



**700** ANNI CON  
**Dante**

1321-2021

SPECIALE

artedossier



# FORTUNA DELLA DIVINA COMMEDIA NELLE ARTI FIGURATIVE



**Domenico di Michelino,**  
**La Divina commedia illumina Firenze** (1465);  
Firenze,  
Santa Maria del Fiore.

**Nella pagina a fianco:**  
**Piero di Puccio,**  
**Cosmografia** (1389-1391);  
Pisa,  
Camposanto monumentale.

Indubbiamente fu la tradizione manoscritta prima e a stampa poi, con relative illustrazioni, che contribuì alla diffusione del poema,

innescando quel processo visionario che ne fece la fonte d'ispirazione per opere d'arte indipendenti dal ruolo della semplice illustrazione. La stessa celebre tavola di Domenico di Michelino nel duomo di Firenze – e nota come *La Divina commedia illumina Firenze* –, che pure è strettamente legata alla struttura narrativa del poema,

è emblematica di questo nuovo percorso. La differenza non è di poco conto perché, in questo modo, la geniale creazione di Dante si pose come punto di riferimento non sul piano poetico, ma come se fosse la descrizione reale dell'aldilà. In altri termini, da una certa epoca in poi, almeno nella cultura occidentale, non sarebbe stato più possibile prescindere dalla *Commedia* se ci si voleva misurare con la rappresentazione del mondo trascendente. Del resto, come si è cercato di dimostrare, il poeta fiorentino aveva attinto alla "koinè" visionaria, nonché astrologica e astronomica che, all'epoca di Dante, circolava in tutta Europa. Perciò, non deve stupire che la *Cosmografia* di Piero di Puccio che – a Pisa – giganteggia su una delle pareti del Camposanto monumentale, rispecchi in buona sostanza lo schema che Dante aveva nella testa quando concepì la sua architettura cosmologica. Dipinto fra il 1389 e il



**Orcagna,**  
**Inferno**  
**(1360),**  
**frammento;**  
**Firenze,**  
**Santa Croce,**  
**refettorio.**

1391, l'affresco mostra un enorme Cristo (ovviamente Pantocrator) con l'intero universo allora conosciuto fra le mani che, però, include la dimensione trascendente non per la presenza del Redentore, ma perché intorno alla terra che si trova al centro (secondo la concezione tolemaica), oltre alle sfere dei sette pianeti allora conosciuti, allo zodiaco e alla presenza del Primo mobile, si susseguono i nove cori angelici codificati dai testi teologici. Un impianto praticamente identico a quello che presiede alla visione paradisiaca della *Commedia*. Aspetti di forte tangenza, poi, emergono dai resti degli affreschi che Andrea di Cione, detto l'Orcagna, eseguì, a Firenze, secondo quanto riferisce Ghiberti nei suoi *Commentari*, per le navate di Santa Croce. Oggi conservati nell'antico refet-

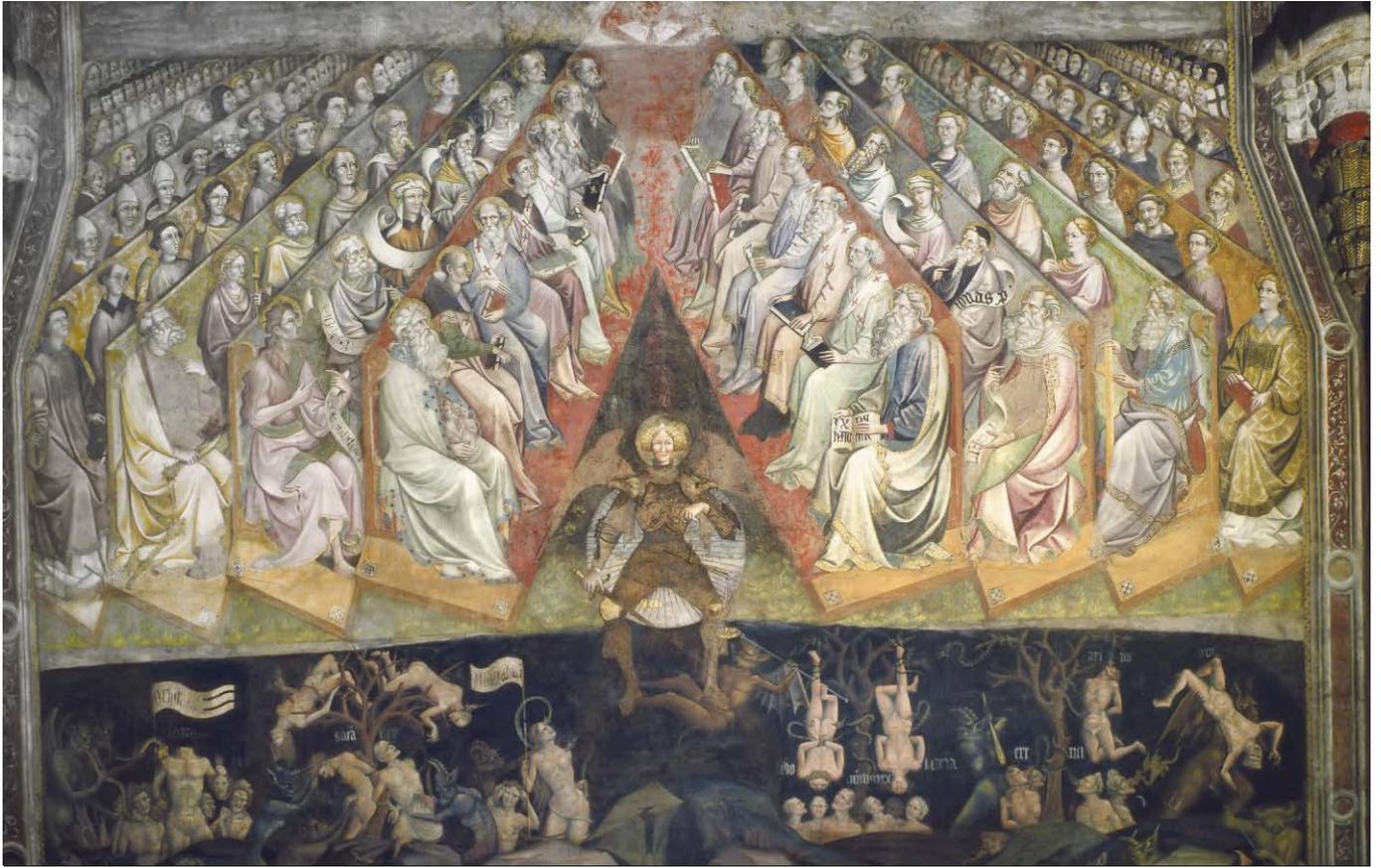
torio del convento, attualmente convertito in museo, i frammenti erano parte di un perduto *Giudizio universale*, di un *Trionfo della morte* – di cui ci è pervenuto qualche lacerto – e di un *Inferno* che, sebbene assai lacunoso, testimonia una precisa derivazione dalla *Commedia* e dalla struttura del regno oltremondano immaginato da Dante. Costituito da riquadri divisi con colonne tortili, l'affresco, realizzato nel sesto decennio del XIV secolo, mostra le bolge dantesche indicate con tanto di cartello. Quelle ancora superstiti riguardano i peccati della lussuria, dell'avarizia e dell'ira<sup>(22)</sup>. Un'aderenza alla visione dell'Alighieri che si conferma anche con l'affresco della cappella Strozzi di Santa Maria Novella, sempre a Firenze, a firma del fratello di Andrea, Nardo di Cione. La parete che

ospita *l'Inferno* può considerarsi, infatti, una gigantesca illustrazione della cantica dantesca. Databile alla metà del Trecento, l'opera contempla personaggi (come Caronte e Minosse), scritte esplicative (per esempio: «Qui son puniti li peccatori charnali»), situazioni (come le tombe infuocate) e scene vivaci (come quelle dei suicidi tormentati dalle arpie) che derivano tutte dalla *Divina commedia*.

