

M. A. TERZOLI-S. SCHÜTZE
*Dante und die bildenden Künste. Dialoge,
 Spiegelungen, Transformationen*



L'editore berlinese De Gruyter inaugura con questo volume la nuova collana *Refigurazioni* (*Refigurationen*), che si propone d'indagare, in una prospettiva inter- e transdisciplinare, il rapporto di alcuni classici della letteratura italiana con le arti figurative. In ragione della molteplicità di situazioni, immagini e personaggi che contraddistingue la *Divina Commedia*, della loro straordinaria fortuna come temi iconografici, ma anche dello stretto rapporto del testo stesso con i linguaggi pittorici, essa non poteva che aprirsi con una raccolta di studi dedicati a Dante. I quattordici contributi, presentati nel corso del congresso svoltosi dal 6 all'8 maggio 2015 all'Università di Basilea, si raggruppano intorno a quattro nuclei tematici fondamentali, rappresentati rispettivamente dall'indagine tematica, dallo studio di due esempi tratti dalla tradizione illustrativa medievale, dal rapporto tra Dante e Giotto come fondatori dei moderni linguaggi artistici, ed infine da alcuni aspetti della fortuna di Dante nell'arte moderna e contemporanea.

Nel capitolo d'apertura («Der Teufel in Dantes *Göttlichen Komödie*», pp. 1-12), Kurt Flasch prende in esame il tema del diavolo nella *Divina Commedia*. A partire dalla constatazione della centralità di questa figura all'interno della narrazione – evidente già nella sua dislocazione puramente “geografica” al centro dell’Inferno – si analizza la messa in scena di diversi agenti diabolici nella prima Cantica, a cominciare da Caronte e Minosse (va rilevato a questo proposito una interpretazione singolare dei versi di *Inf.* 5 1-12, che attribuiscono a Minosse il gesto di avvolgere il peccatore, e non se stesso, con la propria coda per segnalare il girone in cui sarà punito: cf. p. 2), per continuare con Cerbero e Pluto. Flasch osserva il progressivo moltiplicarsi delle figure demoniache e ne segnala la frequente connotazione mitologica (si pensi ai Centauri o alle Furie), mettendola in relazione con la dottrina veterotestamentaria seguita dai Padri della chiesa, che considerava demoni le divinità straniere. In particolare sull'esempio del diavolo “loyco” del canto di Guido da Montefeltro (*Inf.* 27, 67-129) si discute poi la relativa indipendenza dei demoni dallo stesso Lucifer (cf. p. 3), che nello sminuire il reale potere del monarca infernale ne

accentua il carattere di creatura soggetta a Dio, unico re dell'universo. Più avanti, Flasch esamina la raffigurazione di Lucifero e si sofferma sull'appellativo *Dite* (vgl. *Inf.* 34, 20) quale segnale dell'intrinseco legame tra natura del demonio e la ricchezza o l'idolatria di essa. La panoramica si sposta poi alla ricezione della figura dantesca di Lucifero nella letteratura moderna, a partire dalle osservazioni critiche di Chateaubriand, per concludersi con alcuni spunti interpretativi a proposito dei sei occhi piangenti del demonio. Se Dante tralascia qualsiasi spiegazione, anche vaga, sulla ragione del pianto di Lucifero, è a giudizio di Flasch proprio perché lo raffigura come il motivo fondamentale di ogni tristezza nella storia umana: “*ben dee da lui procedere ogne lutto*” (*Inf.* 34, 36). Immaginare che il diavolo pianga perché ammette la vittoria del Bene, o che provi una qualche forma di rimpianto per la propria condizione originaria di angelo presupporrebbe infatti che egli possieda ancora un germe di bene, contraddicendone la natura di Male assoluto. La triste passività del Lucifero dantesco viene evidenziata infine sulla base dell'analogia figura rappresentata da Milton nel *Paradise Lost*.

