

DANTE E GIOTTO: TRACCE E SUGGERZIONI INTORNO AI “FEDELI D’AMORE”

di Mirco Manuguerra

LE INFORMAZIONI DISPONIBILI

La prima considerazione in ordine al possibile rapporto tra Dante e Giotto¹ – argomento affatto originale ma piuttosto controverso – è che i due autori, entrambi di area fiorentina e coetanei, ci hanno lasciato di loro un vicendevole elogio: Dante attesta il primato raggiunto da Giotto nel campo della Pittura nel Canto XI del *Purgatorio* (vv. 73-108) e Giotto, o chi per lui della sua scuola, effigia Dante, *post mortem*, in un celebre affresco del Bargello, in Firenze.

Sono questi due dati certi e incontestabili sui quali, tuttavia, si avanzano dubbi circa i rispettivi valori. Vedremo, infatti, che l’elogio di Giotto sarebbe inevitabilmente viziato dall’argomento della «*vana gloria*» su cui è incentrato il Canto dantesco, mentre la figura del Bargello, non coronata d’alloro, farebbe pensare che Giotto non abbia restituito a Dante il riconoscimento di un primato (Fig. 1).

Esiste, in verità, un’altra possibile memoria dantesca in Giotto, di cui si parlerà, ma che fino ad oggi rappresenta soltanto una bella suggestione: nella Cappella degli Scrovegni, precisamente nel *Giudizio Universale*, esiste, accanto al presunto autoritratto dell’artista, una figura coronata d’alloro che, pur del tutto priva dei tratti iconografici caratteristici, una tradizione critica non trascurabile identifica nel Sommo Poeta (Fig. 2).

Al di fuori di questi elementi, l’unico cenno relativo al rapporto intercorso tra Durante degli Alighieri (Firenze, 1265 – Ravenna 1221) e Giotto di Bondone (Vicchio, 1267 – Firenze 1337) lo troviamo nel commento tardo-trecentesco alla *Divina Commedia* elaborato da Benvenuto da Imola. In proposito si è scritto che «nella ancor scarsa bibliografia [...] il collegamento tra Giotto e Dante era dato per scontato. La notizia della visita del poeta alla Cappella degli Scrovegni nel 1306, in compagnia del medico e filosofo Pietro d’ Abano, risale a Benvenuto da Imola [...]» (PISANI).

Sappiamo che la Cappella fu inaugurata il 25 marzo del 1305 e che numerose occorrenze del poema autorizzano a pensare ad una presenza di Dante a Padova in un periodo compreso tra il 1304 e il 1306 (MENGALDO), ma il 1306 è l’anno del soggiorno lunigianese (GALANTI) e la data da ricercare è perciò anteriore, con termine *ante quem* la presentazione ufficiale della Cappella degli Scrovegni.

Ciò che, invece, non appare affatto chiaro è il rapporto tra i due fiorentini esteso alla figura di Pietro d’Abano (Abano, 1250-1316), poiché, nel commento di Benvenuto, il filosofo risulta citato soltanto per altre occorrenze.

Se è cosa certa la frequentazione di Pietro con Giotto (è lui l’ispiratore del ciclo pittorico astronomico del Palazzo della Ragione (ROSADA), un suo rapporto diretto con Dante non è mai stato accolto. Ma se Dante è stato veramente ospite del pittore in Padova, un mancato incontro tra i due è da considerare cosa del tutto improbabile. Infatti, proprio la figura di Pietro d’Abano – medico, filosofo e astrologo con tanto di cattedra alla Sorbona – appare un elemento di particolare interesse ai fini dell’Orma dantesca: si pensi, ad esempio, all’idea di quel viaggio di Dante a Parigi su cui di recente si sono scritte pagine nuove su questa stessa rivista (MANUGUERRA, 2017¹). Inoltre, la notevole esperienza maturata dallo studioso veneto a Costantinopoli, dove visse a lungo per imparare il greco (è a lui, infatti, che si devono importanti traduzioni di Galeno) rappresenta un elemento di grandissimo interesse: si nega sempre che Dante possa avere avuto conoscenza dei poemi omerici poiché la lingua di Omero è considerata del tutto assente nell’Italia del suo tempo, però Pietro d’Abano c’era.

Ma ecco ciò che ci narra la penna, non secondaria, del commentatore imolese:

¹ Ringrazio il Direttore di «Atrium», prof. Nuccio D’Anna, per avermi fatto impegnare su questo argomento affascinante e ricchissimo di spunti di ricerca e di riflessione.

«Accadde una volta che mentre Giotto, ancora abbastanza giovane, dipingeva a Padova una cappella nel luogo dove un tempo c'era l'anfiteatro, o arena, giunse anche Dante da quelle parti e Giotto lo accolse con grandi onori e lo ospitò a casa sua. Qui Dante, vedendo che i suoi molti bambini erano davvero brutti e, per dirla in breve, somigliantissimi al padre, gli chiese: "Egregio maestro, mi domando stupito perché voi, che non avete uguali nell'arte del dipingere, facciate tanto belle le figure degli altri e così brutte, invece, le vostre". Al che Giotto, ridendo, rispose prontamente: "Perché dipingo di giorno, ma plasmo di notte". La risposta piacque estremamente a Dante, non perché fosse nuova, visto che si trova nei Saturnali di Macrobio (II II 10), ma perché sembrava nata dall'ingegno dell'uomo».

Pur definito «di fantasia», ci si premura comunque di precisare che il racconto «merita [...] un approfondimento» (PISANI):

«La deferenza ("grandi onori") con cui [Giotto] accoglie e ospita il poeta mostra che tra i due non c'è la confidenza abituale tra amici; lo conferma l' "Egregio maestro" con cui Dante si rivolge – "stupito" – al pittore. Sembrerebbe quasi che i due si conoscessero in quell'occasione».

In realtà il parlare di Dante (assolutamente condiviso dall'interlocutore) è da considerare frutto di una confidenza spinta al massimo livello, tanto più che il Poeta – a quanto si dice – sarebbe stato addirittura ospite di Giotto «in casa sua». In mancanza, non c'è dubbio che un carattere notoriamente sanguigno come quello di Giotto, di fronte ad una simile insolenza, non avrebbe mancato di restituire all'ospite maleducato la risposta che in effetti si meritava. Ma Dante stesso – sia ben chiaro – di cui proprio il Boccaccio ci testimonia essere stato «*ne' costumi domestici e pubblici mirabilmente ordinato e composto, e in tutti più che alcuno altro cortese e civile*», non si sarebbe mai permesso uscite di un simile tenore. Certo è che, nonostante l'evidente improbabilità della scena descritta, altra critica ha potuto riconoscere che «l'imolese sembra riferire l'intera vicenda "come storica" (o, quanto meno, non fa nulla per escludere questa possibilità)» (FIORENTINI). Ciò significa che per Benvenuto la memoria è "veritiera" al di là di ogni ragionevole dubbio, poiché evidentemente raccolta, o confermata, in ambienti attendibili, comunque tali da permettere al commentatore di assumerla a piena dignità in un momento in cui era ancor vivo il Boccaccio, di cui egli fu allievo nelle celebri *lecture fiorentine* (il Commento di Benvenuto si data generalmente al 1375 e Ser Giovanni morirà soltanto nel dicembre di quello stesso anno). Il vero problema esegetico, dunque, è il valore da assegnare al termine "veritiera".

