

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XXI

numero 1-2

2022



EDIZIONI
BUONAIUTO

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Direttore

SEBASTIANO MARTELLI

Comitato scientifico

EPIFANIO AJELLO - ANGELO CARDILLO - IRENE CHIRICO - DOMENICA FALARDO
EMILIO GIORDANO - ROSA GIULIO - ALBERTO GRANESE - EMMA GRIMALDI - ANTONIA LEZZA
SEBASTIANO MARTELLI - MILENA MONTANILE - LUIGI MONTELLA - LAURA PAOLINO
ANTONIO PIETROPAOLI - LUIGI REINA - VINCENZO SALERNO - GIORGIO SICA - ROSA TROIANO

Redazione

ORIANA BELLISSIMO, ALESSIO BOTTONE, RAFFAELE CESARO, RENATO RICCO
misurecritiche@libero.it

Segreteria di Redazione

ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

Direzione e Redazione

Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione Italianistica
Università degli Studi di Salerno
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (SA)

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.

*Questo fascicolo della rivista è pubblicato con un contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione di Italianistica
dell'Università degli Studi di Salerno*

«Misure critiche» è consultabile in *open access* sul sito
dell'Università degli Studi di Salerno
<http://elea.unisa.it/handle/10556/749>

Versamenti: Bonifico bancario - IBAN: IT32G0101076480000027002915 intestato a Tipografia Buonaiuto
sas di Luigi Buonaiuto & C. - 84087 Sarno (Sa) - Abbonamento Annuo € 40,00 - estero € 60,00 - Prezzo
di un fascicolo € 20,00 - Numeri doppi € 40,00

*Autorizzazione del tribunale di Salerno
n. 366 del 28 - 12 - 1971*

ISSN: 0392 - 6397

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE
Nuova Serie

ANNO XXI, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2022

Saggi

ALBERTO GRANESE, <i>L'origine e il destino dell'anima: Dante e la cultura islamica tra contiguità e distanza</i>	pag. 5
LAURA PASQUINI, <i>Le fonti figurative dell'Inferno dantesco</i>	» 26
RAFFAELE CESARO, <i>Sulla XIV novella del Novellino di Masuccio</i>	» 46
MARIA DI MARO, « <i>Ond'ora per goder più vera pace, / l'arso mio motteggiar per sempre tace</i> »: note satirico-burlesche nella poesia di Margherita Costa	» 62
EMILIO FILIERI, <i>Francesco Bernardini e lo sguardo verista, fra Internazionale e Rustica progenies (1885)</i>	» 79
GIAN PAOLO RENELLO, <i>Il sonetto proemiale della raccolta Spingo la vela di Stefano Tuscano</i>	» 95
DOMENICA FALARDO, <i>Nicola Scarano dagli studi critici alla didattica della letteratura</i>	» 107
MICHELANGELO FINO, <i>Lo spazio e la morte ne Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa</i>	» 139
MARCELLO SABBATINO, « <i>Il fascino del narrare</i> ». Italo Calvino e la 'camera oscura' delle interviste.....	» 164
IRENE CHIRICO, <i>La Medea «non aggressiva» e «carta con mille incognite» nella Grecia barbara di Pier Paolo Pasolini</i>	» 186
ELEONORA RIMOLO, « <i>Tra il bestemmiatore e il rivoltoso</i> »: Carducci giacobino nella Wunderkammer di Sanguineti.....	» 200

Interventi

MILENA MONTANILE, <i>L'Elogio del Jommelli di Saverio Mattei: un affresco di vita letteraria e musicale settecentesca</i>	» 214
---	-------

ALESSIO BOTTONE, *Intorno a una nuova edizione dei Discorsi letterari e filosofici di Francesco Lomonaco*..... pag. 228

Note e Rassegne

SABRINA AULITTO, *Le parole della pandemia nei giornali francesi (2019-2021)* » 238

IRENE CHIRICO, *Proposte di didattica interdisciplinare tra letteratura e scienza* » 249

Recensioni

Sara Carbone, Valentino Cecchetti, Raffaele Cesaro, Luigi Montella, Sveva Robiony..... » 255

Libri ricevuti..... » 273

LE FONTI FIGURATIVE DELL'INFERNO DANTESCO

ABSTRACT

Tenendo conto dell'eccezionale rilevanza attribuita alle rappresentazioni figurate nel Medioevo, si analizza l'universo visivo dell'*Inferno* dantesco tentando di individuare quali potrebbero esserne le eventuali fonti figurative, quali gli episodi artistici che poterono favorire l'Alighieri nell'ideazione di talune immagini poetiche. Se finalmente possiamo considerare le immagini come fonti a tutti gli effetti, un'analisi attenta e prudente delle corrispondenze fra testo e immagine potrà in alcuni casi superare le insanabili incertezze biografiche e avvicinare, per altro verso e in altro modo, i luoghi e i documenti figurati alla *Commedia*, al poeta e al suo sentire.

Taking into account the exceptional importance attributed to figurative representations in the Middle Ages, the visual universe of Dante's *Inferno* is analyzed by attempting to identify what, if any, figurative sources of it might be, such as artistic episodes that might have favored Alighieri in devising certain poetic images. If we can finally consider the images as sources in their own right, a careful and prudent analysis of the correspondences between text and image will be able in some cases to overcome the irreconcilable biographical uncertainties and bring the figurative places and documents closer to the *Comedy*, to the poet and to his feeling in other ways.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Divina Commedia*, inferno, fonti figurative.

KEYWORDS: Dante, *Divine Comedy*, hell, figurative sources.