Nel secondo saggio («Dante e gli speziali», pp. 13-22), Marco Santagata propone un'affascinante ipotesi su una pagina oscura della vita dell'Alighieri, partendo dalla notizia che gli attribuisce un interesse attivo per la musica ed il disegno. Se il possibile coinvolgimento del poeta in campo musicale trova un parziale riscontro nella *Divina Commedia*, non altrettanto si può dire per quanto riguarda le sue competenze specifiche circa le tecniche pittoriche. Il cap. 23 della *Vita Nuova*, che nel narrare l'occasione del sonetto *Era venuta nella mente mia* ci mostra Dante intento a disegnare, non costituisce una indicazione del tutto valida della sua attività di pittore: si tratta infatti di un dettaglio inserito in un contesto apertamente finzionale, in cui il disegno vale come variazione narrativa del tema di Amore che dipinge il ricordo di Beatrice nel cuore del poeta. Nel prenderne atto, Santagata osserva però giustamente anche come la *Vita Nuova*, al suo interno, utilizzi e valorizzi *tutti* gli elementi della vita dell'autore possibilmente noti al suo pubblico dell'epoca, ottenendo un effetto di forte ambivalenza ed oscillazione tra realtà e finzione letteraria. Su questa base egli suggerisce che usare il tema del disegno come equivalente del *topos* lirico della memoria non escluda da parte di Dante la possibilità di un appiglio realistico, qui veicolato dalle tavolette: apprendiamo da trattati dell'epoca che esse costituivano un materiale specificamente dedicato agli esercizi in fase di apprendistato (cf. p. 15). Ulteriori conoscenze di tipo tecnico, che sembrano andare oltre quelle di un semplice conoscitore di arti figurative, trovano riscontro in numerosi passi delle sue opere in cui si fa menzione di colori, di materiali e dei modi con i quali mischiarli. Su queste basi, Santagata suppone che l'ambiente in cui Dante, nella *Vita nuova*, si raffigura intento a dipingere, potrebbe essere la bottega di uno speziale, giacché questi artigiani

commerciavano anche in materie coloranti per pittori e tintori. In relazione al rapporto che Dante intrattenne in vita con l'Arte dei medici e degli speziali, lo studioso ipotizza inoltre che il tramite tra il poeta e questo ambiente professionale sia da riconoscere in Brunetto Latini, il quale frequentava gli speziali a scopo speculativo-commerciale, come si evince da alcuni documenti. Seguono altre congetture riguardanti la possibilità che Dante si sia iscritto all'Arte dei medici e degli speziali per via dei suoi rapporti *personalì* con il mondo dei pittori, e quella – ancora più difficile da verificare per ammissione lo stesso autore –, che uno dei viaggio di Dante a Bologna fosse in rapporto con la sua frequentazione di Brunetto e i commerci di quest'ultimo.

Maria Antonietta Terzoli («Visibile parlare: ecfrasi e scrittura nella *Commedia*», pp. 23-48) affronta il tema dell'ecfrasi nella Divina Commedia a partire dai bassorilievi del Purgatorio. Come è noto, Dante vi utilizza esempi di umiltà tratti dalla Sacra Scrittura e dalla storia antica per introdurre un discorso meta-artistico che riguarda artisti e poeti: quasi per definizione, l'ecfrasi rappresenta una sfida tra l'arte della parola e quella figurativa e il poeta se ne serve non a caso nel girone dei superbi, alludendo tra l'altro ai rapporti di rivalità e concorrenza tra artisti nel canto undicesimo (cf. *Purg.* II, 94-95). In ogni caso, Dante sembra qui conservare una concezione medievale di superiorità della parola sull'immagine, all'interno di un rapporto di *aemulatio* come quello che agisce all'interno delle singole arti. Le ecfrasi di *Purg.* II, pur non essendo tali in senso stretto in quanto non descrivono nessuna reale opera, sono esse stesse ispirate ad oggetti artistici antichi e contemporanei oltre che ad opere letterarie quali la descrizione virgiliana dello scudo di Enea. Terzoli osserva però, e giustamente, come le corrispondenze tra *Purg.* II ed *Aen.* 7 siano sorprendentemente scarse da parte di un autore che normalmente utilizza le riprese testuali virgiliane con estrema frequenza. Quest'anomalia è anch'essa interpretata nel segno di un'implicita *aemulatio*, in cui sono sottese questioni dottrinali e religiose e che anzi prelude all'abbandono da parte di Virgilio del suo ruolo di guida: la superiorità dell'ecfrasi dantesca deriverebbe dalla superiorità del Dio dei cristiani in quanto artefice dei manufatti descritti (cf. p. 35). La raffigurazione della scena dell'Annunciazione riveste quindi un ruolo fondamentale quale “mito di fondazione” in chiave cristiana che va a sovrapporsi, sostituendolo, a quello classico della fondazione di Roma. Sarà nel *Paradiso* che, rappresentando il disporsi delle anime a formare testi e parole, Dante porrà il lettore di fronte ad un'ecfrasi “assoluta”, opera direttamente di Dio e composta contemporaneamente di immagini e suono, parole e forma.