Ebbene, intanto parliamo di un aneddoto che non contrasta affatto con la descrizione che di Giotto ci ha reso lo stesso Boccaccio nel *Decamerone* (V Novella della VI Giornata), laddove la bruttezza del pittore si fa addirittura proverbiale. Diciamo, perciò, che il "substrato storico" su cui poggia il racconto è certamente *veritiero*, il che già ci autorizza a pensare che veritiere siano anche l'amicizia tra i due protagonisti e la scena dell'incontro in quel di Padova. Fissati questi punti, ad attrarre in modo particolare la nostra attenzione non è il racconto, manifestamente inventato (un Dante che per fare conoscenza con un personaggio come Giotto non trova niente di meglio che il cantargli in faccia la bruttezza sua e di tutti i suoi figlioli, è veramente quanto di più improponibile si possa immaginare), ma il fatto che esso sia strutturato su una citazione dotta come quella dei *Saturnalia* di Macrobio. È questo preciso particolare – su cui si sofferma in modo esplicito lo stesso Benvenuto – a suggerire con decisione una natura *esoterica* della testimonianza. In breve, essendo i *Saturnalia* un'opera sviluppata sul dialogo conviviale di dodici dotti, l'aneddoto padovano può essere considerato un'indicazione del fatto che Dante e Giotto appartenevano ad un medesimo circolo ristretto di intellettuali. In quest'ottica è significativo pure l'attributo di «maestro» riconosciuto a Giotto, perché sappiamo benissimo che con tale titolo il pittore potrà firmarsi soltanto a far data dal 1327, quando gli fu concesso di iscriversi in Firenze (primo in assoluto nella sua categoria) alla stessa corporazione cui appartenne l'Alighieri, quella dei Medici e degli Speziali. Con tale titolo, infatti, l'artista si firmò nelle opere successive a quella data, mai in precedenza (WATSON), mentre Dante lo riserva a lui già qui, in un episodio collocabile – come si è visto – entro il marzo del 1305. Possiamo con ciò fissare al 1327 il termine *post quem* dell'aneddoto in questione.

Per tutto quanto detto, la storiella è "veritiera" non nel senso letterale della storia narrata, ma per quello che la scena effigiata vale a sottintendere *in allegoria*.

Si afferma con ciò l'esistenza di un nuovo canone letterario: quello di una tradizione proveniente da fonti importanti il cui scopo è fornire preziose indicazioni, in chiave allegorica, intorno ad un testo di riferimento. Chiameremo questo

canone letterario accessorio con uno stilema preciso: *Tradizione Dotta allegorica*. Trattiamo specificamente di un'arte correlata creata e diffusa dai protagonisti stessi o dai loro commentatori iniziati, allo scopo di segnalare in modo ermetico agli altri intendenti quegli elementi di lettura negati dalla dimensione letterale (dunque aperta, divulgativa, *exoterica*) del testo, o della vicenda, di riferimento. Di tale letteratura sottostante, che corrisponde solo in parte a quel "sottofondo di verità" di cui molti studiosi autorevoli hanno ammesso l'esistenza dietro le leggende o le memorie di un certo peso, si sono già riconosciuti almeno due casi esemplari in Dantistica Lunigianese: la chiosa di Pietro di Dante a *Pur VIII* dove si cita Cassiodoro (autore poi scoperto di recente nel *Preambolo* degli *Atti della Pace di Castelnuovo*) e la singolarissima *Leggenda dei primi sette Canti dell'Inferno*, esplicativa di una profonda revisione portata nella struttura del Poema in seguito al soggiorno presso i Malaspina (MANUGUERRA, 2017²).

SULL'ELOGIO DI DANTE

Assunti, dunque, per attendibili sia la presenza di Dante a Padova in visita a Giotto impegnato negli affreschi della Cappella degli Scrovegni, sia il rapporto confidenziale tra i due, è possibile impegnarsi al fine di dimostrare quell'appartenenza alla medesima cerchia di intellettuali suggerita non solo dall'allegoria generale dell'aneddoto di Benvenuto da Imola (il circolo dei dodici del racconto di Macrobio), ma pure da quegli elementi in esso contenuti, per così dire, "minori" (ma che minori poi non sono), quali l'uso riverente da parte di Dante del "voi" e, soprattutto, dell'appellativo, altrimenti inappropriato, di "maestro".

Qui, su cui lavorare, abbiamo una testimonianza diretta, dunque perlomeno non dubbia ancorché ugualmente problematica. Infatti l'elogio che Dante fa di Giotto nel Canto XI del *Purgatorio*, nella I Cornice dei Superbi, è considerato generalmente inficiato dal concetto della «*vana gloria*». Ebbene, se si legge con la dovuta attenzione il passo in questione, laddove il personaggio del miniatore Oderisi da Gubbio si fa artefice fittizio della citazione di un Giotto ormai pienamente affermato in vita, si può osservare che la Vanagloria sia in realtà da riferire al solo Cimabue (vv. 91-96):

*Oh, vana gloria de l'umane posse!
Com' poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da etati grosse!
Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.*

È Cimabue, infatti, ad essere sovrastato da Superbia, credendo «*di tener lo campo*», e non si vede per quale motivo anche Giotto avrebbe dovuto necessariamente assumere, in seguito, il medesimo atteggiamento. Ne deriva un risultato affatto banale: Giotto, nel campo della Pittura, va inteso come quel "nuovo Omero" che Dante dice di essere, se è vero che nei versi immediatamente successivi il Poeta suggerisce la statura rivoluzionaria di sé. Assumendo, infatti, a parametro la dimensione dell'amico Cavalcanti, già a suo tempo sostituito al sommo de «*la gloria della lingua*»² dell'altro Guido, il Guinizelli, Dante scrive (vv. 97-99):

*Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua, e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà dal nido.*

Come si vede, solo un'aquila è capace di "cacciare dal nido" ogni altro uccello ed è proprio Omero il «*poeta sovrano*» che «*sovra li altri com'aquila vola*» in *Inf IV* 88 e 96. Così, dato che la *Divina Commedia* non è opera suscettibile d'essere scalzata dall'Olimpio della vera Sapienza, il Poema si stava sempre più delineando quale nuova *Odissea*, quale nuova *Eneide*, ed è così che l'opera di Giotto, per simmetria, è automaticamente innalzata al livello massimo mai raggiunto dall'arte pittorica. Non una tappa, ma un vertice sicuro, proprio come il Poema dell'Uomo.

Da notare che la moderazione del Poeta, perfettamente resa da quel «*forse*», è qui d'obbligo ben al di là di ogni ordine estetico: nel dominio della Superbia l'affermazione, pur velata, della

² Qui "lingua" vale per *ars poetica*, distinta dalla "pittura" di Giotto e Cimabue. Dante sta trattando della "Gloria delle Arti" (Oderisi è un miniatore), denunciandone il carattere spesso effimero, in entrambe le sue espressioni somme, "per verba" e "per imago".

propria grandezza andava sostenuta da una indispensabile dimostrazione di *humilitas*. Ma la vittoria dell'Alighieri sulla Superbia è cosa che va ben al di là della semplice confessione/assoluzione del Dante-personaggio, così nello spazio di una semplice terzina, con l'artificio d'un esercizio retorico neppure particolarmente clamoroso, si assiste ad un autentico *atto di legittimazione* del Poeta Moderno che, sorretto dalla giusta *magnanimitas*, sta materializzando, verso dopo verso, un'opera che si pone addirittura al di sopra di qualsiasi autore presente, passato e futuro:

«Così la guerra della lingua che il poeta sostiene e combatte e rappresenta è la lotta contro i propri limiti umani nel tentativo di dire “*la gloria di colui che tutto move*” ed è a un tempo la lotta del poeta individuale contro una così alta materia e contro gli altri poeti antichi e contemporanei: la guerra della lingua è anche una guerra per la “*gloria della lingua*”» (LEDDA).

Si rendono necessari alcuni importanti approfondimenti. Nei citati versi 92-93 (*Com' poco verde in su la cima dura, / se non è giunta da etati grosse!*) tutti i commentatori leggono della transitorietà della Gloria quando non è sostenuta da un'età di decadenza («*etati grosse*»), perché «quando fiorisce la Civiltà un artista presto è soppiantato da un altro» (CHIAVACCI LEONARDI). Dante si sofferma su questo tema specifico nella terzina successiva alle tre sopra esaminate e scrive che (vv. 100-102):

*Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or viene quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.*

Ebbene, far coincidere il «*mondan romore*» con la Gloria è un esercizio piuttosto sconcertante la cui prima conseguenza, infatti, è la sostanziale vanità di questo valore universale. Ma non era stato l'antico maestro Brunetto (*Inf* XV 85) ad insegnare a Dante di «*come l'uom s'eterna*»? E di quale fama Dante ci parla mai, allora, se è vero che Viriglio questi è il suo «*maestro*» e il suo «*autore*» (*Inf* II 140) ed Omero il padre di tutti i poeti? Domanda del tutto superflua, perché l'identità tra Gloria e “*mondan romore*” è in totale contraddizione soprattutto con l'invocazione straordinaria alzata dal Poeta in *Par* XVIII 82-83:

*O Diva Pegasëa che li 'ngegni
fai gloriosi e rendili longevi*

dove alla Musa della Poesia è attribuito il potere (assoluto) di rendere «*gloriosi e immortali gli ingegni*» (FALLANI-ZENNARO).