Come si vede, non si tratta di generici riferimenti, ma di un preciso rimando alla visione descritta dai versi del poeta che finisce per coincidere con quel che l'immaginario collettivo vede nell'altro mondo. In altre parole, Dante ha "costruito" per tutti un aldilà talmente preciso e concreto che quando lo si vuole rappresentare non si può sostituirlo con un altro. Per questo, anche nel San Petronio di Bologna, nella

**Nardo di Cione,  
Inferno  
(1350 circa);  
Firenze,  
Santa Maria Novella,  
cappella Strozzi.**





Cappella dei re magi, gli affreschi commissionati da Bartolomeo Bolognini tengono in parte conto del dettato dantesco. Non tanto per il Satana che ha una testa in mezzo all'inguine, derivata dalla tradizione delle gemme gnostiche dei "grylloi", quanto per le scritte precise che individuano i peccati della «gola», della «superbia», che individua gli «idolatri», ma soprattutto per la figura di «Machomet», collocata da

Dante fra coloro che hanno provocato uno scisma e che, perciò, si pone come conferma della fonte letteraria dell'affresco bolognese<sup>(23)</sup>. *L'Inferno* dipinto nel Quattrocento da Giovanni di Pietro Falloppi, meglio noto come Giovanni da Modena, si trova al di sotto della grande scena del *Paradiso* nel quale, tuttavia, lo stesso autore si allontanò dalla concezione dantesca e riprese uno schema simile a quello della corte celeste

utilizzato nelle miniature gotiche, come per esempio quella di Jean Fouquet nella scena del *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* con *La beata Vergine e la Trinità*. L'affresco bolognese del *Paradiso*, infatti, presenta in basso il consesso di profeti, santi e beati seduti negli scranni, mentre al di sopra stanno le schiere angeliche identificate dagli stendardi con l'iniziale del coro relativo. Al centro, in alto, la Trinità che incorona Maria compare in una mandorla costituita di nuovo da rossi serafini che si stagliano su una miriade di angeli stipati fino al colmo dell'ogiva della parete.

Per trovare però un'opera che, in qualche modo, possa ricordare l'articolato impianto del paradiso dantesco, si dovrà aspettare un capolavoro come il bozzetto per il *Paradiso* dipinto da Jacopo Tintoretto per l'affresco di Palazzo ducale a Venezia, oggi conservato al Louvre. L'opera, che evoca quel vortice di luce descritto da Dante nel suo percorso di fede e di poesia, trova dei precedenti illustri in opere come il *Giudizio universale* di Fra Bartolomeo (Firenze, Museo di San Marco), l'affresco

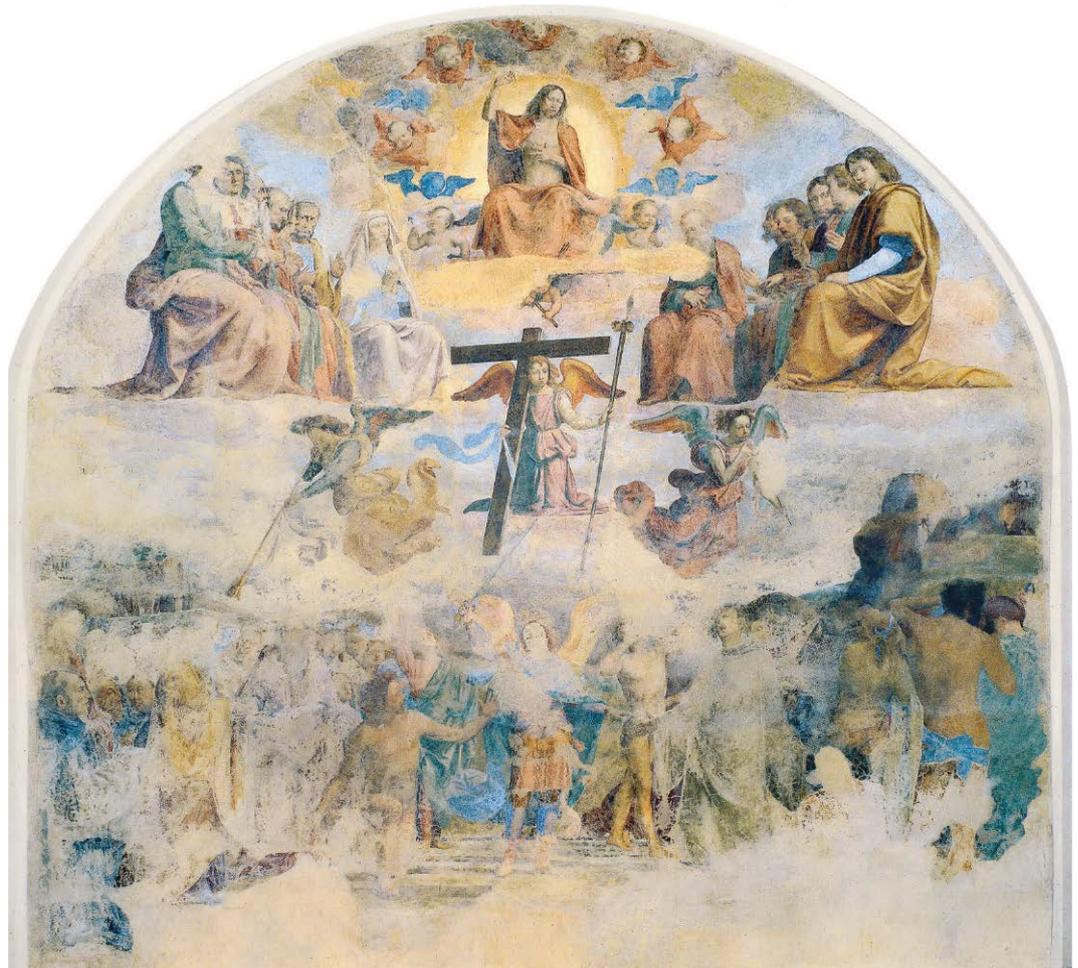
di Raffaello nel San Severo a Perugia e, ancora del Sanzio, l'affresco con la cosiddetta *Disputa del Sacramento* nelle stanze vaticane nel quale, non per nulla, compare l'effigie di Dante<sup>(24)</sup>. D'altra parte, a mo' di citazione bibliografica, la figura del poeta compare anche nell'apparato decorativo del ciclo di affreschi realizzati da Luca Signorelli per la cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto. Impostata su un programma molto articolato, la decorazione – realizzata fra il 1499 e il 1502 dal pittore cortonese, per completare quella di Beato Angelico e Benozzo Gozzoli che si erano fermati alle sole volte a vela – dimostra un preciso legame con la *Divina commedia* nel cosiddetto *Antinferno*, dove compaiono la figura inquietante di Caronte e quella di Minosse, nonché nelle scenette monocrome che arricchiscono l'affresco con il ritratto ideale dell'Alighieri.

Ai poderosi affreschi di Signorelli guardò certo il Michelangelo della Sistina nel suo *Giudizio universale*, dove il rimando alla *Divina commedia* è evidente non solo per la straordinaria interpretazione del

**Fra Bartolomeo,  
Giudizio universale  
(1499-1501);  
Firenze,  
Museo  
di San Marco.**

**Nella pagina a fianco,  
dall'alto:  
Giovanni  
da Modena,  
Paradiso  
(1408-1420);  
Bologna,  
San Petronio,  
cappella Bolognini.**

**Tintoretto,  
bozzetto  
per il Paradiso  
di Palazzo ducale  
a Venezia  
(1588-1592);  
Parigi,  
Musée du Louvre.**





**Luca Signorelli,**  
**Dannati all'Inferno**  
**(1499-1502);**  
**Orvieto,**  
**Santa Maria Assunta,**  
**cappella di San Brizio.**

**Luca Signorelli relega**  
**la figura di Caronte**  
**a una parete**  
**secondaria del ciclo**  
**pittorico, preferendo**  
**dare maggiore**  
**enfasi alla scena**  
**di fantasia con le**  
**vessazioni sui dannati.**

