

Nel segno di
DANTE
**Il Casentino
nella Commedia**

a cura di
Alberta Piroci Branciaroli

Nel segno di
DANTE
Il Casentino nella Commedia

Castello dei Conti Guidi
Poppi (Arezzo)
16 luglio – 30 novembre 2021

La mostra è inserita nel progetto
TERRE DEGLI UFFIZI



Comitato scientifico
Eike D. Schmidt, *Direttore delle Gallerie degli Uffizi*
Alberta Piroci Branciaroli, *Storica dell'Arte*
Carlo Toni, *Sindaco di Poppi*

Albo dei prestatori
Gallerie degli Uffizi
Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi
Biblioteca Rilliana, Poppi
Collezione Risaliti-Valiani, Pistoia



Coordinamento scientifico delle mostre delle Gallerie degli Uffizi
Alessandra Griffo

Prestiti e registrazioni
Roberto Salvi, *Biblioteca Rilliana - Castello di Poppi*



Direzione della mostra
Roberto Salvi

Controllo conservativo delle opere in mostra
D'Appennino Rete d'Imprese



Cura della mostra
Alberta Piroci Branciaroli

Ufficio stampa
Fiamma Domestici

Collaborazione tecnica e realizzazione
Renaicolini elettronica, Poppi

Trasporti
Arteria Firenze

Con il patrocinio di



Assicurazione
GENERALI

TERRE DEGLI UFFIZI
è un progetto di Gallerie degli Uffizi
e di Fondazione CR Firenze-Piccoli Grandi Musei

Catalogo a cura di
Alberta Piroci Branciaroli

Autori delle presentazioni

Eike D. Schmidt
Luigi Salvadori
Carlo Toni
Luca Santini
Roberto Salvi

Autori dei testi

Emanuele Barletti
Lorenzo Bastida
Attilio Brilli
Alessia Busi
Federico Canaccini
Raffaella Cavalieri
Ubaldo Cortoni
Donatella Fratini
Vanessa Gavioli
Elena Marconi
Alberta Piroci Branciaroli

Traduzioni in lingua inglese

Raffaella Cavalieri

Referenze fotografiche

Studio Fotografico Aurelio Amendola,
Pistoia
Francesco Branciaroli
Archivio Gabinetto dei Disegni e delle
Stampe degli Uffizi
Gabinetto Fotografico delle Gallerie
degli Uffizi
Massimo Tosi

Ringraziamenti

Livio Ambrogio
Dante Valiani e Maurizio Risaliti Nesti
Ginevra Bartoletti
Alfa Nesti
Aurelio Amendola
Francesco Branciaroli
Francesco Brasa
Alessandro Barban
Roberta Bartoli

Un ringraziamento particolare
va ad Aurelio Amendola cui si deve
lo scatto per la copertina del catalogo.

Con il contributo di

Parco nazionale Foreste casentinesi,
monte Falterona e Campigna
Comune di Poppi
Emanuele ed Elena Gatteschi

Con la collaborazione di

GENERALI ASSICURAZIONI



www.polistampa.com

© 2021 LEONARDO LIBRI srl
Via Livorno, 8/32 – 50142 Firenze - Tel. 055 73787
info@leonardolibri.com - www.leonardolibri.com

ISBN 978-88-596-2191-1

Presso questa casa editrice Alberta Piroci Branciaroli ha pubblicato anche:
Nel segno di Leonardo. La Tavola Doria dagli Uffizi al Castello di Poppi

Sommario

Presentazioni

- 11 Tra endecasillabi, arte e paesaggio. Il Casentino di Dante
Eike D. Schmidt
- 13 Da 'Piccoli Grandi Musei' a 'Terre degli Uffizi', il territorio è superstar!
Luigi Salvadori
- 14 "... uscimmo a riveder le stelle"
Carlo Toni
- 15 Dante e il Parco nazionale delle Foreste casentinesi
Luca Santini
- 16 Per aspera ad astra!
Roberto Salvi

Saggi

- 19 Dante, *Genius Loci* del Casentino
Attilio Brilli
- 23 All'immortale memoria di Dante
Raffaella Cavalieri
- 29 I tempi di Dante e Campaldino
Federico Canaccini
- 33 La bigamia di Nostro Signore: in margine al Francesco di Dante
Lorenzo Bastida
- 39 La breve vita della Congregazione degli Eremiti Camaldolesi
Ubaldo Cortoni
- 43 La prima edizione fiorentina della *Comedia* nella Biblioteca Rilliana di Poppi
Alessia Busi
- 51 L'angel di Dio e quel d'inferno
Alberta Piroci Branciaroli
- 56 Henriette Thornton: l'artista inglese appassionata della Divina Commedia
Alberta Piroci Branciaroli

Opere esposte

- Inferno
61 NICOLA MONTI, *Elena Marconi*
- Purgatorio
69 PIETRO SENNO, *Emanuele Barletti*
- Paradiso
73 BEATRICE ANCILLOTTI GORETTI, *Vanessa Gavioli*
75 FEDERICO ZUCCARI, *Donatella Fratini*

Itinerario nella valle. Alla scoperta di opere d'arte dantesche

- Alberta Piroci Branciaroli*
- 91 Comune di Ortignano-Raggiolo
- 95 Comune di Poppi
- 101 Comune di Chiusi della Verna

107 English Version

Tra endecasillabi, arte e paesaggio. Il Casentino di Dante

La mostra *Nel segno di Dante. Il Casentino nella Commedia* apre le iniziative del progetto “Terre degli Uffizi”, che unisce le Gallerie degli Uffizi e la Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze nell’intento di mettere i tesori del museo fiorentino in dialogo con il territorio. È un programma di vasto respiro ed esteso nel tempo, che vede dipinti, sculture, disegni e stampe migrare verso vari centri toscani, nell’ambito di mostre e iniziative che si riallacciano al contesto culturale e artistico di quei luoghi: l’evento di Poppi si inserisce dunque perfettamente in questo proposito di diffusione e rivalutazione delle opere d’arte e, nello stesso tempo, dei centri toscani che le accolgono.