Occorre, dunque, fare un poco di chiarezza intorno ad alcuni concetti-chiave. È fin troppo evidente che percorrendo la via sopra indicata si pervenga in via diretta alla vanità dell'Arte stessa e di ciò, va detto, si è stati anche ben consapevoli: «Si parla qui delle opere dell'ingegno umano, cioè delle arti» (CHIAVACCI LEONARDI). Ma ciò, in verità, è quanto di più assurdo si possa immaginare a proposito del pensiero di un uomo che sta attendendo ad una *Divina Commedia*! È del tutto fuori di dubbio – anche in forza di una moltitudine di ulteriori elementi e citazioni che sarebbe davvero ozioso stare qui ad elencare – che per un autore come Dante ad ogni vero ingegno debba necessariamente corrispondere una Gloria. Che poi una tal Gloria possa anche ben definirsi «*vera e chiara fama*», come si fa in *Convivio* I x 8, in quanto inesausta celebrazione dell'artista per la somma Virtù raggiunta, è cosa più che naturale, giacché è giusto a tale “*chiarezza*” che può essere contrapposta l'affermata “*oscurità*” del superbo Cimabue.

Allora è proprio il concetto di “*Fama*” a far quadrare ogni cosa permettendo di distinguere tra “*Gloria*” e “*Vanagloria*”, che sono due concetti nettamente distinti: la Gloria non è mai vana; lo è solo la semplice “*Fama*” quando non è “*vera e chiara*”, come risulta, per esempio, nel caso di un Virgilio, per il quale certo essa «*ancor nel mondo dura / e durerà quanto 'l mondo lontana*» (*Inf* II 60-61). Non a caso di tale valenza Dante si premura di riferire proprio ciò che Virgilio insegna nel

IV libro dell'*Eneide*: «la Fama» – a differenza della Gloria, che è eterna – «vive per essere mobile» (*Convivio*, I III 10) (SALSANO)³.

Non è tutto: le ragioni del fugace «*mondan romore*» sono meglio spiegate, in tutta la loro essenza, in *Convivio* IV XXVIII 3:

«*così noi dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni e tornare a Dio*»,

dove ci si rivela il nodo filosofico di fondo di tutto questo ampio e complesso discorso: l'artista, in preda a Superbia, finisce per inseguire ciò che noi oggi diciamo le “mode”, togliendo valore all'opera d'arte e precipitando da sé, in tal modo, nel dominio della semplice Fama. Per Dante questo atteggiamento corrisponde con precisione ad anteporre l'effimero successo materiale alla gloria eterna di Dio, perciò egli raccomanda: occorre «*tornare a Dio*».

Siamo di fronte ad una sentenza di importanza cruciale, poiché essa equivale ad un vero e proprio *indirizzo programmatico*, ovvero ad un autentico Manifesto, che apre uno squarcio sulla dialettica in corso di sviluppo in quel tempo: l'oggetto cruciale di discussione era il contrasto che si determina tra la pretesa del primato dell'ombra terrena (dimensione perciò definita “oscura”) sulla luminosa chiarezza dell'Idea iperuranica, tanto che la grande Arte, per Dante non può essere altro che una *celebrazione del Divino*. Da qui, la *Divina Commedia*. Si noti come nella struttura del Poema sia proprio questo il piano preciso su cui vanno a misurarsi le differenze tra i grandi Autori: Omero è il Vate del Paganesimo, Dante quello del Cristianesimo, e Virgilio si fa tra loro inconsapevole annunciatore della Rivelazione, dunque l'anello di congiunzione tra l'Età Classica e l'Età Moderna: Dante è perfettamente consapevole del suo ruolo di *autore moderno*.

Non solo: il modello proposto vale la piena giustificazione della citazione di Guido Cavalcanti, personaggio, come noto, in forte odore di epicureismo: che sia effetto voluto, o piuttosto inevitabile conseguenza, è cosa inoppugnabile che l'intero percorso della *Divina Commedia* avvieni in senso opposto alla dottrina di colui che fu soltanto, per Dante, un povero vanaglorioso (MALATO). Pare, quindi, del tutto verosimile affermare che Guido, all'interno di questa formidabile dialettica – che potremmo già fin qui attribuire, anche solo convenzionalmente, a dei “Fedeli d'Amore” – si sia scostato irrimediabilmente dal salvifico sentiero neoplatonico capeggiato dall'Alighieri: Guido, animato dalla Superbia di permanere in un ruolo di caposcuola, inseguendo la propria (vana)Gloria, aveva perduto Dio⁴.

Da quanto appena affermato si evince che il parallelismo Dante-Giotto impone di pensare che la stessa accusa di cui è fatto oggetto il Cavalcanti sia alla base dell'oscurità di Cimabue. Tralasciando qui i dubbi, sollevati da alcuni studiosi, circa l'effettiva paternità giottesca del ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi (ZANARDI, 1996; 2002), nonostante sia essa fermissimamente affermata dall'intera tradizione critica e dall'impianto certamente giottesco dell'intero sistema, non v'è dubbio che la coppia Cimabue-Giotto sia espressione in Dante di una vera e propria contrapposizione di Scuola. Così se in quel cantiere grandioso che fu Assisi il Cimabue fu superato dal suo ex attendente, la ragione deve essere ricercata soprattutto in questioni di carattere puramente dottrinale: era Giotto, non Cimabue, a possedere lo *Iustus ordo* per attendere alle celebri *Storie francescane*.

SULLA CONFRATERNITA DEI “FEDELI D'AMORE”

Ebbene, la forza di tutti questi parallelismi incrociati (Dante-Giotto e Cavalcanti-Cimabue) ben ci parla dell'intenso dibattito di fondo sorto in seno alla cultura fiorentina a cavallo tra XIII e XIV secolo. È in questo ambiente fertilissimo, fatto di cruciali contrapposizioni dottrinali, che si è sviluppata la scuola di pensiero del *Dolce Stil Novo*, un movimento in cui ora possiamo meglio

³ Si rende opportuna, se non proprio necessaria, una variante al testo della *Divina Commedia* in *Pur XI*. Dante non vuole dire ‘Gloria vana delle umane possa’, ma dice puntualmente “vana gloria...”. *Vanagloria*, dunque, andrà scritto tutto attaccato, onde evitare perniciosi fraintendimenti.

⁴ Non è davvero un caso se in ogni circolo esoterico formalmente costituito secondo i termini che diciamo “Tradizionali”, la professione del Credo sia posta come *conditio sine qua non*.

riconoscere l'attività, più profonda, di quel mitico gruppo iniziatico che diciamo essere dei *Fedeli d'Amore*.

Si fa strada con ciò l'ipotesi che lo stesso Giotto sia cresciuto in quell'ambiente medesimo in cui la figura dell'Alighieri emerse trionfante.

