

Pasquini, Laura
 «Pigliare occhi per aver la mente».
Dante, la Commedia e le arti figurative



Quale ruolo giocavano le immagini al tempo di Dante, quali raffigurazioni vide direttamente il poeta, di quante espressioni artistiche poté vantare competenza tecnica, quante e quali immagini interiorizzò, quante ripropose al suo lettore e quante riscrisse concettualmente: sono solo alcune, queste, delle molte domande cui l'indagine accurata di Laura Pasquini offre felicemente una risposta, consegnando al lettore un'ipotesi ricostruttiva del vivace itinerario artistico dantesco.

La studiosa pone al centro della sua riflessione la componente figurativa della poesia dantesca e si interroga sulle possibili fonti iconografiche di molte costruzioni narrative e scelte poetiche della *Commedia*, che divengono, una in successione all'altra, 'titoli' possibili, alcuni postulabili, altri ragionevolmente sicuri, tutti accostabili sugli scaffali di un'ideale biblioteca visiva, cui il poeta poté rivolgersi, più e meno consapevolmente, lungo la stesura del suo poema. Le ricerche ci conducono attraverso una selezione di luoghi danteschi intrisi di simboli e di arte e svela al lettore moderno, ormai sprovvisto dei codici espressivi necessari a una fruizione pienamente consapevole, i rapporti strettissimi tra quelle costruzioni poetiche e la cultura figurativa del tempo. Ne deriva uno splendido viaggio nell'arte del Medioevo, un cammino meditato, procedente in significativa successione dall'*Inferno* al *Paradiso*, lungo il quale nei casi più felici è possibile raccontare e leggere le opere d'arte direttamente con le parole dantesche, «indossando i versi come fossero occhiali» (p. 18).

Il volume, suddiviso in tre macro-capitoli, ciascuno dedicato a una cantica, prende avvio dall'individuazione dei repertori e dei modelli visivi potenzialmente sottesi alla descrizione del primo regno e dei tormenti e delle pene inflitte ai dannati che lo abitano (*Patire l'inferno*), comunemente rappresentati nei *Giudizi Universali* di ogni tempo e in molti casi accomunati da codici espressivi e simbologie, seppur complesse, pienamente accessibili a un osservatore medievale. Viene dunque anzitutto rivolto uno sguardo ai mosaici della controfacciata della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello (XI-XII sec.), della quale colpisce la precoce organizzazione spaziale della porzione infernale:

limitandoci a pochi esempi, le figure del secondo scomparto, che si mordono e percuotono, potrebbero aver ispirato la descrizione degli iracondi di *If*VII, 109-114 o la furia autolesionistica di Filippo Argenti (*If*VIII, 63) o forse ancora il gesto estremo dettato dal dolore dell'Ugolino di *If*XXXIII, 58; i teschi del quarto scomparto, galleggianti in un liquido scuro e attraversati dai vermi, potrebbero essere alla base dell'invenzione di un altro luogo contiguo, «l'acqua buia assai più che persa» (*If*VII, 103) nella quale ribollono le anime degli accidiosi; così come le acque rosse di una specifica sezione abitata da sole teste e quelle blu di un'altra porzione musiva vicina potrebbero aver concorso, con le fonti letterarie, alla costruzione del rosso Flegetonte e del Cocito ghiacciato.

