

FONTI ICONOGRAFICHE DELLA *COMMEDIA*

Nel Medioevo, al tempo di Dante, le opere d'arte avevano il compito di trasmettere un patrimonio di conoscenze non meno importante e di certo più condiviso di quello diffuso attraverso la tradizione scritta. Proprio per questo motivo non possiamo trascurare il ruolo che le fonti figurative poterono interpretare per Dante, uomo del Medioevo, attento osservatore di ogni forma d'arte, disegnatore lui stesso¹ e necessariamente immerso in quel ricco repertorio di immagini e simboli.²

Questo tuttavia non significa recuperare sommarie affinità di impianto strutturale o di immaginazione visiva tra l'opera dantesca e certe forme d'arte, rilevando generiche consonanze; si tratta invece di identificare, come lo si fa per eventuali fonti scritte, precisi richiami e inequivocabili corrispondenze tra determinati testi figurati e la *Commedia*, rendendo esplicite singole presenze, solo apparentemente nascoste nella reinvenzione dell'ultramondo dantesco dall'*Inferno* al *Paradiso*.

1. *Inferno*

Partirei allora dall'*Inferno* proponendo alcuni luoghi e alcune immagini di certo note al poeta come il mosaico raffigurante il Giudizio Universale³ nella basilica di Santa Maria Assunta a Torcello.⁴ Dante ebbe

¹ CERVIGNI 2007.

² Sulla rilevanza delle arti figurative nella *Commedia* dantesca cfr. innanzi tutto: FALLANI 1971b; PETROCCHI 1994, cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa; KLEINHENZ 1990; KLEINHENZ 1999, in specie il paragrafo intitolato "Dante e l'arte della Bibbia", 385–389; BATTAGLIA RICCI 2000a, in particolare il capitolo dedicato a "Dante e l'arte figurativa", 65–71; BATTAGLIA RICCI 2000b; BATTAGLIA RICCI 2001, cui si rimanda senz'altro anche per il ricco repertorio bibliografico e illustrativo. Vedi inoltre DONATO et al. 2006; ZULIANI 2006; CORSUCCI-FRATI 2009; PASQUINI 2008b; PASQUINI 2015.

³ Sull'iconografia del Giudizio Universale anche in relazione alla *Commedia* dantesca: BASCHET 1990; MORGAN 1990, 4–5 e 21–23; BASCHET 1993, in particolare 135–232; BASCHET 1994; MINOIS 1995, in specie 76–81; CHRISTE 1995; BASCHET 1996; BASCHET 2000, in specie 236–241. Fondamentali inoltre sul tema: CHRISTE 2000; PACE 2006.

⁴ Per le analogie esistenti tra il mosaico del Giudizio Universale di S. Maria Assunta e alcuni passi della prima cantica dantesca, si veda in primo luogo: LEVI 1906. Un

modo di visitare l'isola lagunare e la sua cattedrale in varie occasioni precedenti l'ultima fatale ambasceria del 1321 e collocabili tutte in relazione con la composizione della prima cantica: si pensa a una prima visita veneziana nel biennio 1304–1305; abbastanza certo è inoltre il soggiorno negli anni 1305–1306 nella vicina Treviso presso la corte di Gherardo da Camino⁵ con una serie di spostamenti, nelle città della Marca Trevigiana, a Padova e ancora Venezia. Il fatto che Dante durante uno di questi spostamenti visitasse pure Torcello e la sua cattedrale sembra davvero più che plausibile. Ancora nel 1905 Cesare Augusto Levi, archeologo e scrittore, ripercorrendo il tragitto dall'isola a Venezia con la *Commedia* in grembo ipotizzava le possibili suggestioni che quel paesaggio poteva aver generato nel poeta.⁶ Il campanile della basilica torcelliana, la solitaria torre, alle spalle, intorno le paludi, le «*onde bigie*» (*If.*, VII, 104); di fronte la città fatata al tramonto, con le sue cupole affocate e la grigiastra muraglia che unisce le Fondamenta Nuove all'Arsenale.⁷ Da questo paesaggio fosco e nebbioso, che anche Dante ebbe forse occasione di apprezzare, poterono scaturire, secondo Levi, le immagini della città di Dite e della palude Stigia. Attraverso la laguna caliginosa su di una «*nave piccioletta*» (*If.*, VIII, 15) come quella, guidata da Flegiàs, che lo conduce ai «*piè dell'alta torre*» (*If.*, VIII, 2) della città di Dite, il sommo poeta poté raggiungere l'imponente e solitario campanile di Santa Maria Assunta, alta torre pure lui. Di sicuro allora varcò la soglia dell'antica basilica e si soffermò a rimirare l'impressionante mosaico della controfacciata.

riferimento al Satana di Torcello, inteso come «*precedente importante del "tipo" attestato in area fiorentina e che da parte sua è una sorta di sintesi di moduli diffusi nella cultura italo-bizantina*», è in BATTAGLIA RICCI 2001, 25, n. 22, tav. 6. Cfr. inoltre: BASCHET 1993, 191–194, figg. 34–35; CHRISTE 1995; BASCHET 1996, 354; BASCHET 2000, 234; CHRISTE 2000, 28–29, 44–47, 279, figg. 9 e 11; PACE 2006, 54, 56, 57 (fig.), 58 e 62–63.

⁵ Cfr. la voce redazionale *Treviso* 1976 in *Enciclopedia dantesca*. Vedi anche PETROCCHI 1978. Da vedere anche il volume pionieristico BASSERMANN 2006, in specie per la presenza di Dante a Venezia 454–456.

⁶ Vedi ancora LEVI 1906.

⁷ L'Arsenale di Venezia, dove ribolle d'inverno «*la tenace pece*», viene peraltro chiamato in causa nel canto XXI dei barattieri (citazione: *If.*, XXI, 8). La *Commedia* viene sempre citata da ALIGHIERI 1987.

Del *Giudizio Universale* di Santa Maria Assunta,⁸ bizantino nello schema generale,⁹ a noi interessa in primo luogo la porzione dedicata alla rappresentazione dell'Inferno (fig. 13). Il fiume di fuoco che nasce ai piedi della mandorla con il Cristo giudice si espande sulla destra in uno stagno di lava incandescente dove due angeli armati di lance respingono i dannati, rappresentati da teste mozzate con le quali piccoli e scuri demòni paiono dilettersi. Satana siede a destra, con l'Anticristo in grembo, su un trono costituito da un drago a due teste divoranti altrettanti peccatori.

Al di sotto di questa prima porzione, i dannati appaiono collocati in sei scomparti distinti, tipici ancora del Giudizio bizantino (fig. 13), riconducibili secondo alcuni a una già consolidata rappresentazione del settenario, ovvero alla figurazione dei supplizi corrispondenti ai sette peccati capitali, ma da interpretare forse più coerentemente come rappresentazioni ancora embrionali delle principali pene che secondo i teologi si applicavano indistintamente a tutti i dannati (la privazione di Dio, il fuoco, i vermi che non smettono di rodere, il freddo e le tenebre):¹⁰ senza cioè quella precisa corrispondenza tra peccato e pena che verrà codificata concettualmente e visivamente solo nel secolo XIV, anche grazie alla *Commedia*.

Che si tratti già di una esplicita allusione ai sette peccati capitali o meno, di certo questi scomparti musivi dovettero esercitare un certo stimolo sulla fantasia di Dante, il quale, mentre all'epoca delle probabili visite a Torcello concepiva una struttura punitiva molto più complessa, poteva comunque trarre alcuni suggerimenti anche dall'impressionante mosaico lagunare.

Nello specifico, le quattro figure nude che si stagliano su un fondale cupo contorcendosi nei corpi e mordendosi le mani potrebbero trovare un riscontro preciso nella descrizione che Dante ci fornisce degli iracondi nel VII canto dell'*Inferno* ai vv. 110–114:

⁸ Per cui cfr. ANDREESCU 1972; ANDREESCU 1976; ANDREESCU 1996; POLACCO 1984; RIZZARDI 1985; POLACCO 1988; POLACCO 1994; ANDREESCU 1995; POLACCO 1996; RIZZARDI 2006; RIZZARDI 2009.

⁹ Ma con alcune inserzioni evidentemente attribuibili all'iconografia occidentale, per cui vedi: CHRISTE 2000, 46.

¹⁰ Cfr. BASCHET 1993, 191–194; BASCHET 1996; BASCHET 2000, 233–234.

*vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.
Queste si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.*

Il motivo delle mani rabbiosamente rosicchiate richiama inoltre una terzina del canto VIII, quando, ancora nell'attraversamento della palude Stigia, l'incontro-scontro fra Dante e Filippo Argenti si risolve nel violento epilogo dei vv. 61–63:

*Tutti gridavano: «A Filippo Argenti!»;
e 'l fiorentino spirito bizzarro
in sé medesimo si volvea co' denti.*

La medesima scena potrebbe infine essere nuovamente evocata nel canto XXXIII, durante il drammatico racconto di Ugolino, al verso 58: *«ambo le man per lo dolor mi morsi»*.

