

La Commedia

Filologia e interpretazione

Atti del Convegno
Milano, 20-21 maggio 2019

A cura di Maria Gabriella Riccobono

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

ISSN 2281-9290
ISBN 978-88-7916-930-1

Copyright 2020

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68,
commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per
uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario
del Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici unimi (fondi P.S.R.)
e del Rettorato dello stesso Ateneo

In copertina:

particolare della carta incipitaria del *Purgatorio* ms Triv 1080
per gentile concessione della Biblioteca Trivulziana
Comune di Milano © Tutti i diritti riservati

Videoimpaginazione: Paola Mignanego
Stampa: Logo

Sommario

Premessa	7
----------	---

ATTI DEL CONVEGNO DANTESCO
SVOLTOSI ALL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
IL 20 E IL 21 MAGGIO 2019

Dante, Giotto e il «visibile parlare» <i>Marcello Ciccuto</i>	15
--	----

Alcune <i>cruces</i> del traduttore <i>Jean-Charles Vegliante</i>	29
--	----

<i>Inferno</i> V, dalla lettura alla scrittura. <i>La translatio Dantis</i> <i>Sylvain Trousselard</i>	45
---	----

Osservazioni preliminari a una ricerca sul pentimento nella <i>Commedia</i> <i>Massimo Lucarelli</i>	59
--	----

Dino, Cino, Sennuccio e gli altri. Note sulla prima diffusione della <i>Commedia</i> avanti la sua pubblicazione, con una premessa metodologica e un'appendice sulla cronologia del <i>Paradiso</i> <i>Giuseppe Indizio</i>	73
--	----

Interpretazioni del Dante politico (e di Dante e la politica) nella <i>Commedia</i> <i>Marco Berisso</i>	91
--	----

APPENDICE PRIMA

Due comunicazioni lette al Congresso dantesco internazionale
svoltosi a Ravenna dal 29 maggio al 1° giugno 2019

Daniele e Dante, Daniele in Dante <i>Andrea Quaini</i>	105
---	-----

Sui procedimenti narrativi della <i>Commedia</i> e dell' <i>Apocalisse</i> . Possibili affinità? <i>Maria Gabriella Riccobono</i>	117
---	-----

APPENDICE SECONDA
Abstracts delle relazioni
che non sono state né lette né consegnate
o che sono state lette ma non consegnate per gli Atti

Sul rapporto tra filologia e critica in Karl Witte <i>Jobannes Bartuschat</i>	131
Par. VI: la chiusa del canto e la figura di Romeo di Villanova, con attenzione ai luoghi paralleli della <i>Commedia</i> <i>Colette Collomp</i>	131
Coppie minime dantesche <i>Matteo Milani</i>	131
Un uomo nel cielo di Dio <i>Donato Pirovano</i>	131
Rileggendo i passi più famosi della <i>Commedia</i> : alcune nuove proposte per Francesca e Bonagiunta (<i>Inf. V, Purg. XXIV</i>) <i>Michelangelo Zaccarello</i>	132
Indice dei nomi	133
Gli Autori	139

Marcello Ciccuto

Dante, Giotto e il «visibile parlare»

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/930-2020-cicc>

Nel percorrere gli esempi di collaborazione fra scrittura e pittura operati dalla bottega di Giotto specialmente nel cantiere della Cappella degli Scrovegni a Padova – e già intesi a sostenere una riflessione sul valore delle personificazioni di vizi e virtù assieme al tema della Gloria mondana – si costruisce una prospettiva che vede una possibile condivisione di fonti, all’inizio del Trecento, fra personalità quali Dante, Giotto appunto e Francesco da Barberino. Quindi l’analisi si volge proprio all’esperienza dantesca del «visibile parlare» nei canti X-XII del *Purgatorio* – di cui l’esperienza ‘padovana’ dei tre artisti rappresenterebbe uno degli antefatti –, dove il ricorso da parte di Dante a specifiche risorse retoriche, a una componente epigrafica assai vistosa nonché al paragone fra poesia e arte figurativa regge una riflessione di taglio poematico che riguarda l’intera estetica della *Commedia*.

Voler dire di una comunanza di discorso ‘estetico’ e di accessi culturali condivisi fra Dante, Giotto e Francesco da Barberino significa in prima istanza far agire assieme alcune tessere di un vasto mosaico che mi sono proposto di ricostruire attorno all’ambiente culturale padovano di primo Trecento, che risulta percorso da quasi infinite e ancora non perfettamente inquadrabili tensioni; addensate specialmente queste nei pressi delle imprese operate dalla bottega giottesca all’Arena Scrovegni (e quindi nel Palazzo della Ragione), in rapporto ben stretto con quanto proprio Francesco da Barberino fu in grado di mostrare trascorso sui fogli delle sue opere, e Dante poco più avanti nel tempo ma su radicali che in quella stagione aveva preso consistenza e visibilità non esigue.

È entro una fittissima rete di incroci e scambi di competenze spesso diretti da personalità di grido – da Pietro d’Abano al Barberino medesimo e quindi a Giotto e alla sua bottega¹ – che si rivelano segni implicati in un vasto processo di ridefinizione di una ‘visualità’ che sulle

¹ Sul coinvolgimento di queste e di altre personalità della cultura di fine Duecento nella circostanza che vide agire Giotto quale magnete di un itinerario cognitivo condiviso da molti ho scritto ampiamente nel saggio *Francesco da Barberino e la parola delle immagini, alle soglie del visibile giottesco*, in c.d.s., al quale rinvio.

carte di libri illustrati o sulle pareti di edifici pubblici e privati portò il peso dell'elaborazione di codici comuni fra testi letterari e immagini della tradizione tardo-classica. In una chiave che fu definita di «attitudini a pensare per immagini»², parecchi operatori si trovarono insomma impegnati a elaborare per il pubblico affluente di quell'area settentrionale della penisola un *vedere* che siamo oggi in grado di riconoscere in esperienze e portati intellettuali che definiremmo 'di nuova generazione': fossero essi quelli convogliati sul territorio dall'arrivo di manoscritti illustrati di materia astrologica più avanzata rispetto al passato classico e classicheggiante³, lo sviluppo e il radicamento di una pubblicistica giuridica di respiro finalmente internazionale⁴ o le sirene che dai vicini

² Come scritto da G. Mariani Canova in *L'Officiolo di Francesco da Barberino e le sue figure: libro di devozione, diario dell'anima, palestra di stile*, in *Officiolum di Francesco da Barberino. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di vari, Roma, Salerno Editrice, 2016.