«Caron dimonio con occhi di bragia», ma anche per la presenza del quinto incisivo nella dentatura dei diavolacci e dei dannati che, sebbene risultato di un percorso articolato e complesso, indagato altrove da chi scrive, trovava pure conforto nella figura di Satana concepita da Botticelli. Pur senza dover stabilire un legame causale, va comunque rilevato che la figura di Lucifero disegnata dal Filipepi, così come i demoni michelangeloeschi, si caratterizza per una zanna al centro dell'arcata superiore dei denti. Tuttavia, l'immensa parete sistina non è un'illustrazione pedissequa del poema dantesco, ma si possono rilevare diversi punti

di tangenza, a cominciare dall'atmosfera generale la cui titanica grandiosità è pari a quella dei versi di Dante. Non è qui possibile analizzare puntualmente tutti gli aspetti, ma a titolo d'esempio si può citare il caso del Minosse michelangeloesco la cui soluzione iconografica (al di là del perfido riferimento al presbitero Biagio da Cesena), probabilmente, nasce grazie alla mediazione della statua di Aion-Chronos oggi conservata agli Uffizi che all'epoca del Buonarroti, forse, già si trovava a Firenze. Con la serpe che cinge a spirale il dio leontocefalo, l'opera – databile al III secolo – sembra l'immagine ante litteram dei versi danteschi che cantano: «Stavvi

**Michelangelo,  
Giudizio universale  
(1535-1541),  
particolare;  
Città del Vaticano,  
Musei vaticani,  
Cappella sistina.**

**Al contrario  
di Signorelli,  
Michelangelo  
fa di Caronte  
uno dei personaggi  
più incisivi dell'intero  
affresco. La scena,  
rappresentata, infatti,  
si ispira letteralmente  
ai versi di Dante  
(Inferno, III, 109-111).**

Minos orribilmente e ringhia / [...] Cingesi  
colla coda tante volte / Quantunque gradi  
vuol che giù sia messa».

Un altro esempio monumentale (che risente pure dei modelli di Raffaello che affiancherà più volte quello dantesco interpretato da Michelangelo) è costituito dal ciclo di affreschi dipinti fra il 1552 e il 1554 dai fratelli veronesi Lorenzo e Bartolomeo Torresani nell'oratorio di San Pietro Martire a Rieti. Si tratta di un altro *Giudizio universale* dove a Dante si riferiscono la scena di Cerbero e la presenza di Minosse, mentre molte sono le citazioni dalla *Disputa* di Raffaello e dal *Giudizio* di Michelangelo.

Di circa vent'anni più tarda (1571-1579) è un'impresa colossale a cui nessuno, di primo acchito, penserebbe: è la decorazione monumentale della cupola del duo-

mo di Firenze. Che fosse stata una scelta mirata, quella del granduca Cosimo de' Medici, intesa a privilegiare il riferimento al poema dantesco, lo dimostra non tanto la commissione degli affreschi a Giorgio Vasari prima e quindi a Federico Zuccari (cui si deve anche il cosiddetto *Dante historiato* oggi conservato al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi e adesso anche on line), quanto l'aver affidato l'ideazione di tutto il programma decorativo a un dantista di assoluto livello come don Vincenzo Borghini che aveva già pubblicato i suoi *Discorsi sopra Dante*.

Un chiaro riferimento al capolavoro sistino (e quindi all'Alighieri), poi, lo troviamo nell'affresco absidale del battistero di Ferrara, con lo stesso soggetto, di Sebastiano Filippi, meglio noto come Bastianino, ultimato nel 1581<sup>(25)</sup>.





Come accadde per le altre edizioni della *Divina commedia* che, nel corso del Seicento, videro una flessione, così pure le opere visionarie di quel secolo si allontanarono dal parametro del poema dantesco. Un velato riferimento lo possiamo scorgere nei due *Giudizio universale* (piccolo e grande, entrambi all'Alte Pinakothek di Monaco) dipinti da Rubens entro i primi due decenni del Seicento. Dal punto di vista letterario, invece, non si può non ricordare un'opera proto-romantica come il *Paradise Lost* di John Milton, dato alle stampe nel 1667 per la prima volta e poi, diciassette anni dopo, nuovamente edito.

Fu, tuttavia, il nuovo clima romantico della fine del XVIII secolo a spingere verso il recupero della tematica dantesca, anche dal punto di vista figurativo, come dimostra l'impegno del pittore e letterato svizzero Johann Heinrich Füssli che alla *Divina commedia* dedicò una serie di acquerelli visionari (Zurigo, Kunsthaus) che crebbero nella sua creatività grazie allo studio appassionato di Michelangelo. Non è un caso che i disegni appartengano al soggiorno italiano quando, a partire dal 1770, l'artista rimase otto anni nella penisola – e, in particolare, a Roma – prima di far ritorno a Zurigo. Fu allora che studiò gli affreschi del Buonarroti dal vero e su quelli modellò disegni poderosi come il *Dante che osserva le anime volteggianti di Paolo e Francesca*, o il *Dante e Virgilio nella ghiacciaia del Cocito*. Del resto, della sua predilezione per il poeta italiano riferisce anche il biografo Jonathan Knowles che spiega come i versi della *Divina commedia* facessero «la più profonda impressione sulla sua mente e offrirono molti spunti al suo cervello temerario»<sup>(26)</sup>. Füssli, però, non fu il solo a essere affascinato dalle visioni oniriche dell'Alighieri, giacché la pittura romantica dell'epoca vide fiorire, in quello stesso periodo, la grande arte del poeta, pittore e incisore inglese William Blake. Si trattò dell'ultimo impegno dell'artista poco prima di lasciare questo mondo. La

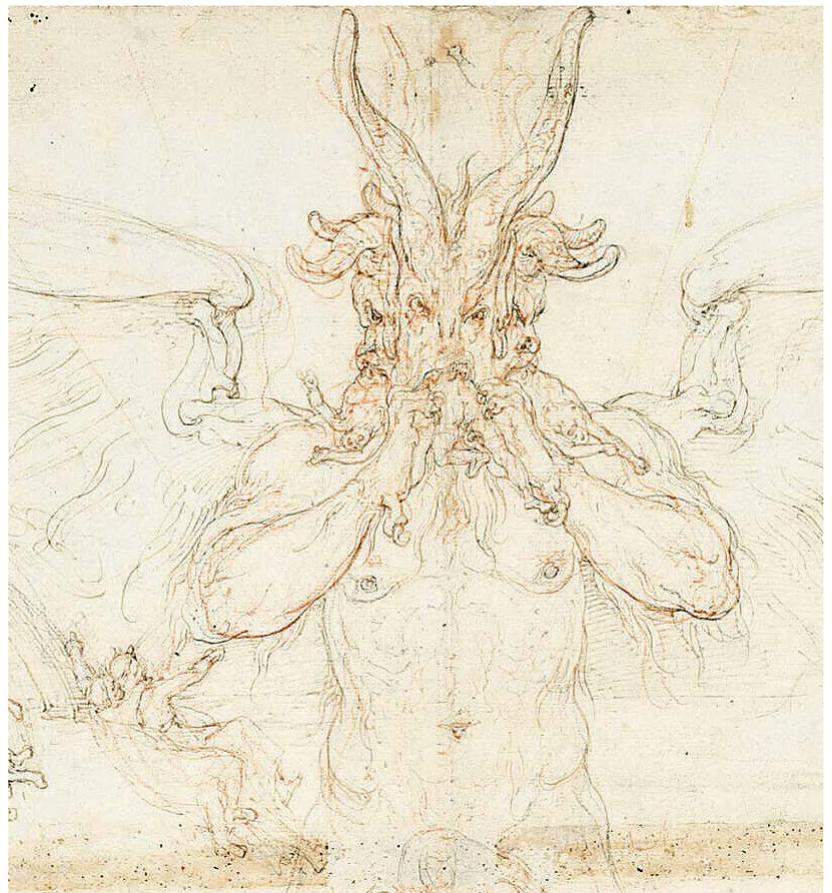
**Arte romana,  
Aion-Chronos  
(III secolo d.C.);  
Firenze,  
Gallerie degli Uffizi.**

**Nella pagina  
a fianco, in alto:  
Lorenzo e Bartolomeo  
Torresani,  
Giudizio universale  
(1552-1554);  
Rieti,  
oratorio  
di San Pietro Martire.**