Possiamo ancora immaginare che il poeta tornasse con la memoria a quei due settori musivi in cui, nell'«*acqua [...] buia assai più che persa*» (*If.*, VII, 103) di una palude scura, galleggiano teschi rosicchiati da vermi e corpi orribilmente smembrati, mentre rifletteva sulla rappresentazione degli accidiosi, sprofondati nell'acqua limacciosa, fitti nel fango dello Stige in un perpetuo e squallido ribollire (VII, 118–124):

*[...] sotto l'acqua è gente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
Fitti nel limo, dicon: “Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra”.*

I fiumi infernali non sono certo, come ben sappiamo, un'invenzione dantesca.¹¹ Lo Stige e così pure il Flegetonte e il Cocito sono già noti alla

¹¹ CIAFARDINI 1922.

tradizione letteraria classica e biblica. Solo in alcuni casi tuttavia essi, oltre a delimitare precisi settori dell'oltretomba, vengono proposti come specifici strumenti di dannazione, simbolicamente e fisicamente connessi alla punizione dei peccati. Il Flegetonte ad esempio, già presente nell'idrografia classica sin da Omero e dovunque immaginato come un fiume di fuoco,¹² viene rappresentato esplicitamente come fiume di lava incandescente in cui vengono puniti i violenti solo nel *Fedone* di Platone;¹³ alcuni dannati vi si trovano immersi pure nelle *Puniche* di Silio Italico, mentre nell'*Apocalisse di S. Paolo*,¹⁴ testo copto redatto fra il 240 e il 250 d. C., al quale Dante poté presumibilmente far riferimento, il fiume di fuoco ardente, il cui nome non viene peraltro precisato, si mostra affollato di dannati, una moltitudine di uomini e donne, alcuni immersi fino alle ginocchia, altri fino all'ombelico, altri fino alle labbra e altri ancora fino ai capelli. A un fiume tutto di sangue allude invece la *Navigazione di S. Brandano*.¹⁵ Lo stesso si dica per il Cocito, che pur presente in Stazio, nell'Ade virgiliano e in quello descritto da Silio Italico, richiamato inoltre in Giobbe (21, 32–33) come fiume sassoso e come fiume di lacrime nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano,¹⁶ viene associato all'idea del gelo solo in Isidoro di Siviglia.¹⁷ Possiamo inoltre aggiungere, quale fonte probabilmente nota a Dante, la *Visione di Tungdalo*, databile al secolo XII,¹⁸ dove già si descrivevano, con ricchezza di dettagli, anche cruenti, i tormenti subiti dai dannati nell'abisso infuocato dell'Inferno: l'autore vi descrive tra gli altri un demone con due piedi e due code, naso lungo, becco e artigli di ferro, seduto su uno stagno ghiacciato e intento a divorare tutte le anime che riusciva ad afferrare.

Se questi potrebbero essere i probabili antecedenti letterari, è invece proprio a Torcello (in una delle pochissime testimonianze figurative sul

¹² Così nella *Tebaide* di Stazio, IV, 523; nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano, I, 23; nelle *Puniche* di Silio Italico, XIII, 563–565; nell'*Eneide* di Virgilio, VI, 550–551. Cfr. MAZZAMUTO 1970a; MAZZAMUTO 1970b.

¹³ MINOIS 1995, 32–36.

¹⁴ *Ibid.*, 51–52.

¹⁵ Cfr. ancora MAZZAMUTO 1970a. Vedi inoltre GRIGNANI 1975, 161; MINOIS 1995, 58–59.

¹⁶ Cfr. oltre a MAZZAMUTO 1970a anche BIGI 1970, 46 e SPAGGIARI 2010.

¹⁷ *Isid.*, *Etym.*, XIV ix, 7 (*PL*, 82, col. 526).

¹⁸ Per cui si veda in primo luogo PALGEN 1969a; PALGEN 1969b, 58–70; PALMER 1982; PFEIL 1999. Cfr. inoltre RUSSELL 1987, 158–159 e n. 14 con precisi rimandi bibliografici; MORGAN 1990, 3 e 22; BASCHET 1993, 103–104; CESERANI 2010, in specie 10.

suolo italiano di un'iconografia diffusa soltanto nell'Oriente bizantino)¹⁹ che Dante ha potuto scorgere, tra i comparti delle sei grotte infernali che nel Giudizio evocano le differenti pene inflitte ai dannati nell'oltretomba, l'immagine potente di un fiume di fuoco dai cui flutti emergono fitti i volti attoniti dei peccatori; e poco distante il fiume di ghiaccio che nella sua *Commedia* si muterà nel lago gelato di Cocito, corrispondente al nono cerchio infernale.

Pur rimanendo nell'ambito in cui per necessità ci si muove, che è quello delle ipotesi, piace infine pensare a quelle due figure intenzionalmente accostate nel primo scomparto infernale, fasciate dalla medesima fiamma, «*due dentro ad un foco*» (*If.*, XXVI, 79), e dunque accomunate nel medesimo martirio, come possibili ispiratrici di «*quel foco che vien sì diviso*» (*If.*, XXVI, 52) in cui «*dentro si martira / Ulisse e Diomedes*» che «*così insieme / a la vendetta vanno come a l'ira*» (*If.*, XXVI, 55–57).

Nel canto XXXIV dell'*Inferno* gli esiti dell'eterna condanna del «*primo superbo*» (*Pd.*, XIX, 46) si concretizzano nella rappresentazione della smisurata e orrida figura di Lucifero. Il mostruoso angelo ribelle emerge a mezzo busto dalla ghiaccia mostrando tre volti su una sola faccia, in analogica antitesi rispetto alle tre persone della Trinità e in linea con una tradizione iconografica, ben nota all'arte del Medioevo. Come tuttavia già affermava Arturo Graf, la significativa triformità del Lucifero dantesco «*non balza fuori per la prima volta dall'accesa fantasia di Dante; già innanzi la coscienza religiosa l'aveva immaginato e scorto, già le arti l'avevano raffigurato*».²⁰ Le origini dell'iconografia del *vultus trifrons* sono in effetti molto antiche:²¹ rappresentazioni di divinità solari a tre teste o con tre volti su una testa sola erano diffuse tra i Celti e nelle

¹⁹ Si potrebbe annoverare anche l'affresco riferibile ai primi decenni del XIV secolo, firmato da Rinaldo da Taranto e sito nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi per cui vedi oltre a BASCHET 1996 anche BELLÌ D'ELIA 1992, in particolare 757–758.

²⁰ GRAF 1965, 93–94.

²¹ Sul *vultus trifrons* nell'iconografia del Medioevo e sulle origini pagane del tema cfr. HOOGWERFF 1942–1943; PETTAZZONI 1946; BALTRUŠAITIS 1973, 58–62; IACOBONE 1997, in particolare il paragrafo 3 del terzo capitolo intitolato “Tentativi di fusione degli schemi”, 218–227. Vedi anche nello specifico in relazione al Lucifero dantesco BATTAGLIA RICCI 2001, 25–38.

regioni della Gallia romana.²² Divinità tricefale erano note anche nelle regioni balcaniche. Il dio cavaliere degli antichi Traci viene rappresentato come tricefalo soprattutto in Bulgaria; numerose sono inoltre le divinità dei popoli slavi che vengono rappresentate con tale triformità, come l'idolo a tre teste, simulacro del dio Triglav, adorato tra gli slavi del Baltico.²³ Il culto del dio tricefalo si estendeva in sostanza verso il Nord sino al lago Baikal e nel Caucaso verso Est, fino al Giappone.²⁴

Queste divinità pagane a tre teste, antagoniste ignare del Dio unico e trino, non poterono che assumere nella rielaborazione cristiana valenze fortemente negative.²⁵ Così accadde che il *vultus trifrons* finì per divenire nell'arte medievale emblema della potenza empia del demonio cui ogni buon cristiano aveva l'obbligo di resistere col vigore della propria fede. Raffigurare il volto triforme del demonio sulla facciata di una basilica, in un portale o tra i fregi del chiostro vicino, significava in parte esorcizzarlo, mettendo in guardia il buon cristiano sulla pericolosità di quell'entità subdola e malvagia che, manifestandosi attraverso una triformità sacrilega, opposta a quella celeste, voleva ingannare l'animo umano. Questo è il senso dei volti trifronti scolpiti dai Vassalletto nei chiostri di S. Paolo fuori le mura (1220) e di S. Giovanni in Laterano (1230)²⁶ nei primi decenni del secolo XIII: teste con tre volti, uno di faccia, gli altri due di profilo, in modo tale che si vedano due occhi, tre nasi e tre bocche, uniti da corone di foglie appuntite «*al loco della cresta*» come in *If.*, XXXIV, 42. Questo è anche il senso di quell'immagine triforme scolpita sulla facciata del S. Pietro di Tuscania (1250),²⁷ monumento che

²² Nello specifico sull'argomento v. HOOGWERFF 1942–1943, 231–233, figg. 19–20; PETTAZZONI 1946, 135, tav. 13.

²³ Cfr. ancora HOOGWERFF 1942–1943, 234–235, fig. 21; PETTAZZONI 1946, 135–138, 144, 146, tav. 14c.

²⁴ Sulle numerose attestazioni di divinità tricefale, dall'Egitto all'India, sino alla Persia antica e medievale, all'Asia centrale, al Tibet, e al Giappone, cfr. sempre HOOGWERFF 1942–1943, 239–242 con relative immagini e PETTAZZONI 1946, 146–147.

²⁵ Si vedano in generale sulla reinterpretazione in chiave negativa di alcuni culti provenienti dalle regioni nordiche HOOGWERFF 1942–1943, 236–237; PETTAZZONI 1946, 150; RUSSELL 1987, 42–44.

²⁶ Sui volti trifronti dei due chiostri romani si vedano HOOGWERFF 1942–1943, 208–209, figg. 1–3; IACOBONE 1997, 221 e BIFERALI 2005, in specie 48–51 e relative immagini.

²⁷ Cfr. HOOGWERFF 1942–1943, 211, fig. 5; PETTAZZONI 1946, 150, tav. 15a; IACOBONE 1997, 221, fig. 40; BATTAGLIA RICCI 2001, 30–31, tavv. 8–9.

presumibilmente Dante ebbe occasione di visitare.²⁸ All'inizio del secolo XIII il diavolo in persona si palesa, dunque, con quella forma triplice del volto adottata quasi un secolo dopo dal sommo poeta nel canto XXXIV dell'*Inferno*.

Non ci è dato di sapere con certezza se Dante poté avere tra le mani uno di quegli esemplari manoscritti della Bibbia moralizzata, riprodotti in numerose copie tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, dove l'Anticristo viene più volte raffigurato con *vultus trifrons* e corona;²⁹ mentre presumibilmente l'affresco, oggi distrutto, raffigurante un Satana a più bocche nella facciata della Chiesa di S. Gallo a Firenze, citato da Boccaccio nella nona novella dell'ottava giornata, dovette essere eseguito negli anni subito posteriori all'esilio dantesco.³⁰ Sappiamo invece per certo che egli sovente e ancora in giovane età (quando soprattutto immagini impressionanti si stampano nella memoria e stimolano la fantasia) ebbe modo di visitare il Battistero di Firenze, il «*bel San Giovanni*» di *If.*, XIX, 17, di ammirare nella cupola il mosaico raffigurante il Giudizio Universale e in specie la porzione dedicata all'*Inferno*, realizzata da Coppo di Marcovaldo intorno al 1260/70, dove la spaventosa figura del demonio riproponeva nuovamente l'antica e mostruosa triformità (fig. 14).