Tenendo conto dell'eccezionale rilevanza attribuita alle rappresentazioni figurate nel Medioevo e presupponendo inoltre la capacità e la volontà degli intellettuali più completi di "ragionare per immagini", possiamo addentrarci nell'universo visivo dell'*Inferno* dantesco tentando di individuare quali potrebbero esserne le eventuali fonti figurative, quali gli episodi artistici che poterono favorire l'Alighieri nell'ideazione di talune immagini poetiche¹. Abbiamo alcuni limiti rilevanti che rendono rischioso e accidentato un percorso del genere e che ci impediscono di dare per scontato il fatto che Dante abbia visto davvero, che ne abbia avu-

¹ Si rimanda a L. PASQUINI, «Pigliare occhi, per aver la mente». *Dante la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020.

to il tempo, semmai anche la voglia, quando da esule peregrinava di corte in corte. La difficile ricostruzione di una “biografia possibile”² ci fornisce difatti solo alcune certezze in merito alla sua presenza sicura in pochi luoghi rilevanti anche dal punto di vista storico-artistico. Certamente Firenze, Bologna, Verona, Ravenna. Per il resto ne seguiamo le “orme”, come suggeriva Bassermann³, le tracce labili e insicure, difficilmente supportate da documenti di archivio che possano confermare anche le più che sensate ipotesi di una sua presenza in luoghi che vorremmo da lui frequentati, davanti a episodi decorativi che vorremmo da lui osservati con attenzione. Dobbiamo inoltre considerare le modalità attraverso le quali si attua la ricezione della fonte da parte del poeta, mai semplicemente assimilata, ma sempre, invece, sottilmente elaborata e amplificata da inventiva e poesia sublimi. Dante non copia immagini, non riporta in bello stile ciò che vede, non descrive l'opera d'arte, per quanto magnifica possa essere ai suoi occhi. Il poeta la elabora, la plasma a suo piacimento, e la riporta nel testo opportunamente trasformata, sovente trasfigurata. D'altra parte è più che naturale che un testo poetico si limiti a raccogliere le suggestioni senza dare conto delle fonti, testuali o figurative che siano, e che vi dialoghi velatamente, lasciando semmai al lettore il compito di ravvisarle tra le righe. Per altro verso, se finalmente possiamo considerare le immagini come fonti a tutti gli effetti, un'analisi attenta e prudente delle corrispondenze fra testo e immagine potrà avvicinare per altra via i luoghi e i documenti figurati alla *Commedia*, al poeta e al suo sentire.

Tenuto conto di questi elementi che devono ogni volta precedere il nostro approccio critico al testo dantesco, si potrebbe partire dai versi 7-18 del canto XXI dell'*Inferno* dove l'arsenale veneziano viene descritto nei particolari, per i rumori, i fumi, il ribollire della pece e gli operai al lavoro, indaffarati, ognuno al suo mestiere, come i diavoli scuri della quinta bolgia dell'ottavo cerchio, quella dei barattieri. Benché non esistano testimonianze sicure in merito alla presenza di Dante a Venezia, che precedano l'ultima fatale ambasceria del 1321, la veridicità di queste terzine non può essere trascurata: esse inducono a supporre che Dante abbia potuto osservare con attenzione quella struttura possente, per il

² Sottotitolo, non per un caso, della *Vita di Dante* di Giorgio Inglese (Roma, Carocci, 2015), che in un successivo contributo (G. INGLESE, *Una biografia impossibile*, «Dante Studies», CXXXVI, 2018, pp. 161-166) rincara la dose: quella di Dante è in realtà una biografia “impossibile”.

³ A. BASSERMANN, *Orme di Dante in Italia. Vagabondaggi e ricognizioni*, rist. anast. dell'ed. 1902, a cura di F. Benozzo, Bologna, Forni, 2006.

tempo avveniristica, in cui operai specializzati eseguivano in successione le singole operazioni di assemblaggio, come in una sorta di vera e propria catena di montaggio⁴. Nella totale assenza di documenti, la critica ha comunque ipotizzato eventuali soggiorni danteschi a Venezia, forse già nel primo esilio, nel 1303, quando il poeta si trovava a Verona⁵, oppure durante l'eventuale soggiorno trevisano presso la corte di Gherardo da Camino, negli anni fra il 1304 e il 1306⁶. Non esistono documenti scritti ma esiste in verità un documento figurato cui si vuole attribuire valenza di fonte a tutti gli effetti, anche per quanto concerne la presenza di Dante nella laguna. Si tratta del mosaico raffigurante il *Giudizio Universale* nella basilica di Santa Maria Assunta a Torcello. 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. Il campanile della basilica torcelliana, la solitaria torre, alle spalle, intorno le paludi, le «onde bigie» di *If.*, VII, 104. 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 Stigia⁷. 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 forse raggiungere l'imponente e solitario campanile di Santa Maria Assunta, varcare la soglia dell'antica basilica e

⁴ Sull'arsenale di Venezia si veda E. CONCINA, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano, Electa, 2006. In relazione ai versi danteschi vedi anche M. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze, Edifir, 2013, pp. 345-357: 349; I. BALDELLI, *Dante e Giotto: il canto XXIII del Paradiso*, in ID., *Studi Danteschi*, a cura di L. Seriani e U. Vignuzzi, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2015, pp. 149-176: 166.

⁵ Vedi da ultimo P. PELLEGRINI, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, Einaudi, 2021, pp. XVIII, 84-89.