Come si è visto, nella questione della "Guerra della lingua" non si è trattato soltanto di una scelta tra Latino e Volgare: il cuore della disputa era la scelta tra Epicureismo e Teologia; in ultimo, tra Aristotelismo e Platonismo. In effetti, quello della compatibilità dei due sistemi massimi del mondo è stato il più grande problema filosofico fino a tutto il Rinascimento, a tuttoggi per molti pensatori ancora irrisolto. L'importanza che una simile questione dovette rivestire, soprattutto nei secoli della Scolastica, è stata estremamente sottovalutata, ma c'era di mezzo il tema della Verità, che è una e una soltanto: qual era, dunque, la struttura vera della Realtà, la platonica o l'aristotelica? Si imponeva una risposta obbligata. Ebbene, è proprio in questo dominio che Dante emerge come uno dei più grandi filosofi di ogni tempo, per quanto la sua figura sia in realtà estremamente trascurata da ogni Storia della Filosofia⁵. Trattiamo di una Gloria segnata dal trionfo di un Verbo (la Poesia) posto al servizio di Filosofia e Teologia: attraverso il suo «*poema sacro*» cui ha «*ha posto mano e cielo e terra*» (Par XXV 1-2), il Sommo Poeta ha strutturato il mondo per categorie aristoteliche (i Gironi dell'*Inferno*, le Balze del *Purgatorio*, gli stessi Cieli del *Paradiso*), ma tali piattaforme sono sempre funzionali al mettere le ali per spiccare il volo al traguardo successivo, fino alla suprema elevazione dell'essere. La *Divina Commedia*, straordinario percorso sapienziale strutturato in chiave iniziatica, è perciò da indicare come la prima sintesi mai compiuta tra i due massimi sistemi del mondo. Per quanto tale evidenza non sia oggi ancora riconosciuta (si continua, infatti, a parlare scioccamente di Dante "tomista"), è stato il grande merito del Rinascimento, precisamente con la *Scuola di Atene* di Raffaello, quello di pervenire per la prima volta ad una simile intelligenza del percorso storico. Raffaello, non Michelangelo, è dunque da considerare il vertice supremo della speculazione rinascimentale (MANUGUERRA, 2012)⁶.

Trattando della possibile esistenza di un circolo dei "Fedeli d'Amore", va subito detto che in un momento in cui la società era già interamente strutturata per Corporazioni, pare davvero ingenuo pensare che il mondo della cultura sia potuto restare estraneo ad un simile fenomeno. Peraltro, la presenza nella Firenze di Dante di una confraternita iniziatica di intellettuali è suggerita da uno stilema del Poeta stesso: «A tutti li fedeli d'Amore invia D.[ante] il sonetto *A ciascun'alma*, che è il primo accolto nella *Vita Nuova* (III 10-12)» (VISCARDI).

Il sonetto, fortemente allegorico, narra del sogno avuto dall'autore il giorno in cui Beatrice lo aveva salutato per la prima volta: un pauroso Signore gli si dichiara apertamente ("*Ego dominus tuus*"); tiene in una mano il cuore ardente del Poeta stesso ("*Vide cor tuum*") e tra le braccia una fanciulla che dorme coperta solo d'un drappo sanguigno; la giovane donna si rivela essere Beatrice e il sogno si conclude con l'immagine del pauroso signore che costringe Beatrice a nutrirsi del cuore del Poeta.

La critica accademica sottolinea come il componimento in questione sia intriso dei termini tipici della lirica provenzale. Lo stesso sintagma dei "Fedeli d'Amore" costituisce una «formula che è [...] solo puntuale applicazione del linguaggio tecnico [usato] dai trovatori [...]» (VISCARDI). Si tratta di un'arte di cui Dante in particolare ha tessuto pagine colme di ammirazione in *De vulgari eloquentia* II x, soprattutto rivolte ad Arnaut Daniel, ed alla quale ha dedicato otto versi scritti in *Langue d'Oc* (sempre in onore di Daniel) in una zona centrale della *Divina Commedia* (*Pur* XXVI 140-147). Di quest'arte dalla spiccata natura allegorica si è già dimostrata l'enorme influenza nel caso di una famiglia di mecenati come quella dei Malaspina, la cui presenza nella biografia dantesca si è rivelata addirittura fatale per la genesi del Poema (MANUGUERRA, 2014; 2017²), ed altrettanto nota è la profondità universalistica dell'intera tradizione occitanica (D'ANNA).

Ebbene, che lo stilema dei "Fedeli d'Amore", usato da Dante, dovette essere condiviso da tutti i destinatari del sonetto, è cosa fuori di dubbio. Si comprende, dunque, come il Valli non esitò ad assumerlo «come nome di un'associazione segreta di cui sarebbero [stati] partecipi tutti, o quasi tutti, i lirici italiani delle origini» (VISCARDI). Lo stesso Valli congetturò poi che le ragioni della

⁵ «Dante [...] fu, come pensatore, alquanto indietro sui tempi. [...] Non ebbe ripercussioni, ed era inoltre disperatamente fuori moda» (RUSSEL).

⁶ Non stupisca che sia stato il Neoplatonismo a riuscire nell'impresa di trovare, grazie anche all'enormità del Cristianesimo, l'equilibrio tra "terra e cielo": l'aristotelismo è troppo ancorato alla propria natura, necessariamente pragmatica, perché se ne possa mai emancipare da sé, elevandosi.

segretezza (resa evidente dalla mancanza assoluta di tracce dirette) fossero dipese dalle finalità generali che il circolo medesimo si era dato. Negli ambienti della Cultura Tradizionale, infatti, è ben presente e viva l'idea dell'appartenenza di Dante, per usare un'espressione cara a Julius Evola, ad una «fraternità esoterica ghibellina» (Consolato, 2014) rappresentativa di una consorterìa di intellettuali costituita in forma iniziatica e finalizzata all'affermazione di una cerchia politica avente lo scopo preciso della restaurazione, in nome di una superiore ragione cristiana, dell'impero universale romano. I “Fedeli d'Amore” si sarebbero dunque proposti di realizzare «un ideale programma di rinnovamento della Chiesa e di tutta la società cristiana» esponendosi al rischio concreto di «gravi persecuzioni o repressioni». Da qui l'idea di «un “linguaggio segreto”, una specie di gergo massonico, comprensibile solo agli iniziati» (VISCARDI). Indubbiamente una simile tesi «si colloca in quella corrente di studi per cui tutta la letteratura cortese dei secoli XI-XIII [...] si pone come manifestazione dell'esigenza eroica di spiritualizzazione della società cristiana» (VISCARDI). Non diceva, in fondo, lo stesso Dante che «*noi dovemo [...] tornare a Dio*» nel citato passo di *Convivio* IV xxviii 3? E qui già si intravede un ruolo rilevante della questione di San Francesco, a cui certo si accennerà.

L'idea dei “Fedeli d'Amore”, pur sviluppatesi nel contrasto di potenti slanci anticlericali portati da esponenti quali Dante Gabriel Rossetti e Arturo Righini, maturò sull'esegesi politica di Papa Pio II (al secolo Enea Silvio Piccolomini, 1405-1464), proseguirono con le notevoli intuizioni del Foscolo (cui si deve la celebre definizione di Dante quale “Ghibellin fuggiasco”) e trovarono sbocco nel grande sistema esoterico della simmetria della Croce e dell'Aquila elaborato dal Pascoli e poi perfezionato e sviluppato dal Valli. Purtroppo la tesi del Valli si sviluppa assai malamente attraverso forzature esegetiche davvero eccessive: la confraternita di intellettuali diviene una vera e propria «setta» partecipata da «oppositori risoluti della Chiesa romana non in quanto appartenenti alle correnti ereticali [...] ma in quanto, tutti, fieramente ghibellini» (VISCARDI). Fu il Sapegno a dimostrare la fallacia di questa identità: «Guelfo il Davanzati; guelfo Guido Orlandi, che pure al Valli sembra campione acceso del supposto movimento settario; guelfo Nicolò de' Rossi il quale, come lo stesso Valli deve riconoscere, scrive sonetti in lode di Giovanni XXII, di colui che [...] rappresenta la nozione ecclesiastica trionfante del francescanesimo spirituale Non può essere dunque il ghibellinismo la nota che conferisce unità al preteso movimento» (VISCARDI).