La grottesca figura di Satana mostra in effetti tre bocche, due delle quali appaiono in realtà costituite dalle teste protese di due serpenti. Ognuna delle tre bocche divora un dannato: quello dilaniato dalla bocca centrale, come si legge pure nel testo dantesco (*If.*, XXXIV, 63–64), «*il capo ha dentro e fuor le gambe mena*», mentre gli altri due «*hanno il capo di sotto*». Il triforme demonio fiorentino, enorme e spaventoso, deve essere

²⁸ Già in RICCI 1898, l'immagine dei due diavoli triformi di Tuscania (Toscanella nel testo) viene associata alla descrizione dantesca di Lucifero. L'idea che immagini del genere potessero costituire un precedente per il demonio dantesco è già, come si è detto, in GRAF 1965, 93–94, ma anche in HOOGWERFF 1942–1943, 211. Cfr. inoltre FINOCCHIETTI 2007, in specie 556–558; PASQUINI 2012; PASQUINI 2015, 49–56.

²⁹ Si vedano in particolare sull'iconografia triforme dell'Anticristo: BALTRUSAITIS 1973, 58–62; EMMERSON 1981, in particolare il capitolo intitolato “Antichrist in Medieval Art”, 108–145. Per le varie rappresentazioni dell'Anticristo nell'iconografia del Medioevo cfr. inoltre SCHÜSSLER 1975; SCHÜSSLER 1991; KLEIN 1992; MUIR WRIGHT 1995; BATTAGLIA RICCI 2001, 31. Per riferimenti precisi ai manoscritti in cui ricorre la raffigurazione tricefala dell'Anticristo, cfr. infine CHRISTE 2000, 81–90 con relative illustrazioni e BIFERALI 2005, in particolare 48 e relativi riferimenti bibliografici alle note 61–68.

³⁰ Cfr. GRAF 1965, 94; GILBERT 1999, in specie 147–148; BATTAGLIA RICCI 2001, 31.

dunque considerato come una delle fonti principali, forse la più rilevante, per il Lucifero dantesco.³¹ Esso ne ricorda le orrende fattezze, le dimensioni notevoli, ma soprattutto la triformità orribile del capo.

Dal mosaico del Battistero fiorentino, Dante poté in realtà trarre numerosi spunti a cominciare dalle ali «*di vispistrello*» del suo Lucifero (*If.*, XXXIV, 49): esse solo di recente, ovvero intorno alla metà del XII secolo, erano state sostituite nelle raffigurazioni medievali degli esseri infernali a quelle pennute, rimaste peculiari delle entità angeliche.³²

Le tombe scoperchiate, poste ai piedi della mandorla con il Cristo trionfante, caratteristiche stavolta dell'iconografia occidentale del Giudizio, poterono suggerire al poeta quelle analoghe degli eretici all'ingresso della città di Dite con i coperchi sollevati: da una di quelle arche si erge dritta l'ombra di Farinata (*If.*, X, 31–33) e solo «*infino al mento*» quella di Cavalcante Cavalcanti (*If.*, X, 53).

Sulla metà destra del mosaico dedicato all'Inferno, nella porzione alta della scena, si individua l'immagine di un peccatore collocato a testa in giù, tenuto per i piedi da un demonio e con il capo conficcato nella ridda di dannati sottostante. Poco più in basso altri due demòni neri e smilzi sembrano affannarsi a collocare altrettanti malcapitati nella medesima anomala posizione, ovvero con la testa rivolta verso il basso, infissa nel terreno fiammeggiante, e le gambe scalpitanti verso l'alto. Questa particolare forma di supplizio poté forse suggerire al poeta il tormento riservato ai simoniaci nel canto XIX dell'*Inferno*, conficcati per contrappasso a testa in giù nei fori di cui è cosparsa la terza bolgia dell'ottavo cerchio.

³¹ Fondamentale in proposito il vecchio ma sempre valido contributo di WILKINS 1927, ripreso in ROTSCCHILD–WILKINS 1928. Vedi inoltre HOOGEWERFF 1942–1943, 214, fig. 8; CONSOLI 1980, in specie 67–68 (a 68, n. 44, l'autrice menziona una tavola del 1280 della scuola di Guido da Siena raffigurante il Giudizio finale in cui un Lucifero enorme, seduto sopra un drago, mostrerebbe come a Firenze due serpenti che fuoriescono dalle orecchie ghermando altrettanti peccatori; la riproduzione è in VALSECCHI 1968; BASCHET 1993, 206–207, 220 (in relazione alla triformità del capo), 222–223, figg. 42–43; NASSAR 1993, 54–55; BATTAGLIA RICCI 2000a, 65–71; CHRISTE 2000, 319; BATTAGLIA RICCI 2001, 24–30 e 50–52, con relative immagini; PACE 2006, 165–166 e 167 (fig.); HUECK 2006 con relative immagini; PASQUINI 2012. Sul Battistero e i suoi mosaici si veda inoltre PAOLUCCI 1994.

³² Fondamentale sull'argomento il capitolo intitolato “Ali di pipistrello e demoni cinesi” in BALTRUŠAITIS 1973, in particolare 159–163 (“Ali di pipistrello e creste di drago nel Medioevo”). Cfr. inoltre RUSSELL 1987, 97 e 155; BASCHET 1994, 646–647.

Il canto XXI dell'*Inferno* si svolge nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio dove i barattieri sono "attuffati" nella pece densa e bollente, mentre i diavoli, che li sorvegliano dalle rocce, vanificano coi loro uncini ogni tentativo di emersione. In particolare i versi 29–36 descrivono un diavolo nero, feroce in volto e «*sovra i piè leggero*» (*If.*, XXI, 33), che risale correndo uno dei ponti di Malebolge; il demonio sostiene sull'«*omero [...] arguto e superbo*» (*If.*, XXI, 34) un peccatore che grava dunque con ambedue le anche sulla sua spalla spigolosa. Anche in questo caso non dobbiamo escludere il possibile contributo che all'ideazione della scena poetica poté fornire il ricordo di quei demòni scuri e smilzi che nel mosaico fiorentino caricano sulle spalle angolose e sporgenti i peccatori, per poi gettarli nell'orribile e indistinta mischia dannata.

Così nei canti XXIV e XXV,³³ i ladri corrono entro una «*terribile stipa / di serpenti*» (*If.*, XXIV, 82–83). Le serpi si avventano sui dannati e li trafiggono «*là dove 'l collo a le spalle s'annoda*» (*If.*, XXIV, 99). Nel canto XXV Cianfa Donati viene aggredito da un serpente che «*tutto a lui s'appiglia*» (*If.*, XXV, 51): si aggrappa alla pancia del dannato con le zampe di mezzo, addentandone «*l'una e l'altra guancia*» (*If.*, XXV, 54). E ancora nel XXV un «*serpentello acceso, / livido e nero come gran di pepe*» (*If.*, XXV, 83–84) guizza veloce e trafigge Buoso Donati all'ombelico; come ramarro, dice Dante, che corre di siepe in siepe o come le orrende lucertole che nell'*Inferno* del Battistero fiorentino addentano furiose i peccatori e li inghiottiscono talora sino al ventre, creando anche visivamente immagini ibride e mostruose di uomo e rettile fusi insieme.

2. Purgatorio

Tra Duecento e Trecento l'arte figurativa occidentale vive un cambiamento epocale generato da una rinnovata attenzione per la rappresentazione della realtà fisica percepibile con i sensi. Si attua ora una sorta di superamento di quella modalità espressiva che rappresentava la realtà fenomenica in maniera del tutto simbolica e allusiva, ovvero come essenziale rimando alla vera realtà della trascendenza. Gli inizi e i primi eccezionali episodi di questa vicenda si devono agli scultori delle

³³ Le cui analogie con il mosaico fiorentino vengono già rilevate in CONSOLI 1980, 69; BATTAGLIA RICCI 2001, 50.

cattedrali gotiche francesi e tedesche – che Dante tuttavia non ha potuto frequentare: qui già nella prima metà del secolo XIII le sculture rivelano una notevole attenzione all’umanizzazione dei volti e dei corpi, oltre che alla resa delle tensioni emotive.

Anche gli artisti italiani diedero in questa fase un contributo rilevante e il primo protagonista di questo percorso verso un nuovo e più intenso naturalismo fu di certo Nicola Pisano. Nel pulpito del battistero di Pisa (1257–1260)³⁴ e in quello del duomo senese (1265–1268)³⁵ si possono difatti riconoscere le novità principali di quest’arte della realtà, rispetto a ciò che si vedeva in precedenza, ad esempio nell’opera di un sia pur sommo scultore quale fu Benedetto Antelami (1150–1230): il rilievo di Nicola risulta fortemente tridimensionale, innovativa e coinvolgente l’attenzione alle tensioni emotive rilevabili dai gesti e dai volti.

Il figlio di Nicola, Giovanni Pisano (1245–1314), e l’allievo Arnolfo di Cambio (1240–1310) proseguiranno sulla medesima via: in Giovanni l’aspetto drammatico di ogni singola scena si fa più intenso, mentre in Arnolfo trionfa la monumentalità classica, la perfezione delle forme. Giotto, coetaneo e compatriota di Dante, portò invece a compimento una vera e propria reinvenzione della pittura, iniziata in Italia, soprattutto fra la Toscana e Roma, verso la metà del Duecento. Ad Assisi, nella basilica di San Francesco (1288–1292) e a Padova, nella Cappella degli Scrovegni (1303–1305), le figure prendono corpo, aumenta la loro tridimensionalità grazie a un sapiente uso del chiaroscuro e della luce naturale, le fisionomie dei volti acquistano espressione e caratterizzazione, gli ambienti e lo spazio divengono plausibili, riconoscibili come reali.³⁶

Dante fu testimone di questo cambiamento delle arti figurative e specie nella seconda cantica mostra in più luoghi una conoscenza consapevole

³⁴ FRUGONI 2010, 180.

³⁵ TIGLER 2009.