**A destra:  
Federico Zuccari,  
Lucifero  
(1586-1588),  
cosiddetto  
Dante historiato;  
Firenze,  
Gallerie  
degli Uffizi,  
Gabinetto  
dei disegni  
e delle stampe,  
inv. 3501F.**

**Federico Zuccari  
recupera la tradizione  
iconografica  
del dente centrale  
(mesiodens) per  
la rappresentazione  
di Lucifero che già  
era stata di Botticelli  
(v. p. 19).  
Michelangelo utilizza  
questa soluzione  
iconografica per tutti  
i demoni presenti  
nel Giudizio  
Universale  
della Cappella sistina.**





**Johann Heinrich Füssli,**  
**Dante e Virgilio**  
**nella ghiacciaia**  
**del Cocito**  
**(1774);**  
**Zurigo,**  
**Kunsthau.**

serie sulla *Divina commedia* fu commissionata dall'amico e collega John Linnell nel 1824 e l'artista inglese vi lavorò per tre anni realizzando centodue acquerelli, di cui settantadue dedicati all'*Inferno*, venti al *Purgatorio* e dieci al *Paradiso*. Le opere ci sono pervenute in diversi stati di elaborazione, ma quel che le unisce è la potenza visionaria, talora al limite dell'ingenuità, che

non illustra semplicemente il poema dantesco, quanto, piuttosto, lo interpreta, quasi fosse un commento visivo agli immortali versi di Dante. Blake affronta il tema con scelte mirate alla semplificazione (Dante e Virgilio non hanno vesti paludate) e ispirate alle ipertrofie muscolari di Michelangelo, come nel caso di Capaneo, uno dei mitici re di Tebe che Dante colloca fra gli empi be-

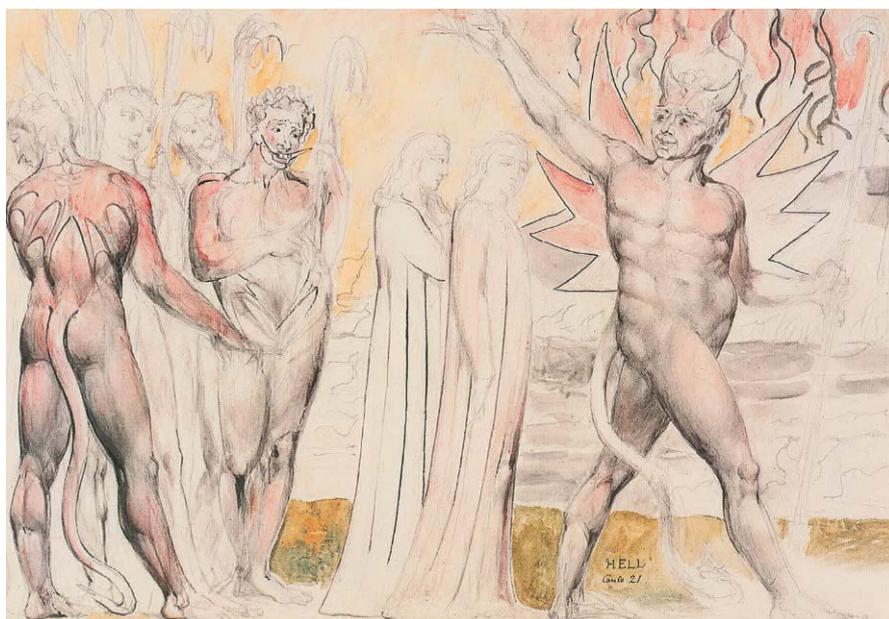
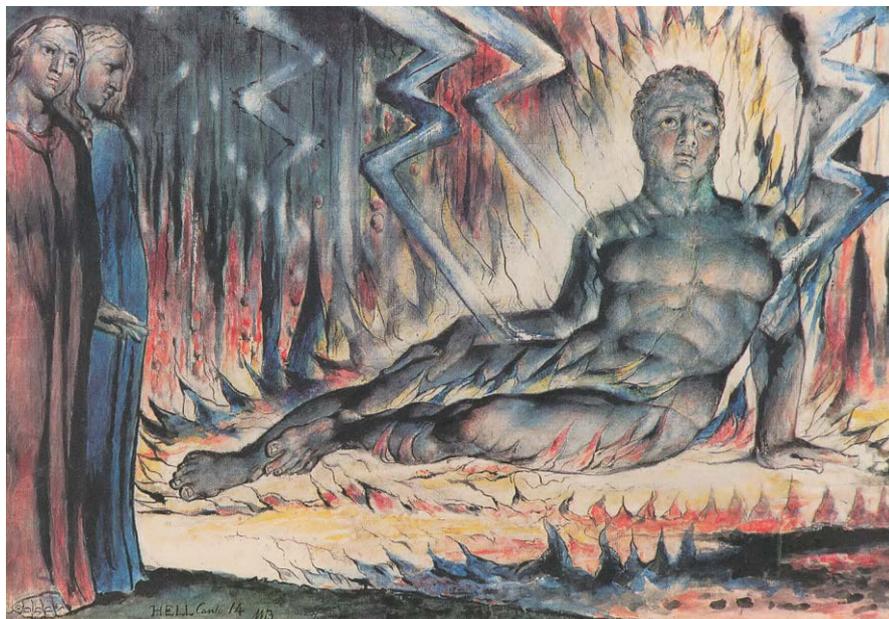
stemmiatori. Non per nulla, l'artista inglese era buon amico degli altri due appassionati della *Divina commedia*, i già citati John Flaxman e Füssli, con cui scambiava idee e impressioni<sup>(27)</sup>.

I primi decenni del XIX secolo videro l'esecuzione del grande ciclo di affreschi dedicato al poema dantesco, nell'ambito della decorazione del Casino Massimo a Roma. Voluta dal marchese Carlo, fu af-



**Johann Heinrich Füssli,  
Dante che osserva  
le anime volteggianti  
di Paolo e Francesca  
(1818);  
Chicago,  
Art Institute.**

**Dall'alto:**  
**William Blake,**  
**Capaneus;**  
**Il cerchio**  
**dei lussuriosi;**  
**Dante e Virgilio**  
**accompagnati**  
**dai diavoli**  
**(1824-1827);**  
**Melbourne,**  
**National Gallery**  
**of Victoria.**





**Anton Koch,**  
**Dante addormentato**  
**sogna di essere**  
**assalito dalle tre fiere**  
**(1825 circa);**  
**Roma,**  
**Casino Massimo,**  
**stanza di Dante.**

fidata a un manipolo di artisti esponenti d'eccellenza dei nazareni che – come pure i preraffaelliti – guardavano alla purezza della pittura quattrocentesca italiana. I lavori, fra progetto ed esecuzione, durarono poco più di dieci anni, dal 1817 al 1828 e videro in campo pittori della levatura di Philip Veit e Joseph Anton Koch. Il primo realizzò, sulla volta della stanza che era stata destinata a Dante (altri ambienti ospitarono affreschi dedicati alla *Gerusalemme liberata* e all'*Orlando furioso*) la grande scena del *Paradiso*. Il secondo, che, da appassionato del poema, si era ispirato a questo fin dal 1802, dipinse altre quattro scene: il *Purgatorio*, l'*Inferno*, *Dante addormentato sogna di essere assalito dalle tre fiere* e *La penitenza dei sette peccati capitali*. Il suo impegno iniziò nel 1825 e si concluse tre anni più tardi. L'affermarsi della poetica romantica, poi, portò ad altri esiti stilistici come il capolavoro di Eugène Delacroix intitolato *La barca di*

