata dalla contestuale localizzazione a Parigi, e quindi a Bologna, dei principali centri della produzione miniata contemporanea<sup>35</sup>. La descrizione tecnica e l'uso connotante sono aggiornate e vere per l'*agens*. Lo stesso uso di «grido», e la metafora conseguente, può certo essere anche connesso alle accezioni di *clamor*, eppure diventa precipuamente eloquente qualora se ne riconoscano le radici semantiche nel mondo delle arti, e in particolare nella pratica dei cantieri che individuava la preminenza dell'architetto nella sua facoltà di esprimersi a parole<sup>36</sup>.

---

33. Il 19 aprile 1289 fu accordato un pagamento ad un «magistro Cambio condam Iohannis, deputato pro dicto Comuni ad lastricandum et reparandum [...] quendam viam que vocatur via nova civitatis Florentie, pro [...] complemento ipsius operis»; Firenze, Archivio di Stato, *Provisioni, Registri 1*, c. 110v, citato in A. GROTE, *L'Opera del Duomo di Firenze 1285-1370*, Firenze, Olschki, 2009 [ed. orig. 1959], p. 11. A San Gimignano sono attestati «provisores lastrichi» già nel 1255; cfr. W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, Mann, 1953, p. 97.

34. Cfr. GROTE, *L'Opera del Duomo*, cit. n. 33, p. 12.

35. Cfr. S. PRANDI, *Teologia come pittura. Alain de Lille e Dante (Purg. X-XII)*, in *La parola e l'immagine*, cit. n. 18, I, pp. 99-116, in particolare pp. 99-100. Per la conoscenza della miniatura è solo suggestivo il passo della *Cronica* di Giovanni Villani secondo cui Dante «fue cacciato e sbandito di Firenze, e andossene a lo studio a Bologna [dove certo era già stato], e poi a Parigi in più parti del mondo»: G. VILLANI, *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, I-III, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda editore, 1990-1991, II, p. 336.

36. Più diffusamente per l'interpretazione del passo, cfr. A. MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, Torino, Einaudi, 2013, in particolare pp. 227-229. D'altronde, che Dante conoscesse la realtà dei cantieri risulta dalla vivida descrizione dell'episodio della Torre di Babele nel *De vulgari eloquentia* (I, VII, 6-7): cfr. in merito S. LOMARTIRE, *Mobilità/stanzialità dei cantieri artistici nel Medioevo italiano e trasmissione delle competenze*, in *Circolazione di nomi e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV)*. Atti del XXIII Convegno

Nell'Italia del 1300 l'evocazione per Giotto di prerogative intellettuali analoghe a quelle dell'architetto connota la consapevolezza delle novità intrinseche alla pittura contemporanea, e di Giotto in particolare. Perciò «ora ha Giotto il grido, / sí che la fama di colui è scura», ancorché non esente dalla «vana gloria de l'umane posse!» (*Purg.* XI, 95-96 e 91). Già nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla si parlava di «arte nova» o «pictor novus», oppure di «naturaque vincitur arte»<sup>37</sup>, ma solo con Dante la modernità di Giotto si inverte nella consapevolezza della specifica novità della sua pittura, che è l'elemento imprescindibile per renderla semanticamente connotante.

La figurazione è divenuta uno strumento conoscitivo per l'intrinseca e moderna capacità di 'fingere', ovverosia per la disponibilità di un sistema retorico formale che tende a restituire l'esperienza del visibile costruendo un mondo artificiale, proprio dell'arte, vero in quanto «che non pur Policleteo, / ma la natura lí avrebbe scorno» (*Purg.* X, 32-33). Il «fabbro loro» (v. 99) è Dio stesso<sup>38</sup>, eppure la valenza conoscitiva è intrinseca al sistema delle arti se la descrizione degli esempi di superbia punita, istoriati nel pavimento, permette a Dante di osservare: «Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero, / quant'io calcai, fin che chinato givi» (*Purg.* XII, 67-69). L'*ingegno sottile* esorbita da solo dalla manualità della tradizione artistica e non si limita alla notazione naturalistica<sup>39</sup>. Da acuto interprete del 'pensiero figurante giottesco', Boccaccio osserverà analogamente che «niuna cosa dà la natura [...] che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sí simile a

---

Internazionale di Studi (Pistoia, 13-16 maggio 2011), Roma, Viella, 2013, pp. 367-431, in particolare p. 374.

