

Dante all'inferno. Il volto di Dante fra i reietti nel *Giudizio* di Buffalmacco?
Giulia Ammannati

Nell'affresco centrale del ciclo dipinto da Buonamico Buffalmacco nel Camposanto di Pisa va in scena il *Giudizio universale*: dopo il terribile pronunciamento del Cristo giudice, alla sua sinistra (a destra per l'osservatore) decine e decine di anime reiette, appena giudicate e in attesa del loro destino, si accalcano sgomento, contrite, terrorizzate; quelle più vicine all'imboccatura del contiguo *Inferno* vengono già arpionate da raffi che sbucano tra le fiamme, mentre quelle delle prime file vengono separate e allontanate dalla schiera dei salvati per mano di angeli e arcangeli, che le spintonano con forza (fig. 1). In basso, l'arcangelo Michele, al centro della scena, acconsente che un'anima passi fra gli eletti; ma subito sopra un altro arcangelo, dalla mole possente, con un gesto severo e impetuoso, che cattura l'attenzione dello spettatore, blocca due figure ben distinguibili: un personaggio barbuto, che si schermisce (o fa da schermo al suo vicino) con corruciata compostezza, e alla sua sinistra, poco più in basso, un uomo vestito di rosso e dall'espressione rattristata, che guarda l'esecutore divino con occhi dolenti.

Sono due figure che, nel registro basso e più visibile, attirano lo sguardo: contornate da ben quindici personaggi femminili e solo cinque maschili (due figure di spalle, due frati con tonsura e un volto che sbuca appena dietro una figura in prima fila), spiccano in un punto in cui l'affollamento si dirada, in posizione quasi frontale (di tre quarti) e ben individuabile. Chi potrebbero essere questi due personaggi respinti dal gigantesco arcangelo, inseriti in un punto focale della teoria dei reietti?

Cominciamo dalla seconda figura (sulla prima torneremo più avanti). Fra le molte persone – colleghi, allievi, amici – alle quali ho mostrato l'uomo vestito di rosso, chiedendo «Chi è?», non ce n'è stata una che non mi abbia risposto senza esitazione «Dante!» (fig. 3). Questa non è certo una prova scientifica; ma la possibilità che Buffalmacco abbia ritratto fra i suoi reprobri anche Dante è più che impressionistica, e in questo caso l'agnizione sembra distinguersi dai tanti, troppi avvistamenti del volto di Dante segnalati nel corso dei secoli, in affreschi fiorentini e non¹. In seno, infatti, ai numerosi studi che hanno indagato il complesso messaggio morale, dottrinale e politico trasmesso dagli affreschi di Buffalmacco, e in particolare la ricezione dell'opera e della figura di Dante al suo interno, l'ipotesi prospettata trova un terreno d'innesto molto fertile, su cui l'identificazione può essere sostenuta in base a una serie di concreti argomenti: è quello che proverò a illustrare nelle prossime pagine.

L'anno dantesco, d'altra parte, mette sotto pressione qualunque novità che tiri in ballo il poeta, quasi che le celebrazioni impongano di trovare a ogni costo qualcosa di originale da dire. Per la verità ero ben lungi dal volermi occupare di Dante quando mi misi a riesaminare e studiare le scritte presenti sugli affreschi di Buffalmacco, molte perdute da secoli, molte ormai sempre più evanescenti. L'incontro con Dante è stato inaspettato: queste pagine, perciò, vedono la luce nel momento più opportuno, unendosi ai festeggiamenti resi al sommo poeta, ma nascono anche libere dal peccato originale dello scritto d'occasione.

Su attribuzione, cronologia e committenza del grande ciclo di affreschi che ricopre la parete dell'ala sud-est del Camposanto di Pisa (*Trionfo della Morte, Giudizio e Inferno, Tebaide*) vige ormai da diversi anni, dopo il fondamentale lavoro di Luciano Bellosi, un sostanziale accordo fra gli

La stesura di queste pagine si è giovata dei consigli di molti lettori, che mi hanno espresso la loro opinione e suggerito numerosi miglioramenti: sono grata a Lina Bolzoni, Francesco Caglioti, Vittoria Camelliti, Stefano Carrai, Claudio Ciociola, Gian Biagio Conte, Eva Falaschi, Massimo Ferretti, Fabrizio Franceschini, Chiara Frugoni, Gabriella Garzella, Daniele Giorgi, Giacomo Guazzini, Lino Leonardi, Monia Manescalchi, Alessio Monciatti, Gianpiero Rosati, Salvatore Settis. Ringrazio inoltre i revisori anonimi per le loro preziose indicazioni.

¹ Dai quali mette in guardia DONATO 2008, pp. 355-60.

studiosi²: realizzate da Buonamico Buffalmacco fra il 1336 e 1342³, le pitture mostrano una chiara ispirazione domenicana, nella quale ebbero un ruolo senz'altro preminente lo *Studium* del convento di Santa Caterina e in particolare Domenico Cavalca († 1342), ma cui dovette dare un fondamentale contributo anche l'arcivescovo Simone Saltarelli (1323-1342)⁴, fiorentino e domenicano egli stesso, nonché strenuo sostenitore e collaboratore del pontefice Giovanni XXII (1316-1334).

Non occorre dilungarsi su cose note, né voglio disperdermi a ripercorrere le moltissime sollecitazioni di lettura che il ciclo pone all'interprete. Conviene piuttosto focalizzare sin da subito l'attenzione su quei fattori e motivi, ricavabili dai temi proposti dalla narrazione pittorica e dal contesto storico-culturale in cui essa nacque, che appaiono in più stretto rapporto con la possibilità che la committenza del ciclo abbia voluto che la condanna di Dante fosse resa visibile ed esplicita all'osservatore.