⁶ Da vedere A. BASSERMAN, *op. cit.*: in specie per la presenza di Dante a Venezia le pp. 454-457. Si può consultare la voce redazionale *Treviso*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1976, p. 715. Ulteriori notizie in G. PETROCCHI, *Biografia*, in *Enciclopedia dantesca*, Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1978, pp. 1-53: 34-35; ID., *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 98-99; ID., *La vicenda biografica di Dante nel Veneto*, in ID., *Itinerari danteschi*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 88-103; G. INGLESE, *Vita*, cit., pp. 81-83. P. PELLEGRINI, *op. cit.*, pp. 103-117 colloca il poeta piuttosto a Verona, non trascurando comunque l'ipotesi di eventuali visite a Venezia.

⁷ C.A. LEVI, *Dante a Torcello e il Mosaico del Giudizio Universale*, comunicazione all'Ateneo di Venezia letta la sera del 12 dicembre 1905, Treviso, Zoppelli, 1906.

soffermarsi a rimirare l'impressionante mosaico della controfacciata, bizantino nello schema generale ma con alcune inserzioni evidentemente attribuibili all'iconografia occidentale⁸. Del *Giudizio Universale* di Santa Maria Assunta, eseguito alla fine del secolo XI con interventi sostanziali nel XII⁹, a noi interessa in primo luogo la porzione dedicata alla rappre-

⁸ Sul Giudizio universale di Torcello sono fondamentali i seguenti contributi: J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 1993, pp. 191-194, figg. 34-35; ID., *Inferno*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, pp. 351-357: 354; Y. CHRISTE, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, a cura di M.G. Balzarini, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 28-29, 45-47, 279, figg. 9 e 11; L. LINK, *Il diavolo nell'arte. Una maschera senza volto*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 126-130; A. IACOBINI, *Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia*, in *L'Arte medievale nel contesto. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, Jaka Book, 2006, pp. 359-395: 375-376; *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, Castel Bolognese, Itaca, 2006, pp. 54, 56, 58, 62-63, e fig. a p. 57; J. RUDA, *Satan's Body: Religion and Gender Parody in Late Medieval Italy*, «Viator», XXXVII, 2006, pp. 319-350: 321-322, figg. 2-3.

⁹ Per la datazione del mosaico e la sua collocazione nella cultura artistica dell'Italia medievale e bizantina sono fondamentali e numerosi nel tempo i contributi di Irina Andreescu di cui si segnalano almeno: I. ANDREESCU, *Torcello I. Le Christ inconnu; Torcello II. Anastasis et Jugement Dernier*, «Dumbarton Oaks Papers», XXVI, 1972, pp. 183-223; EAD., *Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales*, «Dumbarton Oaks Papers», XXX, 1976, pp. 277-341; EAD., *Torcello IV. Cappella sud: cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree*, in *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico – AISCOM* (Bordighera, 6-10 dicembre 1995), a cura di F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, 1996, pp. 535-551; I. ANDREESCU, J. HENDERSON, M. ROE, *Glass from the Mosaics on the West Wall of Torcello's Basilica*, «Arte medievale», V, 2, 2006, pp. 87-140. Da vedere anche R. POLACCO, *La cattedrale di Torcello*, Venezia-Treviso, L'altra riva-Canova, 1984; C. RIZZARDI, *Mosaici altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985; R. POLACCO., *Problemi cronologici della cattedrale di Torcello*, in *La Venetia dall'antichità all'alto Medioevo*, Atti del Convegno di Venezia (3-5 maggio 1985), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, pp. 177-185; ID., *La pittura medievale a Venezia*, in *La pittura in Italia, I, L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, Electa, 1994, pp. 113-130; ID., *Il presbiterio della cattedrale di Torcello: trasformazioni e restauri*, «Arte/Documento», IX, 1996, pp. 45-51; W. DORIGO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto, I, Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 21-63: 30-35, figg. 15-16; C. RIZZARDI, *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 R. Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 153-160; EAD., *La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, Catalogo della Mostra, (Venezia, 29 agosto 2009-10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia, Marsilio, 2009,

sentazione dell'Inferno (fig. 1). 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, come i diavoli del canto XXI dell'*Inferno*, «fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli» (vv. 56-57). Al di sotto di questa prima porzione, dominata da Satana in trono con l'Anticristo in grembo, i dannati appaiono collocati in sei scomparti distinti, tipici dell'iconografia bizantina del *Giudizio* e riconducibili secondo alcuni a una già consolidata rappresentazione del settenario (andrebbe contato allora anche il settore sovrastante con Satana), ma da interpretare forse più coerentemente come rappresentazioni ancora confuse delle principali pene che secondo i teologi si applicavano indistintamente a tutti i dannati (la privazione di Dio, il fuoco, i vermi, il freddo e le tenebre)¹⁰. Che si tratti già di una esplicita allusione ai sette peccati capitali o meno, di certo questi settori musivi che compartimentavano in qualche maniera l'inferno, di norma caotico nell'iconografia dell'occidente medievale, 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 (fig. 2) potrebbero trovare un riscontro preciso nella descrizione che Dante ci fornisce degli iracondi nel VII canto dell'*Inferno* ai vv. 110-114, intenti a strapparsi la carne «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, in cui «l fiorentino

pp. 60-85. Cfr. anche per la bibliografia pregressa e un maggior numero di immagini L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 45-49, figg. 176-180; EAD., «Pigliare occhi, per aver la mente», cit., pp. 28-34, figg. 5-10.

¹⁰ Si rimanda senza dubbio sull'argomento alle valutazioni di Jérôme Baschet in J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà*, cit., pp. 191-194; ID., *Inferno*, cit., pp. 351-357; ID., *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Torino, Einaudi, 2000, pp. 225-258: 233-234. Sul tema, analizzato anche in relazione alla *Commedia* dantesca si veda in primo luogo L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginare l'Aldilà. Dante e l'arte figurativa medievale*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, I, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2011, pp. 87-97.