³ Un panorama ampio e dettagliato nonché misurato in specifico su questa importante area culturale potrà ricostruirsi almeno sommariamente attraverso gli studi di F. Toniolo, *Il libro miniato a Padova nel Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 107-152; D. Banzato, *L'impronta di Giotto e lo sviluppo della pittura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il Trecento. «Il più sovrano maestro stato in dipintura»*, catalogo a cura di A. Tomei, Milano, Skira, 2009, pp. 143-156; S. Romano, *Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento italiano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, pp. 7-46; Ead., *La O di Giotto*, Milano, Electa, 2008. In specifico un profilo dei fenomeni che vedremo coinvolti anche nell'affermarsi di una 'cultura astrologica' in questo e in altri contesti collegati si troverà in M. Ciccuto, *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese)*, Napoli, Federici & Ardia, 1991, oltreché in D. Blume, *Michael Scot, Giotto and the Construction of New Images of the Planets*, in *Images of the Pagan Gods*, Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec, edited by R. Duits and F. Quiviger, London - Torino, The Warburg Institute - Arago, 2010, pp. 129-150. La vicenda del codice di Scoto illustrato con immagini provenienti sia dalla tradizione degli *Aratea* sia da quella orientale del Georgius Zothorus Zaporus Fendulus, forse salito al Nord-Italia nel pieno degli anni '20 del Duecento ed entrato nella compagine del *De imaginibus* di Pietro d'Abano, è quella che permise a Giotto e aiuti di imporre l'uso di immagini planetarie a piena figura o di solenni icone assise e stanti, delle quali oggi è dato aver memoria solo in base a quanto più tardi Guariento agli Eremitani e infine Miretto e Stefano ferrarese al Palazzo della Ragione lasciarono in vista di quegli antichi radicali. Andrà quindi misurata su questi eventi anche la valenza delle prime, precocissime presenze della figura dell'artista Giotto proprio in quest'area trattatistica, sia nell'*Expositio problematum* di Pietro d'Abano (stesa a Padova entro il 1310), sia nella *Compilatio chronologica* di Riccobaldo da Ferrara, attivo sempre a Padova fra 1303 e 1308.

⁴ Vd. D. Giorgi, *L'esordio della celebrazione di Giotto*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere», s. V, 9, 1 (2017), pp. 209-218: 212.

giacimenti di Avignone e della dotta Bologna facevano sentire a più livelli il proprio richiamo.

La realizzazione da parte di Francesco da Barberino, proprio a Padova nel quinquennio 1304-1308, dell'oggi recuperato *Offiziolo*⁵ permette di incrociare subito alcuni elementi che serviranno a definire in modo ci auguriamo compiuto il più vasto e successivo progetto di composizione e illustrazione dei *Documenti d'Amore*, autentico luogo di affermazione di uno statuto del figurare e dell'identità dell'artista-letterato che avrebbe svolto grande funzione mediatrice e di accompagnamento a quelle che saranno presto le esperienze dantesche e boccacciane su questo stesso terreno di coltura, della riflessione cioè attorno al collaborare di immagini e di parole all'interno più proprio della scrittura letteraria⁶. In partenza sarà dunque questione di fissare alcuni indicatori di cronologia, a far leva sulla vicinanza dell'indicato quadriennio a fasi di avvio di qualcosa di nuovo anche dentro il cosmo e la biografia di Dante: non possiamo per il momento che suggerire appena l'ipotizzabile elaborazione di parti dell'*Inferno* circa gli anni 1306-1307⁷ (l'accenno e l'avvio potremmo dire di una struttura portante generale della prima cantica della *Commedia*)⁸, facendo seguire prima la considerazione per cui se all'altezza del 1305, quando termina il lavoro della bottega giottesca agli Scrovegni, ben poco doveva esistere dell'ideazione generale dell'*Inferno* medesimo; ma dicendo subito dopo che è a partire da quella data che prende impulso la costruzione dell'intera cantica, facendosi avanti nel contempo l'insieme delle determinazioni che avrebbero portato alla composizione effettiva di *Inferno*

⁵ Gli accertamenti a riguardo vengono in particolare dagli studi di S. Bertelli, *L'Offiziolo: il manoscritto*, in *Offiziolum di Francesco da Barberino*, pp. 21-36: 24, e di Toniolo, *Il libro miniato a Padova*, pp. 114-117.

⁶ Per la cultura visiva di Dante e i numerosi esempi che nella *Commedia* la riguardano basti il richiamo a M. Ciccuto, «*Saxa loquuntur*». *Aspetti dell'«evidentia» nella retorica visiva di Dante*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 151-166, che riattiva altri suoi precedenti interventi quali quelli raccolti in Id., *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 1996.

⁷ Informazioni e bibliografia su queste complesse cronologie dantesche si trovano ad esempio in E. Fenzi, *Ancora a proposito dell'argomento barberiniano (una possibile eco del «Purgatorio» nei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino)*, «*Tenzione*», 6 (2005), pp. 97-116.