Perché Dante sarebbe fra i rei? Partiamo dall'*Inferno*, limitrofo al *Giudizio*, e dal suo livello più alto, quello in cui sono punite le colpe peggiori, afferenti in vario modo al peccato di Superbia⁵: da sinistra a destra vediamo simoniaci, eretici, maghi, seminatori di mala sentenza⁶, l'Anticristo, Simon Mago, Maometto, Niccolò (definito colui che «amaestrò» Maometto), uno scomunicato. È ormai interpretazione assodata che in questa parte dell'*Inferno* vi siano chiari riferimenti alla recentissima storia politica di Pisa e alla vicenda della sua occupazione, dall'ottobre 1327 al giugno 1329, da parte di Ludovico il Bavaro, che vi insediò la corte imperiale e l'antipapa Niccolò V, costringendo l'arcivescovo Saltarelli a fuggire e rifugiarsi ad Avignone presso il papa. Se non a un primo e letterale livello di lettura, certamente per via di allusione è chiaro il riferimento da una parte a Ludovico il Bavaro, adombrato nel personaggio dell'Anticristo (che porta in capo una tiara imperiale, simile a quella che Tino di Camaino aveva scolpito in testa ad Arrigo VII nel monumento funebre in Duomo), e dall'altra all'antipapa Niccolò V, riconoscibile nell'omonimo precettore di Maometto⁷.

Fabrizio Franceschini ha inoltre rilevato un ulteriore rimando allusivo: la figura distesa di Maometto, con barba e turbante, richiamerebbe l'Averroè sconfitto e giacente ai piedi di san Tommaso nella tavola col *Trionfo di san Tommaso* conservata nella chiesa domenicana di Santa Caterina: per questo tramite si evocherebbero altri due *idola* polemici, esponenti della corte del Bavaro, vale a dire i filosofi averroisti Marsilio da Padova e Giovanni di Jandun⁸. Questo complesso di significazioni, che sbalza in primo piano le brucianti vicende politiche appena trascorse, è da mettere in diretto rapporto all'urgente «desiderio di far dimenticare, da parte dei pisani, la benevolenza di un tempo verso l'antipapa»⁹ e l'imperatore, pronunciando la più chiara delle condanne contro il partito ghibellino e filoimperiale. Ed è proprio in questo contesto che Dante viene ad assumere un ruolo di spicco.

Al tempo, infatti, della discesa in Italia di Ludovico il Bavaro e della violenta lotta contro Giovanni XXII, il partito imperiale si era avvalso delle tesi di un'opera di Dante, la *Monarchia*, per propugnare le proprie rivendicazioni. Racconta Boccaccio che il trattato di Dante conobbe in quel frangente una grande fortuna e diffusione, ma attirò anche su di sé, «sì come cose eretiche contenente», la condanna al rogo e la feroce persecuzione da parte del cardinale Bertrando del

² Mi limito a ricordare alcune tappe decisive nella storia degli studi sugli affreschi, che annoverano una bibliografia vastissima: SUPINO 1896; MORPURGO 1899; LONGHI 1931; MEISS 1933; LONGHI 1950, p. 161; BELLOSI 1974; BARTALINI 2016. Lavori più recenti, con ulteriore bibliografia, saranno citati *ad locum*.

³ Il 1336 indicava BELLOSI 1974; l'arco cronologico è ampliato fino al 1342 da CALECA 1979 e CALECA 1996.

⁴ Fratello di quel «Lapo Salterello» cui Dante riserva, per bocca di Cacciaguida, parole sprezzanti (*Pd.* XV 128). Sul personaggio si veda LUZZATI 1988; RONZANI 2017.

⁵ Si veda FRANCESCHINI 2000, p. 475; FRANCESCHINI 2009, p. 253; FRANCESCHINI 2020, p. 100.

⁶ «Seminatore di mala sententia»: così legge la scritta che corre sopra e sotto le due figure centrali, di cui una a testa in giù, avvolte da serpenti.

⁷ Avanzò per primo l'ipotesi POLZER 1964; la lettura è stata poi precisata e affinata da FRANCESCHINI 2000.

⁸ FRANCESCHINI 2000, pp. 480-487; FRANCESCHINI 2009, p. 254.

⁹ FRUGONI 1988, p. 1576, nota 31.

Poggetto¹⁰. La condanna dell'autore della *Monarchia*, perciò, accanto alla rappresentazione delle terribili pene inflitte nell'*Inferno* a imperatore e antipapa, che delle tesi del poeta si erano fatti forti, risulterebbe pienamente sensata.

Non solo: abbiamo notizia che, negli anni in cui la corte del Bavaro dimorò a Pisa, anche la *Commedia* fu sottoposta a interpretazioni filoimperiali: nel codice Hamilton 203 di Berlino¹¹, infatti, datato al 1347 ma contenente materiali esegetici redatti alla fine degli anni Venti, durante il soggiorno pisano della corte imperiale, si legge una celebre glossa che, identificando il *veltro* con san Michele che debella l'Anticristo e la *cupiditas* ecclesiastica, riflette «le posizioni elaborate a Pisa, presso la Corte imperiale, da Michele da Cesena e da Guglielmo d'Ockham»¹² e assunte contro il papa.