*Dante*, dipinto nel 1822 e conservato al Louvre. Ispirata sia alle titaniche forme di Michelangelo, sia a quelle della *Zattera della Medusa* di Géricault (a sua volta, al di là dell'episodio di cronaca del naufragio della nave, di concezione dantesca), la tela mostra il sommo poeta e Virgilio che attraversano l'agitato Stige, infestato dai dannati, su una barca fino alla città di Dite. Alla bolgia dei falsari, con Gianni Schicchi e Capocchio, invece, si è ispirata l'opera di William-Adolphe Bouguereau, dipinta nel 1850 e conservata al Musée d'Orsay. Caratterizzata, come l'altra, da uno straordinario studio anatomico, la tela affianca alla staticità penserosa e compunta di Virgilio e Dante la foga dinamica dei due dannati, in un'atmosfera di grande tensione morale. La stessa che si percepisce nella figura del *Pensatore* di Rodin. Inizialmente intitolata *Il poeta*, la statua faceva parte di una porta monumentale bronzea pensata per l'ingresso di un pro-



**Eugène Delacroix,**  
**La barca**  
**di Dante**  
**(1822);**  
**Parigi,**  
**Musée du Louvre.**

gettato Musée des Arts Décoratifs a Parigi che poi non venne mai realizzato. Neppure la porta fu conclusa, ma dall'originale modello in gesso a cui lo scultore lavorò per quasi quarant'anni (dal 1880 al 1917, quando uscì dal mondo) furono ricavate varie opere in bronzo oggi in vari musei. Sull'architrave di quella che era intitolata *la Porta dell'inferno*, interamente dedicata a Dante, stava la statua che lo rappresentava idealmente e che è universalmente nota, appunto, come *Il pensatore*<sup>(28)</sup>.

Con il XX secolo, l'interesse per Dante e il suo poema non si affievolì, ma si orientò sull'impiego di altri mezzi espressivi che affiancarono l'approfondimento esegetico del capolavoro letterario promosso, insieme alla figura del poeta nel suo complesso, dalla Società Dante Alighieri, fondata nel 1889 da Giosuè Carducci ed entrata a far parte, nel 2007, degli Istituti nazionali di cultura dell'Unione europea. La decima musa, ossia il cinema, ben presto si occupò

della trasposizione su pellicola del poema, a cominciare dai due cortometraggi del 1908 dedicati a Francesca da Rimini (*The Two Brothers*) e al conte Ugolino. Gli spunti che la cinematografia ricavò dalla figura di Dante furono sostanzialmente di quattro tipologie diverse. Quelli dedicati alla trasposizione delle vicende dei grandi personaggi del poema dantesco in celluloide, come la vita di *Paolo e Francesca* (1949) con Andrea Checchi, Nino Marchesini e Odile Versois nella parte di Francesca da Polenta. Altri dedicati alla rappresentazione della cantica dell'*Inferno*, come nel caso di *Dante's Inferno Animated* del 2010. Il film si basa su cinquanta illustrazioni a colori, tratte da un libro illustrato e da un giornalino, creati da Awik Balaian e Dino Di Durante. Non si tratta di un "cartoon", ma di una "animazione" ("animation"), grazie alla quale i disegni sono filmati per creare un'illusione di movimento. Il film è stato recitato dapprima in italiano, in seguito tradotto in inglese e

spagnolo. Il terzo filone è quello dedicato alla vita del poeta, di cui s'impadronì anche la televisione, come dimostra un celebre "sceneggiato", come si diceva allora, prodotto dalla Rai nel 1965 per la regia di Vittorio Cottafavi con un imperdibile Giorgio Albertazzi nei panni dell'Alighieri. Infine, ci sono film come *Inferno* del 2016, tratto dal romanzo di Dan Brown – con Tom Hanks – che prendono solo spunto dall'opera di Dante. Tuttavia la pellicola, rivista oggi, ha un che di profetico perché la trama narra del mondo minacciato da un fantomatico virus che tutti i governi vorrebbero intercettare per dominare il pianeta.

Un'ultima considerazione va fatta sulla scorta di una riflessione del grande dantista Giorgio Petrocchi che richiamò l'attenzione sulla modernità visionaria di Dante e sul fatto che «giunse all'arte astratta della terza cantica, al luminismo incorporeo, immateriato, d'un variegato cromatismo che fa prevalere, per l'appunto nel Paradiso, la poesia dell'occhio e dei suoni fomentata dalla lunga ricerca della "luce eterna" [...] in un'incessante creatività di simboli pittorici intuibili e godibili quasi esclusivamente attraverso le sovrapposizioni e i movimenti armonici delle luci cadenti dall'alto in una miriade



**William-Adolphe Bouguereau, Dante e Virgilio nella malabolgia dei falsari (Inferno, XXIX, 136-139) (1850); Parigi, Musée d'Orsay.**

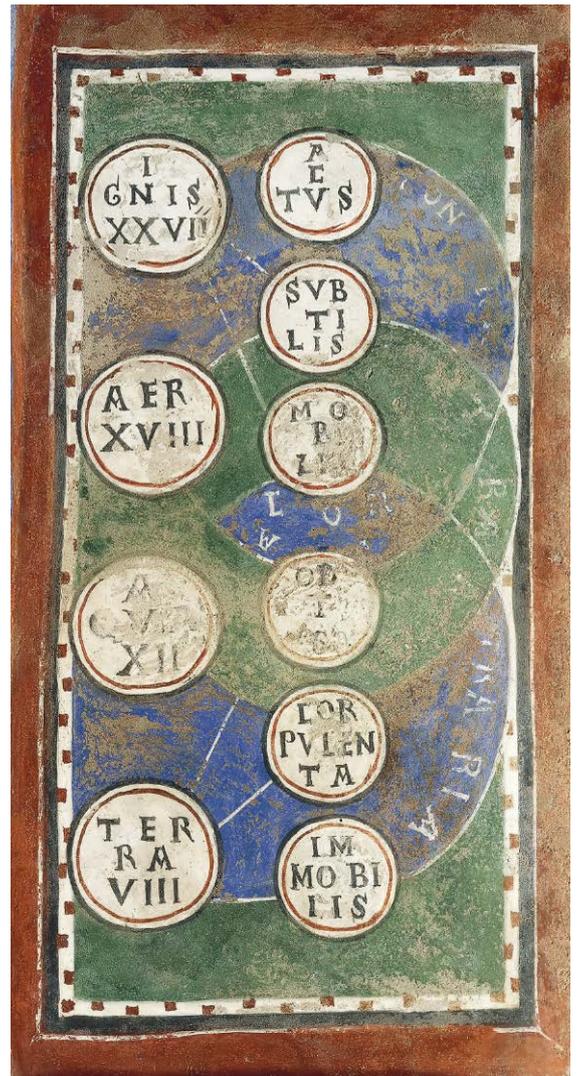
*Le opere d'arte che si ispirano all'Inferno di Dante rispecchiano la stessa fisicità e la stessa carnalità che il poeta descrive nei suoi versi. Tanto la tela di Delacroix, quanto quella di Bouguereau, infatti, sono improntate a un attento studio dell'anatomia dei personaggi che, a loro volta, tengono presenti i modelli di Signorelli e Michelangelo. Gli stessi che hanno influenzato anche William Blake e Johann Heinrich Fussli.*

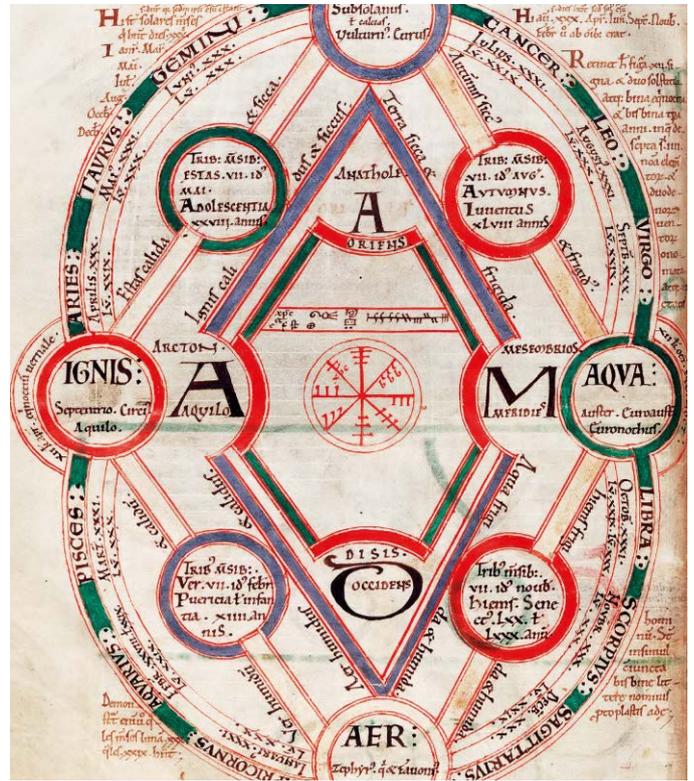
**In basso, da sinistra:**  
**Auguste Rodin,**  
**Porta dell'inferno**  
**(1880-1917);**  
**Parigi,**  
**Musée d'Orsay.**