⁸ Importanti a riguardo le osservazioni di A. Monciatti, «*Figurando il Paradiso*». *Appunti per le arti del visibile e Dante*, «*Libri & Documenti*», 40-41 (2014-2015), pp. 249-259.

e *Purgatorio* – *alias* tutto ciò che ruota attorno al cosiddetto argomento barberiniano⁹.

Altro dato preliminare di una certa rilevanza: fu sempre a Padova che venne a svilupparsi il più del falso concetto o puro pregiudizio di una rozzezza dell'arte 'greca', priva di un sussulto di vita interiore e mimetica quant'altre mai; conforme appunto a un'idea di 'arte morta' che specie nel *Purgatorio* dantesco sarà bersaglio esplicito da parte di chi sosteneva una «vita delle forme» degna soltanto di artisti divinamente confortati¹⁰. E ancora e anche su questo come su altri fondamenti di cui ora sarebbe impossibile persino accennare, mi preme ricordare le più o meno dirette derivazioni, nel *libro d'ore* barberiniano, dalla conoscenza del ciclo figurato agli Scrovegni¹¹, certo da condividersi con quanto il maestro di scuola bolognese operante sul volumetto – sia esso o no il leggendario 'Gherarduccio' – riesce a mostrare nell'esteso ciclo dei sei antifonari notturni, responsoriali festivi e feriali *secundum consuetudinem romanae curiae* per la Cattedrale di Padova, indubitabilmente lavorati in presa diretta, potremmo dire, con l'osservazione dei portati giotteschi all'Arena¹².

Se pensiamo insomma ai riflessi che nella cultura figurativa barberiniana portarono i celebri *Lezionari* della Cattedrale, rilevando nel contempo l'esito alto di una figurazione d'impronta giottesca quale emerge dalle carte della *Commedia* Egerton 943 della British Library¹³, ci ac-

⁹ Vd. ancora Fenzi, *Ancora a proposito dell'argomento*, specie alle pp. 109-111.

¹⁰ Per questo vd. M. Bernabò, *I mosaici del Bel San Giovanni, Dante, Giotto e la 'maniera greca'*, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 197-212: 200.

¹¹ Cfr. Toniolo, *Il libro miniato a Padova*, in particolare le pp. 113-115.

¹² Per questi Antifonari (mss. B 14, B 15, A 15, A 16, A 18 e A 19 della Biblioteca Capitolare di Padova) vd. ancora F. Toniolo, *Il Maestro degli Antifonari di Padova. Prassi e modelli, in Medioevo. Le officine*, Atti del Convegno internazionale di Parma (22-27 settembre 2009), Milano, Electa, 2010, pp. 549-562. Il percorso stilistico del loro operatore principale – se di Gherarduccio si tratta – può essere tracciato a partire da un ambientamento dell'artista interno alla tradizione dei codici di diritto, che viene presto ad allinearsi parallelo a quei radicali centro-italici di cui si discute per le personalità di un Maestro della Bibbia di Gerona o di un Jacopino da Reggio, per cui si vedano le estese analisi in M. Ciccuto, *Fatti romani del 'Tito Livio' Colonna*, in «*Reliquiarum servator*». *Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, a cura di M. Ciccuto, G. Crevatin, E. Fenzi, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 11-58, e in A. Hoffmann, *Die Bibel von Gerona und ihr Meister*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag, 2013.

¹³ Una disamina completa delle numerose componenti culturali attive nel codice Egerton 943 è reperibile nel volume di A. Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Ghezzano (Pisa), Felici, 2014.

corgeremo abbastanza agevolmente di come questo primo radicarsi di un lessico giottesco a Padova (e di una ‘retorica visiva’ compartecipata così dal Barberino come dall’Alighieri) vennero a sostenere un processo ampio di rifondazione dei significati del figurare allegorico, della personificazione di vizi e di virtù accompagnata spesso da vasti programmi di *inscriptiones*, uno dei compimenti più maturi allora – se possiamo esprimerci così – della riforma gregoriana delle immagini¹⁴. Se preso insieme all’adozione più tarda da parte del poeta di *figurae* vicinissime a quelle introdotte sui banchi giotteschi dal potente afflusso in Padova di una cultura figurativa di taglio eminentemente astrologico¹⁵, anche scorgere nel tempo un possibile scambio consultivo di poeti, pittori e funzionari attorno a certe immagini deposte su pagine barberiniane¹⁶ andrà collegato alla dichiarata coscienza autoriale più volte resa evidente nei *Documenta Amoris* e pure ‘in figura’: specie là dove è il Barberino in persona a raffigurarsi nella veste dello *scriptor* capace di accogliere il verbo di Amore ai piedi della Rocca («operis huius collector franciscus»); e che quasi dantesca mente avviato dallo stesso dio a un compito di registrazione ‘con due penne’ – la latina e la volgare – di questa diretta ispirazione, si presenta con una veste rosata nel momento in cui viene ad accostarsi alle funzioni di un’*Industria* resa attraverso la precipua virtù di *Eloquentia* (poi strategicamente collocata a fianco del *sire Amore* in giunzione con *Cortesia*¹⁷). Riconosceremo dunque un Francesco

¹⁴ Sostegni interpretativi a questo nodo di problemi vengono in particolare dagli scritti di Romano, *La O di Giotto*, e di D. Goldin Folena, *Dall’‘Officiolo’ ai «Documenti d’Amore» all’‘Officiolo’: Francesco da Barberino illustratore*, in *Officiolum di Francesco da Barberino*, pp. 110-113.

¹⁵ Per cui vd. almeno Ciccutto, *Figure di Petrarca*, pp. 25 ss., e pure Toniolo, *Il libro miniato a Padova*, pp. 116-117.