Per concludere la sezione, il denso contributo di Marcello Ciccuto («Origini poetiche e figurative di una leggenda dantesca: Matelda nell'Eden», pp. 49-80) si concentra sulla leggenda di Matelda attraverso un'analisi del suo incontro con Dante nel paradiso terrestre. Il punto di partenza è rappresentato

dall'indagine intertestuale che, nell'osservare da un lato il rapporto dell'episodio con le fonti classiche ed in particolar modo con i *Fasti* ovidiani, dall'altro ravvisa nell'Eden dantesco, quale manifestazione della *beatitudo huius vitae*, la sintesi di elementi presenti nel *Trésor* di Brunetto Latini. Si passa quindi a un'analisi più precisa della figura di Matelda, il cui *status* di costrutto letterario basato su una pluralità di reminiscenze trascende il riferimento alla Matilde di Canossa storica e lo trasfigura componendosi di numerose figurazioni paradi- siache e mitologiche: il tessuto allusivo alla contessa di Canossa acquista però particolare evidenza sulla base del confronto con motivi iconografici caratterizzanti il programma culturale portato avanti, su "regia" di Matilde, in centri come S. Benedetto Po al Polirone.

La serie di saggi dedicati alla tradizione illustrativa medievale si apre con due contributi, opera di Laura Pasquini e di Emilio Pasquini, a proposito dell'apparato figurativo di uno dei più noti codici miniati della Divina Commedia, l'Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, Misc. 48). Il primo studio («Fra parole e immagini: il "visibile parlare" nel manoscritto Holkham 514», pp. 81-100) mostra, attraverso un'accurata analisi dei 147 disegni acquarellati, l'andamento quasi filmico del racconto che attinge alla tradizione del poema cavalleresco miniatore. Si tratta di un "testo visuale" che scorre parallelo a quello del racconto seguendolo fin nei minimi dettagli e lascia pochissimo alla libera immaginazione del lettore, tendenza questa che suggerisce un committente non particolarmente esperto del testo dantesco e tuttavia desideroso di seguirlo e capirlo. Il linguaggio figurativo accoglie suggestioni provenienti da diversi ambienti artistici e consente pertanto di ricostruire anche l'ambiente culturale dell'opera: in questo senso, è significativo il particolare rilievo accordato al tema astronomico. In aggiunta alle tendenze eclettiche e sperimentali delle scelte illustrate, questo elemento induce a situare l'origine dell'Holkham 514 nella Napoli di Roberto d'Angiò, in relazione all'interesse del monarca per questa dottrina ed all'attività di maestri come Andalò del Negro. L'interesse astrologico da parte del miniatore è sottolineato anche da Emilio Pasquini («Il "visibile parlare" nell'Holkham 514»), il quale porta all'attenzione anche le influenze che la cultura fiorentina esercita, se pure "a distanza" e grazie a mediatori illustri come il Boccaccio, sul manoscritto oxoniense (p. 102). Nella tipologia del "commento figurato" in esso contenuto, Pasquini osserva inoltre le analogie che lo affiancano a quello testuale di Graziolo de'Bambaglioli, nonostante il miniatore non lo segua costantemente e in taluni punti se ne dissoci, consultando forse altri esegeti. Dal punto di vista strettamente iconografico, si procede poi all'analisi di alcune immagini confrontandole con altri manoscritti del secolo XIV particolarmente noti, come il Dante Poggiali, il codice napoletano della Biblioteca dei Girolamini (CF.2.16) e l'Egerton 943 della British Library.