Nel quadro di una puntuale disamina della mostruosa figura del Lucifero dantesco – condotta attraverso uno scavo tra le molte testimonianze figurative del *vultus trifrons*, utile a problematizzare la doppia valenza semantica nel tempo affidata dagli artisti a questo simbolo e a porre così meglio in risalto, a fronte delle radici figurative che la sostanziano, la novità della creazione dantesca – è d'obbligo una sosta di fronte alla porzione infernale del celebre mosaico del Battistero fiorentino, realizzata, com'è noto, nel terzo quarto del Duecento da Coppo di Marcovaldo, e ampiamente fruita da Dante. Qui, dalla bocca triforme di Lucifero alle figure smilze e agilissime dei diavoli, dalla postura peculiare di un demonio scuro che trasporta in spalla un dannato alle tombe scoperchiate collocate alla base del mosaico, fino alle moltissime figure di serpenti aggrovigliati ai dannati, tutto ricorda quanto Dante descrive e, a riprova di un rapporto strettissimo tra il testo dantesco e queste figure, pare spesso di poter leggere le immagini qui realizzate con le parole adoperate dal poeta in più di un canto del poema (legami particolarmente stringenti con *If*X, XXI-XXII, XXIV-XXV, XXXIV). Chiude l'analisi del primo regno un approfondimento di grande interesse circa le possibili fonti figurative del bestiario dantesco: accanto a ibridi e simboli animali fortunatissimi nell'arte del Medioevo, la studiosa porta all'attenzione del lettore le illustrazioni della propaganda politica anti-papale del tempo di Dante, i cui strumenti comunicativi offrono una chiave interpretativa ulteriore per alcune note invettive anticlericali della *Commedia* (confronti puntuali per *If*XIX e *Pd*XXVII).

La seconda sezione del volume (*Sentire il purgatorio*) affronta i problemi connessi alla costruzione e alla visualizzazione del secondo regno, il quale, a differenza di Inferno e Paradiso, ai tempi della stesura della *Commedia*, non vantava di certo una tradizione figurativa consolidata. Fondato sul settenario dei peccati e concepito nelle forme di un percorso in salita, il *Purgatorio* dantesco è il regno in cui più espressamente si parla d'arte e lungo il quale Dante «mette palesemente a frutto la propria sensibilità artistica, esternando evidenti competenze e una naturale familiarità nei confronti della cultura figurativa del suo tempo» (p. 79). Nel X canto del *Purgatorio*, gli episodi istoriati nei

bassorilievi scolpiti – talmente veritieri che par di sentire la voce dell'arcangelo che giunge a far visita alla Vergine (vv. 34-45) o il suono dei canti e il profumo degli incensi lungo il corteo che accompagna il re David (vv. 55-66) – si nutrono dei modelli scultorei rivoluzionari dei Pisano e di Arnolfo di Cambio, surclassati poi in efficacia e bellezza dal tocco inarrivabile dell'arte divina; nel medesimo canto, ancora al campo della scultura rimanda la pena inflitta ai superbi, i quali, sotto il peso opprimente di grandi massi, paiono telamoni (*Pg* X, 130-139), figure parlanti già nell'arte medievale. Nel canto successivo trionfa invece l'arte del minio, questa volta nel quadro di un vero e proprio dialogo con l'anima del celebre miniatore eugubino Oderisi, che ne richiama un secondo, Franco Bolognese (*Pg* XI, 73-84), consentendo a Dante di aprire alla pittura di Cimabue e ancor più enfaticamente a quella di Giotto (*Pg* XI, 94-99), a riprova di una grande consapevolezza della rivoluzione artistica svoltasi a cavallo dei suoi due secoli. Nel canto XII della stessa cantica, ancora, gli esempi di superbia punita prendono le forme di incisioni nel marmo, che i purganti osservano, calpestandoli, rivolti con gli occhi al suolo, e che tanto ricordano «le tombe terragne» (*Pg* XII, 17), le lapidi funerarie scolpite sul pavimento di molti luoghi di culto, diffusissime nel Medioevo e molto probabilmente viste da Dante, tra i tanti esempi proponibili, in Santa Maria Novella a Firenze. Naturalmente non sfugge – e l'autrice più volte lo evidenzia – che l'insieme delle citazioni artistiche disseminate da Dante lungo l'intera cantica, intrise di straordinaria competenza tecnica, risulta comunque di volta in volta subordinato all'efficacia e al ruolo attivo richiesto a quelle immagini, che mirano non già a colpire l'occhio bensì a muovere ed elevare l'interiorità del loro spettatore.