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».

I fiumi infernali non sono certo, come ben sappiamo, un'invenzione dantesca¹¹. Lo Stige e così pure il Flegetonte e il Cocito sono già noti alla 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. A un fiume tutto di sangue allude, già nel Medioevo, la *Navigazione di S. Brandano*¹², mentre nella *Visione di Tungdalo*, databile al secolo XII, l'autore descrive, fra gli altri, un enorme demone seduto su uno stagno ghiacciato, intento a divorare tutte le anime che riusciva ad afferrare¹³. Se questi potrebbero essere i probabili antecedenti letterari, è invece proprio a Torcello che Dante ha potuto scorgere, tra i comparti delle sei grotte infernali che nel *Giudizio* veneziano 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 persino un fiume di ghiaccio che, assieme ai noti precedenti testuali – in primo luogo lo stagno ghiacciato di Tungdalo – potrà contribuire all'ideazione del lago gelato di Cocito, nel nono cerchio dell'*Inferno*.

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 Diomede» 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

¹¹ Sempre valido il contributo di E. CIAFARDINI, *L'idrografia dell'Inferno e del Purgatorio*, in *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Albrighi, Segati & C, 1922, pp. 260-306, ma si veda anche A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, a cura di L. Marozzi, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 54-59.

¹² Ivi, pp. 274-275 e bibliografia alla p. 22 della premessa all'edizione italiana.

¹³ Si veda G. TARDIOLA, *I viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell'Aldilà prima di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 193-194.

una tradizione iconografica, ben nota all'arte del Medioevo¹⁴. Come 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»¹⁵. Le origini dell'iconografia del *vultus trifrons* sono in effetti molto antiche¹⁶: rappresentazioni di divinità solari a tre teste o con tre volti su una testa sola erano diffuse tra i Celti e nelle regioni della Gallia romana: esemplari gli altari frammentari rinvenuti alla fine del XIX secolo vicino a Reims, caratterizzati, sulla fronte principale, dal volto triforme della divinità¹⁷. Divinità tricefale erano note anche nelle regioni balcaniche e nel Caucaso verso Est, fino al Giappone.

Queste divinità pagane a tre teste, antagoniste ignare del Dio unico e trino, non poterono che assumere nella rielaborazione cristiana valen-

¹⁴ Molti suggerimenti sul tema sono già presenti in A. GRAF, *Il Diavolo*, Bologna, Forni, 1974, pp. 47-48 e ID., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, prefazione, note e appendice di G. Bonfanti, Milano, Mondadori, 1984, pp. 221-246. Da vedere sempre il fondamentale saggio di L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'Aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73. Cfr. anche L. PASQUINI, *Diavoli e inferni*, cit., pp. 41-45 e C. PONCHIA, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 127-134.

¹⁵ La citazione da A. GRAF, *Miti, leggende*, cit., pp. 231-232.

¹⁶ Sul *vultus trifrons* nell'iconografia del Medioevo e sulle origini pagane del tema cfr.: G.J. HOOGEWERFF, «*Vultus Trifrons*». *Emblema diabolico, immagine improba della Santissima Trinità (saggio iconologico)*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. III, XIX, 1942-1943, pp. 205-245; R. PETTAZZONI, *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1946, pp. 135-151; L.P. CASELLI, R. AMERIO, «Perché un *Vultus Trifrons?*», «Conoscenza Religiosa», IV, 1975, pp. 345-372; J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973 (ed. or. 1955), pp. 58-62. Fondamentale il volume di P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma, Pontificia università gregoriana, 1997, in particolare il paragrafo 3 del terzo capitolo intitolato *Tentativi di fusione degli schemi* alle pp. 218-227. In relazione al Lucifero dantesco cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit.; EAD., *Immagini piene di senso. Varianti d'autore: Dante e l'immaginario visivo*, in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertonecello, 2015, pp. 113-125; L. PASQUINI, «*Pigliare occhi, per aver la mente*», cit., pp. 35-44, cui si rimanda anche per la bibliografia pressa.

¹⁷ Sulle divinità triformi in area celtica, con particolare attenzione agli altari di Reims, si veda M.J. GREEN, *Symbol and image in Celtic religious art*, London-New York Routledge, 1989, pp. 171-179, figg. 76-80.

ze fortemente negative. 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. Dante poté forse vedere i volti trifronti scolpiti dai Vassalietto nei chiostri di S. Paolo fuori le mura (1220) e di S. Giovanni in Laterano (1230, *fig. 3*) nei primi decenni del secolo XIII¹⁸. Visitando, com'è plausibile, i due chiostri romani Dante poté certamente osservare le teste arcigne con i tre volti, uno di faccia, gli altri due di profilo, con due occhi, tre nasi, tre bocche e le fronti unite da corone di foglie appuntite «al loco della cresta», come in *If.*, XXXIV, 42.