La serie dei manoscritti presi in analisi continua con l'insieme delle carte suddivise tra il codice 1005 della Biblioteca Riccardiana ed il codice AG XII 2 della Biblioteca Braidense, note con la designazione complessiva di Dante Riccardiano-Braidense e presentate da Lucia Battaglia Ricci sulla scorta di precedenti lavori da lei condotti sul testo («Letture figurate: il caso del Dante Riccardiano-Braidense», pp. 119-136). Queste carte rappresentano un tipo di illustrazione completamente diverso da quello dell'Holkham, in quanto concentrata ai capolettera miniati, opera di due diverse mani di scuola bolognese, che segnalano l'inizio dei canti e dei relativi passi del commento di Jacomo della Lana. La valutazione del significato di questo corredo figurativo è controversa relativamente alla questione se esso sottenda un programma d'interpretazione del poema o sia da intendersi solo come decorazione, atta a veicolare, al massimo, suggerimenti che derivano dalla interpretazione moraleggianti fornita dal commento. La studiosa sottolinea in tal senso la differenza di base di queste miniature (in cui compaiono elementi estranei alla tradizione e derivanti per esempio dai libri giuridici) rispetto sia al tipo illustrativo più diffuso, teso a dare concretezza visiva al racconto, che agli apparati iconografici con funzione esegetico-interpretativa, quale quello del Dante Chantilly (stupisce in questo senso la mancata menzione del Dante di Altona, che con questo manoscritto presenta importanti coincidenze). Ne emerge la personalità di miniatori più interessati al sistema delle colpe e delle pene, alla classificazione di vizi e virtù ed agli aspetti più squisitamente dottrinali del testo che agli aspetti narrativi. In questo senso viene proposta per le lettere incipitarie del Riccardiano-Braidense la definizione di «lettura figurata» il cui compito è quello d'introdurre una prospettiva critica attirando, quali soglie iconiche, l'attenzione del lettore sul significato morale e dottrinario di ogni canto o episodio.

Vincenzo Vitale («Il San Griffone di Masuccio e la Commedia aragonese: fortuna letteraria di un'interpretazione figurata di Dante», pp. 137-162) ci riporta a Napoli con le sue osservazioni sulla *Commedia* di Alfonso d'Aragona (ms. Yates Thompson 36 della British Library). Le illustrazioni di questo manoscritto, opera di due miniatori, sono sovente caratterizzate da una certa libertà rispetto al testo e si caratterizzano di volta in volta come riproduzione, glossa che esplicita una precisa interpretazione o semplice pretesto per alludere alla realtà contemporanea e specialmente, con funzione di propaganda anti-angioina, alla casata d'Aragona. A partire da questa constatazione, Vitale indaga il possibile influsso che la particolare esecuzione delle miniature esercita su alcuni testi letterari, concentrandosi in particolare sul terzo racconto del *Novellino* di Masuccio Salernitano. La questione affrontata riguarda l'inesistente santo dal nome Griffone menzionato nel testo. Questa invenzione onomastica può essere considerata un dispositivo ironico che attraverso un'allusione alle

illustrazioni della Commedia aragonese si riferisce in senso satirico, oltre che all'ordine francescano, alla corte napoletana. Il rinvio parodistico riguarderebbe, in particolare, la scena della processione allegorica guidata da Cristo-grifone nel Paradiso terrestre e la lettera iniziale del Paradiso, in cui l'animale fantastico rappresenta la corona aragonese investita dell'ufficio imperiale ed in atto di guidare anche la Chiesa simboleggiata dal carro: L'ipotesi è che, in questa immagine, Masuccio abbia riconosciuto un'efficace rappresentazione di quella connivenza tra casa aragonese e ordini religiosi che critica nel *Novellino* e che quindi San Griffone costituisca una precisa allusione dantesca, mediata dalle illustrazioni della Commedia di Alfonso.