¹⁶ Dalla figura mostrata a Baldo da Passignano per la composizione di un trattato *De spe* a ciò che immaginiamo attivo dietro al prestito di una copia dei *Documenta* a un personaggio notoriamente coinvolto in faccende d’arte quale Geri d’Arezzo. Su quest’ultimo personaggio, impegnato addirittura in una sorta di smontaggio delle componenti allegoriche del figurare barberiniano in favore di più decise accentuazioni in questo di evidenze retoricamente segnate, si vedano le ricerche confluite in B. Schirg, «In bivio». *Zur Lebenswegentscheidung als Motiv frühhumanistischer Selbstdarstellung bei Geri d’Arezzo und Francesco Petrarca*, «Studi medievali», 55 (2014), pp. 299-340.

¹⁷ Vd. dunque M.C. Panzera, *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, pp. 71-72. A segnalare ripetutamente «l’orgoglio del Barberino per l’originalità delle proprie invenzioni» (Goldin Folena), oltre ai richiami sparsi nei *Documenti d’Amore* in ragione delle precedenti realizzazioni di Francesco funzionali alla stesura del conclusivo trattato allegorico, varrà specialmente il passo in I «*Documenti d’Amore*» di Francesco

impegnato in un progetto di argomentazione attorno al canone dei vizi e delle virtù tale da far ricorso sì a *figurae* ideate e talora realizzate di sua mano ma, insieme, a una *scriptura* aperta a più significazioni in grazia di una stretta collaborazione interpretativa e adiacenza anche spaziale con queste immagini, scelte al fine di offrire una rinnovata veste metaforica ai concetti in gioco e dunque trasformate direttamente in *Bildbegriffe* (o immagini-concetto)¹⁸.

Grazie alla suggestione delle nuove forme in immagine, è la poesia che principia a diventare, nella teoria, lo strumento più perfezionato e complesso ai fini di una conoscenza del divino, o se vogliamo della più profonda realtà del mondo celata dietro le apparenze visibili: frutto allora di un *modus ymaginalis* che rendendo più viva e vivente la scrittura poetica attraverso l'acquisto del potere addizionale delle immagini, ne accentua proprio la capacità di ascendere i diversi gradi di conoscenza delle forme superiori¹⁹. È Barberino ad accompagnare in modi invero complessi quella nuova via interpretativa, del mondo visibile e non, che prima appunto con Giotto e quindi specialmente nella riflessione di Boccaccio su scie pure di accento giottesco mostrò di legare l'identità dell'artista 'moderno' a ogni processo inteso a scoprire il vero al di là delle apparenze mondane e delle illusioni dell'antica mimesi; l'*auctor* che Francesco rappresenta addirittura all'opera dentro lo spazio testuale, nell'atto di costruire e *istoriare* e *far vivere* i figuranti del proprio

da Barberino secondo i manoscritti originali [d'ora in avanti D.A.], a cura di F. Egidi, Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927, III, pp. 286-287, nel quale è parola di quella che dovette essere la più 'impegnata' (seppur perduta) tra le miniature del libro d'ore, cioè a dire il *Finale Iudicium*, oltre a tutte le altre miniature rivendicate a sé dall'autore. Valga quindi riandare a D.A., II, p. 5, e poi a G. Marruzzo, *Composizione e significato de «I Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, «Giornale Italiano di Filologia», n.s. V, 3 (1974), pp. 221-222; e per il valore 'di eloquenza' degli *ornamenta purpuramentis*, A. Vasiliu, *L'économie de l'image dans la sphère intelligible (sur un sermon d'Alain de Lille)*, «Cahiers de civilisation médiévale», 41 (1998), pp. 271-272.

¹⁸ Si tratta di un progetto di solida base, già identificabile nel modello operato da Alain de Lille nell'*Anticlaudianus* e nel *De planctu Naturae* sulla via di una definizione di alcune 'metafore iconiche' – *de facto* personificazioni – alle quali poter affidare un potenziamento di visibilità o *evidentia* per una scrittura poetica resa così 'vivente'. E cfr. allora H. Belting, *Das Bild als Text: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*, herausgegeben von H. Belting und D. Blume, München, Hirmer, 1989, pp. 23-64: 45.

¹⁹ Per questo vd. S. Prandi, *Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» X-XII)*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, I, a cura di varii, Firenze, Olschki, 2011, pp. 99-116: 103 e 112-113. Mentre per i processi di creazione di *images fictives* vale quanto accertato da Vasiliu, *L'économie de l'image*, pp. 261-264.

libro²⁰, arriva a coincidere con chi si era proposto definizione verbale e ordinamento visivo dei tanti princìpi morali astratti che regolavano il vivere umano e che ora venivano alla portata di una parola poetica potenziata esattamente dal supplemento delle immagini²¹.

A tener conto della decisa attenzione alle potenzialità di retorica *evidentia* riconosciuta alla scrittura (pure operata nell'ambito dei commentari giuridici ben frequentati da Francesco), nonché dell'aver lui posto al centro del dibattito sul valore delle virtù proprio la figura della Giustizia in unione alla forza equilibratrice e di una Prudenza dai tratti scopertamente giotteschi e di una Eloquenza posta assieme a Cortesia a fianco di Amore, vediamo che una delle ragioni dell'approdo barberiniano a una davvero moderna narrazione per immagini emerge, per somma di prove e di indizi, da una non troppo lontana discussione sulle misure 'equilibrate' del dire e del fare e del figurare che, partita da un confronto in tenzone tra Bonagiunta da Lucca e Guido Guinizzelli, si era trasformata in una alquanto rivoluzionaria proposta di 'nuova visualità' che pure covava da tempo nella cultura di fine Duecento – come ho avuto modo di ragionare ampiamente altrove – e che adesso si rendeva disponibile per il registro verbale al fine di renderlo (grazie a dotazioni di *evidentia* più motivate che non in precedenza) il più completo fra gli *instrumenta interpretandi*²². Sarà la raggiunta complementarietà teorica fra Parola e Figura a servire l'impresa di aiutare l'uomo nell'itinerario

²⁰ Cfr. C. Harding, *Speaking in Pictures: Reading, Memory and Interpretation in Francesco da Barberino's Advice to Women in His «Reggimento e costumi di donna»*, «Racar: revue d'art canadienne / Canadian Art Review», 36, 1 (2011), pp. 29-40: 32.