L'uso da parte filoimperiale dell'opera di Dante, che a Pisa si era esercitato sulla *Commedia* e che era stato clamoroso nel caso della *Monarchia*, condannata e messa al rogo dagli emissari papali negli anni del duro scontro con il Bavaro, illumina le ragioni della possibile inserzione di Dante fra i reprobati del *Giudizio*. Lì a fianco lo spettatore osservava puniti, nell'inferno più tetro, proprio l'imperatore e l'antipapa sua creatura. Il Saltarelli aveva agito per anni d'intesa col cardinale del Poggetto e doveva avere ancora negli occhi i roghi sui quali tante copie della *Monarchia* erano bruciate. La presa di distanza che la città – e *in primis* il suo arcivescovo, impegnato personalmente nelle recenti vicende politiche – voleva sancire rispetto al dolente episodio dell'accoglienza concessa all'imperatore e al suo antipapa coinvolgeva in pieno anche la figura di Dante, le cui idee avevano prestato sostegno al partito avversario e la cui opera era stata, in quelle vicende, espressamente condannata. La visibile presenza di Dante fra i reietti del *Giudizio* avrebbe completato il quadro proposto all'osservatore: l'*Inferno* avrebbe messo in scena, in primo piano, l'imperatore anticristo e l'antipapa, pochi anni prima accolti a Pisa e adesso stigmatizzati con le pene più atroci; il *Giudizio* avrebbe condannato l'autore i cui scritti avevano fornito argomenti a quelle figure infernali, richiamando e ribadendo l'anatema che la *Monarchia* aveva subito pochissimo tempo prima.

Tuttavia, nonostante la probabile condanna, l'opera di Dante emerge negli affreschi. Sebbene l'*Inferno* di Buffalmacco non possa dirsi dantesco e fra la *Commedia* e gli affreschi corrano profonde differenze – relative alla struttura generale, alle categorie dei peccati, alla natura delle pene¹³ –, l'opera di Dante fornì spunti alle soluzioni visive adottate da Buffalmacco e prestò materiali agli autori delle scritte e delle rime che corredevano e illustravano gli affreschi¹⁴. Per i domenicani ispiratori del ciclo, in effetti, il confronto con la *Commedia* era ineludibile; Dante rappresentava un modello e un antimodello insieme, perché la fortissima originalità della sua creazione dell'aldilà non poteva non entrare sia in diretto rapporto sia in concorrenza e conflitto con la predicazione dei frati, detentori ufficiali della dottrina escatologica e della sua somministrazione alle folle. Secondo l'efficace sintesi di Franceschini, «Per contrastare le idee radicali della *Commedia* – piuttosto che decretarne la condanna o limitarne la lettura, secondo i dettami del capitolo domenicano di Firenze (1335) – gli *auctores intellectuales* degli affreschi, e per sua parte il pittore, ne accolgono aspetti significativi e fortemente icastici, insieme con spunti esegetici del

¹⁰ BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, c. XXVI. Fra i più agguerriti oppositori di Dante si ricorda il domenicano riminese Guido Vernani. Per una recente panoramica sugli avversari del poeta si veda HOLLER 2020, pp. 82-4.

¹¹ Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 203.

¹² FRANCESCHINI 2000, p. 486; FRANCESCHINI 2009, pp. 243-51.

¹³ Si veda BASCHET 1993, pp. 317-22. Sottolinea le profonde differenze fra l'*Inferno* di Buffalmacco e quello dantesco anche FRANCESCHINI 2009, p. 252. Sui rapporti con Dante si veda anche BATTAGLIA RICCI 1987.

¹⁴ Sul varco d'entrata dell'*Inferno* troneggiava la scritta, oggi quasi scomparsa e visibile a fatica già a fine Ottocento (SUPINO 1896, p. 84), «Lasciate ogni speranza voi che entrate» (*If.* III 9); nelle rime che si leggevano nei cartigli sottostanti gli affreschi del *Giudizio e Inferno* si incontrano riferimenti a *Pg.* XXVI 24 (MORPURGO 1899, p. 66), *Pd.* XXIV 64 (MORPURGO 1899, p. 66), *Pd.* XVII 55 (MORPURGO 1899, p. 68), *Pg.* XIV 145-151 (MORPURGO 1899, p. 71); del riferimento alla maga *Eritón* (*If.* IX 23) si dirà più avanti. Sulla scritta all'entrata dell'*Inferno* e sulle rime può gravare il dubbio dell'inserzione o del rifacimento successivi (restauri e rimaneggiamenti cominciarono prestissimo), ma il cartiglio sorretto da *Eritón* è certamente originale.

carmelitano Guido da Pisa, ma sempre al fine di rafforzare, con questi stessi inserti, l'ortodossa visione tomistica»¹⁵. Un rapporto ambivalente e agonistico, dunque, quello con Dante negli affreschi pisani: di conoscenza, citazione e riuso, ma anche di reindirizzo e assimilazione della sua visione all'interno dell'impostazione teologica e dottrina domenicana.

In quest'ottica, la chiara visibilità del volto di Dante fra quelli dei reprobri nel *Giudizio* avrebbe avuto la funzione di allineare espressamente gli affreschi pisani, che di Dante avevano scelto di fare uso, alla condanna della sua opera pronunciata dal Capitolo provinciale domenicano nel 1335¹⁶. Tale condanna, valevole per tutta la provincia romana, fu laconica nei termini, ma perentoria e mirata; vietando il possesso e la lettura dell'opera dantesca, il testo adduce il motivo che i frati non dovevano distrarsi dallo studio della teologia; ma è impossibile non leggere in filigrana che essi non dovevano distrarsi dal *corretto* studio della teologia, da compiersi sui canonici testi latini e non su quelli poetici in volgare, inclini a pericolosi errori dottrinari¹⁷. Proprio la scelta, a Pisa, di citare Dante e non tacerlo, di confrontarsi, cioè, esplicitamente con la *Commedia* e le sue suggestioni, laddove l'Ordine si era appena espresso per il bando dell'opera, può aver stimolato i committenti a chiarire la loro posizione nei confronti di Dante: sì citato e discusso nel contesto figurativo e nel suo corredo testuale (in quanto poeta), ma probabilmente anche condannato in modo aperto (in quanto teologo dell'aldilà), per non lasciare spazio a equivoci¹⁸.