Il saggio di Michael Schwarz («Giottos Dante, Dantes Giotto», pp. 163-184) è il primo dei contributi dedicati a Dante e Giotto. La considerazione di fondo è che tra il celebre affresco giottesco del Bargello ed i versi di *Purg.* II, 94-96 sussista un rapporto di reciproca influenza: il primo sarebbe stato infatti determinante per stabilire il “tipo iconografico” di Dante dominante fino all’età moderna, esattamente come il contributo dei versi danteschi avrebbe contribuito ad affermare il ruolo di Giotto all’interno del canone artistico medievale. Schwarz affronta il problema della reale interpretazione della figura in rosso nella scena del *Trionfo dei Giusti* come ritratto di Dante: nell’osservare che l'affresco si deve più esattamente ad artisti dell’ambiente di Giotto e fu realizzato dopo la morte di questi (p. 168), lo studioso vede nell’identificazione, basata su testimonianze letterarie, due problemi fondamentali. In primo luogo, interpretando letteralmente *Purg.* 21, 67 “*Alza la barba!*” alla luce dell’informazione di Boccaccio su “*i capelli e la barba spessi, neri e crespi*” del poeta, egli ritiene il ritratto non compatibile con l’immagine che Dante, nella Commedia, fornisce di se stesso (p. 169). Questo argomento resta a nostro giudizio dubbio, in quanto Dante stesso, in *Purg.* 21, 74 (“*e quando per la barba il viso chiese ben conobbi il velen de l’argomento*”) precisa il carattere metaforico del riferimento alla barba, con cui Beatrice allude all’età adulta di Dante-personaggio che gli rende necessario guardare in faccia le proprie colpe; inoltre, nell’italiano antico è diffuso il significato metonimico, derivato dal latino medievale, di barba come “mento”. Il secondo argomento si basa su Giovanni Villani, che tra i giusti trionfanti riconosce accanto a Dante anche lo stesso Giotto, senza però che questa seconda identificazione abbia mai ricevuto attenzione. La risposta, plausibile, suggerita da Schwarz è che il maggiore bisogno avvertito dalla comunità fiorentina di raffigurarsi Dante sia stato in questo senso decisivo. La seconda parte dell’articolo si sofferma sui versi di *Purg.* II, 94-96 in cui Oderisi da Gubbio fa riferimento alla fama crescente di Giotto, ponendo la questione se tale giudizio corrispondesse a un effettivo emergere dell’artista o se, al contrario, la celebrazione da parte di Dante (e dei commentatori della *Commedia*) non abbia contribuito a creare la leggenda.

Su questo punto, Schwarz interpreta letteralmente il già citato passo della *Vita Nuova* a proposito dell'esperienza di Dante come disegnatore (p. 179).

Ancora a Giotto è dedicato il contributo in cui Serena Romano («Il male del mondo: Giotto, Dante, e la *Navicella*», pp. 185-204) analizza il mosaico della *Navicella* nella Basilica di san Pietro, realizzato su disegno dell'artista, che prendendo spunto da un passo evangelico elabora materiali iconografici tipici della tarda antichità pagana e cristiana per utilizzare allegoricamente la nave come immagine della chiesa. Viene postulata una possibile influenza di Dante, il quale si serve spesso, in senso politico, della metafora della nave in tempesta e attinge talvolta all'immagine della *Navicula Petri*, che compare nella letteratura medievale in relazione al confronto-scontro tra i poteri universali. Romano colloca così la *Navicella* giottesca nella linea concettuale che dall'antichità in poi (in realtà, l'uso dell'immagine è anteriore a Platone e Aristotele, come invece si afferma a p. 197) vede nella nave l'allegoria dello Stato, tanto più interessante in quanto viene utilizzata in un contesto anti-imperiale.

Attraverso il tema della nave si passa all'ultima sezione del volume, dedicata alla ricezione di Dante nell'arte moderna: è infatti la *Barque de Dante* di Delacroix il tema dell'articolo («Le sujet c'est toi-même»: Delacroix' *Dante-barke*», pp. 205-242) in cui Klaus Herding interpreta il dipinto come un'immagine priva di «eroi». L'impostazione concentrata soprattutto sullo sfondo e su figure che non sono i protagonisti veri della scena è messa in rapporto con una «crisi dell'eroe» iniziata nel XVII secolo e che continua a svilupparsi nei due secoli successivi. Uno sguardo alle fasi preparatorie del dipinto, in particolare al cartone conservato alla Bibliothèque Nationale, conduce Herding ad identificare nell'elemento veramente protagonista l'immagine di amicizia costituita da Dante e Virgilio ed il gesto di quest'ultimo che concentra in sé al contempo terrore e fiducia nel futuro (p. 209). È nello sguardo di Dante che sembra concentrarsi nella lontananza, non consentendo all'osservatore se non di immaginare quale visione determini la paura del poeta, Herding ritiene che risieda la forza espressiva del quadro. Delacroix getterebbe così le basi per una ricezione che fa di Dante l'inventore di una poetica moderna, che si serve della materia artistica per coinvolgere il lettore/osservatore e farne emergere più vivamente le facoltà psichiche e spirituali. Non crediamo tuttavia si possa escludere del tutto che lo sguardo di Dante si rivolga al dannato identificabile con Filippo Argenti; il parallelo suggerito nel testo con la *Medea* dello stesso artista sembra piuttosto evidenziare la differenza rispetto a quello dell'eroina. L'analisi avrebbe qui beneficiato di un confronto più diretto con il testo dantesco: l'autore, nell'affermare che noi, come osservatori, «non vediamo l'ira di Filippo Argenti (p. 210), si oppone alle interpretazioni che lo identificano con il dannato che si morde la mano, ma il motivo non viene spiegato se non con il fatto che Dante guarderebbe lontano (n. 34, p. 233).