³⁶ Il percorso due-trecentesco verso un’arte tesa alla rappresentazione del ‘vero’, che qui si delinea, funzionalmente, in breve, chiamando in causa tuttavia personalità insigni quali Nicola e Giovanni Pisano, Arnolfo e Giotto, meriterebbe tutt’altra trattazione e un’infinità di rimandi bibliografici. Concentrati sugli esiti che tale processo poté sortire nell’opera del sommo poeta ci limitiamo invece a indicare solo alcuni riferimenti bibliografici, che potranno comunque indirizzare verso eventuali approfondimenti: TARTUFERI–SCALINI 2004; BONA CASTELLOTTI 2006; ASSORATI et al. 2011. Aggiungiamo solo alcuni fondamentali contributi, fra i più recenti: GARIBALDI–TOSCANO 2005; NERI LUSANNA 2005; TOMEI 2006; FRUGONI 2008; MALAFARINA 2012; SEIDEL 2012.

di quella nuova rappresentazione della realtà che caratterizzava le manifestazioni artistiche del suo tempo.

Nel X canto del *Purgatorio*, alla fine di una faticosa salita, Dante e Virgilio si ritrovano nella prima cornice della montagna dove le anime dei superbi devono espiare il loro peccato. Prima ancora di incamminarsi lungo il sentiero, il poeta viene colpito dal candore del marmo e si accorge di trovarsi dinanzi a un ciclo di bassorilievi scolpiti, la cui bellezza supera non solo la perfezione dell'arte classica (esemplificata da Policletto) ma persino quella della natura stessa. I rilievi rappresentano in sequenza tre esempi di umiltà tratti dal Nuovo Testamento, dall'Antico e dalla storia romana: l'Annunciazione, Davide e l'Arca dell'Alleanza, Traiano e la vedova. Il trittico inizia con la rappresentazione dell'annuncio dell'angelo a Maria «*si verace /*» – dice Dante – «*quivi intagliato in un atto soave, / che non sembiava imagine che tace*» (Pg., X, 37–39).

L'arte a lui coeva era proprio alla ricerca della medesima veridicità. Ed è facile per noi capirlo se accostiamo ai versi danteschi l'*Annunciazione* scolpita da Nicola Pisano per il pulpito del battistero di Pisa (1257–1260 [fig. 15]) e se confrontiamo questa con scene di annunciazione riferibili all'epoca romanica, dominate, invece, da una notevole approssimazione anatomica e da un'estrema fissità. Nel pulpito di Nicola il rilievo si approfondisce, distanziandosi dal fondo, e si anima di un movimento nuovo, sinora inusitato. Nell'*Annunciazione* di Arnolfo, proveniente, si pensa, da Santa Maria del Fiore e conservata presso il Victoria & Albert Museum di Londra (1290–1295), l'angelo è colto nel momento in cui, appena sceso dal cielo, muove verso Maria: la sua presenza fisica si impone nello spazio, il suo corpo pare davvero muoversi e volgersi deciso verso la Vergine pudica.

Sarà in specie Giovanni Pisano a coniugare l'indagine dei moti dell'animo con la tensione incontenibile del rilievo, che rifiuta il piano di fondo distaccandosene prepotentemente e generando persone vive in energica relazione fra loro: il suo Arcangelo, quello scolpito con grazia e vigore per il pulpito della basilica di Sant'Andrea a Pistoia (1298–1301 [fig. 16]), non pare certo «*imagine che tace*» (Pg., X, 39).

Nei rilievi del canto X del *Purgatorio* il realismo è tale che, osservando la scena della processione che accompagna il trasporto dell'Arca dell'Alleanza con cantori e incensieri, i sensi del poeta non sono più in grado di distinguere la realtà dalla finzione: il rilievo è talmente veritiero

che Dante crede di ascoltare davvero il suono dei canti e di sentire l'odore dell'incenso. Benché solo «*Colui che mai non vide cosa nova*» (Pg., X, 94), Dio stesso, possa dar vita a un'opera così sublime in cui il 'parlare' diviene 'visibile' («*visibile parlare*», Pg., X, 94), di certo il poeta potrebbe avere in mente rilievi come la splendida e realistica processione scolpita da Arnolfo nel *Monumento funebre Annibaldi*:³⁷ opere che alla mimesi perfetta della realtà associavano, ora, una rinnovata e struggente tensione emotiva.

Il fatto che Dante stia ora trattando di arte e delle capacità o meno di quella di descrivere il vero e di andare anche oltre rappresentando l'intimo sentire dei personaggi raffigurati, è testimoniato dalla descrizione della pena dei superbi costretti a trasportare sulle spalle enormi massi per espiare il loro peccato. Per rappresentare la loro fatica, il poeta li paragona a sculture diffusissime in epoca romanica e gotica: i telamoni che, posti a sostegno di strutture architettoniche e colti nello sforzo di sorreggerne il peso, già di per sé rappresentavano nell'arte del Medioevo l'essere umano oppresso dal peso dei propri peccati. Anche in questo caso, una raffigurazione scultorea non vera, che colga tuttavia e rappresenti con estrema veridicità la fatica e il dolore di un corpo contratto, può suscitare autentica sofferenza in chi la guarda; e anche in questo caso, dalle più asettiche sculture di epoca romanica si passa ai telamoni di Giovanni Pisano (fig. 17)³⁸ capaci di rendere viva quella sofferenza che è prima di tutto consapevolezza intima dei propri peccati.

La scultura a lui contemporanea ma anche l'arte «*ch'alluminar chiamata è in Parisi*» (Pg., XI, 81) e di cui, fra le anime dei superbi nel canto XI, Dante incontra uno degli esponenti più significativi. Si tratta di Oderisi da Gubbio, artista che il poeta potrebbe aver conosciuto durante il suo soggiorno bolognese.³⁹ Benché non sia a tutt'oggi possibile assegnare con sicurezza alcuna opera a questo miniatore, che di certo ebbe un ruolo da protagonista nell'arte del miniare a Bologna, e nonostante la critica si sia invano sforzata di ricostruirne la personalità artistica e, in qualche misura, il catalogo, il Salterio ms. 346 della Biblioteca Universi-

³⁷ Roma, Chiostro di San Giovanni in Laterano (1289).

³⁸ Specie quello scolpito per il pulpito della basilica di Sant'Andrea a Pistoia (1298–1301).

³⁹ Per cui cfr. BELLÌ BARSALI 1973; MADDALO 1997; MEDICA 2000a, in specie 125–127; MEDICA 2004; PERRICCIOLI SAGGESE 2013.

taria bolognese,⁴⁰ potrebbe almeno consentirci di immaginare cosa Dante potesse intendere con l'espressione «*ridon le carte*» (Pg., XI, 82): una pittura che abbaglia grazie all'oro del fondo, al brillio delle lumeggiature e alla densità preziosa dei colori. Un graduale modenese e più ancora le carte miniate di una Bibbia parigina (Bibliothèque nationale de France, Lat. 20) attribuiti invece con mille dubbi all' indefinita fisionomia di quel Franco Bolognese⁴¹ di cui lo stesso Oderisi nelle terzine dantesche riconosce la superiorità, potrebbero invece aiutarci a individuare le novità introdotte da quest'ultimo artista che si accostò alla maniera giottesca, sostituendo i fondali dorati, di ascendenza ancora bizantina, con sfondi più credibili ed elaborando una pittura più corposa tesa, ancora una volta, alla resa del vero.⁴²

L'ipotizzabile rapporto di apprendistato che forse legò Franco Bolognese a Oderisi consente a Dante di introdurre il parallelo fra Giotto e Cimabue e dunque l'ennesima riflessione sull'evoluzione dell'arte del suo tempo, sulla potente spinta di rinnovamento che investì anche la pittura, capace con Giotto di fondere le cadenze auliche della cultura bizantina con le incipienti declinazioni gotiche provenienti d'oltralpe. Una rivoluzione paragonabile a quella che avvenne in campo letterario e che lo vide consapevole, orgoglioso, protagonista.⁴³ Vissuti negli stessi anni Dante e Giotto, fatto incredibile se ci pensiamo, coetanei e compatrioti, essi furono consapevoli della rispettiva e reciproca grandezza: Dante esaltò l'artista nell'XI del *Purgatorio*, Giotto dipinse il grande letterato fra i beati della Cappella del Podestà al Bargello.⁴⁴

I richiami alle fonti iconografiche medievali proseguono nel canto XII quando, al termine della prima cornice, Dante e Virgilio si imbattono nelle rappresentazioni scolpite di tredici episodi di superbia punita, tratti

⁴⁰ Da ricondurre in realtà, come si desume in MEDICA 2000b, al cosiddetto Maestro della Bibbia di Gerona.

⁴¹ Rimane tuttavia 'Maestro della Bibbia Lat. 20', cfr. BELLÌ BARSALI 1971; MOROZZI 1995; VALAGUSSA 2000; VALAGUSSA 2004.

⁴² Per la contrapposizione tra le maniere di Oderisi e Franco cfr. innanzi tutto FALLANI 1971a. Vedi inoltre NICOLINI 2015, in specie 8–11, con una puntuale documentazione bibliografica.

⁴³ Da vedere in merito BOITANI 2010.

⁴⁴ Per il rapporto fra queste due eccezionali, rivoluzionarie personalità cfr. GIZZI 2001. Sull'ipotesi di un loro possibile incontro a Padova, prospettato già da Benvenuto da Imola nel suo commento a Pg., XI, cfr. SELVATICO 1865; FOLENA 1990; RONCONI 2002.

dal Vecchio Testamento e dall'antichità. Collocate sul terreno per essere viste dai superbi, chinati a causa del peso, queste sculture ricordano le lapidi funerarie poste sui pavimenti delle chiese medievali, tombe terragne che recavano sulle lastre di marmo che richiudevano le spoglie le figure dei defunti, con l'aspetto che li connotava in vita, l'abbigliamento, l'acconciatura, gli oggetti più cari.⁴⁵ Questo consentiva di tramandarne la memoria, rinnovando ricordo e commozione. Vengono in mente due luoghi innanzi tutto dove Dante poté apprezzare l'esuberanza di tali allestimenti: la basilica di Santa Croce a Firenze, il cui pavimento già nei secoli XIII e XIV mostrava un gran numero di sepolture a terra, ma soprattutto la chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma (fig. 18), visitata di certo durante il giubileo del 1300, ricca di sepolture terragne accurate, differenziate, amorevolmente personalizzate.⁴⁶ Come le lapidi dei cari estinti riproponevano le fattezze di quelli rinnovando il dolore per la loro perdita, così la veridicità delle rappresentazioni calpestate dai superbi rinnovava, se il masso non fosse bastato, il peso della colpa.