Tentando di individuare i luoghi realmente lambiti e le immagini probabilmente viste, è davvero plausibile che il poeta abbia visitato la cittadina di Tuscania, nell'alto Lazio, e scorto nella facciata della chiesa di San Pietro l'immagine triforme del demonio, scolpita da ignoto artista attorno al 1250 (*fig. 4*)¹⁹. Ipotizzando poi che Dante si sia trattenuto a Treviso per qualche tempo presso la corte di Gherardo da Camino, possiamo allora supporre che abbia visitato il palazzo arcivescovile della città e visto gli affreschi, eseguiti attorno al 1260, che allora ricoprivano le pareti della cappella episcopale²⁰. Qui ai piedi di un'*Anastasis* ora frammentaria, Satana, tutt'altro che sconfitto, come di norma nell'iconografia della *Discesa agli inferi*, siede sovrano su un trono draghiforme, di cui artiglia con forza le protomi (*fig. 5*). Villosa e corpulento, circondato dalle fiamme dell'inferno, il demonio sfoggia uno scuro e arcigno volto trifronte, immagine incisiva di quella sfida alla divinità una e trina che Dante potrà recepire per la costruzione parodica del suo Lucifero sommando alle peculiarità di un'iconografia già parlante, odio, impotenza e disperazione.

Non ci è dato di sapere con certezza se il poeta 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

¹⁸ Sui volti trifronti dei due chiostri romani cfr. F. BIFERALI, *Ridicula Montruositas? Spunti iconografici sul chiostro dei Vassalietto in San Paolo fuori le mura*, «Arte medievale», n.s., IV, 2, 2005, pp. 45-57: 48-51 con relative immagini e L. PASQUINI, «Pigliare occhi, per aver la mente», cit., p. 39, figg. 13-14 e bibliografia.

¹⁹ Ivi, pp. 39-40, *fig. 15*.

²⁰ E per i quali vedi E. COZZI, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto, I, Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 89-121: 101-103, *fig. 97*.

(fig. 6)²¹. 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 (fig. 7), dove la spaventosa figura del demonio riproponeva nuovamente l'antica e mostruosa triformità (fig. 8)²². 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». Di certo il triforme demonio fiorentino, enorme e spaventoso, deve essere considerato come una delle fonti principali, forse la più rilevante benché non esclusiva, per il Lucifero dantesco²³.

²¹ Cui già si allude in L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., p. 31. Per riferimenti precisi ai manoscritti in cui ricorre la raffigurazione tricefala dell'Anticristo, cfr. Y. CHRISTE, *op. cit.*, pp. 81-90 con relative illustrazioni e F. BIFERALI, *op. cit.*, p. 48 con bibliografia alle note 61-68. Sull'iconografia triforme dell'Anticristo, specie per la bibliografia pregressa, si veda anche L. PASQUINI, *Diavoli e inferni*, cit., p. 54, nota 46, fig. 187.

²² Sul Battistero e i suoi mosaici cfr. A.M. GIUSTI, *I mosaici della cupola*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, Modena, Panini, Saggi, pp. 281-342, *Atlante fotografico*, pp. 499-501; A. TARTUFERI, *I mosaici del battistero*, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante*, Catalogo della Mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 1 giugno-29 agosto 2004), a cura di A. Tartuferi, M. Scalini, Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2004, pp. 152-153; M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, I, 2, The mosaics of the Baptistery of Florence*, Firenze, Giunti, 2007, pp. 309-314 e relative tavole, con ampia rassegna bibliografica alle pp. 531-565.

²³ Il nesso è già stabilito in E.H. WILKINS, *Dante and the Mosaics of his Bel San Giovanni*, «Speculum», II, 1927, pp. 1-10 e ripreso in E.F. ROTSCCHILD, E.H. WILKINS, *Hell in the Florentine Baptistery mosaic and Giotto's paduan fresco*, «Art Studies», VI, 1928, pp. 31-35. Vedi inoltre: G.J. HOOGEWERFF, *op.cit.*, p. 214, fig. 8; G. FALLANI, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva italica, 1971, p. 69; C. CONSOLI, *Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico*, «Quaderni Medievali», IX, 1980, pp. 55-83: 67-68. Sul mosaico del battistero anche in relazione alla *Commedia* si vedano inoltre L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno Editrice, 1987, pp. 63-64; J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà*, cit., pp. 206-207, 220-223, figg. 42-43; E.P. NASSAR, *The Iconography of Hell: From the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco*, «Dante Studies», CXI, 1993, pp. 53-105: 54-55; Y. CHRISTE, *op. cit.*, p. 319, fig. 181; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., pp. 24-30 e 50-52; L. BATTAGLIA RICCI, *Per una lettura dell'Inferno. Strutture narrative e arte della*

Dal mosaico del Battistero fiorentino, cui collaborarono i maestri più innovativi nel panorama artistico italiano tra Due e Trecento, Dante poté in realtà trarre numerosi spunti a cominciare dalle ali di «vispistrello» del suo Lucifero (*If.*, XXXIV, 49): spiegate, nel mosaico, da un grosso diavolo collocato sulla sinistra della rappresentazione infernale, 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 angeliche²⁴. Vero è che Dante avrebbe potuto apprezzarne di simili, membranose, magistralmente spiegate dai diavoli cacciati da Arezzo, che Giotto dipinse negli ultimi anni del secolo XIII nella basilica superiore di Assisi²⁵.

Le tombe scoperciate, poste ai piedi della mandorla con il Cristo trionfante, caratteristiche dell'iconografia occidentale del *Giudizio*, poterono suggerire al poeta quelle analoghe degli eretici all'ingresso della città di Dite con i coperchi sollevati, «sospesi», come in *If.*, IX, 121 o «levati» come al verso 8 del canto successivo: 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, 52-54).

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

memoria, «Rivista di Studi Danteschi», III, 2, 2003, pp. 227-252: 243; *Alfa e omega*, cit., pp. 165-166, fig. a p. 167; I. HUECK, *Il Giudizio Universale nella cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze*, in *Alfa e omega*, cit., pp. 184-189; J. RUDA, op. cit., p. 324, fig. 7; A. MORGAN, op. cit., p. 51; L. PASQUINI, *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 F. Guidobaldi, G. Tozzi, Tivoli, Scripta Manent, 2012, pp. 611-622; EAD., *Diavoli e inferni*, cit., pp. 54-57, figg. 189-194; EAD., «Pigliare occhi, per aver la mente», pp. 47-50; Cfr. anche E. PASQUINI, *Tra biografia e poesia: riflessioni a margine del «bel San Giovanni» di Dante*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXIII, 3, 2015, pp. 9-19.