Motivazioni e sollecitazioni diverse, dunque, potevano confluire a promuovere la condanna di Dante. Accanto al poeta, poi, alla sua destra e in posizione significativamente più alta, compare un personaggio dalla lunga barba, sospinto dall'arcangelo nella schiera dei reietti: non escludo che possa essere la figura di Virgilio (fig. 4). Di Virgilio Dante aveva fatto la sua sapiente guida nei primi due mondi dell'aldilà: qui, invece, il poeta latino sarebbe chiaramente respinto sulla soglia del regno celeste, nell'atto finale del *Giudizio*, a dimostrazione che per i domenicani ispiratori del ciclo non poteva certo essere lui il legittimo interprete e mediatore della suprema volontà divina.

La presenza di Virgilio incontrerebbe un altro tema portato in primo piano dagli affreschi e parimenti condannato: quello della magia. Papa Giovanni XXII si era molto speso contro magia e stregoneria, equiparate all'eresia nella bolla *Super illius specula* (1326-1327). Sempre nella parte superiore dell'*Inferno* di Buffalmacco, a sinistra dello scomparto in cui sono puniti il Bavaro e Niccolò V, accanto alla condanna dell'eresia è inserita, in effetti, anche quella della magia, rappresentata da una figura femminile con la testa fasciata da un serpente (a simboleggiare la sua cecità e impossibilità di vedere il futuro). La figura regge un cartiglio: *Eriçon indovina et suoi seguaci*. Si tratta della maga tessala Eritto, di lucanea memoria, ma la cui ripresa è qui chiaramente filtrata da Dante: nel IX dell'*Inferno*, infatti, Virgilio spiega di essere già sceso negli inferi, «congiurato da quella Eritón cruda / che richiamava l'ombra a' corpi sui» (vv. 23-24).

La finzione serve a Dante per giustificare la conoscenza da parte di Virgilio dei luoghi infernali attraverso i quali il poeta latino farà da guida a Dante stesso; ma – certo al di là delle intenzioni di Dante – l'avvicinamento di Virgilio a Eritto poteva facilmente richiamare e rafforzare, nel lettore, la

¹⁵ FRANCESCHINI 2020, p. 103.

¹⁶ «Ut fratres nostri Ordinis theologiae studio plus intendant, in hac parte nostris Constitutionibus inhaerentes, prohibemus districte fratribus universis, iunioribus et antiquis, quatenus poeticos libros sive libellos per illum qui Dante nominatur in vulgari compositos nec tenere vel in eis studere audeant» (*Acta* 1941, p. 286).

¹⁷ Per san Tommaso la poetica, che procede per metafore e similitudini, *est infima inter omnes doctrinas* e opposta alla teologia (*Summ. theol.* I I 9). Sulla tensione fra teologia e poesia nel pensiero domenicano e sul significato della proibizione del 1335 si veda ANTONELLI 1982, in particolare p. 714.

¹⁸ Di recente HOLLER 2020, pp. 52-3 e 94-106, vede nell'assenza del *Paradiso* negli affreschi pisani il riflesso della disputa, acuitasi negli anni Trenta, sulla *visio beatifica*; sebbene lo stesso Giovanni XXII, sostenitore di una *visio beatifica* differita (che si sarebbe realizzata, cioè, solo dopo il giudizio universale alla fine dei tempi), avesse infine abiurato alle sue posizioni in punto di morte (1334) e nel 1336 la bolla *Benedictus Deus* del successore Benedetto XII avesse sancito la dottrina del giudizio particolare *post mortem* e di una visione immediata di Dio da parte degli eletti, il dibattito continuò anche negli anni seguenti: gli affreschi di Buffalmacco, in cui non compare un *Paradiso* celeste, alluderebbero, secondo la studiosa, alle posizioni di Giovanni XXII e, di conseguenza, si porrebbero in antitesi e in assetto critico rispetto al viaggio oltremondano di Dante, che si conclude con la visione di Dio nel *Paradiso*. Sul giudizio particolare e la bolla di Benedetto XII si veda anche WILLE 2002, p. 122.

fama di mago che circondava Virgilio nel Medioevo (Petrarca si lamenterà che «propter Maronis amicitiam nigromanticus dictus sum»)¹⁹. E non è da trascurare il fatto che Dante stesso fu colpito da accuse di negromanzia e stregoneria, proprio presso la corte di Giovanni XXII ad Avignone e davanti a una commissione d'inchiesta di cui faceva parte anche il cardinale del Poggetto, nell'ambito del processo istruito nel 1320 contro Matteo Visconti, ritenuto colpevole di pratiche magiche e sortilegi ai danni del papa²⁰. Virgilio, perciò, potrebbe essere punito, accanto e insieme a Dante, in quanto emblema di quella magia che parimenti viene bollata nella zona peggiore dell'*Inferno* limitrofo, secondo i dettami pontifici più recenti, di cui il Saltarelli si era fatto interprete a Pisa²¹.