In verità, l'idea radicale del Valli di una confraternita di matrice fortemente anticlericale può sussistere soltanto presso tutti quegli ambienti, iniziatici o meno, nostalgici di posizioni ideologiche che da tempo, ormai, avrebbero dovuto essere messe agli atti della Storia. Considerare un personaggio della levatura di Dante un avversario della Chiesa significa voler chiudere gli occhi di fronte all'evidenza di un “moderato” guelfo Bianco capace di condannare alle infamie dell'Inferno sia fior di papi che campioni dell'anticlericalismo come l'imperatore Federico II, nientemeno che lo *stupor mundi*. Dante, che dei “Fedeli d'Amore” dovette essere divenuto in breve tempo il massimo esponente, era in realtà fin da principio un intellettuale del tutto predisposto a quella mediazione sapienziale tra i due massimi sistemi politici che si sarebbe infine rivelata nel corso dell'illuminante esperienza diplomatica lunigianese (MANUGUERRA, 2006; 2017²). Invero, nel caso dell'Alighieri non si dovrebbe parlare di avversione verso quella che oggi si dice “dottrina sociale della Chiesa” più di quanto non si debbano porre in evidenza le sparse e reiterate accuse di tradimento della suprema missione dell'Impero mosse dal Poeta a tutti i Prìncipi d'Italia⁷ e non solo.

È giusto in questa prospettiva che più precisamente si interpreta la sistematizzazione dantesca del modello universale di Governo del Mondo sostenuto dal connubio Papa-Imperatore: in quanto assolutamente conforme a quella “Chiesa sapienziale” che lo stesso Gesù volle fondata sull'azione di Pietro nel pieno rispetto del «*dare a Cesare quel che è di Cesare*». Come si vede, la *Pax Dantis* è, in fondo, da sempre una *Pax Christi*, con in più il “solo” San Francesco, il “nuovo Sole” di *Par* XI 50: è Francesco il costante richiamo, sia per il Papa che per Imperatore, ad un

⁷ Si pensi al caso esemplare di Federigo III d'Aragona, al quale Dante augura addirittura la morte (*Par* XIX 130-131 e *Par* XX 61-63) per avere disatteso le speranze del Trono dopo la prematura e fatale scomparsa di Arrigo VII.

irrinunciabile esempio di sobrietà per l'intera comunità degli uomini. E Francesco sarà un basilare richiamo sia per Dante che per Giotto.

Ciò che si potrebbe chiamare *Principio di sobrietà universale* emerge nella potente struttura dottrinale del Canto XI del *Paradiso*, dove Dante affida abilmente la presentazione della figura di Francesco all'autore della *Summa Teologica*, San Tommaso d'Aquino, domenicano. Nel presentare le *Nozze di San Francesco e Povertà* (vedova «del primo marito», il Cristo, da «millecent'anni e più», vv. 64-65), il personaggio di Tommaso sviluppa abilmente l'argomento partendo dall'episodio di Amiclate (dunque alludendo a Giulio Cesare) per finire con Gesù crocifisso.

Per quanto detto, chi scrive concorda pienamente con il Valli circa l'esistenza di un circolo iniziatico – che possiamo senz'altro dire dei “Fedeli d'Amore” – i cui fondamenti programmatici vadano fatti risalire ai poeti trobadorici, ma non ebbe un dichiarato indirizzo anticlericale, poiché mirava al *Buon Governo* del Mondo all'insegna dell'equilibrio degli opposti, cioè ad una sincera e leale collaborazione tra Impero e Papato (in vece del secolare, disastroso dissidio) visti rispettivamente come espressione *operativa* e *speculativa* della gestione della *Polis* e della *Res publica*.

Una precisazione merita di essere fatta in ordine al carattere iniziatico del circolo. Tale elemento, ancor più che probabile, è reso necessario in forza del tipico vincolo di fratellanza: in un mondo all'insegna dell'Inquisizione vi era la più assoluta necessità di ampie garanzie intorno alla lealtà dei membri della cerchia. Si pensi, ad esempio, alla sorte toccata allo stesso Pietro d'Abano, morto a seguito delle torture subite nel corso dell'ultimo dei processi di Chiesa approntati contro di lui nella sua Padova (VENTURA), ma si ricordi pure l'abbacinamento a Pontremoli di Pier delle Vigne, giureconsulto drammaticamente caduto in disgrazia e protagonista del Canto XIII dell'*Inferno*, personalmente disposto dall'imperatore Federico II (MANUGUERRA, 2017²).

Le tracce dei “Fedeli d'Amore” possono essere individuate nelle manifestazioni sviluppate nei decenni e secoli successivi in cui la centralità di Dante risulta assoluta. Nello stesso '300, più che al Boccaccio ed al Petrarca, si pensi all'Ambrogio Lorenzetti degli *Effetti del Buon e Cattivo Governo in Città e in Campagna*. Nel '400 sappiamo invece dei due grandi circoli neoplatonici: quello di Urbino, sorto sotto gli auspici della signoria illuminata del duca Federico da Montefeltro (con i suoi Piero della Francesca, i Fra' Luca Pacioli, i Leon Battista Alberti), da cui uscì il capolavoro de *La Città Ideale*; e quello fiorentino, riunito presso la corte di Lorenzo il Magnifico (con i Marsilio Ficino, i Pico della Mirandola, gli Angelo Poliziano, i Sandro Botticelli). E da questo *humus* straordinario, ai primi del '500, emerge, presso la stessa scuola di Urbino, la figura di Raffaello Sanzio, il quale trovò (ma ciò valse anche per lo stesso Michelangelo) proprio in un papa, Giulio II, la fonte di quelle committenze che più di qualsiasi altre hanno cambiato il mondo (MANUGUERRA 2012). A dimostrazione, poi, che la grande traccia appena proposta sia di natura iniziatica, si vedano due opere fondamentali di Federico Zuccari (ca. 1540 – 1609), il *Michelangelo come Mosé* (Fig. 3) e il *Raffaello come Isaia* (Fig. 4)⁸: entrambi i maestri sono effigiati con ai piedi i chiari simboli che diverranno emblema dei Maestri Muratori: si tratta di una tradizione che non poté iniziare soltanto da lì.

SULLA PRESENZA DI DANTE IN GIOTTO

Nello sviluppare il proprio alto elogio di Giotto, come pensare che Dante non sia stato assai vicino al pittore ed i suoi capolavori? E non si dice soltanto del ciclo della Cappella degli Scrovegni, ma anche delle precedenti *Storie francescane* della Basilica di Assisi, dove il superamento del maestro Cimabue da parte dell'ex allievo, di cui a *Pur* XI, si fa ben manifesto a muro⁹. Se ciò è ragionevole, allora l'affermazione per cui Dante e Giotto si pongono alla base di una rifondazione dell'Arte tale da innalzare nuovamente l'Uomo alle stelle non è facile retorica, ma espressione di un preciso ed oggettivo indirizzo neoplatonico: non è forse vero che ciascun libro

⁸ Di Raffaello cultore di Dante già sappiamo bene. Di recente anche nell'opera di Michelangelo è stata individuata una forte presenza dantesca (CORSARO – MASI).

⁹ Questo argomento pare già di per sé una prova della paternità giottesca delle *Storie francescane* della Basilica Superiore.

della *Divina Commedia* si chiude con la parola *stelle* e che la Cappella degli Scrovegni è completante coperta dal blu intensissimo di un cielo completamente stellato (Fig. 5)?

Naturalmente, nel proseguo del presente lavoro occorrerà tenere presente che il discorso pittorico è assai più complesso di quello letterario: il passaggio dal «*significar per verba*» al «*significar per imago*» impone un diverso impegno percettivo, dove il rigore filologico e la precisione delle simmetrie esegetiche lasciano spazio al pericolo di facili suggestioni. Si impone un metodo che diremo di *filologia complessa*, per cui una suggestione sarà da considerare di interesse scientifico se, e soltanto se, essa saprà offrire un aggancio diretto da una precisa valenza dantesca. Di questo principio l'argomento delle stelle può considerarsi paradigmatico.