«*Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero*» (Pg., XII, 67–68), il che non significa semplicemente che quelle rappresentazioni fossero una fedele riproduzione della realtà, ma significa soprattutto che le opere d'arte hanno la facoltà di riportare in vita gli eventi e i personaggi; guardare l'opera d'arte significa richiamare alla mente, vedere, i fatti rappresentati come fossero presenti.⁴⁷ E dunque Dante ha potuto sperimentare in prima persona l'insegnamento trasmesso da quegli episodi. Il rinnovato realismo dell'arte a lui contemporanea favoriva senza dubbio l'immedesimazione con gli eventi raffigurati, rispondendo perfettamente allo scopo didattico che le immagini ebbero per tutto il Medioevo.

Qualcosa di simile, commossa e partecipe immedesimazione, aveva voluto ottenere san Francesco attraverso la prima rappresentazione della Natività a Greccio nel 1223; decenni dopo l'episodio, Giotto dipinse il *Presepio di Greccio* nella basilica superiore di Assisi ambientandolo fra le mura di una basilica a lui contemporanea per attualizzare la sacralità

⁴⁵ Basti vedere BATTAGLIA RICCI 2004, cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

⁴⁶ Per le tombe terragne nei due edifici citati cfr. GARMS 2000; SABELLI–GIOVANNINI 2001; RUSSO 2007.

⁴⁷ BATTAGLIA RICCI 2004.

dell'evento, perché ancora una volta, la realtà visibile fosse il segno della grandezza dell'invisibile.⁴⁸

3. *Paradiso*

L'arte contemporanea al poeta, intrisa di una nuova esuberante concretezza, poté senza dubbio accompagnare la materia poetica sino al Paradiso Terrestre. Qui il naturalismo fortemente cercato da Giovanni Pisano, Arnolfo e Giotto dovette lasciare spazio a nuove, anzi più antiche modalità espressive, più consone alla descrizione di ciò che in realtà è indescrivibile. Fu invece l'arte bizantina di Ravenna, città dove il poeta trascorse gli ultimi anni della sua vita, a costituire la migliore fonte ispiratrice per l'ultima cantica della *Commedia*. Esistono infatti indubbe consonanze tra i decori musivi della città adriatica, referibili ai secoli V e VI, e le sfolgoranti visioni del *Paradiso*:⁴⁹ luce e colori giocano in entrambi i casi un ruolo primario come mezzi espressivi necessari a rappresentare l'indescrivibile. Perché questo Dante doveva ora riuscire a esprimere, doveva dare corpo a immagini incorporee e infondere un movimento fittizio a ciò che in definitiva è immobile ed eterno.

Molti autori, nella scia di Umberto Bosco,⁵⁰ hanno sottolineato l'analogia tonale esistente tra la processione edenica e i mosaici della navata centrale di S. Apollinare Nuovo raffiguranti teorie di vergini e martiri (fig. 19): in entrambi i casi le figure luminose incedono solenni, lontane da ogni riferimento alla realtà terrena e si dispongono sul medesimo piano secondo i principi di quella prospettiva simbolica, cara all'arte

⁴⁸ Vedi anche ASSORATI et al. 2011, 35.

⁴⁹ Sulle analogie esistenti tra i tesori musivi di Ravenna, i canti del Paradiso Terrestre e la terza cantica vedi RICCI 1921, 76–77; MURATORI 1921, specialmente 90–91; GETTO 1957, in particolare 85–88; APOLLONIO 1951, 55; GMELIN 1959; APOLLONIO 1965; COSMO 1965, 229–230; BOSCO 1966; FALLANI 1971b, 118–120; CHIARINI 1973, 862–863; CHIARINI 1979, soprattutto 231–237; STEFHANY–FENGLER 1977; JACOFF 1985; SCHNAPP 1986; BATTISTINI 1989a, 165–175; PASQUINI 1993, 614–615; PASQUINI 1995; PASQUINI 2008a; PASQUINI 2008b.

⁵⁰ Si veda innanzi tutto a tale proposito il fondamentale contributo di BOSCO 1966. E inoltre GMELIN 1959, 14–15; COSMO 1965, 230; FALLANI 1971b, 118; CHIARINI 1973, 862; CHIARINI 1979, 231 e 233–234; BATTISTINI 1989a, 165; BATTISTINI 1989b, 38 e 43; PASQUINI 1993, 614–615; PASQUINI 1995, 704–708; PASQUINI 2008b, 20–21.

tardoantica, che consentiva di percepire nel contempo tutti i piani della rappresentazione figurata.

La figura di Giustiniano, il grande sovrano che per Dante incarnava l'impero legittimo, risplende tuttora nella ricca ornamentazione absidale della basilica di S. Vitale, collocata fra l'imponente immagine dell'arcivescovo Massimiano e quella più modesta del generale Belisario⁵¹ «*cui la destra del ciel fu sì congiunta*» (*Pd.*, VI, 26) e cui il sovrano, come si legge al verso 25 del VI canto, affidò «*l'armi*» durante la lunga ed estenuante guerra gotica che restituì all'impero i territori sottratti ai barbari ariani. Il potere politico imperiale, sorretto dalle fedeli milizie terrene e affiancato dall'autorità della Chiesa cattolica ortodossa con cui l'imperatore seppe procedere in pieno accordo, è ispirato direttamente da Dio nel testo dantesco e giustificato, come affermava già il Chiarini, «*dalla teologica dipendenza dal Cristo pantocratore*» nell'abside di S. Vitale.⁵²

Non tutti sanno che nella Ravenna riconquistata ai goti un'altra immagine solenne esaltava la devozione, la spiritualità e la munificenza del grande imperatore. Secondo la testimonianza del *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* di Andrea Agnello (IX secolo), nella parete interna della facciata di S. Apollinare Nuovo, un mosaico ritraeva con profusione di tessere dorate, «*auratis decoratam tessellis*», l'immagine di Giustiniano nell'atto di consegnare al successore di Massimiano, l'arcivescovo Agnello, il diploma di donazione delle chiese ariane e dei loro patrimoni.⁵³ Tale composizione, di cui riferiscono anche Flavio Biondo e l'*Historia di Ravenna* di Tomaso Thomai, segnalata inoltre da Girolamo Rossi nella seconda metà del XVI secolo⁵⁴ – dunque presumibilmente integra all'epoca di Dante – ribadiva e rappresentava ancora una volta in modo esplicito il pieno accordo esistente tra Giustiniano imperatore e l'autorità ecclesiastica nella politica antiariana.⁵⁵ Più ancora che a S. Vitale, dove un corteo rituale, ma ancora di fatto terreno, accompagnava l'offerta del sovrano, in questo progetto decorativo, di poco posteriore, la

⁵¹ Sull'identificazione di Belisario nel pannello musivo, cfr. ANDREESCU 1992, 203–204.

⁵² CHIARINI 1973, 862.

⁵³ AGNELUS VON RAVENNA 1996, 342–344: «*In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis, Iustiniani augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratam tessellis.*». Vedi anche sul mosaico scomparso di S. Apollinare Nuovo BOVINI, 1955, 16–17.

⁵⁴ PASQUINI 2008b, 26.

⁵⁵ Si veda in proposito PICCININI 1992, in particolare 46–47.

simbologia della composizione, enfatizzata dagli «*auratis tessellis*» del testo agnelliano, amplificava l'aspetto sacrale dei doni che l'imperatore rivolgeva alla divinità e che, attraverso le processioni delle milizie divine dei martiri e delle vergini, giungevano sino alle immagini di Cristo e della Vergine poste al termine della navata, in prossimità dell'abside. Se, come possiamo presumere, il grande imperatore bizantino avrebbe rappresentato comunque per Dante – e dunque a prescindere dai mosaici di Ravenna – la legittimità dell'impero, è anche certo che il risalto concessogli nella terza cantica è in qualche modo equiparabile al ruolo da lui interpretato all'interno dei cicli musivi di S. Vitale e S. Apollinare Nuovo.⁵⁶

Il viaggio di Dante prosegue attraverso le «*etterne rote*» (*Pd.*, I, 64) i «*santi giri*» (*Pd.*, II, 127). Nel cielo del Sole, ove risiedono gli spiriti sapienti, Dante e Beatrice vengono circondati da una corona di anime splendenti e Tommaso d'Aquino presenta al poeta se stesso e gli altri undici beati che insieme infiorano il «*beato serto*» (*Pd.*, X, 102) o il «*nostro coro*» (*Pd.*, X, 106). Dodici beati si dispongono quindi a costituire una sorta di corona lucente che ruota intorno al poeta e a Beatrice: l'immagine richiama ancora alla memoria le decorazioni musive dei due battisteri ravennati dove i dodici apostoli si dispongono a formare una sorta di «*gloriosa rota*» (*Pd.*, X, 145), sul capo di chi osservi e quindi di chi, come fece certamente lo stesso Dante, si fermi ad ammirare il lento incedere di quelle figure (fig. 20).

Nel canto XII accade che alla prima ghirlanda se ne aggiunga una seconda (*Pd.*, XII, 3–6):

*a rotar cominciò la santa mola;
e nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse
e moto a moto e canto a canto colse
[...].*

I cerchi divengono allora concentrici, «*due archi paralleli e concolori*» di anime beate (*Pd.*, XII, 10–11, 19–21):

⁵⁶ Sulle analogie tra il Giustiniano dantesco e l'immagine dell'imperatore nel catino absidale di S. Vitale vedi ancora PASQUINI 2008b, 26–27, cui si rimanda anche per la bibliografia progressa.

*Come si volgon per tenera nube
due archi paralleli e concolori,
[...]
così di quelle sempiterno rose
volgiensi circa noi le due ghirlande,
e sì l'estrema a l'intima rispose.*

È forse il caso di fermare l'attenzione sull'immagine degli «*archi paralleli e concolori*», in quanto l'idea di un arco in cui risplendano immagini luminose di santi e apostoli non è certo estranea al repertorio iconografico di Ravenna tardoantica. In tal modo appare ornato l'arco trionfale della basilica di S. Vitale con le immagini clipeate di Cristo, al centro dell'arco, dei dodici apostoli e dei santi Protasio e Gervasio. Analogamente sono decorati i quattro sottarchi, «*paralleli*» a due a due, sui quali insiste la volta a crociera della Cappella arcivescovile, due dei quali mostrano le immagini clipeate dei dodici apostoli, separati al centro dal busto di Cristo nimbato, mentre in quelli opposti risplendono, sei per parte, medaglioni con i busti di sante dalle vesti splendenti, candidi veli e gemme tra i capelli. Se ci si pone al centro di questo piccolo edificio, prezioso e raccolto, e si volge lo sguardo in alto, verso il cielo fittizio che lo ricopre in cui campeggia il monogramma dorato di Cristo sostenuto da quattro angeli cariatidi, si può avere una suggestione visiva simile a quella suggerita dagli «*archi paralleli e concolori*» di anime beate descritti nei versi danteschi.