Dal punto di vista iconografico Virgilio sarebbe caratterizzato dalla stessa lunga barba che gli è propria in tutte le raffigurazioni pisane coeve che conosciamo. Il bacino di confronto più pertinente sono naturalmente le illustrazioni alla *Commedia*: Virgilio vi compare spesso con la barba – simbolo della sua veneranda saggezza –, ma, a quest'altezza cronologica, una barba lunga e imponente come quella dell'affresco non sembra comune²². Ricorre invece in due importanti manoscritti pisani coevi: uno di essi è il celebre codice di Chantilly contenente l'*Inferno* con il commento di Guido da Pisa²³, miniato dalla mano di Francesco Traini, il pittore pisano che lavora in Camposanto negli stessi anni di Buffalmacco²⁴. Nelle molte miniature del codice compare un Virgilio dalla stessa barba lunga e mossia (anche se imbiancata da un'età che sembra più avanzata; fig. 5). Il confronto con le soluzioni di Traini è, naturalmente, il più significativo (e le illustrazioni di Traini ebbero successo, se da esse dipendono largamente quelle del più tardo *codex Altonensis*, che testimonia la notorietà e quindi la riconoscibilità della figurazione virgiliana)²⁵. Ma non meno barbuto è il Virgilio raffigurato nell'iniziale del primo canto del Purgatorio in un altro codice pisano di poco più tardo: il già citato Hamilton 203 di Berlino, quello contenente la glossa filoimperiale sul veltro.

All'altezza cronologica degli affreschi di Buffalmacco la tradizione figurativa di Dante era agli albori²⁶. Abbiamo oggi conservato un solo precedente, ma illustrissimo: il ritratto – verosimilmente il primo (fig. 2) – che di Dante fece Giotto nella Cappella del Podestà a Firenze, realizzato dal maestro e dalla sua bottega probabilmente negli anni Trenta del secolo (nel 1337 l'opera risulta finita), quando ormai la circolazione della *Commedia* era ampiamente diffusa²⁷. C'è ancora dibattito nella critica sulla possibilità che la figura del Bargello non sia nata come effigie di Dante, ma lo sia divenuta in seguito, sull'onda di una retrointerpretazione di fine secolo; tuttavia i più recenti indirizzi della ricerca, seguiti all'ultimo restauro, tendono ad accreditare sempre più l'originaria identità.²⁸ Al Bargello Dante è raffigurato nel *Paradiso*, nel corteo degli eletti avviati verso la

¹⁹ *Fam.* XIII 6, 29. Sulla leggenda virgiliana nel Medioevo è ancora imprescindibile il rimando a COMPARETTI 1872; si vedano anche le osservazioni di PASQUALI 1942.

²⁰ Si veda HOLLER 2020, pp. 78-82, e soprattutto il recentissimo *Il dossier* 2020.

²¹ Per quanto concerne la questione dottrina del limbo, che avrebbe potuto essere un ulteriore motivo di attrito con Dante, di fatto essa non emerge nelle fonti fino al secolo successivo: si veda FRANCESCHINI 2017a, p. 81.

²² Non lo è nei numerosi codici che ho potuto esaminare e che si devono in gran parte all'attività dei due più noti miniatori della *Commedia*: Pacino di Bonaguada e il Maestro delle effigi domenicane. Basti qui il rimando a due recentissimi lavori, con ulteriore bibliografia: PASUT 2021; CHIODO 2021b.

²³ Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 597.

²⁴ BALBARINI 2011; PISANI 2020; ORSERO 2021. Nega l'attribuzione a Traini delle miniature POLZER 2017.

²⁵ Sul *codex Altonensis* si veda FRANCESCHINI 2017b; IPPOLITO 2017.

²⁶ Per un'incisiva panoramica sulla rinascita del ritratto nel basso Medioevo si veda MONCIATTI 2013, pp. 212-20.

²⁷ NERI LUSANNA 2014; CHIODO 2017; CHIODO 2021a.

²⁸ Si vedano i contributi di Enrica Neri Lusanna e Sonia Chiodo citati alla nota precedente. Tiene una posizione differente, invece, DIACCIATI 2020. Sull'identità originaria della figura del Bargello Monica Donato rimaneva cauta, mostrandosi scettica circa la possibilità di acquisire certezze; riteneva comunque che la figura, distinta da attributi peculiari (libro, ramoscello), dovesse essere il ritratto istoriato di qualcuno (si noti che, anche a causa dello stato conservativo, alla studiosa rimase preclusa la corretta interpretazione dell'attributo del ramoscello, che è un punto forte di chi sostiene l'identificazione dantesca). Rilevava inoltre il silenzio di Boccaccio sull'effigie del Bargello, ma notava anche giustamente che Boccaccio faceva riferimento a riconoscimenti monumentali, esemplati su quelli del mondo classico (diversi, dunque, da un affresco). Avanzava infine l'ipotesi che il riconoscimento di Dante nella figura del

beatitudine, e in quest'ottica appare molto convincente la proposta di Sonia Chiodo di interpretare il ramoscello con foglie e pomi, che il personaggio tiene in mano (avendo sottobraccio anche un libro), come allusione a *If. XVI 61*: «lascio lo fele e vo per dolci pomi», verso che fa riferimento per l'appunto al viaggio che porterà Dante in paradiso²⁹. D'altronde, assodata l'evidente continuità fra la figura del Bargello e un secondo ritratto di Dante, stavolta esplicitamente ascritto, quello del Palazzo dei Giudici e Notai, collocabile nell'ultimo quarto del Trecento (del tutto affine al primo e chiaramente modellato su di esso)³⁰, l'onere della prova che il personaggio del Bargello non fosse in origine Dante, ma sia stato interpretato così solo successivamente, nel clima culturale di fine Trecento, spetta ai negazionisti: e da questo punto di vista siamo lontani da una dimostrazione o da indizi decisivi. Quanto al personaggio dipinto da Buffalmacco, rispetto alla figura del Bargello – e poi al ritratto del Palazzo dei Giudici e Notai – la coincidenza è notevole, in rapporto sia ai tratti della fisionomia che agli elementi dell'iconografia.