Orbene, nel citato, presunto *Autoritratto con Dante* che una tradizione critica piuttosto consolidata vede nella popolazione paradisiaca del *Giudizio Universale* della Cappella degli Scrovegni, va detto subito di una evidente stranezza: l'opera di Giotto anticipa addirittura di una decina d'anni la pubblicazione dell'*Inferno*, perciò, non dovrebbe affatto contenere l'immagine di un Dante incoronato, dato che al tempo non era ancora un autore "celebrato". D'altra parte, se quel personaggio non è Dante, chi mai avrebbe potuto essere incensato ad un simile livello? Ecco, allora, che veramente i due nuovi astri sono davvero appartenuti alla stessa Scuola, quella giustappunto dei "Fedeli d'Amore", e la dottrina emergente da loro promossa è quella sottesa dal famoso «*Dolce stil novo*» di cui Dante si affermerà massimo esponente in *Pur XXIV 57*. Basti qui l'assistenza di un solo giudizio: «Nel *Corteo degli Eletti* Giotto rappresenta l'umanità del tempo, con le sue intente espressioni e costumi, in un interessante parallelismo con Dante, alle cui stesse fonti, letterarie e iconografiche, probabilmente attinge» (VIGORELLI). Veramente la Cappella degli Scrovegni, per dirla con un critico colto ed attento, è «la *Divina Commedia* di Giotto» (SGARBI).

Resta però in sospeso un aspetto non secondario: l'effigie di Dante appare del tutto idealizzata, cioè priva di ogni tratto tipico di quella tradizione iconografica che sarebbe stata in seguito fissata dal Boccaccio ed eternata infine dal Raffaello della *Disputa del Sacramento*. Assai più vicina al ritratto canonico del Poeta è senza alcun dubbio l'immagine del Bargello (ancora la Fig. 1), mentre qui l'idea che il personaggio rappresentato possa essere l'Alighieri è suggerita esclusivamente dal particolare specifico della corona d'alloro. Ebbene, esiste una ragione sapienziale per l'idealizzazione degli Eletti che si chiama *trasfigurazione*: nel *Paradiso* di Dante la "maggior bellezza" delle anime è enunciata dalla figura sublime di Piccarda («*non mi ti celerà l'esser più bella*», *Par III 48*). «Celestialmente trasmutata», si dice puntualmente della fanciulla (FUBINI). Dunque, assai correttamente Giotto effigia sé stesso e l'amico poeta (che, peraltro, belli non erano affatto), nella forma prevista per gli spiriti Eletti.

E tutto torna. Compresa l'impronta di Dante, che a questo punto, si apprende, doveva essere del tutto sottesa, perciò "esoterica".

Ma a questo punto, suggestione per suggestione, c'è un'altra scena dove la coppia di maestri può risultare clamorosamente effigiata. E sarebbe davvero una cosa geniale, perché essi sarebbero effigiati sotto false spoglie, proprio come se la pittura di Giotto si fosse fatta «*polisensa*» esattamente come in seguito si sarebbe rivelata la grande poesia dantesca per bocca dello stesso Sommo¹⁰. Si tratta della scena in cui la generalità dei commentatori vede effigiato Enrico degli Scrovegni nell'atto di far dono del modello della Cappella alla SS. Vergine¹¹. Ella è posta in trinità con altri due personaggi, anch'essi in tutta apparenza femminili, ma identificati in San Giovanni e S. Caterina d'Alessandria (Fig. 6). Il modello del cantiere è sorretto da altro soggetto che si vuole o un "frate gaudente", cioè dell'ordine cavalleresco di Santa Maria della Carità, orientato a contrastare l'usura (congregazione di cui faceva parte lo stesso Enrico Scrovegni), oppure Altegrado de' Cattanei, notaio pontificio e canonico della cattedrale di Padova, colui che, secondo la critica più recente, avrebbe ispirato a Giotto la struttura del percorso teologico dell'intero ciclo pittorico (BELLINATI). Quest'ultimo nel 1297 lo sappiamo con Aldobrandino di Mezzabate (figura

¹⁰ DANTE, *Epistola XIII (A Cangrande della Scala)*, VII 1.

¹¹ Enrico degli Scrovegni avvertì la necessità di consacrare una Cappella alla Vergine della Carità per sanare quel peccato dell'Usura che lo stesso Dante avrebbe in seguito rimproverato a suo padre (*Inf XVII 64-70*).

ben conosciuta da Dante), fra i consulenti dei giudici nominati dal Papa nel ricorso intentato dal Comune di Treviso contro la scomunica comminata dal Patriarca di Aquileia¹². Ebbene, perché in questa composizione non vedere *anche* la raffigurazione di una sorta di Annunciazione? Parliamo nientemeno dell'*Annuncio della Divina Commedia*, con le Tre Sante Donne (S. Lucia, Beatrice e la SS. Vergine) – grandi protagoniste del Canto II dell'*Inferno* – che, sulla scorta della grande prova fornita nella Cappella (del cui modello Elle vengono idealmente omaggiate), rendono a Dante il dono della Grazia per il nascente Poema. In breve, il gioco fantastico dell'ambiguità pittorica (che qui è genio esclusivo di Giotto) ci consegna un "*Dante come Enrico degli Scrovegni*" ed un "*Giotto come Altegrado de' Cattanei*". L'idea è verosimile sia per ragioni iconografiche (la figura di Enrico è resa abilmente compatibile con il profilo del *Dante* del Bargello e quella di Altegrado è conforme all'iconografia di Giotto), sia per ragioni filologiche: il tema delle Tre Sante Donne, cardine dell'intera *Divina Commedia*, è un indizio di caratura primaria e la datazione dell'opera (1305) precede quella comunemente accolta per l'inizio della composizione in versi del Poema, cioè il soggiorno in Lunigiana presso la corte dei Malaspina (PETROCCHI).

Si perviene ad una prima valutazione: il tema delle stelle; il Dante incoronato; la trasfigurazione delle anime del Paradiso; la lettura "polisensa" del messaggio e pure quelle Tre Sante Donne che rivolgono assieme le loro attenzioni ad un personaggio maschile allo stesso modo con cui Lucia, Beatrice e la Vergine concedono Grazia allo sventurato Pellegrino drammaticamente sperduto nella «*piaggia diserta*» (*Inf* I 29). Si tratta di un insieme di coincidenze davvero troppo singolari perché possano dirsi casuali. Eppure che Dante possa avere avuto un ruolo nell'ideazione della Cappella degli Scrovegni è idea guardata con grande sospetto sia dalla critica accademica (che però non sa risolvere né il tema dell'amicizia tra i due autori, né quello della presenza del Poeta a Padova), sia dalla critica artistica. La migliore motivazione addotta a diniego è che la struttura del ciclo pittorico padovano è agostiniano, mentre la *Divina Commedia* è tomistica (PISANI). Il tema va a braccetto con la questione inversa, cioè se Giotto fosse anch'egli un altissimo ingegno speculativo o soltanto uno straordinario interprete pittorico. La questione, in realtà, è viziosa: una semplice illustrazione del Poema non solo avrebbe tolto al ciclo giottesco padovano tutte le sue eccezionali suggestioni, è perciò un alto grado di valore artistico, ma avrebbe anche rischiato di far mettere all'indice il poema nascente. In poche parole: Giotto non sarebbe mai stato chiamato a fare un'edizione anticipata della *Divina Commedia* in Figurine Panini. È, invece, plausibile che egli abbia ricevuto l'incarico di effigiare la Cappella da Enrico degli Scrovegni secondo un impianto dottrinale caro alla confraternita a cui il grande mecenate era fedele. Tale progetto, pur predisposto da un teologo "di corte", lasciava all'artista ampie discrezionalità creative, sia nella realizzazione delle singole scene, sia nella loro disposizione a parete. Dunque, se è vero che Giotto, vivo Dante, ha sempre aborrito il titolo di Maestro, per quale motivo non dovrebbe esserci almeno *anche* Dante tra i grandi ispiratori del ciclo pittorico padovano, data la probabilità, già fin qui sufficientemente definita, dell'appartenenza dei due autori alla medesima "*bella scola*"?

Per quanto detto, è assai probabile che Giotto abbia inserito nell'opera un preciso canone esoterico, *con e per* Dante, allo scopo di annunciare a tutti gli intendenti la rivoluzione che sarà portata dal nuovo grande Poema già in corso di definizione. In pratica, la Cappella degli Scrovegni rappresenta un meraviglioso manifesto esoterico programmatico della dottrina che Dante, in seno ai "Fedeli d'Amore", aveva ormai già in gran parte definito.

È così che con Giotto viene a cessare del tutto la lunghissima stagione medievale della pittura immobile e piatta: con lui la Pittura non sarebbe mai più stata la stessa, esattamente come sarebbe accaduto da lì a poco alla Letteratura per opera di Dante.