²¹ E ancora Marruzzo, *Composizione e significato*, p. 224. Poi varrà riandare a Panzera, *Francesco da Barberino*, pp. 32-33 e 41-43, o anche p. 69 e nota 15 per il rapporto di Francesco con uno specifico esemplare di *Digestum* figurato. Quanto ai valori spaziali tipici del cosiddetto *textus inclusus* (quale effettivamente riusciamo a riconoscere sulla conformazione di base delle pagine stesse dei *Documenti d'Amore*) vd. di nuovo Harding, *Speaking in Pictures*, p. 30.

²² Vd. S. Carapezza, *Funzioni digressive nella didattica medievale. «Psychomachia», «Anticlaudianus» e «L'Intelligenza»*, in *Uso, riuso e abuso dei classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, pp. 105-120: 112 e 115. Sulle questioni in oggetto ogni elemento è reperibile in M. Ciccutto, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 13 ss. Per il coinvolgimento di Guittone all'interno di tale nevralgica disputa di valore meta-poetico vd. anche Panzera, *Francesco da Barberino*, pp. 34-38, assieme al riesame operato in Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore*, a cura di R. Capelli, Roma, Carocci, 2007. Di qui l'importanza dei fittissimi e continui riferimenti testuali, all'interno dei *Documenti*, che contengono rinvii più e meno espliciti a questa specifica tenzone fra Bonagiunta e Guinizzelli. Li sto raccogliendo per discutere in apposito contributo.

di ritorno verso Dio, verso le Sostanze Eterne, verso la Verità nascosta sotto quelle apparenze che restano per il mondo della pura e semplice verbalità nient'altro che segnali sparsi di una spesso irrimediabile *inordinatio* o *dissimiglianza*²³.

È possibile intendere oggi che nei tanti momenti nei quali Francesco da Barberino pone l'esigenza del *figurare* fianco a fianco della sua scrittura sta ponendo in essere alcune sintonie assai specifiche col più generale discorso dantesco; sta aprendo cioè il linguaggio del tempo suo alla possibilità di significare anche *per imagines* il percorso umano verso la Verità così come verso una recuperabile *simiglianza* in figura dell'uomo con Dio²⁴. Si trattò di un progetto non da poco: avanzare il concetto nuovo di una *Etternitate* – come sappiamo descritta, argomentata e dipinta su un foglio dei *Documenti*²⁵ –, la conquista di una *fama* non effimera tale da avvenire all'ombra di questi modelli ideali che le immagini del trattato si incaricano di mostrare. Risulta d'altronde in parallelo (benché con esiti di senso opposto, tutti interni ai valori profani della *mundanitas*) quanto il Brunetto Latini del *Tresor* avesse testualizzato identico ordinamento di valori, emblema di un'eternità conquistabile con un impegno tutto e solo pragmatico nell'esistere – come Dante in persona avrà modo di ricordare e di sigillare con incomparabile chiarezza nell'episodio dell'incontro con l'antico maestro suo nell'area infernale riservata a chi agì contro la natura divina del cosmo e poté perciò essere rappresentato come un peccatore per antonomasia 'contro natura'²⁶. Allontanarsi dalla caducità e dall'*inconstantia* dei

²³ Ho ricostruito questa prospettiva, fondamentale per intendere il processo cognitivo che sta alla base dell'emancipazione delle immagini dal cosiddetto imperalismo gotico della parola, in diversi saggi, a partire da *Il novelliere 'en artiste': strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in M. Ciccuto, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 113-156, poi approdati sul versante del riscontro teorico interno al fare dantesco nello scritto *Per una teologia delle immagini dantesche: Agostino e la 'visio ultima' del «Paradiso»*, «Letteratura & Arte», 16 (2018), pp. 13-22.

²⁴ All'unisono, riconoscere un obiettivo cognitivo 'pesante' come quello del puntare alla verifica visuale delle forme eterne calate nelle immagini significò fondare una conoscenza del mondo non più vincolata alle sterili apparenze terrene – magari veicolate dal solo mezzo verbale – bensì orientata alla conquista di una *aeternitas* ora sostanziabile con l'*usus* delle virtù, come dire identificata nell'impegno attivo dell'uomo nel mondo che ispira la sua azione proprio ai modelli figurati di virtù proposti pure dal Barberino.

²⁵ Puntuale e convincente l'interpretazione fornita a riguardo da Panzera, *Francesco da Barberino*, pp. 195-197 e 203-204.

²⁶ Per una lettura di questo episodio di *Inferno* XV, il progetto culturale brunetiano di sola affermazione dell'uomo nell'esistente e l'eco che ne risultò nel contesto

fortuiti fatti umani diventò in effetti fulcro della riflessione dello stesso Barberino e poi di Dante medesimo attorno all'additamento del vizio di superbia quale fondamento al tema della fama o gloria mondana, già ben corrente allora se non addirittura decisivo in quel contesto padovano che aveva visto lo Scrovegni, accusato di puntare *ad vanam gloriam*, correre ai ripari in ispecie con l'edificazione della Cappella all'Arena e attraverso la commissione dei suoi cicli figurati proprio all'operare del genio giottesco²⁷.