Fisionomie caricate e dai lineamenti forti sono una cifra stilistica distintiva della pittura di Buffalmacco; ma in questo caso ciò che appare significativo è la somma fra l'inevitabile somiglianza e un contesto storico-culturale in cui la presenza di Dante sarebbe profondamente motivata. La somiglianza è fortissima: stesso volto affilato, naso aquilino, mento protruso (tratti evidenti anche nel ritratto del Palazzo dei Giudici e Notai)³¹. Oltre alla somiglianza, l'attributo che contraddistingue il personaggio è l'abbigliamento: il poeta indosserebbe, come nel ritratto giottesco e in quello dell'Arte dei Giudici e Notai, il lucco rosso e il berretto rosso con risvolto bianco, che rimarranno tipici nella sua tradizione figurativa³². Si tratta della veste dottorale fiorentina, che caratterizzava anche gli appartenenti all'Arte dei Medici e Speciali, cui Dante era affiliato. Abbiamo una sicura riprova che il costume sia quello dottorale dei medici e degli speciali: nella zona centrale del *Trionfo della Morte*, nel mucchio di cadaveri accatastati, Buffalmacco ritrae per l'appunto un medico (con l'ampolla delle urine nella mano sinistra), vestito esattamente con lo stesso lucco (qui ornato di pelliccia) e la stessa foggia di berretto che porta il nostro personaggio nel contiguo *Giudizio*.

Buffalmacco era fiorentino; non conosciamo la sua data di nascita, ma non possiamo escludere che in gioventù, prima che Dante fosse esiliato (1302), avesse visto di persona il suo concittadino; così come non possiamo escludere che potesse averlo incontrato anche in seguito fuori Firenze, oppure che l'avesse visto qualcuno dei suoi aiutanti. Lo stesso discorso, a maggior ragione, vale per il Saltarelli. Le reali fattezze fisionomiche di Dante riposano su un terreno scivolosissimo, come ha ben ammonito Monica Donato³³; ma è pur vero che, se non possiamo certificarle nella nostra tradizione iconografica, non possiamo neppure escluderle. In ogni caso, sia a Buffalmacco sia al Saltarelli era probabilmente noto il recentissimo precedente giottesco a Firenze. È Giotto che

Bargello potesse leggersi al meglio nel contesto culturale di fine secolo, animato da Salutati e Villani (DONATO 2008, pp. 376-7).

²⁹ CHIODO 2017, pp. 343-6; CHIODO 2021a, p. 18.

³⁰ Il ritratto del Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai è stato valorizzato e studiato da Monica Donato: si veda DONATO 2006; DONATO 2008.

³¹ Famosa la descrizione di BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, c. XX: «Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato». Si vedano in proposito le considerazioni di CHIODO 2017, p. 348. Non è chiaro se sotto la mascella del volto dipinto da Buffalmacco compaia una peluria nera (come quella delle basette) o se invece si tratti di un'ombreggiatura; Boccaccio attribuiva al poeta capelli neri e anche la barba.

³² Mentre al Bargello (e poi all'Arte dei Giudici e Notai) Dante, rappresentato come figura stante, tiene in mano un libro (la *Commedia*) e un ramoscello con foglie e pomi (un ramoscello d'alloro nel secondo caso), Buffalmacco ritrae del personaggio solo il busto superiore: rimangono nascoste braccia e mani e non compaiono, perciò, altri attributi. Peraltro la mancanza del ramoscello in mano a un condannato è del tutto ovvia, data la valenza positiva dell'attributo. Senza altri attributi è anche il probabile ritratto di Dante dipinto negli anni Cinquanta da Nardo di Cione nella Cappella Strozzi a Santa Maria Novella: il personaggio identificato con il poeta è fra i beati del *Giudizio*, a mani giunte, e veste lo stesso tipo di costume. Nutriva dubbi su questo ritratto DONATO 2008, pp. 372-3; propende invece per l'identificazione CHIODO 2017, pp. 346-8.

³³ DONATO 2008, p. 377.

verosimilmente fornisce il modello. E il confronto con Giotto, significativamente, non sembra limitarsi al ritratto del poeta: pare investire l'intero contesto e il rapporto con la *Commedia*. Nella Cappella del Podestà, infatti, Giotto pone Dante fra i beati del *Paradiso* e contestualmente, in controcappella, dipinge un *Inferno* che appare fortemente debitore nei confronti della *Commedia*³⁴; a Pisa, Buffalmacco rovescerebbe Giotto, spostando Dante fra i rei e realizzando un *Inferno* sostanzialmente indipendente da Dante.

Come e quanto circolarono ritratti di Dante, o notizie sul suo aspetto fisico, nei primi decenni dopo la sua morte? Ne sappiamo ben poco, ma pare certo, come si è detto, che un primo e fondativo passo l'avesse compiuto Giotto negli anni Trenta al Bargello. E a Pisa? Qui il volto di Dante poteva essere familiare e riconoscibile a chiunque da Firenze venisse o a Firenze fosse stato, a cominciare da Buffalmacco e da Saltarelli. Non solo: è ipotesi recente, ma fondata e verisimile, che a Pisa Dante avesse soggiornato, scrivendovi la *Monarchia* durante gli anni in cui la corte di Arrigo VII fece base in città (1312-1313)³⁵. Si tratterebbe di un precedente importante, che rafforzerebbe la sensatezza dell'operazione e la riconoscibilità di un ritratto di Dante in ambiente pisano, dove poteva ancora esserci tutta una generazione in grado di ricordare le fattezze del poeta.