Ma non è tutto. Vi sono altri motivi allegorici nella Cappella degli Scrovegni che possono dirsi probabili allusioni al dominio concettuale dantesco. Si può dire, per esempio, della recente scoperta, molto interessante, di ripetute terne («triple»») individuate sulla base di precise simmetrie nelle diverse serie dei soggetti (FILIPPETTI), le quali sembrerebbero un possibile richiamo alla terzina dantesca. Ma, soprattutto, è l'incredibile eccezionalità dell'*Inferno*, presente nella

¹² Ringrazio per l'indicazione l'amico poeta padovano Giorgio Bolla.

grande raffigurazione del *Giudizio Universale*, a destare particolare meraviglia (Fig. 7). L'arditezza con cui Giotto effigia i Dannati – che è quella tipica dell'*Inferno* di Dante, con in più, però, la forza dell'evidenza visiva – richiama assai da vicino le clamorose allucinazioni che saranno tipiche di uno Hieronymus Bosch: gente appesa per i genitali, sbranata negli stessi, squartata, impalata e mutilata in ogni modo, il tutto con bella evidenza di particolari osceni. Certo Giotto qui ci ha messo molto del suo, né Dante avrebbe mai potuto svelare particolari clamorosi come, ad esempio, le ali di Lucifero a fare da ventola per un frigorifero immaginato sei secoli prima dell'avvento dell'era tecnologica.

Per avere un'idea del rapporto eccezionale che dovette unire due geni incomparabili come Dante e Giotto è possibile dare uno sguardo ad uno dei tanti quadri-capolavoro della tradizione italiana, purtroppo sempre colpevolmente poco celebrati anche dallo stesso dantismo: si tratta del *Dante visita Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, II metà del sec. XIX (Museo Civico di Padova, Fig. 8), dove pare riflettersi quel magnifico sodalizio immaginifico che fu di Dante e Virgilio. Siamo in un periodo di grazia dell'arte interpretativa dantesca, che godeva delle insuperabili spinte, anche puramente estetiche, dei Preraffaelliti. E sappiamo bene: dove c'è Bellezza c'è Verità. Lo dice anche un Premio Nobel della Fisica come Paul Adrien Maurice Dirac.

Ma spinti fino a questo punto, è ragionevole che l'amicizia tra Dante e Giotto, e ovviamente la loro appartenenza alla confraternita dei "Fedeli d'Amore", sia iniziata in Firenze ben prima delle pagine padovane. Se questo è verosimile, allora come non pensare ad una possibile presenza di Dante anche nelle pieghe della Basilica di Assisi?

Una forte suggestione è data dalla Fig. 9: siamo di fronte alla prima delle 28 scene delle *Storie di San Francesco*, ispirate dalla *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio, nella Basilica Superiore, dunque in quello che potremmo dire il *Canto introduttivo* del "Poema di Francesco". In realtà è l'ultima scena ad essere stata dipinta e in essa si illustra la leggenda di un "uomo semplice" che ogni qualvolta vedeva passare il giovane Francesco, non ancora "Sposo di Povertà", usava togliersi il mantello distendendolo a terra onde impreziosire il cammino di un uomo cui profetizzava un futuro di universale venerazione. La critica, che non ha esitato a riconoscere Dante e Giotto in figure meno proponibili come in Fig. 2, non ha mai osato neppure pensare che nella scena de *L'offerta dell'uomo semplice* i due personaggi sulla destra possano essere giusto i due esponenti massimi dei "Fedeli d'Amore" che discutono sul senso autentico dello *Spirito francescano*. La critica migliore si è limitata ad osservare che trattasi di «due anziani» la cui età «è segnalata, oltre che dalle rughe, anche dall'acconciatura "da vecchio" dei capelli», nettamente distinta da quella ben curata dei due giovani testimoni sulla sinistra (FRUGONI). Siamo davanti al Tempio di Minerva di Assisi, ottimamente riconoscibile, trasformato fin dalla profonda antichità in tempio cristiano: la *location* della scena non avrebbe potuto essere migliore per inquadrare l'essenza della cultura occidentale partendo dalle sue radici più profonde. Il nuovo Eletto, il "nuovo Sole" di Dante, già coronato di Luce, colui che ha parlato con la "lingua degli uccelli" e tenuto a bada il "lupo" nel deserto islamico, avrebbe da lì in poi portato il suo esempio supremo alle nuove generazioni (i due giovani testimoni) grazie anche alla rivoluzionaria *lectio* portata da quella in corso d'opera (i due anziani). La stessa critica, sempre a proposito degli anziani, si sofferma sulla «[...] espressione accigliata: evidentemente disapprovano il modo di vivere dell'omaggiato, allora gaudente figlio di un mercante» (FRUGONI). Sarà senz'altro così per la scena presa alla "lettera"; ma dal lato allegorico, centro della pittura "polisensa" di Giotto, la discussione sta probabilmente vertendo sulla reale valenza della povertà di quel giovane omaggiato che – si dice – si sarebbe poi spogliato di tutto. Essi si chiedono: "A che vale una Chiesa povera tra i poveri? E che ci facciamo noi, grandi intellettuali, qui, nel ricchissimo cantiere della Basilica in costruzione, a parlare, in veste di mercanti, dello Sposo di Madonna Povertà"? È questo il momento in cui la discussione sul concetto cruciale di Povertà fa il suo prepotente ingresso nella confraternita dei "Fedeli d'Amore". Ma non è affatto quella che si vorrebbe presentare come una «profonda spaccatura e divergenza che intercorre tra [...] i due "fabbri del parlar nostro"» (CACCIARI, 2012): fu, più semplicemente, una intensa dialettica finalizzata a risolvere un tema sensibile che già dopo la morte del Santo aveva prodotto

una netta divisione in seno allo stesso ordine Franciscano, diviso tra «i rigoristi che ne volevano l'osservanza più stretta, [...] e i moderati, che ritenevano non incompatibile con l'osservanza della *Regola* il possesso di beni in comune» (FRUGONI, 2015).

Sappiamo che sia Dante che Giotto celebrano Francesco: questo è l'essenziale. Con tutta probabilità il tema fu risolto da Dante con il concetto della *Sobrietà*: non ricchezza per ingrassare, ma per *celebrare Dio* (il Tempio non può non essere un elemento essenziale del “tornare a Dio” dantesco di *Convivio* IV xxviii 3) e *assistere i bisognosi*. Così si quadra il cerchio in *Par* XXIX 109-111:

*Non disse Cristo al suo primo convento:
'Andate e predicate al mondo ciance',
ma diede lor verace fondamento;*

Qual è il «*verace fondamento*» se non il *Vangelo* a cui Francesco tanto raccomandava i fratelli, secondo testamento, di attenersi nella sua *Regola*? Così, notoriamente, le «*ciance*» sono quelle che Beatrice rimprovera ai falsi predicatori, coloro che imboniscono il popolo promettendo false indulgenze al solo scopo di arricchirsi: «*Di questo ingrassa il porco [di] Sant'Antonio*» si dice al v. 124. La materia è stata in seguito sviluppata anche dal Boccaccio nella celebre novella di Frate Cipolla in *Decamerone* VI 10.

Ma sul “Francesco sapienziale” – sul *Cristianesimo sapienziale* – converrà dedicare ben altro scritto. Qui basti dire che i due “anziani” altri non sono che i ‘due *Saggi*’: Dante e Giotto.