Al rapporto del tutto singolare che, già per tradizione familiare, lega Dante Gabriel Rossetti al poeta della *Commedia* è dedicato l'articolo di Elisabeth Helsinger «How They Met Themselves: Dante, Rossetti, and the Visualizing Imagination», pp. 243-260). Sullo sfondo delle tendenze caratterizzanti la ricezione dantesca nell'Inghilterra vittoriana, Rossetti si identifica con Dante e vede in lui il poeta dell'arte e dell'amicizia, la cui inventiva visuale di così straordinaria vivacità è la caratteristica che più lo affascina. Ma Dante è per Rossetti anche e soprattutto il poeta dell'amore; di qui il fascino dell'artista per la *Vita Nuova*, tema di numerosi disegni. In quest'ottica l'autrice si sofferma in particolare sulle suggestioni dantesche presenti nel disegno a penna e inchiostro *How they meet themselves* (1860), a sua volta connesso con la novella incompiuta *St. Agnes of the Intercession* (1848). Temi danteschi ed esperienze personali dell'artista si fondono inoltre in *Beata Beatrix*, in cui ad esempio il paesaggio di sfondo combina richiami alla Londra del tempo con reminiscenze della Firenze dantesca.

Sebastian Schütze («L'âme des hommes de génie: Dante-Michelangelo-Rodin», pp. 261-280) prende come punto di partenza una lettera del 1906, in cui Auguste Rodin si richiama ad un parallelismo tradizionale che associa il nome di Dante a quello di Michelangelo, per illustrare la poetica sottesa al riuso dei materiali danteschi nella *Porta dell'inferno* del Musée d'Orsay, in relazione ai disegni danteschi opera dello stesso scultore. Sulla base di un'idea di arte basata su una concezione quasi ciclica, secondo cui uno spirito comune – *l'âme des hommes de génie* – anima attraverso i secoli le grandi menti creative e le pone quasi in connessione per elaborare i temi e le questioni centrali dell'esistenza umana, Rodin attinge a Dante come punto di riferimento della tradizione, autore di un prodotto artistico atto a catalizzare infinita energia creativa in una “catena di ricezioni produttive”.

A chiusura del volume, Adrian LaSalvia («Dante e Doré. L'aura della *Divina Commedia* nell'arte moderna», pp. 281-302) affronta la questione della *Divina Commedia* nell'arte moderna a partire dalle edizioni illustrate, con interessanti spunti riguardanti la ricezione contemporanea. Il contributo prende l'avvio da una breve riflessione che mette in luce il ruolo di Flaxman come rifondatore dell'iconografia dantesca, malgrado se ne sopravvaluti a nostro giudizio l'influenza su altri artisti italo-tedeschi come Pinelli, Genelli, Carstens e Vogel von Vogelstein; su questa base, l'autore si concentra poi soprattutto su Doré per documentarne la fortuna nell'illustrazione moderna e contemporanea, compresa l'arte grafica americana dagli anni '80 fino ai primi anni 2000. L'articolo ha il grande merito di approfondire tipi illustrativi che hanno finora ricevuto limitata attenzione e che costituiscono un terreno tutto da studiare.

In conclusione il volume, che deve alla natura stessa del suo tema oltre che al suo impianto pluridisciplinare il suo carattere esemplificativo, offre una

stimolante combinazione di ricerche rappresentative di una vasta gamma di approcci di lavoro nonché di diverse tendenze e metodologie: il quadro ricco e variegato degli spunti propositivi e dei nodi problematici ne fanno un valido contributo per l'approfondimento della fortuna iconografica di Dante come pure del repertorio culturale determinante nella sua poetica. Esso rappresenta pertanto, nel suo complesso, un'aggiunta considerevole a tutta quella serie di studi che, nell'ultimo decennio, ha individuato nuove linee di ricerca e messo in luce quanto il tema del rapporto tra Dante e l'arte figurativa sia in realtà complesso ed articolato.

Antonella Ippolito
Universität Potsdam

M. A. TERZOLI-S. SCHÜTZE

Dante und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen

De Gruyter, Berlin, 2016

ix+358 pp.; 23 tavole a colori

ISBN: 978-3110475999