**Maestro Ornatista,**  
**Diagramma**  
**della teoria**  
**degli elementi**  
**(fine XII-metà**  
**del XIII secolo);**  
**Anagni (Frosinone),**  
**Santa Maria,**  
**cripta di San Magno.**

di giochi coloristici propriamente astratti, informali, i quali traggono suggestioni dalla luminosità delle grandi cattedrali gotiche»<sup>(29)</sup>. In altri termini, quello stesso poeta che era stato capace di evocare, coi suoi versi, immagini plastiche che paiono scolpirsi nella mente di chi legge, si avvicina alla descrizione della realtà divina utilizzando il registro etereo delle geometrie e della totale immaterialità. Il riferimento è alla celebre visione dei tre cerchi che un Dante abbacinato descrive nel XXXIII canto del *Paradiso*, dove, a partire dal verso 116, si può leggere: «Dall'Alto Lume parvemi tre giri / Di tre colori e d'una continenza / E l'un l'altro come Iri da Iri, / Parea riflesso, e il terzo parea foco / Che quinci e quindi ugualmente si spiri». In questo sforzo immaginativo, certo, l'autore aveva presenti schemi didattici del mondo come, per esempio, quello che compare, accanto alle figure d'Ippocrate e Galeno, nel celebre affresco della cripta del duomo

di Anagni (Frosinone); oppure in codici miniati come quello del St. John's College di Oxford che, al foglio 7v del manoscritto 17, contiene il diagramma dello spazio, del tempo e della materia secondo l'*Enchiridion* di Bridfertus, monaco dell'XI secolo vissuto nell'abbazia inglese di Ramsey. Tuttavia, l'invenzione onirica che si palesa alla mente e agli occhi di Dante ha una tale modernità e una tale dinamicità che s'avvicina incredibilmente a un'opera come *Rythme* di Sonia Delaunay, dove l'ampio semicerchio di destra pare addirittura l'immagine di quell'«Iri da Iri» che il poeta evocò per alludere all'arcobaleno che genera se stesso. È chiaro che questo accostamento è frutto delle conoscenze di chi scrive e non di un rapporto storico, ma il motivo per cui si è proposto ha il solo scopo di mostrare l'incommensurabile genialità di Dante Alighieri che le parole di Petrocchi, da dove siamo partiti, hanno delineato.





(22) Su Orcagna: G. Kreytenberg, s.v. *Andrea di Cione*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, p. 606. Si veda pure: Id., *L'enfer d'Orcagna. La première peinture monumentale d'après les Chantes de Dante*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXIV, 1989, pp. 242-262. Sull'affresco dantesco di Domenico di Michelino: A. Padoa Rizzo, M. Casini Wanrooij, *Appunti sulla pittura fiorentina del Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Domenico di Michelino*, in "Antichità viva", 24, 1985, pp. 5-17. Sulla *Cosmografia* di Piero di Puccio: A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini ed E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 34-36.

(23) *Inferno*, XXVIII, 22-41. Per un'attenta ricognizione sull'iconografia dell'inferno: J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma 1993.

(24) Su Raffaello e la *Disputa*: M. Bussagli, *Raffaello. Nella pittura un dio mortale*, Firenze 2020, pp. 247-255. Per l'opera di Tintoretto: *Il "Paradiso" di Tintoretto. Un Concorso Per Palazzo Ducale*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo ducale, 9 settembre-3 dicembre 2006), a cura di G. Romanelli, J. Habert, M. del Mar Borobia Guerrero, Venezia 2006. Sugli affreschi della cappella Bolognini: D. Benati, M. Medica, *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, Cinisello Balsamo 2014. Sugli affreschi di Bologna e i cori angelici: M. Bussagli, *Storia degli Angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano 2003, pp. 294-297.

(25) Sulla cattedrale di Ferrara: V. Felisatti, *Guida della Basilica Cattedrale di Ferrara*, Ferrara 1969, p. 65. Sugli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze: M. Bussagli, Firenze. Alba e trionfo del Rinascimento, la cupola del duomo, Bologna 2021. L'indirizzo per visionare il *Dante historiatio* dello Zuccari è: <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/dante-istoriato-hell>. Per l'oratorio di Rieti: A. Maoli, E. Onori, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani. Tra l'Umbria e la Sabina*, Rieti 2020. L'oratorio, nel 2014, è stato oggetto di un'indagine diagnostica condotta da Giorgio Fornetti, Luigi De Dominicis e Massimiliano Guarneri dell'ENEA. Su Minosse e altre problematiche dell'affresco sistino: M. Bussagli, *Michelangelo. Il volto nascosto nel "Giudizio"*, Milano 2004, pp. 152-153. Sul "mesiodens" o quinto incisivo: Id., *I denti di Michelangelo. Un caso iconografico*, Milano 2014. Sull'iconografia del

Giudizio universale e quello di Luca Signorelli in particolare: M. Bussagli, *Il Giudizio Universale*, collana "I grandi temi della pittura, 12", Novara 2006, pp. 32-42. I versi di Dante dedicati a Caronte, stanno in: *Inferno*, III, 109-120. I versi danteschi su Minosse sono in *Inferno*, V, 4-12.

(26) J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Füssli*, I, Londra 1831, p. 360. Le scene riprese da Füssli rimandano ai seguenti versi, per Paolo e Francesca *Inferno* V, 79-87, per il fiume ghiacciato di Cocito, *Inferno* XIV, 119-129. Sui disegni dedicati all'Alighieri: *Füssli e Dante*, catalogo della mostra, Pescara, Tor de' Passeri - Milano, Pinacoteca di Brera, novembre 1985 - gennaio 1986), a cura di C. Gizzi, Milano 1985. Si veda pure: C. Mazzaelli, *Dante interpretato da Johann Heinrich Füssli: l'invenzione artistica tra natura e immaginazione*, in *Dante in Svizzera - Dante in der Schweiz*, a cura di J. Bartuschat, S. Prandi, Ravenna 2019, pp. 37-49.