L'ultimo regno è infine al centro della riflessione affidata alla terza sezione del volume (*Figurare il paradiso*), che più di tutte fa i conti con i problemi dell'ineffabilità e dell'irriducibilità delle preghiere soavi, dei misteri divini e delle visioni a immagini tangibili e realmente figurabili. L'indagine prende le mosse dalla descrizione dantesca della «foresta spessa e viva» (*Pg* XXVIII, 2) che introduce al Paradiso terrestre, con uno sguardo dunque ancora rivolto ai canti conclusivi del *Purgatorio* (XXVIII-XXXIII); tra le fronde spesse della divina foresta, le fonti figurative cedono il passo all'esperienza diretta del poeta, che proprio allo stesso canto affida il suo personale ricordo della «pineta in su 'l lito di Chiassi» (*Pg* XXVIII, 20). E proprio la città di Ravenna, con i suoi mosaici intrisi di luce e colore, potrebbe non solo aver offerto al poeta spunti e appigli convincenti per la descrizione della processione edenica del canto successivo (si tengano in particolare conto, per questo episodio, le teorie di santi e sante realizzate ai due lati della navata centrale di Sant'Apollinare Nuovo), ma aver costituito un repertorio più ampio, radicatosi nella memoria del poeta e riemerso con forza nell'elaborazione di alcune tra le più suggestive immagini poetiche della terza cantica. L'arte bizantina ravennate, di cui ancor

oggi risplendono il Mausoleo di Galla Placidia e i due battisteri, le basiliche di San Vitale e Sant'Apollinare, dovette apparire a Dante quantomai calzante per 'figurare il suo paradiso', dacché «rispondeva perfettamente alle esigenze di una rappresentazione visiva che ora non necessitava più di una caratterizzazione naturalistica, ma che trovava senso e profondità proprio nella sobrietà dell'astrazione simbolica» (p. 144). La seconda parte del terzo e ultimo capitolo del volume propone allora affascinanti accostamenti tra alcune figure potentemente evocative di santi e beati comuni ai canti paradisiaci e all'arte antica, con particolare attenzione a quella ravennate, senza tuttavia trascurare quella romana (cfr. il San Lorenzo di *Pd* IV, Giustiniano a *Pd* VI e Costantino a *Pd* XX), e tra alcune immagini geometriche funzionali alla rappresentazione dei movimenti delle anime lungo gli incontri edenici o alla visione di Dio e i grandi simboli, allusivi e potentissimi, elaborati dall'arte musiva più antica, tra Ravenna, Roma, Firenze e Venezia (si vedano i paralleli figurativi richiamati per le corone rotanti e lucenti di *Pd* X e *Pd* XXIV, gli «archi paralleli e concolori» di *Pd* XII, la croce greca di *Pd* XIV, le «cento sperule» raggianti di *Pd* XXII, il «punto [...] che raggiava lume» di *Pd* XXXVIII, il «lume in forma di rivera» di *Pd* XXX). Accompagnano infine il lettore al termine del viaggio una puntuale riflessione sui possibili precedenti figurativi del «sublime affresco mariano del canto XXX» del *Paradiso* (p. 202), con particolare attenzione al ruolo di mediatrice affidato da Dante alla Vergine Maria, e un rapido richiamo all'amore di Dante per le stelle, che apre a un'ultima immersione tra i firmamenti dipinti e i cieli stellati tràditi da un numero altissimo di testimonianze visive più e meno vicine al poeta. Sullo sfondo dell'intera riflessione resta sempre viva la consapevolezza che da tante impressionanti fonti figurative la vena creativa di Dante poté cogliere spunti e strumenti espressivi ma mai esaurì in queste la sua ispirazione.

Alessandra Forte

Scuola Normale Superiore, Pisa

<https://orcid.org/0000-0001-5755-0941>

Pasquini, Laura

«Pigliare occhi per aver la mente». *Dante, la Commedia e le arti figurative*

Roma, Carocci, 2020