Una fruizione degli affreschi a diversi livelli di complessità era probabilmente prevista (come suggerisce lo stesso corredo testuale, in volgare ma anche in latino) ed è quindi possibile che l'agnizione di Dante – se è lui – fosse stata pensata per un certo tipo di pubblico; ma bisogna anche considerare che affreschi che godevano di una tale esposizione non potevano non innescare un processo di circolazione orale delle informazioni, cui probabilmente cooperava anche la predicazione dei frati domenicani, che, affiancando e guidando la lettura delle immagini e del loro messaggio, fungeva da cassa di risonanza³⁶. Anche le identificazioni, così, finivano per diffondersi a larga parte della comunità, diventando conoscenza condivisa. D'altronde, com'è stato giustamente detto, nella predica dipinta degli affreschi domenicani l'attivazione nello spettatore della paura, della memoria e dell'insegnamento morale passava per una serie di *exempla*, anche contemporanei, che dovevano essere riconoscibili: didascalie che identificano esplicitamente il personaggio sono riservate nell'affresco soltanto a figure storiche o celesti (gli arcangeli, Adamo, Caino, Simon Mago, Maometto e via dicendo), mentre l'agnizione dei personaggi della contemporaneità era affidata a «veri e propri ritratti di persone che avevano avuto un ruolo importante nella vita di Pisa»³⁷.

Mentre Firenze riabilitava la memoria civica e l'immagine del concittadino esiliato, Pisa, ricondotta all'obbedienza della Chiesa e avviata verso il definitivo tramonto del suo ghibellinismo³⁸, avrebbe avuto ottime ragioni per condannare Dante: per il supporto che la *Monarchia* aveva fornito ai filoimperiali, per i sospetti di negromanzia che gravavano sul poeta, per il controverso significato che la *Commedia* rivestiva per i domenicani. Se si tratta di Dante, quello di Buffalmacco diventa il suo secondo più antico ritratto, secondo di pochissimo. A Pisa lo spettatore avrebbe osservato Dante in una zona dell'affresco vicina e di piena visibilità, che attirava l'attenzione anche per il drammatico gesto dell'arcangelo che spintona il personaggio a destra di Dante (Virgilio?), guardandolo negli occhi. Per lo spettatore colto, in grado di cogliere la complessità del messaggio e di leggere le scritte e le rime di accompagnamento degli affreschi, intessute di echi danteschi, ma probabilmente anche per molti spettatori incolti, indottrinati dalla predicazione dei domenicani, l'*exemplum* del reprobato Dante sarebbe stato senza dubbio uno dei più efficaci e impressionanti.

³⁴ Apre queste nuove prospettive sull'*Inferno* giottesco CHiodo 2021a, pp. 23-6.

³⁵ Si vedano SANTAGATA 2016; QUAGLIONI 2016.

³⁶ Sull'importanza della dimensione orale nella fruizione degli affreschi si veda BOLZONI 1996. Si tratta di dinamiche culturali che travalicano i tempi e sono proprie di ogni civiltà: si possono confrontare, per l'epoca classica, le illuminanti osservazioni di SETTIS 1994, pp. 12-7.

³⁷ BOLZONI 1996, p. 110.

³⁸ LUZZATI 1988, p. 1663.

Bibliografia

- Acta 1941: *Acta capitulorum provincialium Provinciae Romanae: 1243-1344*, edidit T. Kaeppli auxiliante A. Dondaine, Romae 1941.
- ANTONELLI 1982: R. ANTONELLI, *L'Ordine domenicano e la letteratura nell'Italia pretridentina*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino 1982, pp. 681-728.
- BALBARINI 2011: C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma 2011.
- BARTALINI 2016: R. BARTALINI, *Bonamico eccellentissimo maestro. Sul Buffalmacco di Luciano Bellosi*, «Prospettiva», 163-164, 2016, pp. 76-87.
- BASCHET 1993: J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Rome 1993.
- BATTAGLIA RICCI 1987: L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma 1987.
- BELLOSI 1974: L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974.
- BOLZONI 1996: L. BOLZONI, *La predica dipinta. Gli affreschi del Trionfo della Morte e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 97-114.
- CALECA 1979: A. CALECA, *I novissimi: le storie dei Santi Padri e le storie evangeliche di Bonamico Buffalmacco*, in *Pisa. Museo delle sinopie del Camposanto monumentale*, a cura di A. Caleca, G. Nencini, G. Piancastelli, Pisa 1979, pp. 55-7.
- CALECA 1996: A. CALECA, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 13-48.
- CHiodo 2017: S. CHiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Roma 2017, pp. 338-76.
- CHiodo 2021a: S. CHiodo, *Dante, Giotto, la Commedia. Frammenti di un discorso possibile nelle pitture della Cappella del Podestà*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*. Catalogo della mostra (Firenze 2021), a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 17-31.
- CHiodo 2021b: S. CHiodo, *I racconti per immagini di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle effigi domenicane*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*. Catalogo della mostra (Firenze 2021), a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 155-8.
- COMPARETTI 1872: D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno 1872.
- DIACCIATI 2020: S. DIACCIATI, *L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello*, «Archivio storico italiano», 663, 2020, pp. 3-24.
- DONATO 2006: M. M. DONATO, *Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M. M. Donato, L. Battaglia Ricci, M. Picone, G.Z. Zanichelli, Milano 2006, pp. 9-47.
- DONATO 2008: M. M. DONATO, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca. Conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna 2008, pp. 355-80.
- Il dossier 2020: *Il dossier di Avignone (9 febbraio 1320-11 settembre 1320)*. Edizione critica, diplomatica e facsimilare, a cura di P. Allegretti, Firenze 2020.
- FRANCESCHINI 2000: F. FRANCESCHINI, *Maometto e Niccolò V all'Inferno? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata, A. Stussi, Pisa 2000, pp. 461-87.