Un'ultima suggestione, relativa agli affreschi della Basilica Inferiore, di sicura appartenenza giottesca, sta in un affresco della Cappella della Maddalena, il *Noli me tangere*. Le teste dei due angeli che siedono sulla tomba, vuota, del Cristo sono state realizzate da Giotto «non a fresco e in forma di figure umane rese come angeli, bensì usando un artificio singolarissimo, cioè facendone un bassorilievo ricavato modellando direttamente la malta dell'intonaco su cui ha poi applicato delle foglie d'oro. L'effetto finale è del tutto innaturalistico, molto da Paradiso più che da Purgatorio» (Fig. 10)¹³. Ora, mentre normalmente il cantiere giottesco ad Assisi si data, al più, dal 1296 al 1304, un documento del 1309, che rappresenta «la prima menzione documentaria del maestro» ha fatto pensare che in quell'anno Giotto fosse «impegnato forse nella decorazione della Cappella della Maddalena nella basilica inferiore» (TOMEI). Ebbene, questi due angeli, così singolari nella loro concezione, potrebbero essere stati ispirati dal tema dei due «*astor celestiali*» che al tempo del 1309 Dante, a seguito del soggiorno lunigianese, aveva già potuto concepire per il dominio peculiare del Canto VIII del *Purgatorio*. Sono gli angeli che cacciano il serpente dalla Valletta dei Nobili dal viso luminosissimo, sono i due Soli che nel successivo *Pur* XVI risultano esplicitati nei termini supremi della *Pax Dantis* (MANUGUERRA 2006; 2012): sempre loro, il Papa e l'Imperatore. Siamo nel Regno di Mezzo, è vero (e al tempo Gesù, già morto, non era tuttavia ancora assunto al Padre: *Giovanni* 20,17), ma è già materia di Paradiso: è già tempo di Pace Universale. La Resurrezione dell'Uomo Nuovo ne è presagio per l'intera Umanità.

Molto significativo il fatto che la stessa scena effigiata nella Cappella degli Scrovegni (la cui datazione è a questo punto con certezza precedente a quella di Assisi), non presenta illuminati i volti degli angeli (Fig. 11).

CONCLUSIONI

Si è parlato espressamente di “suggestioni”. Suggestioni, tuttavia, sempre avvallate da importanti riferimenti diretti, secondo un metodo di indagine che si è detto di *filologia complessa*. Lo scopo è quello di pervenire ad elementi *verosimili*, cui attribuire un indice sicuro di probabilità, anche in mancanza di indizi primari, dunque facendo tesoro anche di memorie, testimonianze, leggende, citazioni, aneddoti. Tale metodo, che potremo anche dire della “*verosimiglianza delle idee*”, permette di coprire caselle significative della “Vita di Dante” che altrimenti continueremo a

¹³ Segnalazione del prof. Bruno Zanardi, che ringrazio.

trovare inutilmente vuote, o semivuote. Una “*idea verosimile*” così determinata varrà (nel senso preciso che ‘sarà da accogliere’) fino a successiva confutazione o a migliore soluzione.

Ebbene, nel presente lavoro pare decisamente emergere uno stretto rapporto di collaborazione tra Dante e Giotto: l’elogio di Dante in *Par XI* non è affatto banale e presuppone la necessità, da parte del Poeta, di una precisa conoscenza del Pittore e delle sue opere. Opere, è naturale, che non saranno mai difformi, almeno nei fondamenti, dalla *visio mundi* dantesca. Di tutto ciò sono emerse molte tracce non trascurabili e dal sodalizio tra i due geni è quindi emersa la plausibilità dell’esistenza di una organizzazione di intellettuali, assai probabilmente costituita in forma iniziatica, che potremo senz’altro dire dei “Fedeli d’Amore”. La tesi appare dimostrata da una sequenza straordinaria di manifestazioni successive, sia umanistiche che rinascimentali, dove è sempre possibile accertare l’assoluta centralità di Dante.

La speranza è che questo lavoro si possa trasformare, *in primis*, in una occasione di nuove ricerche su settori specifici da analizzare sotto la nuova luce prodotta, e, *in secundis*, in una rinnovata visione storica intorno al concetto di Modernità, poiché essa non può più trovare inizio in una data convenzionale come la scoperta dell’America: a quel risultato si poté arrivare solo dopo che sul palcoscenico della Storia fece la sua inaudita comparsa nientemeno che la *Divina Commedia*.

Ora sappiamo che Dante, uomo del II Millennio esattamente come il Cristo lo fu del I, non fu mai così drammaticamente solo: se accanto al Dio ci fu la cerchia dei Dodici, accanto al Semidio ci fu una confraternita di illuminati dove oggi vediamo spiccare un Giotto davvero straordinario.

E tutto ciò rincuora.

BIBLIOGRAFIA

Commenti alla *Divina Commedia*

BENVENUTO DA IMOLA, Firenze, Barbera, 1887; CHIAVACCI LEONARDI, A. M. Mondadori, Milano, 1994-’97; FALLANI G. – ZENNARO S., Newton Compton, Roma, 1994;

Voci in «Enciclopedia Dantesca», Istituto dell’Enciclopedia Italiana, II ed. riv., Treccani, Roma, 1984

FUBINI, M. *Donati Piccarda*; MENGALDO, P. V. *Padova*; SALSANO, F. *Fama*; VISCARDI, A. *Fedeli d’Amore*.

Saggi

BELLINATI, C. *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto nell’Arena di Padova*, Il Poligrafo, Padova, 2003; CACCIARI, M. *Doppio Ritratto*, Adelphi, 2012, pp. 88; CONSOLATO, S. *Evola e Dante: Ghibellinismo ed Esoterismo*, Edizioni Arya, 2014; CORSARO, A. - MASI, G. *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, Bompiani, Classici della letteratura europea, Milano, 2016; D’ANNA, N. *Il segreto dei trovatori: sapienza e poesia nell’Europa medievale*, il Cerchio, 2005; FRUGONI, C. *Quale Francesco?*, Einaudi, Torino, 2015, p. 216; GALANTI, L. *Il soggiorno di Dante in Lunigiana*, Pontremoli, Centro Dantesco della Biblioteca Comunale di Mulazzo, 1985, pp. 51-63; FIORENTINI, L. *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola: l’elaborazione letteraria delle fonti storiografiche e cronistiche*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi La Sapienza, Roma, A.A. 2010-11; LEDDA, G. *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella ‘Commedia’ di Dante*, Longo Editore, Ravenna, 2002; MALATO, E. *Oltre l’allegoria: la ‘resa dei conti’ con Guido Cavalcanti*, in ID, *Vita di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1999; MANUGUERRA, M. *Il Canto VIII del Purgatorio (o l’Inno di Dante alla Pace Universale)*, in ID, *Lunigiana Dantesca*, Edizioni del Cenro Lunigianese di Studi Danteschi, la Spezia, 2006, pp. 71-97; *Dante, Raffaello e la Modernità*, su «Atrium – Studi Metafisici e Umanistici», XIV/3 (2012), pp. 57-92; *La Sapienza ermetica dei Malaspina*, su «Atrium», XVI/4 (2014), pp. 76-88; *Sul viaggio di Dante a Parigi*, «Atrium», XIX/3 (2017), pp. 134-158; *Il soggiorno di Dante in Lunigiana*, § 5 di ID, *I Fondamenti della Letteratura Lunigianese: dalla ‘Pax Romana’ alla ‘Pax Dantis’*, in **Storia della Letteratura Lunigianese*, a c. di G. Bilotti, Edizioni Memoranda, La Spezia, 2017, I vol., pp. 39-233, alle pp. 139-210; PISANI, G. *Dante e Giotto: la Commedia degli Scrovegni*, in **Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, maggio-ottobre 2015), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Tomo II, Salerno Editrice, Roma, 2016; ROSADA, B. *Storia della Letteratura Veneta*, vol. I (*Dalle origini al Quattrocento*), Lulu Enterprise, Londra, 2011; RUSSEL, B. *Storia della filosofia occidentale*, Milano, Editori Associati, 1993, pp. 451-2; TOMEI, A. *Giotto*, voce in «Enciclopedia dell’Arte Medievale», Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1995; VIGORELLI, G. *Giotto è l’invito all’unità*, in *Giotto*, collana ‘I classici dell’Arte’, Corriere della Sera, 21, Rizzoli, Milano, 2004, p. 38; WATSON, P. F. *The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence*, in «Modern Language Notes», 99/1984, p. 49; ZANARDI, B. *Il cantiere di Giotto. Le ‘Storie di San Francesco’ in Assisi*, introduzione di F. Zeri, note storico-iconografiche di C. Frugoni, Skira, Milano, 1996, p. 19-58; *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano, 2002.