Nel cielo di Marte una croce greca a bracci uguali in un lampo abbagliante rimanda l'immagine di Cristo e Dante afferma con chiarezza di non saper trovare «*esempio degno*» (*Pd.*, XIV, 105), ovvero un adeguato termine di paragone rispetto a quella visione straordinaria. Esiste in realtà un confronto convincente, forse intenzionalmente taciuto dal poeta ma di certo a lui ben noto: perché la croce latina gemmata che risplende nel catino absidale di S. Apollinare in Classe,⁵⁷ oltre ad emergere da un lussureggiante cielo stellato, mostra all'incrocio dei due bracci il Volto Santo di Cristo (fig. 21).

⁵⁷ Cfr. in primo luogo GMELIN 1959, 15–16; FALLANI 1971b, 118–119; SCHNAPP 1986, 170–238; BATTISTINI 1989, 165 e 172–173; PASQUINI 1993, 614; PASQUINI 1995, 711–712; PASQUINI 2008b, 30–31.

I cieli stellati del mausoleo di Galla Placidia, della Cappella dei vescovi e della basilica di Classe, in cui vortici di stelle riflettono la luce immensa del *signum Glorìae* che vi campeggia al centro, paiono descritti ai vv. 4–6 del XX canto quando, al tramonto del sole, in breve tempo il cielo torna a brillare:

*lo ciel, che sol di lui prima s'accende,
subitamente si rifà parvente
per molte luci, in che una risplende
[...].*

Una luce sola, dunque, che illumina tutte le altre stelle. E ancora, al canto XXIII Dante vede «*sopra migliaia di lucerne / un sol che tutte quante l'accendea*» (vv. 28–29): è la luce suprema di Cristo glorioso, che si riverbera sulle anime-stelle come accade nel cielo blu indaco del mosaico placidiano.

Descrivere l'indescrivibile, rappresentare la visione di Dio, concetto supremo, infinitamente grande, incommensurabile. Nessun paragone con quanto esiste di reale nella natura o nell'arte poteva servire a esprimere il concetto supremo. Nel XXVIII canto, ai versi 16–39, Dio appare come punto luminosissimo e immobile – «*un punto vidi che raggiava lume*» (*Pd.*, XXVIII, 16) –, contornato da nove cerchi ignei ruotanti attorno ad esso: è un'immagine puramente geometrica, semplice, essenziale e proprio per questo potentissima, infinitamente simbolica, poiché prevede la rielaborazione totale dei segni che la compongono. Una rappresentazione che trova riscontri iconografici convincenti solamente in quei monogrammi raggiati, lucenti di colori accesi e gemme preziose, circondati anch'essi da cerchi di luce colorata e concettualmente espandibili all'infinito che sulle pareti e sulle volte a mosaico di Ravenna tardoantica rappresentano l'Epifania. Così al centro della volta a crociera della Cappella arcivescovile e a S. Vitale nell'estradosso absidale (fig. 22), nel sottarco dell'abside e sullo scudo di un militare nel pannello musivo di Giustiniano.

Vi è poi lo splendore cangiante dei fondi dorati così scintillanti e astratti, davvero lontani dai naturalistici fondali che la pittura due-trecentesca andava riproponendo. In quelle superfici le tessere – costituite da una sottile lamina dorata inserita tra due strati di vetro trasparente o

lievemente sfumato di colore – venivano messe in posa con inclinazioni sempre differenti al fine di creare vibranti giochi di luce. Il ricordo di tali fondali sembra affiorare dalle terzine dantesche. Così ai versi 121–123 del canto XVII si legge:

*La luce in che rideva il mio tesoro
ch'io trovai lì, si fe prima corrusca,
quale a raggio di sole specchio d'oro
[...].*

La luce entro cui risplendeva l'anima di Cacciaguida divenne dunque splendente come uno specchio d'oro percosso dai raggi del sole. Non si tratta di uno specchio qualsiasi, il «*piombato vetro*» di *If.*, XXIII, 25 o il vetro che «*di retro a sé piombo nasconde*» di *Pd.*, II, 90; né possiamo limitare l'immagine dantesca ad una sia pur splendente cornice dorata. Ciò che Dante vuole descrivere è una superficie dorata la cui lucentezza aumenta a seconda dell'intensità della luce che vi si rifrange, uno specchio in cui, come nelle tessere dei fondi dorati, al piombo si è sostituito l'oro. L'anima gioiosa dell'avo si staglia dunque sul fondo incorporeo di un mosaico dorato in maniera non dissimile rispetto alle immagini sante che rinveniamo numerose nelle composizioni musive di Ravenna tardoantica. E la stessa luce si muove, anzi «*traluce*», vibrando sullo «*scaleo*» d'oro de «*l'eterno palazzo*» (*Pd.*, XXI, 8) ai versi 28–30 del XXI canto:

*di color d'oro in che raggio traluce
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto, che nol seguiva la mia luce.*

La scala dorata, dunque, di un palazzo sfarzoso e lucente come poteva essere quello di un sovrano bizantino, di cui Dante poté avere un'idea grazie al mosaico raffigurante il *palatium* di Teodorico in S. Apollinare Nuovo: non certo assimilabile alle sia pur ricche dimore dei principi medievali.

I mosaici di Ravenna, osservati e apprezzati dal poeta anche per la tecnica esperta che li aveva forgiati. Tessere accostate ad arte, con inclinazioni e misure differenti; colori contrastanti, a delineare i contorni, in tonalità, per rendere le sfumature dei volti e fondali resi vibranti per la

copiosa immissione di paste vitree dalle tonalità accese. Il mosaico è in sostanza una composizione unitaria costituita da infiniti piccoli pezzi; ogni tessera è necessaria per la costruzione dell'insieme; su ogni tessera la stessa luce si spezza e, riflettendosi, moltiplica la sua intensità.

*Vedi l'eccelso omai e la larghezza
de l'eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s'ha in che si spezza,
uno manendo in sé come davanti.*⁵⁸

È forse naturale che il poeta percepisca e descriva in questi versi la Gloria di Dio, divisa in tanti specchi nei quali essa, riflettendosi, amplifica la propria larghezza, rimanendo tuttavia una sola entità: «*speculi*» che rifrangono i raggi del sole-Dio moltiplicandone e variandone l'intensità, come fossero le infinite tessere del medesimo mosaico.

Ravenna occupa dunque un ruolo non episodico ma sostanziale nella terza cantica della *Commedia* come fonte ispiratrice di immagini sublimi. In quella città Dante esule non trovò soltanto un rifugio tranquillo. Nelle basiliche del V e VI secolo che si ergevano ancora nobili e preziose, dalla luce cangiante dei mosaici ancora integri, il poeta poté trarre ispirazioni e suggestioni per concretizzare visivamente le supreme astrazioni del poema.

Bibliografia

AGNELUS VON RAVENNA

1996 AGNELUS VON RAVENNA, *Liber Pontificalis. Bischofsbuch I*, a cura di Claudia NAUERTH, Freiburg–Basel, etc., Herder, 1996.

ALIGHIERI

1987 ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, a cura di Emilio PASQUINI, Antonio QUAGLIO, Milano, Garzanti, 1987.

⁵⁸ *Pd.*, XXIX, 142–145.

ANDREESCU

- 1972 ANDREESCU, Irina, Torcello I. Le Christ inconnu. Torcello II. Anastasis et Jugement Dernier. *Dumbarton Oaks Papers*, 26 (1972), 183–223.
- 1976 ANDREESCU, Irina, Torcello III. La chronologie relative des mosaïques parietales. *Dumbarton Oaks Papers*, 30 (1976), 277–341.
- 1992 ANDREESCU, Irina, Materiali, iconografia e committenza nel mosaico ravennate, in *Storia di Ravenna*, vol. II/2, *Dall'età bizantina all'età ottoniana*, a cura di Antonio CARILE, Venezia, Marsilio Editori, 1992, 189–208.
- 1995 ANDREESCU, Irina, Torcello V. Workshop Methods of the Mosaicists and the South Chapel. *Venezia Arti*, 9 (1995), 15–28.
- 1996 ANDREESCU, Irina, Torcello IV. Cappella sud: cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree, in *Atti del III Colloquio AISCOM, Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Bordighera, 6-10 dicembre 1995*, a cura di Federico GUIDOBALDI e Alessandra GIUGLIA GUIDOBALDI, Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1996, 535–551.

APOLLONIO

- 1951 APOLLONIO, Mario, *Dante. Storia della Commedia*, Milano, Vallardi, 1951.
- 1965 APOLLONIO, Mario, L'universalità di Dante. Da Ravenna all'Empireo. *Arte e Turismo*, I (1965)/1, 7–13.

ASSORATI et al.

- 2011 Non sembrava imagine che tace. L'arte della realtà al tempo di Dante. Catalogo della Mostra tenuta a Rimini nel 2011, a cura di Giovanni ASSORATI, Nicola BORGHESI, et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

BALTRUŠAITIS

- 1973 BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi 1973.

BASCHET

- 1990 BASCHET, Jérôme, Satan, prince de l'Enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIII^e-XV^e siècle), in *L'autunno del diavolo: Diabolos, dialogos, daimon. Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988*, vol. I, a cura di Eugenio CORSINI, Eugenio COSTA, Milano, Bompiani, 1990, 383–396.
- 1993 BASCHET, Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, 12.-15. siècle*, Roma, École Française de Rome, 1993.
- 1994 BASCHET, Jérôme, Diavolo, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, 644–650.
- 1996 BASCHET, Jérôme, Inferno, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, 351–357.
- 2000 BASCHET, Jérôme, I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale, in *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, a cura di Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, Torino, Einaudi, 2000, 225–258.