37. Il riscontro testuale è analizzato in PRANDI, *Teologia come pittura*, cit. n. 35, in particolare pp. 111-116.

38. In merito, cfr. M. COLLARETA, *Visibile parlare*, «Prospettiva», 86 (1997), pp. 102-104. Più in generale sui rilievi, D. ISELLA, *Gli "exempla" del canto X del Purgatorio*, «Studi danteschi», 45 (1968), pp. 147-156.

39. Cfr. invece L. BELLOSI, *Nota introduttiva*, in L. BELLOSI, «I vivi parean vivi». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, «Prospettiva», 121-124 (2006), pp. 11-13, in particolare pp. 11-12. Né soddisfa una lettura in chiave neoplatonica (vd. BATTAGLIA RICCI, «Come le tombe terragne portan segnato», cit. n. 12, in particolare p. 58). L'uso in Dante delle facoltà della 'figura' è individuato già in E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 218 e, di recente, in COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11, soprattutto p. 351.

Pubblicato in:

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio>  
(ultimo aggiornamento 1° febbraio 2016).

quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse»<sup>40</sup>. Giotto è storicamente, e per precoce consapevolezza, il pittore che incarna questa moderna facoltà delle arti, che si era sviluppata in ambito gotico a partire dall'architettura e aveva garantito un'eccellente considerazione per l'architetto. Solo Dio, già «elegans architectus»<sup>41</sup>, è propriamente il creatore, e tuttavia Dante dimostra di conoscerne la specifica eccellenza di quella realtà pittorica e usa tale consapevolezza storico-critica per riconoscere a Giotto la 'gloria' dell'arte, che umanamente è vera proprio in quanto storica.

È celebre l'evocazione dantesca del lavoro del pittore per figurare il sopraggiungere del sonno: «S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui vegghiar costò sí caro; / come pintor che con essempro pinga, / disegnerei com'io m'addormentai» (*Purg.* XXXII, 64-68). «Quando Dante vuol descrivere il sonno durante il quale sprofonda verso la montagna del Purgatorio, gli si presenta alla mente come modello il sonno degli apostoli sul monte Oliveto»<sup>42</sup> e ci richiama l'immagine della *Pregbiera nell'Orto*. Nella navata destra di San Marco a Venezia, per esempio, la scena era stata ampiamente illustrata nel suo più noto allestimento iconografico, che, qualificato proprio dall'insistenza sul tema del sonno degli apostoli, era ancora impiegato all'inizio del Trecento (come nel retro della *Maestà* di Duccio per il

---

40. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 737. Per Boccaccio interprete di Giotto, vd. P.D. STEWART, *Giotto e la rinascita della pittura: Decameron, VI, 5*, «Yearbook of Italian Studies», 5 (1983), pp. 22-34, C.L. GILBERT, *Boccaccio's Devotion to Artists and Art*, in ID., *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 49-65 e A. MONCIATTI, *Giotto: la realtà della pittura*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 147-156. L'espressione è tratta da BOLOGNA, *Gli angeli di Dante*, cit. n. 8, p. 27.

41. ALANO DI LILLA, *De planctu naturae*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, CCX, a cura di J.-P. Migne, Paris, Migne, 1855, coll. 429-482, 453; sull'architetto, le fonti e la sua considerazione in particolare in epoca gotica, cfr. almeno N. PEVSNER, *Terms of Architectural Planning in the Middle Ages*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5 (1942), pp. 232-237 e ID., *The Term 'Architect' in the Middle Ages*, «Speculum», 17 (1942), pp. 549-562, oppure da ultimo E. CASTELNUOVO, «*Parum discrepans a Dedalo*»: i molti volti dell'architetto medievale, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 35-48.