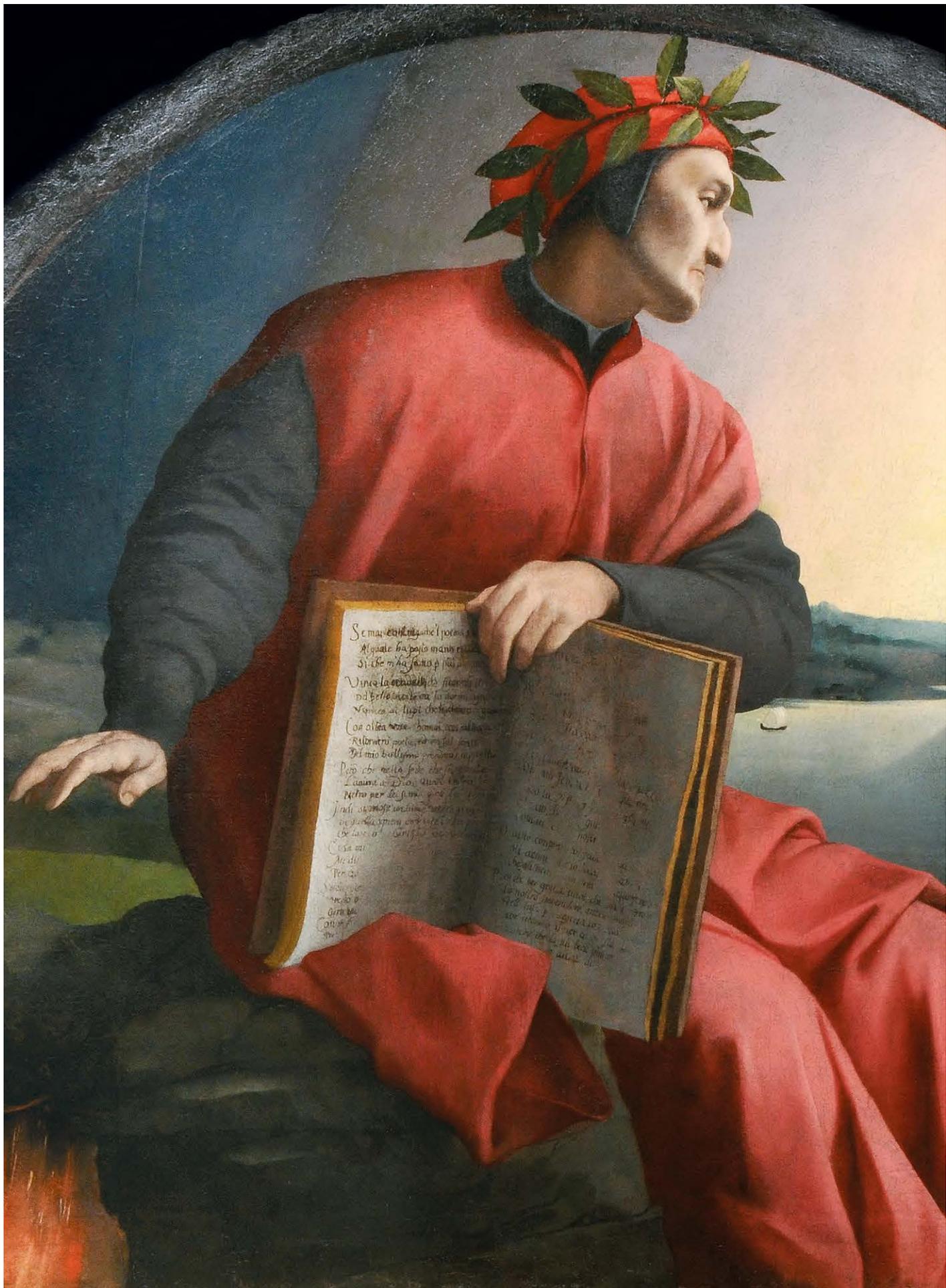
(27) Sul rapporto fra Blake, Füssli e Flaxman in relazione alla tematica dantesca: S. de Santis, *How Can I Help Thy Husband's Copying Me? Dante tra Blake, Füssli e Flaxman*, in "Dante e l'Arte", 7, 2020, pp. 101-128. Si veda pure: E. Pyle, *William Blake's Illustrations for Dante's Divine Comedy*, Jefferson (North Carolina) 2015. Per Capaneo: *Inferno*, XIV, 63-75.

(28) Sulla *Porta di Rodin*: J. L. Tancock, *The Gates of Hell and Related Works*, in *The Sculpture of Auguste Rodin. The Collection of The Rodin Museum*, a cura di D. R. Godin, Filadelfia 1976, pp. 89-230. Su Delacroix: *Eugène Delacroix (1798-1863)*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Halle Napoléon, 29 marzo-23 luglio 2018), Parigi 2018. Su Bouguereau: D. Bartoli, F. C. Ross, *William Bouguereau: His Life and Works*, New York 2010. Sugli affreschi del Casino Massimo: M. G. Messina, *Dante, Ariosto, Tasso: la fortuna critica in Germania fra Settecento e Ottocento e la sua influenza sul programma iconografico del Casino Massimo*, in G. Piantoni, S. Susinno, *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 gennaio-22 marzo 1981), Roma 1981, pp. 374-399. I ricordati episodi danteschi sono rispettivamente, per Filippo Argenti e la città di Dite: *Inferno*, VIII, 61-69; per Capocchio: *Inferno*, XXIX, 121-139.

(29) G. Petrocchi, *op. cit.*, p. 627. Sulla Società Dante Alighieri: B. Pisa, *Nazione e politica nella società Dante Alighieri*, Roma 1995.

**Da sinistra:**  
**Sonia Delaunay,**  
**Rythme abstraction**  
**(1938).**

**Monaco Bridfertus,**  
**Enchiridion**  
**(XI secolo);**  
**Oxford,**  
**St. John's College,**  
**ms. 17, f. 7v.**



# IL POETA E LA SUA VITA NELLE OPERE D'ARTE



**Luca Signorelli,  
Dante Alighieri  
(1499-1502);  
Orvieto,  
Santa Maria Assunta,  
cappella di San Brizio.**

**Nella pagina a fianco:  
Bronzino,  
Ritratto di Dante  
Alighieri  
(1532-1533),  
particolare;  
Firenze,  
Gallerie degli Uffizi.**

Il panorama  
che abbiamo  
sommariamente  
riportato nelle pagine  
precedenti

non sarebbe completo se non s'indagasse sulla diffusione della fisionomia dell'Alighieri. Per certi versi inaspettatamente, la figura di Dante e gli episodi della sua vita, indipendentemente dal viaggio straordina-

rio di cui fu protagonista nella *Commedia*, divennero soggetti amati da molti artisti attratti dalle vicende tormentate del poeta, capace di coniugare cuore e intelletto, ma anche azione e politica, in uno stesso potente sforzo creativo. Al di là della presenza della figura dell'Alighieri nei ricordati cicli decorativi di Signorelli, di Raffaello e, forse, nel *Giudizio* di Michelangelo (dietro il supposto ritratto di Giulio II), come se si trattasse della nota bibliografica a margine del testo, Dante assume per la prima volta una dimensione monumentale e non narrativa (come già in Domenico di Michelino) nel ritratto dipinto da Agnolo



**Giovanni Mochi, Dante presenta Giotto a Guido Novello da Polenta (1855-1862); Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna.**

**Nella pagina a fianco, dall'alto: Dante Gabriel Rossetti, Il sogno di Dante alla morte di Beatrice (1871); Liverpool, Walker Art Gallery.**

**Raffaele Giannetti, Dante e Beatrice nel giardino di Boboli (1877); Newport (Galles), Newport Museum and Art Gallery.**

Bronzino fra il 1532 e il 1533 e conservato agli Uffizi. Qui l'artista dipinge il poeta fra l'oscurità simbolica dell'inferno e la luce abbacinante del paradiso che proietta l'ombra della montagna del purgatorio. Dante volge lo sguardo verso il cielo luminoso e, come segno di speranza, tiene un grande quaderno con le pagine vergate a mano e aperte ai versi del XXV canto del *Paradiso*. In questo modo, l'autore, Agnolo di Cosimo, restituisce all'Alighieri quella grandezza titanica che altri ritratti, seppur deferenti, non avevano saputo attribuirgli per via della dimensione troppo narrativa e per le varie contestualizzazioni. Quello di Bronzino sarà un punto mai più raggiunto, giacché il poeta, più tardi, divenne protagonista di opere pittoriche di carattere storico, soprattutto nel XIX secolo. Uno dei soggetti privilegiati, come prevedibile, era quello dell'incontro e dell'amore del poeta per Beatrice Portinari. Il gusto per la ricostruzione storica, per l'ambiente e per i costumi, affascino i pittori preraffaelliti che avevano la volontà

di riferirsi ad ambiti artistici e culturali precedenti la sensuale pittura del Sanzio. Così la ricerca di una sobrietà medievale trovava proprio in Dante un punto di riferimento. Per questo, Henry Holiday si misurò con i sentimenti del grande poeta dipingendo nel 1883 un *Dante e Beatrice* oggi conservato alla Walker Art Gallery di Liverpool. La puntuale ricostruzione del ponte Santa Trinita a Firenze (luogo immaginario dell'incontro tra il poeta e l'amata), dei costumi e dei diversi atteggiamenti dei protagonisti mostra la profonda indagine psicologica che interessò anche altri artisti che si dedicarono a soggetti simili. Basterà ricordare, nell'ambito della stessa corrente preraffaellita, *Il sogno di Dante alla morte di Beatrice* dipinto da Dante Gabriel Rossetti nel 1871; o, in Italia, l'immagine idilliaca concepita da Raffaele Giannetti che, nel 1877, dipinse *Dante e Beatrice nel giardino di Boboli* (Newport, Newport Museum and Art Gallery). Gli esempi si potrebbero moltiplicare, con il pittore spagnolo Lorenzo Vallés che dedicò



nel 1889 un altro quadro a quell'incontro sentimentale, o, ancora, con il quadro più storico di Giovanni Mochi che dipinse *Dante che presenta Giotto a Guido Novello da Polenta*, oggi nella Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze.