BASSERMANN

- 2006 BASSERMANN, Alfred, *Orme di Dante in Italia*, trad. di Egidio GORRA, Bologna, Zanichelli, 1902 (rist. anast. Bologna, Forni, 2006). [Edizione originale: BASSERMANN, Alfred, *Dantes Spuren in Italien*, München–Leipzig, Oldenbourg, 1898.]

BATTAGLIA RICCI

- 2000a BATTAGLIA RICCI, Lucia, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno, 2000².
- 2000b BATTAGLIA RICCI, Lucia, Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno. *Lecture classensi*, 29 (2000), 67–103.
- 2001 BATTAGLIA RICCI, Lucia, 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 Michelangelo PICONE, Firenze, Cesati, 2001, 15–73.
- 2004 BATTAGLIA RICCI, Lucia, “Come [...] le tombe terragne portan segnato”: lettura del dodicesimo canto del *Purgatorio*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni VENTURI e Monica FARNETTI, Roma, Bulzoni, 2004, 33–63.
- BATTISTINI
- 1989a BATTISTINI, Andrea, L'estremo approdo: Ravenna, in *Dante e le città dell'esilio. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 11-13 settembre 1987*, a cura di Guido DI PINO, Ravenna, Longo, 1989, 155–175.
- 1989b BATTISTINI, Andrea, La città dell'esilio, in *Storia illustrata di Ravenna*, vol. II, *Dal Medioevo all'età moderna*, a cura di Carla GIOVANNINI e Dante BOLOGNESI, Milano, N.E.A., 1989, 33–48.
- BELLI BARSALI
- 1971 BELLI BARSALI, Isa, Franco Bolognese, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, 790–791.
- 1973 BELLI BARSALI, Isa, Oderisi da Gubbio, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, 122–123.
- BELLI D'ELIA
- 1992 BELLI D'ELIA, Pina, Brindisi, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, 755–758.
- BIFERALI
- 2005 BIFERALI, Fabrizio, Ridicula Montruositas? Spunti iconografici sul chiostro dei Vassalletto in San Paolo fuori le mura. *Arte Medievale*, n. s., IV (2005)/2, 45–57.

- BIGI
1970 BIGI, Emilio, Cocito, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 46.
- BOITANI
2010 BOITANI, Piero, “Ridon le carte”. Guerra e pace nella tradizione. *Strumenti critici*, 1 (gennaio 2010), 3–10.
- BONA CASTELLOTTI
2006 BONA CASTELLOTTI, Marco, *Classica majestas. Il ritorno all’antico da Arnolfo a Giotto. Sussidio didattico della Mostra, Rimini, 20-26 agosto 2006*, Castel Bolognese, Itaca, 2006.
- BOSCO
1966 BOSCO, Umberto, Il canto della processione, in Id., *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta–Roma, Sciascia, 1966, 274–295.
- BOVINI
1955 BOVINI, Giuseppe, Mosaici parietali scomparsi. *Felix Ravenna*, ser. III, 69 (1955), 5–20.
- CERVIGNI
2007 CERVIGNI, Dino S., “[...] 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 Claudia GIULIANI, Ravenna, Longo, 2007, 19–34.
- CESERANI
2010 CESERANI, Remo, Un felice incontro, in *Nel cuore della meraviglia: omaggio a Jurgis Baltrušaitis*, a cura di Isabelle MALLEZ e Raffaele MILANI (= *Quaderni di PsicoArt*, 1 [2010]), 1–14. [http://amsacta.unibo.it/2884/1/4._Ceserani.pdf (10/07/2016)]
- CHIARINI
1973 CHIARINI, Eugenio, Ravenna, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1973, 857–866.

1979 CHIARINI, Eugenio, Riflessioni su un vecchio problema: Dante e Ravenna, in AA.VV., *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi, Ravenna, 10-12 settembre 1971*, Ravenna, Longo, 1979, 217–237.

CHRISTE

1995 CHRISTE, Yves, Giudizio universale, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, 791–805.

2000 CHRISTE, Yves, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, edizione italiana a cura di Maria Grazia BALZARINI, Milano, Jaca Book, 2000.

CIAFARDINI

1922 CIAFARDINI, Emanuele, L'idrografia dell'Inferno e del Purgatorio, in AA.VV., *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Albrighi, Segati & C., 1922, 260–306.

CONSOLI

1980 CONSOLI, Cinzia, Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico. *Quaderni Medievali*, 9 (1980), 55–83.

CORSUCCI–FRATI

2009 *Con gli occhi di Dante. Luoghi e persone di Firenze e della Toscana tratti dalla Divina Commedia*, a cura di Sergio CORSUCCI, Marco FRATI, voll. I–II, Firenze, Liceo artistico statale Leon Battista Alberti, Tipografia Moderna, 2009.

COSMO

1965 COSMO, Umberto, *Vita di Dante*, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

DONATO et al.

2006 DONATO, Maria Monica, BATTAGLIA RICCI, Lucia, et al., *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006.

EMMERSON

- 1981 EMMERSON, Richard Kenneth, *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*, Seattle, University of Washington Press, 1981.

FALLANI

- 1971a FALLANI, Giovanni, Ricerca sui protagonisti della miniatura duecentesca: Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese. *Studi danteschi*, 48 (1971), 135–151.
- 1971b FALLANI, Giovanni, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1971.

FINOCCHIETTI

- 2007 FINOCCHIETTI, Carlo, L'iconografia dei Novissimi del Lazio, in *Percorsi dell'aldilà nel Lazio*, a cura di Benedetto COCCIA, Roma, Apes, 2007, 427–565.

FOLENA

- 1990 FOLENA, Gianfranco, La presenza di Dante nel Veneto, in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, 287–308.

FRUGONI

- 2008 FRUGONI, Chiara, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di Attilio BARTOLI LANGELI e un saggio di Riccardo LUISI, Torino, Einaudi, 2008.
- 2010 FRUGONI, Chiara, *La voce delle immagini*, Milano, Einaudi, 2010.

GARIBALDI–TOSCANO

- 2005 *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale. Catalogo della Mostra tenutasi a Perugia e Orvieto nel 2005-2006*, a cura di Vittoria GARIBALDI, Bruno TOSCANO, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005.

GARMS

2000 GARMS, Jörg, Le lastre sepolcrali terragne, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo. Catalogo della Mostra tenutasi a Roma nel 2000*, a cura di Marina RIGHETTI TOSTI-CROCE, Milano, Electa, 2000, 85–88.

GETTO

1957 GETTO, Giovanni, Pascoli dantista, in ID., *Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1957, 73–108.

GILBERT

1999 GILBERT, Creighton E., La devozione di Giovanni Boccaccio per l'arte, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, vol. I, a cura di Vittore BRANCA, Torino, Einaudi, 1999, 145–153.

GIZZI

2001 *Giotto e Dante. Catalogo della Mostra tenuta a Torre de' Passeri nel 2001*, a cura di Corrado GIZZI, Milano Skira 2001.

GMELIN

1959 GMELIN, Hermann, L'ispirazione iconografica nella Divina Commedia. *Il Veltro*, 3 (1959), 13–16.

GRAF

1965 GRAF, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, vol. II, Torino, Loescher, 1893 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965).

GRIGNANI

1975 *Navigatio Sancti Brendani. La Navigazione di San Brandano*, a cura di Maria Antonietta GRIGNANI, Milano, Bompiani, 1975.

HOOGWERFF

1942–1943 HOOGWERFF, Godefridus Joannes, «Vultus Trifrons». Emblema diabolico, immagine improba della Santissima

Trinità. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 19 (1942–1943), 205–245.

HUECK

2006 HUECK, Irene, Il Giudizio Universale nella cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze, in PACE 2006, 184–189.

IACOBONE

1997 IACOBONE, Pasquale, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1997.

JACOFF

1985 JACOFF, Rachel, Sacrifice and Empire: Thematic Analogies in S. Vitale and the Paradiso, in *Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smith*, ed. by Andrew MORROGH, Fiorella SUPERBI GIOFFREDI, et al., Firenze, Giunti Barbèra, 1985, 317–332.

KLEIN

1992 KLEIN, Peter K., The Apocalypse in Medieval Art, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. by Richard K. EMMERSON and Bernard MCGINN, Ithaca–London, Cornell University Press, 1992, 159–199.

KLEINHENZ

1990 KLEINHENZ, Christopher, Dante and the Tradition of Visual Arts in the Middle Ages. *Thought*, 65 (1990), 17–26.

1999 KLEINHENZ, Christopher, Mito e verità biblica in Dante, in *Dante: mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997*, a cura di Michelangelo PICONE, Tatiana CRIVELLI, Firenze, Cesati, 1999, 367–389.

LEVI

1906 LEVI, Cesare Augusto, *Dante a Torcello e il Musaico del Giudizio Universale. Comunicazione all'Ateneo di Venezia letta la sera del 12 dicembre 1905*, Treviso, Zoppelli, 1906.

MADDALO

- 1997 MADDALO, Silvia, Oderisi da Gubbio, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, 790–791.

MALAFARINA

- 2012 *La basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di Gianfranco MALAFARINA, introduzione di Chiara FRUGONI, fotografie di Elio CIOL, Stefano CIOL e Ghigo ROLI, Modena, Franco Cosimo Panini, 2012.

MAZZAMUTO

- 1970a MAZZAMUTO, Pietro, Fiume, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 938–943.
- 1970b MAZZAMUTO, Pietro, Flegetonte, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 944–945.

MEDICA

- 2000a MEDICA, Massimo, La città dei libri e dei miniatori, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2000*, a cura di Massimo MEDICA, con la collaborazione di Stefano TUMIDEI, Venezia, Marsilio, 2000, 109–140.
- 2000b MEDICA, Massimo, *Psalterium innario*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms.346, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2000*, a cura di Massimo MEDICA, con la collaborazione di Stefano TUMIDEI, Venezia, Marsilio, 2000, 319–323.
- 2004 MEDICA, Massimo, Oderisi da Gubbio, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di Milvia BOLLATI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, 836–837.

MINOIS

- 1995 MINOIS, Georges, *Piccola storia dell'Inferno*, Bologna, il Mulino, 1995.