²⁴ Fondamentale sull'argomento il capitolo intitolato *Ali di pipistrello e demoni cinesi* in J. BALTRUŠAITIS, op.cit., in part. le pp. 159-163: *Ali di pipistrello e creste di drago nel Medioevo*. Cfr. inoltre: J.B. RUSSEL, *Il diavolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1987 (ed. or. 1984), pp. 97 e 155; J. BASCHET, *Diavolo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 644-650: 646-647; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., p. 75; EAD., *Immagini piene di senso*, cit., p. 123; M. CHIARIGLIONE, *Lucifero «Vispistrello». Manifestazioni diaboliche nell'Inferno dantesco*, Napoli, Liguori Editore, 2016, p. 272.

²⁵ L. BATTAGLIA RICCI, *Immagini piene di senso*, cit., p. 123; M. CHIARIGLIONE, *Lucifero «Vispistrello»*, cit., pp. 279-281.

di dannati sottostante. Poco più in basso, altri due diavoli 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, inflitta in seguito anche da Giotto, che pure ebbe il mosaico fiorentino come probabile modello, a un gran numero di peccatori nel suo *Giudizio* padovano, 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.

Il canto ventunesimo 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 vv. 29–35 descrivono un diavolo nero, feroce in volto e «sovra i piè leggero» che risale correndo uno dei ponti di Malebolge; il demonio sostiene sull'«omero aguto e superbo» un peccatore che grava dunque con ambedue le anche sulla sua spalla spigolosa. Ora, se si possono individuare precise ascendenze letterarie per il sorprendente ludo drammatico messo in scena da Dante nei canti dei barattieri – e si allude in specie alla contemporanea poesia burlesca o anche ai ludi scenici del teatro profano medievale²⁶, non dobbiamo per altro verso escludere il possibile contributo che all'ideazione della scena poetica poté fornire il ricordo di quei demòni scuri e smilzi che nel mosaico fiorentino (fig. 7) caricano sulle spalle angolose e sporgenti i peccatori, per poi gettarli nell'orribile e indistinta mischia dannata.

Così nei canti XXIV e XXV, ambientati nella settima bolgia dell'ottavo cerchio, i ladri, sottoposti a sorprendenti metamorfosi, corrono entro una «terribile stipa di serpenti» (If. XXIV, 82–83). Come accade in due scene simmetriche dell'*Inferno* fiorentino le serpi si avventano sui dannati, si avvinghiano a quelli 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 con sei corte zampe – è solo un dettaglio il fatto che i serpenti del Battistero ne vantino solamente quattro – che «tutto a lui s'appiglia» (If. XXV, 51): si aggrappa alla pancia del dannato con le zampe di mezzo, addentandone poi – ma questa fase a Firenze pare affidata ad altra serpe più imponente – «l'una e l'altra guancia» (If. XXV, 54). Dopo l'or-

²⁶ Cfr. sul tema: C. CONSOLI, *op. cit.*, pp. 78–80 e M. INFURNA, *Il testo teatrale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 373–404: 383–389.

renda e sublime metamorfosi di uomo e serpente ancora ai vv. 83-84 del XXV un «serpentello acceso / livido e nero come gran di pepe» guizza veloce e trafigge un dannato all'ombelico, come ramarro, dice Dante, che corre di siepe in siepe o come le orrende lucertole che nell'Inferno del Battistero addentano furiose i peccatori e li inghiottiscono talora sino al ventre, creando anche visivamente immagini ibride e mostruose di uomo e rettile fusi insieme (fig. 9).

Un altro luogo sul quale possiamo ragionare è la Cappella degli Scrovegni di Padova dove Giotto attorno al 1303-1305 affresca la controfacciata con il *Giudizio universale* e uno stupefacente, grandioso, inferno. Dante a Padova, altro tema sul quale la critica si cimenta da tempo e che si sostanzia nella eventuale presenza del poeta in città proprio nel periodo in cui Giotto affrescava le pareti della Cappella²⁷. Sarebbe effettivamente straordinario poterli immaginare insieme mentre con l'interesse e l'attenzione dovuti alla reciproca stima disquisiscono amichevolmente sulle scelte condivise, sulle immagini poetiche e su quelle figurate che entrambi andavano componendo per mostrare agli uomini la via della salvezza, in terra e in cielo. Sarebbe affascinante, tuttavia nessun lo potrebbe confermare. In effetti, come per Venezia, anche gli eventuali soggiorni padovani, per i quali non esiste nessun documento a riprova, potrebbero