42. J. VON SCHLOSSER, *L'arte del Medioevo*, Torino, Einaudi, 1961, p. 84.

duomo di Siena), nonché variamente attestato nei repertori di immagini e di *exempla*<sup>43</sup>. Il pittore, che opera seguendo un modello, illustra un tipico processo medievale e tuttavia la precisazione «ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga» (*Purg.* XXXII, 69) evidenzia che l'arte figurativa ha assunto facoltà e valenza ulteriori, non più derivative o restitutive, ma capaci di 'fingere', ovvero costruire, una realtà propria. Si noterà inoltre che l'uso del verbo 'disegnare' non è neutro, per la consapevolezza che sottende e per il tradizionale valore identificativo di tali novità<sup>44</sup>.

In continuità e dentro ai riferimenti artistici medievali Dante segna dunque una svolta, frutto di una consapevolezza storico critica dei fenomeni contemporanei analoga a quella dimostrata per le lettere e con l'uso del volgare, «un'altra [lira] adatta alle orecchie dei moderni»<sup>45</sup>. Julius von Schlosser osservava che «la *Commedia* di Dante [...] contiene in germe l'inizio della moderna storiografia dell'arte», ma solo con Roberto Longhi il superamento del «confronto puramente morale e non [...] estetico»<sup>46</sup> corrispondeva all'aver «issofatto fondato anche la critica, e perciò [con un ulteriore e meno saldo scarto] la storia, dell'arte italiana»<sup>47</sup>. È necessario recuperare Dante come conoscitore e fruitore consapevole

---

43. Cfr. O. DEMUS, *L'arte bizantina e l'occidente*, a cura di F. Crivello, Torino, Einaudi, 2008 [1970], in particolare pp. 41-44 e 249-251. Per la scena marciata, MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, cit. n. 36, scheda nr. 11 [s.i.p.]; per la *Maestà* di Duccio, G. RAGIONIERI, *Duccio di Buoninsegna. Maestà*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli et al., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 212-253.

44. Mi limito a osservare come Andrea Lancia chiuda la chiosa con l'endiadi artistica di *Purg.* XI, 94-96 sottolineando che «Giotto dopo Cimabue fiorì in quella arte [...] contemporaneo de l'autore e amico. E l'autore sentié di quella parte del figurare che si chiama disegnare» (da A. LANCIA, *Chiose alla Commedia*, a cura di L. Azzetta, I, Roma, Salerno, 2012, p. 607). Per la valenza e la novità del disegno nell'arte di Giotto, cfr. A. MONCIATTI, *Giotto e i disegni*, in *Medioevo: le officine*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2010, pp. 599-608.

45. Dall'epistola di un frate Ilaro a Ugucione della Faggiola nella traduzione di INGLESE, *Vita di Dante*, cit. n. 14, in particolare pp. 122-124 (p. 124 per la citazione), a cui si rimanda anche per la tradizione del documento trascritto da Boccaccio.

46. J. VON SCHLOSSER, *Poesia e arti figurative nel Trecento*, «La Critica d'Arte», 3 (1938), pp. 81-90, 83.

47. R. LONGHI, *Apertura sugli umbri*, «Paragone», 17, 191 (1966), pp. 3-17; riedito in ID., *Edizione delle opere complete* VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 147-158 (p. 147 per la citazione).

del mondo delle arti, tenendo ben a mente che ciò, per un verso, non induce a ritenerlo «schierato [neppure] dalla parte di una ipotetica corrente critica più avanzata»<sup>48</sup>, e, per l'altro, oltrepassa la ricostruzione di alcuni, ancorché rilevanti, temi della sua biblioteca o l'individuazione delle 'occasioni figurative'. La possibilità di approfondimento di precipui aspetti dell'opera letteraria che ne discende corre parallela alla sua eccellenza come fonte per la storia dell'arte.

ALESSIO MONCIATTI  
Università degli Studi del Molise  
*alessio.monciatti@unimol.it*

---

48. BELLONZI, s.v. *Arti figurative*, cit. n. 15, p. 400.