A guardare allora alle icone dell'Arena, sarà la già ricordata registrazione memoriale dell'icona giottesca di *Invidia* nel commento barberiniano (D.A., II, p. 165)²⁸ ad agire da apri-pista sulla via di una comprensione dello stretto quanto sorprendente rapporto che resiste fra l'intera riflessione di Francesco, affidata al filo rosso del concetto di fama terrena svolto dentro i *Documenti*, e il Dante della mirabile sequenza mostrata sul peccato di superbia inteso a questa stessa gloria: nei canti dunque del «visibile parlare» – *Purgatorio* X-XII –, a loro volta portatori di un articolato ragionare sulla funzione congiunta di immagini e parole che pare avere uno dei suoi apici proprio nella *mise en scène* di artisti legati alla biografia di entrambi i poeti (seppur con differenti gra-

culturale primo-trecentesco vd. M. Ciccuto, *Premessa al «Tesoretto» di Brunetto Latini*, in Id., *Il restauro de «L'Intelligenza» e altri studi dugenteschi*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 141-158, assieme a Id., *Tradizioni illustrative attorno a «Tresor» e «Tesoretto»*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale (Basilea, 8-10 giugno 2006), a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 3-12. La successiva lettura del canto XVI infernale, orientata nel medesimo senso – *Cortesia e dismisura: i compagni avversi di Brunetto Latini (Inferno, XVI)*, «Lectura Dantis Lupiensis», 2 (2014), pp. 117-131 – viene a rappresentare una sorta di ribaltamento della prospettiva brunettiana dichiarata e percorsa nel canto XV all'insegna del conseguimento di un'eternità vincolata appunto all'impegno esclusivo negli affari terreni: in giunzione per di più con la proposta di riflessione attorno al «ver c'ha faccia di menzogna» sulla quale Dante fonderà un suo primo ma ben convinto allontanamento dalle vane *fictiones* della poesia classica.

²⁷ Per i cicli giotteschi realizzati quindi a Napoli e a Milano su identico tema della *fama mundana* vd. almeno Ciccuto, *Figure di Petrarca, passim*. Resta vero peraltro che un incontro Dante-Giotto sia ipotizzabile in forza esclusiva di una lettura generosa del leggendario brano del solo Benvenuto da Imola. Ma conta rilevare nel contempo che è proprio questo brano che noi oggi siamo in grado di leggere agevolmente nella chiave più propria, che è quella giusto di una partita di segni iconici e verbali scambiati fra i due, in una forma che l'Imolese ebbe l'accortezza di segnalare.

²⁸ Per un'idea congiuntiva fra invenzione di Giotto per quella figura e trattamento dantesco del relativo peccato entro i canti XIII-XV del *Purgatorio* valgono per adesso le osservazioni e le ipotesi avanzate da Romano, *La O di Giotto*, pp. 221-222.

di di approssimazione), cioè Cimabue e Giotto, oltre beninteso a Oderisi e al cosiddetto Franco 'bolognese' e Guittone e i due Guidi. Invero potrei dilungarmi con profitto di tutti su alcuni esempi di figurazione di Vizi e Virtù agli Scrovegni che presentano particolari accostamenti al pensiero e alla poesia danteschi. Ma di questo dirò in esteso altrove, fra le pagine di un libro che da tempo vengo componendo sul rapporto Dante/Giotto. Piuttosto qui, e più economicamente che nella struttura di un libro, mi interessa avvisare di come le proposte della didassi barberiniana debbano essere considerate vicine – se non addirittura anticipatrici – rispetto al grande bacino argomentativo entro cui di lì a poco lo stesso Alighieri avrebbe calato la sua propria condanna della *praesumptio alios superandi*. Nei canti purgatoriali indicati si venne di fatto a presentare – come già ho avuto modo di rilevare²⁹ – una testualità sopra le righe, accresciuta per via di *enargeia* a ogni piè sospinto, con vistosi processi verbali di *amplificatio*, vari *loci agentes* in funzione di apostrofi, esclamazioni, invettive: tutta una retorica dell'*exsuscitatio* l'avrebbero chiamata gli antichi, piegata per di più all'effetto di un accentuato coinvolgimento emotivo come fu nella tradizione degli epigrammi efrastici dell'*Anthologia* greca e latina che descrivono al passante le opere d'arte sul cammino, fino a parole che il poeta si incarica di presentare come entità quasi autonome, ad esempio nello straordinario segmento dei vv. 46-51 del canto XI:

Le lor parole, che rendero a queste
che dette avea colui cu'io seguiva,
non fur da cui venisser manifeste;
ma fu detto: «A man destra per la riva
con noi venite, e troverete il passo
possibile a salir persona viva».

Direi nella sostanza al fine di dare l'idea di notevoli risorse tecniche tipiche del dire classico o degli antichi in genere, rimaste tuttavia limitate a un esercizio di *enargeia* fine a sé stesso, incapace di *dare vita* o di sviluppare quello che sarà l'obiettivo più vero di Dante, con la realizzazione degli esempi 'divini' e dunque un superiore senso di morale attiva, sotto ogni profilo distante da forme di 'superbia intellettuale' di cui lo stesso poeta si è reso reo nel corso della sua originaria imitazione, solo tecnicamente fervida, dei classici latini³⁰.

²⁹ Ciccuto, «*Saxa loquuntur*», pp. 151-166.