MORGAN

1990 MORGAN, Alison, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

MOROZZI

1995 MOROZZI, L., Franco Bolognese, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, 385.

MUIR WRIGHT

1995 MUIR WRIGHT, Rosemary, *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

MURATORI

1921 MURATORI, Santi, Dante e Ravenna. *Il VI Centenario dantesco. Bollettino bimestrale illustrato*, 4 (1921), 74–95.

NASSAR

1993 NASSAR, Eugene Paul, The Iconography of Hell: From the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco. *Dante Studies*, 111 (1993), 53–105.

NERI LUSANNA

2005 *Arnolfo: alle origini del Rinascimento. Catalogo della Mostra tenuta a Firenze nel 2005-2006*, a cura di ENRICA NERI LUSANNA, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005.

NICOLINI

2015 NICOLINI, Simonetta, Come piccoli quadri. Appunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra XIV e XVI secolo. *Intrecci d'arte*, 4 (2015), 6–35.

PACE

2006 *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, a cura di VALENTINO PACE, Castel Bolognese, Itaca, 2006.

PALGEN

- 1969a PALGEN, Rudolf, La “Visione di Tundalo” nella “Commedia” di Dante. *Convivium*, 37 (1969), 129–147.
- 1969b PALGEN, Rudolf, *Dantes Luzifer. Grundzüge einer Entstehungsgeschichte der Komödie Dantes*, München, Hueber, 1969.

PALMER

- 1982 PALMER, Nigel F., *Visio Tnugdali. The German and Dutch Translations and their Circulation in the Later Middle Ages*, München–Zürich, Artemis, 1982.

PAOLUCCI

- 1994 *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di Antonio PAOLUCCI, voll. I–II, Modena, Panini, 1994.

PASQUINI

- 1993 PASQUINI, Emilio, Dante e la sua prima fortuna, in *Storia di Ravenna*, vol. III, *Dal mille alla fine della Signoria polentana*, a cura di Augusto VASINA, Venezia, Marsilio Editori, 1993, 605–620.

PASQUINI

- 1995 PASQUINI, Laura, Riflessi dell’arte ravennate nella «Commedia» dantesca, in *XLII Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina, Seminario internazionale sul tema: Ricerche di archeologia cristiana e bizantina, in memoria del prof. Giuseppe Bovini, Ravenna, 14-19 maggio 1995*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1995, 699–719.
- 2008a PASQUINI, Laura, Riflessi dell’arte ravennate nella “Commedia”: nuovi contributi, in *Dante e la fabbrica della Commedia. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna 14-16 settembre 2006*, a cura di Alfredo COTTIGNOLI, Donatino DOMINI, Giorgio GRUPPIONI, Ravenna, Longo, 2008, 227–238.
- 2008b PASQUINI, Laura, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all’immagine profetica*, Ravenna, Longo 2008.
- 2012 PASQUINI, Laura, Lucifero e i dannati: dai mosaici di Torcello e Firenze alla Commedia dantesca, in *Atti del XVII Colloquio*

dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Teramo, 10-12 marzo 2011, a cura di Federico GUIDOBALDI e Giulia TOZZI, Tivoli, Scripta Manent, 2012, 611–622.

- 2015 PASQUINI, Laura, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XVI secolo*, con introduzione di Gian Mario ANSELMINI, Padova, Il Poligrafo, 2015.

PERRICCIOLI SAGGESE

- 2013 PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra, Oderisi da Gubbio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, 139–142.

PETROCCHI

- 1978 PETROCCHI, Giorgio, Biografia, in *Enciclopedia dantesca. Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, 1–53.
- 1994 PETROCCHI, Giorgio, Dante Alighieri, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, 623–627.

PETTAZZONI

- 1946 PETTAZZONI, Raffaele, The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity. *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 9 (1946), 135–151.

PFEIL

- 1999 PFEIL, Brigitte, *Die 'Vision des Tnugdalus' Albers von Windberg. Literatur- und Frömmigkeitsgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert. Mit einer Edition der lateinischen 'Visio Tnugdali' aus Clm 22254*, Frankfurt am Main–Berlin, etc., Lang, 1999.

PICCININI

- 1992 PICCININI, Piero, Immagini d'autorità a Ravenna, in *Storia di Ravenna*, vol. II/2, *Dall'età bizantina all'età ottoniana*, a cura di Antonio CARILE, Venezia, Marsilio Editori, 1992, 31–78.

POLACCO

- 1984 POLACCO, Renato, *La cattedrale di Torcello*, Venezia, L'altra riva – Treviso, Canova, 1984.
- 1988 POLACCO, Renato, Problemi cronologici della cattedrale di Torcello, in *La Venetia dall'antichità all'alto Medioevo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, 177–185.
- 1994 POLACCO, Renato, La pittura medievale a Venezia, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di Carlo BERTELLI, Milano, Electa, 1994, 113–130.
- 1996 POLACCO, Renato, Il presbiterio della cattedrale di Torcello: trasformazioni e restauri. *Arte/Documento*, 9 (1996), 45–51.

RICCI

- 1898 *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, a cura di Corrado RICCI, Milano, Hoepli, 1898.
- 1921 RICCI, Corrado, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano, Hoepli, 1921.

RIZZARDI

- 1985 RIZZARDI, Clementina, *Mosaici alto adriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985.
- 2006 RIZZARDI, Clementina, La basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra, in *Florilegium Artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di Giordana TROVABENE, Padova, Il Poligrafo, 2006, 153–160.
- 2009 RIZZARDI, Clementina, La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina, in *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di Gianmatteo CAPUTO e Giovanni GENTILI, Venezia, Marsilio, 2009, 60–85.

RONCONI

- 2002 RONCONI, Dante e Giotto agli Scrovegni. *Padova e il suo territorio*, XVII, n° 97 (maggio-giugno 2002), 34–38.

ROTSCHILD–WILKINS

- 1928 ROTSCHILD, Edward Francis, WILKINS, Ernest Hatch, Hell in the Florentine Baptistery Mosaic and Giotto's Paduan Fresco. *Art Studies*, 6 (1928), 31–35.

RUSSELL

- 1987 RUSSELL, Jeffrey Burton, *Il diavolo nel Medioevo*, Roma–Bari, Laterza 1987.

RUSSO

- 2007 RUSSO, Laura, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma, E. De Rosa, 2007.

SABELLI–GIOVANNINI

- 2001 SABELLI, Rita, GIOVANNINI, Lia, *Le tombe terragne della Basilica di Santa Croce*, Firenze, Città di vita, 2001.

SCHNAPP

- 1986 SCHNAPP, Jeffrey T., *The Transfiguration of History at the Center of Dante's "Paradise"*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

SCHÜSSLER

- 1975 SCHÜSSLER, Gosbert, *Studien zur Ikonographie des Antichrist*, Dissertation, Heidelberg, Ruprecht-Karl-Universität zu Heidelberg (München, Dissertations- und Fotodruck Frank), 1975.
- 1991 SCHÜSSLER, Gosbert, Anticristo, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, 117–122.

SEIDEL

- 2012 SEIDEL, Max, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, voll. I–II, Venezia, Marsilio, 2012.

SELVATICO

- 1865 SELVATICO, Pietro, Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni, in AA.VV, *Dante e Padova. Studi storico-critici*, Padova, Sacchetti, 1865, 101–193.

SPAGGIARI

- 2010 SPAGGIARI, William, «Avea di vetro e non d'acqua semiante». Ghiacci danteschi. *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 63, fasc. 2 (maggio–agosto 2010), 7–19. [<http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-10-II-02-Spaggiari.pdf> (10/07/2016)]

STEFHANY–FENGLER

- 1977 STEFHANY, William, FENGLER, Christie, The Visual Arts: A Basis for Dante's "Paradise". *The Michigan Academician*, 10 (1977), 127–141.

TARTUFERI–SCALINI

- 2004 *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250–1300). Catalogo della Mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 1 giugno-29 agosto 2004*, a cura di Angelo TARTUFERI, Mario SCALINI, Firenze, Giunti–Firenze Musei, 2004.

TIGLER

- 2009 TIGLER, Guido, Il pulpito di Nicola Pisano, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario LORENZONI, coordinamento di Marilena CACIORGNA, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, 122–131.

TOMEI

- 2006 TOMEI, Alessandro, *Arnolfo di Cambio*, Firenze–Milano, Giunti, 2006.

Treviso

- 1976 Treviso (voce redazionale), in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, 715.

VALAGUSSA

- 2000 VALAGUSSA, Giovanni, *Graduale*, Modena, Biblioteca Estense, Lat.1005 e *Graduale*, Modena, Biblioteca Estense, Lat. 1016, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della Mostra tenutasi a Bologna nel 2000*, a cura di

- Massimo MEDICA, con la collaborazione di Stefano TUMIDEI, Venezia, Marsilio, 2000, 365–371.
- 2004 VALAGUSSA, Giovanni, Franco Bolognese, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di Milvia BOLLATI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, 239–240.
- VALSECCHI
- 1968 VALSECCHI, Marco, *Capolavori sconosciuti d'Italia*, Milano, Palazzi, 1968.
- WILKINS
- 1927 WILKINS, Ernest Hatch, Dante and the Mosaics of his Bel San Giovanni. *Speculum*, 2 (1927), 1–10.
- ZULIANI
- 2006 ZULIANI, Fulvio, La percezione del Medioevo, in *L'arte medievale nel contesto (300–1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo PIVA, Milano, Jaca Book, 2006, 15–20.

Az Isteni Színjáték ikonográfiai forrásai

A középkorban, Dante korában, a műalkotások feleltek egy olyan tudásanyag átadásáért, amely nem volt kevésbé fontos, ám sokkal szélesebb közönséghez jutott el, mint az, amelyet az írásbeli hagyomány közvetített. Éppen ezért nem hagyhatjuk figyelmen kívül a képi forrásoknak a középkor emberére, Dantéra gyakorolt hatását, aki minden művészeti formát figyelemmel szemlélte, maga is rajzolt, és kiválóan ismerte a képek és jelképek gazdag tárházát. Jelen tanulmány célja a konkrét ábrázolások és az *Isteni Színjáték* közötti egyértelmű megfelelések és pontos utalások feltárása – ahogyan azt az esetleges írott forrásokkal is tesszük –, jól láthatóvá téve azoknak a képzőművészeti alkotásoknak a jelenlétét, amelyeket Dante látszólag elrejtett, amikor újraalkotta a túlvilágot a *Pokoltól a Paradicsomig*.