²⁷ Strenuo difensore di un incontro fra i due artisti a Padova, prospettato già da Benvenuto da Imola nel suo commento a *Purgatorio* XI, è Pietro Estense Selvatico (P. E. SELVATICO, *Sulla Cappella degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto*, Padova, Coi Tipi della Minerva, 1836; ID., *Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni*, in *Dante e Padova. Studi storico-critici*, Padova, Libreria Sacchetto Editrice, 1965, pp. 101-193). Come si legge in G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 192, fig. a p. 193 e ID., *Dante e Giotto: la Commedia degli Scrovegni*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma (maggio-ottobre 2015), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 799-815: 802, fig. 2, l'idea di una Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni «ispirò anche alcuni artisti fra cui il giovane pittore Leopoldo Toniolo che eseguì una tela dallo stesso titolo». Si vedano anche sul tema C. GIZZI, *Giotto e Dante*, in *Giotto e Dante*, Catalogo della Mostra (Torre de' Passeri, 13 ottobre-30 novembre 2001), a cura di C. Gizzi, Milano, Skira, pp. 19-77: 47-61; G. RONCONI, *Dante e Giotto agli Scrovegni*, «Padova e il suo territorio», XVII, 97, maggio-giugno 2002, pp. 34-38; G. INGLESE, *Vita di Dante*, cit., p. 76; PONCHIA, op. cit., pp. 73-74, 79, fig. 13; A. MONCIATTI, *Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante*, in «Rivista di studi danteschi», XVI, 2, 2016, pp. 389-405: 402. Sulla presenza di Dante a Padova nel periodo in cui Giotto affrescava la cappella degli Scrovegni e sull'ipotetica frequentazione e «personale amicizia» tra i due artisti si esprimeva anche A. BASSERMAN, op. cit., pp. 447-454 e 491.

collocarsi proprio in quegli anni, quando, nel primo esilio, il poeta si trovava probabilmente a Verona, oppure in visita a Treviso presso la corte del “buon Gherardo”. Ipotesi²⁸, questo è quello che abbiamo, oltre al lecito desiderio espresso ancora da Benvenuto da Imola nel suo commento a *Purgatorio* XI, poi da Vasari e da tanti altri di pensarli insieme, di ipotizzare che questi due personaggi cruciali per la storia della letteratura e dell’arte si siano effettivamente incontrati e confrontati sulle materie affini e sul comune intento di figurare l’Aldilà.

Possediamo tuttavia i risultati delle loro meditazioni e su questi possiamo certamente ragionare per reperire, qualora vi sia, il dialogo che le fonti storico-biografiche non possono restituirci. A fungere da *trade union* fra l’inferno dipinto da Dante e quello affrescato da Giotto agli Scrovegni è ancora una volta il mosaico di Coppo nel battistero fiorentino (figg. 7-8)²⁹: pur dimostrando di custodire quell’immagine nel rispettivo patrimonio visivo i due artisti ne recuperano tuttavia alcuni spunti per attuare autonome rielaborazioni e originali innovazioni. Creditore rispetto al mosaico fiorentino per l’evidente richiamo al motivo dei due serpenti che spuntano dalle orecchie del demonio, il diavolo giottesco (fig. 10) lascia che le due creature, scaturite dal suo capo, acquisiscano vita propria e autonoma, come entità a sé stanti, sgorgate dall’origine del male ma non

²⁸ Difficilmente provabili secondo G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, cit., pp. 190-193. Sul tema notevolmente dibattuto dalla critica si vedano anche i contributi di L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, cit., pp. 64-65; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., p. 49; C. GIZZI, *op. cit.*, pp. 47-60; C. BOLOGNA, *Gli angeli di Dante e di Giotto che «vident per speculum in aenigmate»*, in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio*, a cura di A. Modigliani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 3-29: 28-29; C. PONCHIA, *op. cit.*, pp. 74, 79-80.

²⁹ Da consultare sul *Giudizio universale* degli Scrovegni anche in relazione al testo dantesco E.F. ROTSCCHILD, E.H. WILKINS, *op.cit.*; G.J. HOOGWERFF, *op.cit.*, pp. 213-214, fig. 7; C. CONSOLI, *op. cit.*; L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, cit., pp. 64-65; J. BASCHET, *Les justices de l’au-delà*, cit., pp. 211, 220, 224-228, figg. 48-50; E.P. NASSAR, *op. cit.*, pp. 56-61 e immagini; J. BASCHET, *I peccati capitali*, cit., pp. 237-238; Y. CHRISTE, *op. cit.*, pp. 304-305, 317, fig. 179); L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., pp. 24-30 e 49-50, con relative immagini; EAD., *Vidi e conobbi l’ombra di colui*, in M. M. DONATO ET AL., *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 50-80, pp. 68-71; L. LINK, *op. cit.*, pp. 154-167; *Alfa e omega*, cit., pp. 192-193; J. ELLIOT, *La cappella degli Scrovegni a Padova*, in *Alfa e omega*, cit., pp. 217-220 e immagini; J. RUDA, *op. cit.*, pp. 323-326, fig. 6; C. FRUGONI, *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 A. Bartoli Langeli e un saggio di R. Luisi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 200-206, figg. 63-65; G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, cit.; ID., *Dante e Giotto*, cit.; C. FRUGONI, *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Torino, Einaudi, 2017², pp. 98-100.

più parti integranti di quello: ciò attenua sostanzialmente il motivo della triformità che Dante invece accentuerà sovrapponendo al modello fiorentino l'immagine convenzionale e già altamente evocativa del *trifrons*.

Con il demonio giottesco il Lucifero dantesco condivide le dimensioni ma non la forma e la posa. Il tema della cruenta defecazione delle anime, molto apprezzato nelle rappresentazioni infernali del tardo Medioevo e che Giotto recepisce da alcuni noti precedenti testuali come la già citata *Visione di Tungdalo*, non trova nessun riscontro nella scenografia del XXXIV canto dell'*Inferno*: il mostruoso angelo ribelle concepito da Dante è un ordigno gigantesco, che alle pale di uno smisurato mulino sostituisce le immense ali membranose per il cui movimento ineluttabile si gelano le acque di Cocito imprigionando, sino alla cintola e nella totale impotenza, lo stesso artefice di quella ghiaccia, assieme ai peccatori della Giudecca.