- FRANCESCHINI 2009: F. FRANCESCHINI, *Lecture e lettori di Dante nella Pisa del Trecento (con una postilla su Mart)*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture: l'età medievale*. Atti del Convegno (Pisa 2007), a cura di L. Battaglia Ricci, R. Cella, Roma 2009, pp. 235-78.
- FRANCESCHINI 2017a: C. FRANCESCHINI, *Storia del limbo*, Milano 2017.
- FRANCESCHINI 2017b: F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna 2017, pp. 81-93.
- FRANCESCHINI 2020: F. FRANCESCHINI, *Ancora sull'Epistola a Cangrande, Guido, Lana: il subiectum della Commedia*, in *Nuove inchieste sull'epistola a Cangrande*. Atti della Giornata di studi (Pisa 2018), a cura di A. Casadei, Pisa 2020, pp. 77-104.
- FRUGONI 1988: C. FRUGONI, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 3, 18/4, 1988, pp. 1557-643.
- HOLLER 2020: T. HOLLER, *Jenseitsbilder. Dantes Commedia und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*, Berlin 2020.
- IPPOLITO 2017: A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Ciccuto, Firenze 2017, pp. 177-92.
- LONGHI 1931: R. LONGHI, *La questione bolognese negli affreschi del Camposanto di Pisa* [1931], in ID., *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento (1934-1964)*, Firenze 1973 («Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», 6), pp. 207-26.
- LONGHI 1950: R. LONGHI, *Mostra della pittura bolognese del Trecento* [1950], in ID., *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento (1934-1964)*, Firenze 1973 («Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», 6), pp. 155-87.
- LUZZATI 1988: M. LUZZATI, *Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 3, 18/4, 1988, pp. 1645-64.
- MEISS 1933: M. MEISS, *The problem of Francesco Traini*, «The art bulletin», 2, 1933, pp. 97-173.
- MONCIATTI 2013: A. MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, Torino 2013.
- MORPURGO 1899: S. MORPURGO, *Le epigrafi volgari in rima del Trionfo della Morte, del Giudizio universale e Inferno e degli Anacoreti nel Camposanto di Pisa*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 2, 1899, pp. 51-87.
- NERI LUSANNA 2014: E. NERI LUSANNA, *Dante, non-Dante. Osservazioni sul presunto ritratto giottesco della Cappella del Podestà a Firenze*, «Paragone», serie 3, 114-115, 2014, pp. 34-53.
- ORSERO 2021: M. ORSERO, *L'Inferno di Chantilly: un dono pisano per un genovese*, in *Dante e la Liguria. Manoscritti e immagini del Medioevo*. Catalogo della mostra (Genova 2021), a cura di G. Ameri, M. Berisso, G. Olgiati, Genova 2021, pp. 54-63.
- PASQUALI 1942: G. PASQUALI, *Studi recenti su Virgilio nel Medioevo*, in ID., *Terze pagine stravaganti*, Firenze 1942, pp. 187-214.
- PASUT 2021: F. PASUT, *L'invenzione di un canone*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*. Catalogo della mostra (Firenze 2021), a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 129-33.
- PISANI 2020: L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milano 2020.
- POLZER 1964: J. POLZER, *Aristotle, Mohammed, and Nicholas V in hell*, «The art bulletin», 46/4, 1964, pp. 457-69.
- POLZER 2017: J. POLZER, *Who was the primary illuminator of Guido da Pisa's Commentary on Dante's Inferno in Chantilly?*, «Studi di storia dell'arte», 28, 2017, pp. 45-60.
- QUAGLIONI 2016: D. QUAGLIONI, *La Monarchia, l'ideologia imperiale e la cancelleria di Enrico VII*, in *Enrico VII, Dante e Pisa. A 700 anni dalla morte dell'Imperatore e dalla Monarchia (1313-2013)*. Atti del Convegno internazionale (Pisa-San Miniato 2013), a cura di G. Petralia, M. Santagata, Ravenna 2016, pp. 323-35.

- RONZANI 2017: M. RONZANI, s. v. *Saltarelli, Simone*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 749-51.
- SANTAGATA 2016: M. SANTAGATA, *Enrico VII, Dante e Pisa*, in *Enrico VII, Dante e Pisa. A 700 anni dalla morte dell'Imperatore e dalla Monarchia (1313-2013)*. Atti del Convegno internazionale (Pisa-San Miniato 2013), a cura di G. Petralia, M. Santagata, Ravenna 2016, pp. 37-42.
- SETTIS 1994: S. SETTIS, *Oralità e figura*, in C. MARCONI, *Selinunte. Le metope dell'Heraion*, Modena 1994, pp. 7-18.
- SUPINO 1896: I. B. SUPINO, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze 1896.
- WILLE 2002: F. WILLE, *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa*, München 2002.