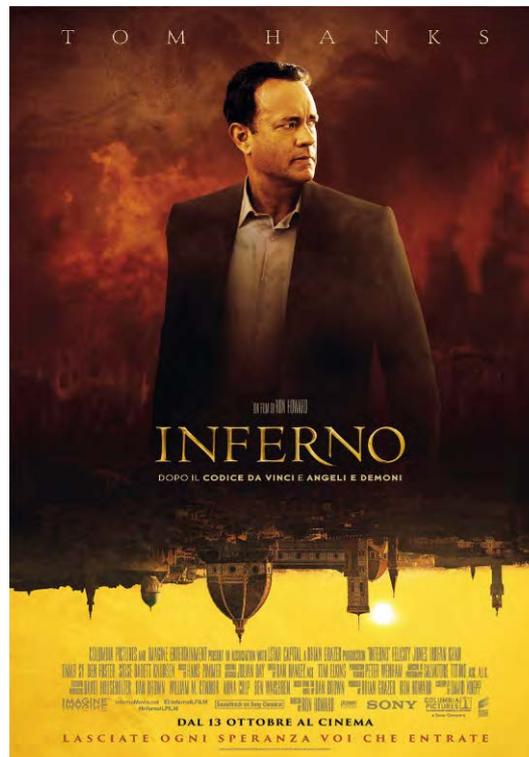
Non basta, però, perché fu proprio la fisionomia del poeta a essere eternata dagli artisti con vari ritratti, il più antico dei quali sembra essere, almeno nell'opinione del paleografo e storico dell'arte Gaetano Milanesi, l'affresco fiorentino di Palazzo dell'Arte dei giudici e notai. In ogni modo, da allora la figura dell'Alighieri divenne una presenza costante in tutte le decorazioni degli ambienti destinati a studiolo (per esempio quello di Giusto di Gand a Urbino), oppure a importanti luoghi di ritrovo, come il cenacolo del convento di Sant'Apollonia a Firenze, dove compare fra gli *Uomini illustri* dipinti da Andrea del

Castagno. Né si può dimenticare la doppia presenza di Dante nelle Stanze di Raffaello in Vaticano, ossia nel *Parnaso* e nella ricordata *Disputa del Sacramento*. Anche in questo caso, gli esempi si potrebbero moltiplicare e ampliare con i monumenti al poeta che presto si diffusero per tutta Italia, a cominciare dal cenotafio nella chiesa di Santa Croce a Firenze, e potrebbero continuare con opere a metà fra il ritratto e l'evocazione storica come il *Dante in esilio* dipinto nel 1860 da Domenico Peterlini oggi conservato presso la Galleria d'arte moderna di palazzo Pitti a Firenze.

Concludendo, non ci resta che constatare come la figura e l'opera di Dante Alighieri, crocevia culturale di straordinaria complessità e spessore, non hanno patito l'insulto del tempo e, nel corso di secoli, hanno invece mantenuto un'attualità straordinaria. Il motivo risiede, come abbia-

**Domenico Peterlini,**  
**Dante in esilio**  
**(1860);**  
**Firenze,**  
**Palazzo Pitti,**  
**Galleria d'arte moderna.**





mo cercato di dimostrare, nella capacità di trasfigurare con la poesia le angosce dell'umanità e toccare valori eterni che non appartengono a questa o a quell'epoca, ma all'uomo e alla sua condizione in ogni tempo. Allora si capisce bene la ragione per cui le varie arti hanno sempre trovato nella *Divina commedia* e nella figura del poeta una materia viva di cui hanno colto aspetti diversi, utilizzando i registri espressivi più disparati, dal calligrafismo del Gotico alla plasticità del Rinascimento, dal linearismo neoclassico all'empatia dell'epoca romantica, fin quasi ad anticipare le forme astratte del Novecento. Neppure il fumetto si è trovato a disagio nel misurarsi con la titanica grandezza di Dante perché la sua figura e la sua arte sono universali. Anzi, perfino il registro comico si è sentito legittimato ad avvicinarsi al poeta sommo, come nel film *Totò all'Inferno* del 1955, oppure nella nuova edizione del *Dante* di Marcello Toninelli, del 2015, che in un unico volume ha ristampato *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* e *Vita di Dante*, impreziosita da una serie di strisce inedite. Nel 2018, il poema ha visto addirittura una trasposizione in musical per la regia di Andrea Ortis, con debutto a Isernia per poi toccare Montecarlo, Roma e l'Arena di Verona. Del resto, anche gli

spettacoli televisivi di Roberto Benigni, recitati davanti alla facciata di Santa Croce a Firenze, dove lo sberleffo e la comicità si mescolano alla lirica dantesca, grazie anche alla sorvegliata sapienza di un dantista di rango come Vittorio Sermonti – che ci ha lasciati di recente –, sono la prova che il capolavoro di Dante fa vibrare tutte le corde del cuore umano. È stato, quello, un fenomeno televisivo di massa che ci offre il destro per ricordare due fatti.

Da una parte che già nel 1990 un regista della levatura di Peter Greenway, con Tom Phillips, aveva dato vita a una mini-serie per il piccolo schermo intitolata *A-TV Dante*, ispirata ai primi otto canti dell'*Inferno*; dall'altra che la lettura pubblica del poema non fu un'invenzione del 2006, poi ripetuta varie volte fino al 2013. La tradizione secolare della *Lectura Dantis* risale infatti alle lezioni pubbliche tenute, a partire dal lontano 23 ottobre 1376, da Giovanni Boccaccio, l'altro colosso della letteratura italiana medievale, nella cornice gotica di Orsanmichele a Firenze, dove leggeva quella *Commedia* che, proprio allora, il grande letterato di Certaldo definì «divina». Bene, da quel momento il poema dantesco è stato una fucina di suggestioni e un crogiuolo di bellezza che ha incantato le arti iconiche di ogni tempo.

**Da sinistra:**  
manifesto del film  
**Totò all'Inferno**  
(1955),  
regia di Camillo  
Mastrocinque.

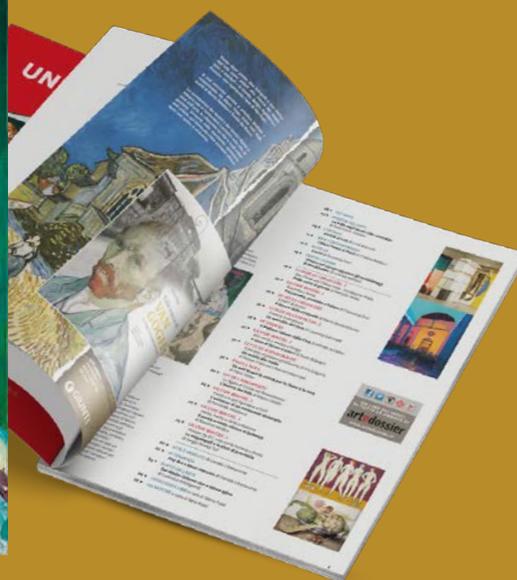
**Manifesto del film**  
**Inferno**  
(2016),  
regia di Ron Howard.

# Ti è piaciuto questo estratto?

## LEGGI L'INTERA MONOGRAFIA DI ART E DOSSIER DEDICATA A DANTE!

**ACQUISTA LA RIVISTA**

**ACQUISTA SU AMAZON**



## artedossier

La magia e la bellezza dell'arte con la rivista più letta in Italia e allegata ad ogni numero, una monografia d'arte da collezionare.

**ABBONATI A ART E DOSSIER**

**GIUNTI**