Le assonanze fra gli inferni di Giotto e Dante riguardano, oltre al comune denominatore costituito dal mosaico fiorentino dal quale entrambi traggono copiosamente spunti e soluzioni, il ricorso puntuale a figure convenzionali condivise, *imagines agentes*, immediatamente traducibili nell'immaginario collettivo e nella conseguente rielaborazione individuale di quello. Nell'inferno di Giotto gli avari, come gli usurai danteschi, hanno il sacchetto di monete al collo³⁰, secondo la diffusa e condivisa rappresentazione di questi peccatori nell'arte scolpita e dipinta di tutto il Medioevo. Coincide e deriva presumibilmente dalla medesima matrice giudiziaria la rappresentazione della pena comminata ai ruffiani, sferzati sul di dietro da diavoli cornuti armati di frusta, secondo una pratica invalsa nell'uso medievale per punire pubblicamente le prostitute e i loro lenoni. Osservando la scena descritta da Giotto in cui un diavolo si accanisce sulla schiena di un peccatore intento a ingaggiare illeciti commerci con una donna, a sua volta ghermita da un enorme rettile, vengono certamente in mente, oltre all'evidente richiamo alle soluzioni già adottate da Coppo nel mosaico fiorentino, le parole sferzanti come la frusta che le accompagna rivolte ai versi 65-66 del XVIII canto dell'*Inferno* da un demonio al bolognese Venedico Caccianemico, colpevole di aver indotto la sorella Ghisolabella a soddisfare le voglie di Obizzo d'Este. Un discorso simile, che ha dunque a che vedere con le pratiche penali del tempo, può essere chiamato in causa in merito alle numerose figure di peccatori che nel "testo" giottesco appaiono appese a testa in giù o

³⁰ Si veda nello specifico sugli usurai fra Dante e l'iconografia del Medioevo: L. BATTAGLIA RICCI, *Vidi e conobbi*, cit., p. 71; A. MORGAN, *op. cit.*, pp. 52-54, tavv. 7-9.

infisse nella medesima posa, con le gambe inutilmente scalpitanti verso l'alto, nei quattro scomparti rocciosi circolari disposti ai piedi di Satana. Il modello condiviso dalla contemporanea pittura infamante³¹, che dipingeva i nemici della patria capovolti all'esterno degli edifici pubblici, trova probabili riscontri nel tormento riservato da Dante ai simoniaci nel canto XIX dell'*Inferno*³².

Vi era dunque una incisiva e condivisa relazione simbolica e didattica fra sistema penale reale e immaginario escatologico, un nesso cui sia Dante che Giotto poterono ispirarsi. Gli esiti furono in entrambi i casi innovativi, per brevi tratti simili, di certo non tangenti. Se anche i due grandi del Trecento incrociarono le loro strade, semmai dinanzi alla controfacciata della Cappella degli Scrovegni e se furono consapevoli della reciproca grandezza, ispirati dai medesimi modelli e sollecitati da simili intenti didascalici, di certo non si imitarono né si sovrapposero nella loro originale figurazione dell'inferno.

³¹ Immagini sottoposte a regole precise, anche riguardo all'eventuale rimozione, diffuse su un'area che in specie tra Due e Trecento copriva larga parte dell'Italia centro-settentrionale e di cui restano evidenti testimonianze documentarie, ma rare attestazioni figurative, per cui cfr.: S. Y. EDGERTON JR., *Pictures and punishment. Art and criminal prosecution during the florentine Renaissance*, Ithaca (NJ)-London, Cornell University Press, 1985; M.M. DONATO, «Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi»: per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Relazioni tenute al convegno internazionale organizzato dal Comitato di studi storici di Trieste, dall'École française de Rome e dal Dipartimento di storia dell'Università degli studi di Trieste, (Trieste, 2-5 marzo 1993), a cura di P. Cammarosano, Roma, École française de Rome, 1994, pp. 491-517: 499-503; EAD., *Dante nell'arte civica toscana*, in M. M. DONATO ET AL., *Dante e le arti visive*, Unicopli, Milano, 2006, pp. 9-47: 13-14; G. ORTALLI, *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*, Roma, Viella, 2015².

³² Per questa e altre eventuali suggestioni desunte dall'affresco giottesco cfr. ancora: L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., pp. 49-50, con relative immagini.



Fig. 1 - Torcello, S. Maria Assunta, controfacciata, *Giudizio universale, Inferno*, mosaico secoli XI-XII.



Fig. 2 - Torcello, S. Maria Assunta, controfacciata, *Giudizio universale, particolare dell'Inferno*, mosaico secoli XI-XII



Fig. 3 - Volto trifronte scolpito dai Vassalletto, 1230, Roma, S. Giovanni in Laterano, chiostro.



Fig. 4 - Tuscania, S. Pietro, facciata, il demonio a tre facce, 1250 ca.



Fig. 5 – Treviso, Museo diocesano di Arte Sacra, il diavolo a tre facce, affresco 1260 ca.



Fig. 6 - L'anticristo tricefalo nella *Bibbia moralizzata*, Londra, British Library, ms. Harley 1527 f. 127r, Francia, secondo quarto del secolo XIII.



Fig. 7 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, cupola, l'*Inferno* di Coppo di Marcovaldo, mosaico 1260-1270.



Fig. 8 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, cupola, il *Lucifero* di Coppo di Marcovaldo



Fig. 9 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, cupola, particolare dell'*Inferno* di Coppo di Marcovaldo.



Fig. 10 - Padova, cappella degli Scrovegni, l'*Inferno* di Giotto, affresco 1305ca.