³⁰ A sottolineare questo aspetto di 'figure morte' dell'operare artistico terreno sta come ognun sa l'immagine di telamoni o cariatidi, attraverso la quale Dante irride

Si vede bene peraltro che la stessa struttura narrativa di questi canti risulta allestita in modo da convergere prima verso l'immagine-*exemplum* dell'Annunciazione, e a seguire verso la figurazione dell'episodio della giustizia di Traiano, inteso questo quale punto di forte esibizionismo della verbalità o 'evidenza' della parola; per quanto ci si possa accorgere agevolmente del fatto che una funzione assai più dirimente e speciale avrà, a livello però strutturale, quella strana inserzione *ex abrupto* della recita del *Pater noster* nella forma di preghiera collettiva, apertura totalizzante cioè di un testo dinamizzato all'estremo, che avrà il compito di equilibrare e finanche contrastare la funzione affidata all'immagine delle cariatidi 'umane' e pure all'acrostico inscritto alla preghiera medesima³¹: sculture quelle di creazione terrestre, davvero *circumscriitte* a differenza suprema del Dio *non circumscriitto* del *Pater noster*, laddove l'acrostico di VOM verrà ad assumere su sé i valori tutti di ogni artificio verbale, di qualsivoglia figura di ostentazione dell'arte umana la cui superficiale *varietas* si vede restare perfettamente in linea con l'eloquio iper-espressivo dei superbi di questa zona. In quest'area dantesca siamo alle viste quindi di una sorta di esibizionismo della verbalità, non ultimo obiettivo collegato quello di dare l'impressione di uno scorrimento dei personaggi *in itinere* davanti alle figurazioni plastiche purgatoriali, fors'anche presi essi nel giro di una partecipazione emotiva o reazione emozionale che dir si voglia rispetto a questa concreta azione all'interno della *narratio*³². A uno dei culmini costruttivi del canto starà

ai limitati sensi del *pathos* umano, riflettendo così una possibile identificazione fra l'opera cimabuesca – dove ricorrono a sufficienza figurazioni di questo tipo – e l'idea di un'arte morta' di fattura tutta umana. Ma su questa parte della riflessione purgatoriale dantesca centrata in chiusura del canto X si veda quanto osservo nel saggio *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio: nascita dell'identità artistica*, in Ciccutto, *Figure d'artista*, pp. 125-140: 133-135.

³¹ E qui l'*inscriptio* «Più non posso» dirà sia della prepotenza del carico emozionale riferibile a una creazione dell'arte scultorea umana, sia del senso di un limite al quale Dante intende fissare l'estremo raggiungimento consentito a detto tipo di creazione rispetto alle sculture di fattura 'divina', da alunché 'circumscriitte'. Per questo vd. ancora Ciccutto, «*Saxa loquuntur*», *passim*.

³² Detta reazione emozionale andrà a fare il paio coi richiami a *guardare in basso*, con la 'funzione-Virgilio' esibita all'interno di questi canti (nelle forme secondo cui vediamo il poeta classico elevare una preghiera al sole 'reale' e non a quello mistico, e dunque poi a rappresentare tutti i valori emozionali, sensibili e superficiali della poesia antica e virgiliana in ispecie). Per questo tipo di lettura della poesia virgiliana si dovrà guardare a una bibliografia piuttosto nutrita, già versata comunque in M. Ciccutto, *Per una disputa fra poesia e pittura nel Rinascimento: Virgilio e Raffaello*, «*Hvmanistica*», X, 1-2 (2015), pp. 163-189: 168-172 (saggio al quale rinvio per ogni ulteriore e più esatta specifica). Prendono cioè rilievo in questa circostanza parecchi elementi che potremmo

allora il discorso di Oderisi, insieme figurato e performativo, incrociato come si trova a un autentico mosaico di *imagines agentes*, quasi che il miniatore dovesse porsi a campione del valore transitorio di *colores* e potenze dell'*enargeia*; di una parola quindi (che è quella dei superbi tutti) che sarà l'integrale della contingenza terrena, luogo precipuo di mutevolezza e peribilità scambiate ora per 'gloria della lingua' ora per valori di eternità conquistati dal fare umano, e insomma destinati a finir superati dal *sacrato dire* per bocca di Adamo in *Paradiso* XXVI³³. Mi pare addirittura evidente come Dante venga promuovendo, in quest'area della sua narrazione purgatoriale, un modello di scrittura che echeggi e specchi quella epigrammatico-funeraria, della cui ipertrofia retorica il poeta è capace di mettere a partito tutte le possibilità: abbondanza di dettagli, animazione delle figure, interazione col lettore, relazioni plurisensoriali, appelli al lettore-osservatore, fissazione di un'esperienza percettiva davanti agli occhi del riguardante, descrizione di cose che prima di tutto si debbano *vedere*³⁴. E va riconosciuto che gli ingredienti

dire contrari a un uso costruttivo e 'vivo' di parole e di immagini, a creare una certa qual ambiguità in questa sezione efrastica del poema nella quale il lessico dantesco si sta ponendo a specchio e confronto con l'arte divina, arrivando a vantare un'aderenza a valori di *caritas* capaci di 'far vivere' le immagini verbali del *Purgatorio* al pari appunto delle creazioni stesse dell'arte divina. Mi trovo qui d'accordo con Teodolinda Barolini nel momento in cui si riferisce a un «uso programmatico di un lessico che rende incerta la linea di demarcazione tra la mimesi divina e il testo incaricato di riprodurla», e si segnala perciò luogo nevralgico di passaggio da un'esperienza solo visiva e retoricamente caricata a un autentico acquisto in chiave di valori morali per la parola, insomma di una vita delle forme cui Dante mostra di aspirare. Cfr. T. Barolini, *Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G.C. Alessio e R. Hollander, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 145-183: 150-151.

³³ Quanto al discorso insieme figurato e performativo di Oderisi, mosaico di autentiche *imagines agentes* a disposizione di un personaggio che quasi figura da campione dei valori transitori – oltretutto della fama – di *colores* e di *enargeia*, si veda il saggio di P. Marini, «*La gloria della lingua*» nel trittico dei superbi. *Considerazioni sul nodo arte-onore-superbia-umiltà nella Commedia*, «*Italianistica*», 36, 3 (2007), pp. 65-88. Peraltro lo stile 'visibilistico' del discorso del miniatore aveva già attirato l'attenzione di G. Gorni – *Guittone e Dante*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 309-335 –, mentre per l'evoluzione del dire poetico dantesco dalle figure del sublime retorico alle sostanze della 'lingua sacrata' di Adamo nell'Eden e nel passaggio dei canti XXV-XXVI del *Paradiso* mi si permetta di rinviare al mio *La parola che salva: per un ritratto di Dante filosofo del linguaggio*, «*Quaderns d'Italià*», 18 (2013), pp. 65-78.

³⁴ Importanti i riscontri in merito da parte di V. Debiais, *La vue des autres. L'ekphrasis au risque de la littérature médiolatine*, «*Cahiers de civilisation médiévale*», 55 (2012), pp. 393-404: 395-396.

‘classici’ di questa operazione sul linguaggio ci sono tutti, dalla scenografia oratoria al lessico enfaticamente visivo, dal messaggio di pietra (*Steinepigramme*) alla figura del *wandering poet*, rapsoda e *passer-by*, sino a *performances* enunciative di grande effetto come il tradizionale dialogo con la stele³⁵, alla lettura infine ad alta voce, da ‘superbia enunciativa’, e alle indicazioni circa i movimenti vivaci del discorso, di un parlare che si fa vita visibile sotto gli occhi del viaggiatore-osservatore. È in questo modo che viene eseguita e additata da Dante una forma di superbia dell’arte umana, fondata su una sublime ma vuota ricercatezza, su uno stare sopra le linee del discorso ordinario che è però solo un *effet de surface* rispetto all’arte divina (questa che dà vero movimento all’inanimato, né si perde in sterili gare per primeggiare verbalmente ma sola offre immagini perfette, aderenti a superiori idealità). Certo il compito che il poeta si assume non può se non coincidere con un gareggiare coi classici nell’uso dei loro stessi strumenti, appunto verbali per eccellenza; ma per procedere oltre, per passare a più alto grado di creatività, se vogliamo identificabile nel modello esposto del *Pater noster* – e non dunque dall’acrostico, destinato a restare il limite del creare verbale terreno rispetto alle potenzialità del visivo e del visibile³⁶. Magari l’uomo-poeta, al pari del Barberino, potrà diventare campione nel far coincidere efficacemente verbalità e visività, ma mai si alzerà al parlare visibile divino che reca connaturato in sé il *trasumanar* – che è, si badi bene, il più autentico *fine di tutti i disii*, cioè a dire ciò a cui tende il caos di sensazioni che può essere evocato da un’opera d’arte comunque mirabile. E insomma, invece che una rappresentazione tecnicamente più che perfetta, ‘energizzata’ e raffinata allo spasimo, capace allora di movimentare i *disii* mortali che improntano l’eccellenza terrena e mimetica, Dante suggerisce in alternativa e avanzamento di prospettive il puntare all’attivazione della *phantasia* tramite la tragedizzazione dello stile o i *modi transumptivi* tendenti al sublime dell’espressione – lo

³⁵ Si tratta della situazione nella quale «la *performance* della lettura perpetua la vita del defunto», G. Agosti, *Saxa loquuntur? Epigrammi epigrafici e diffusione della paideia nell’Oriente tardoantico*, «Antiquité tardive», 18 (2010), pp. 163-180: 166.

³⁶ Di fatto è nella preghiera dettata dal Cristo in persona che possiamo riconoscere un esempio di ‘scrittura paradisiaca’, nella quale la superiorità significante dei *modi transumptivi* arricchiti dalle risorse iconiche del *logos* la fa da padrona nella forma di una verbalità complessa, sola capace di esprimere l’avvicinamento al «fine di tutt’i disii» (*Paradiso* XXXIII, 46). Di rilievo su questo anche la riflessione in G. Lombardo, *Dante et l’ekphrasis sublime. Quelques remarques sur le «visibile parlare»* (*Purg.* 10.95), in *Les arts – quand il se rencontrent*, édité par J. Pigeaud, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 99-119: 113-115.

stile tragico dunque, senza contentarsi dei risultati di pura efficacia tecnica di questi stessi *modi transumptivi* – buoni secondo Dante per gente «della vista de la mente inferma» specie se contenta di soddisfare la sola *concupiscentia oculorum*³⁷ – ma andando a cogliere quel *quid* ineffabile che solo alcune fra le immagini prodotte dall'uomo sono in grado di adombrare e suggerire.

Ebbene Francesco da Barberino in particolare non solo fu uno dei primi 'movimentatori' di funzioni che ai *dicta vulgaria* avrebbero portato la forza espressiva, l'«energia» diremmo con termine tecnico, delle immagini dipinte e in specie di quelle arrivate sui fogli dei *Documenti d'Amore*, delle didascalie e degli *inscripta* associati alle scene figurate³⁸; fu anche il responsabile tra i primi di una nuova strategia del guardare ai segni del vivere, fossero essi verbali o iconici, a ridosso dei rapporti che Dante e Giotto seppero incrociare in un momento decisivo di avvicinamento tra i loro due *modus operandi*. Davanti a questi nuovi segni l'*homo novus*, temprato alla resa visibile dei valori più sacri di virtù frammiti alle apparenze terrene, avrebbe avuto i mezzi sufficienti a *dare un ordine* a ogni progetto cognitivo e finanche educativo che si proponesse di recuperare laicamente, *dentro il vivere*, l'antica capacità di esprimere finalmente ma anche in anticipo su molti tempi a venire, sia in immagini sia in parole, tutte le più alte idealità del cosmo cristiano.

³⁷ Ivi, pp. 111-113. L'importanza delle impressioni cognitive necessarie al procedere della *phantasia* verso una superiore condizione espressiva è messa in luce da M. Squire, *Reading a View: Poem and Picture in the Greek Anthology*, «Ramus», 39, 2 (2010), pp. 73-103: 78-80.

³⁸ Di nuovo vd. Panzera, *Francesco da Barberino*, pp. 68-69 e 73-74. E per il debito verso le iscrizioni giottesche Goldin Folena, *Dall'«Officiolo»*, pp. 109-116.