Il Casentino è valle dantesca e proprio nel Purgatorio il Poeta lo abbraccia tutto con gli impareggiabili versi panoramici “indi la valle, come ’l dì fu spento, da Pratomagno al gran giogo coperse di nebbia...” (V, 115-117). Se nella sua varietà paesaggistica questa parte d’Italia si offre quasi come una scenografia naturale delle Cantiche, nella Divina Commedia ritroviamo puntualmente celebrati anche la storia, i personaggi, i fiumi, le cime e i centri spirituali di questo territorio meraviglioso, l’Arno e l’Archiano ‘rubesto’, Campaldino e Romena, il “gran sasso” della Verna... Giustamente in catalogo Attilio Brilli definisce Dante il *genius loci* del Casentino stesso, e proprio sulle orme del Sommo Poeta i viaggiatori del *Grand Tour* sono arrivati in Casentino, come evidenziato nel saggio di Raffaella Cavalieri.

A Lorenzo Bastida dobbiamo un testo dedicato alla figura di San Francesco, celebrato nell’XI canto del Paradiso: il tema dello spozalizio mistico del Santo con la Povertà è illustrato in mostra da un dipinto della pittrice fiorentina Beatrice Ancillotti Goretti, una delle poche donne che si siano cimentate nell’interpretazione figurativa della Commedia (del 1903 circa, dalla Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti). Il dipinto di Pietro Senno (1902, collezione privata) analizzato da Emanuele Barletti è simbolo stesso della mostra poiché tratta dell’episodio della morte di Bonconte da Montefeltro, il capo ghibellino che alla confluenza dell’Archiano con l’Arno trovò la morte e la salvezza dell’anima. Spetta ad Alberta Piroci – cui dobbiamo il bel progetto e l’efficacissima curatela della mostra – una innovativa interpretazione dell’angel di Dio come san Michele Arcangelo, nell’episodio del V canto del Purgatorio. La parte storica è affidata al camaldolese Ubaldo Cortoni e allo studioso Federico Canaccini.

La mostra nel castello di Poppi è tutta dedicata alla Divina Commedia: è esposta una copia della prima edizione del poema, conservata presso la Biblioteca Rilliana di Poppi, insieme a quattro straordinarie illustrazioni di Federico Zuccari dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi e ad altre opere relative alle tre cantiche, oltre a quelle citate, tra le quali il *Paolo e Francesca* del pittore pistoiese Nicola Monti dalla Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti: uno struggente esempio di Romanticismo precoce (è del 1810) che ha influenzato la raffigurazione del soggetto nei decenni successivi in Europa.

In catalogo i vari contributi affrontano ed approfondiscono il contesto storico-artistico e culturale relativo alla vallata e alle opere esposte, che rimandano tutte a tematiche dantesche.

Ma le “Terre degli Uffizi” sono un progetto, come si diceva, squisitamente territoriale, e l’iniziativa della mostra di Poppi – pur così sostanziosa nel suo nucleo centrale – ha una struttura di necessità aperta: non poteva dunque mancare l’integrazione con un itinerario nella valle, che invita i visitatori ad allargare lo sguardo e a rintracciare, tra borghi e chiese, altre opere a tema dantesco in luoghi noti e meno noti del Casentino.

Eike D. Schmidt
Direttore delle Gallerie degli Uffizi

Da ‘Piccoli Grandi Musei’ a ‘Terre degli Uffizi’, il territorio è superstar!

Questa mostra ha un valore particolare per la nostra Istituzione perché segna l’inizio di una stabile collaborazione con le Gallerie degli Uffizi. Essa è anche il proseguimento di un nostro importante programma decennale di marketing culturale territoriale avviato nel 2005, chiamato Piccoli Grandi Musei, che ha avuto l’intuizione, molto prima che il fenomeno esplodesse, di far conoscere le bellezze meno note del nostro territorio e le sue specifiche identità. Complessivamente esso ha coinvolto 96 piccole realtà museali che proprio grazie a questo intervento hanno visto crescere i loro visitatori che sono stati quasi un milione e sono stati oggetto di 220 interventi permanenti, 71 mostre, ben 41 mila attività di mediazione culturale.

È stato un grande lavoro di squadra come lo è questa bella esposizione per la quale ringraziamo la curatrice Alberta Piroci e l’amministrazione comunale di Poppi guidata dal sindaco Carlo Toni. Lo scopo del progetto ‘Terre degli Uffizi’ è infatti proprio quello di costruire nuove sinergie col territorio valorizzando quell’inestimabile tesoro costituito dalle collezioni delle Gallerie degli Uffizi. Attraverso la loro circolazione è così possibile costruire nuovi circuiti espositivi che sono attrattivi sia per il turista che per la popolazione locale.

Ne è una dimostrazione assai efficace questa occasione che si inserisce nelle celebrazioni dantesche e presenta opere legate alle tre Cantiche della Commedia che trattano temi e personaggi della valle del Casentino, territorio con il quale Dante ebbe stretti rapporti. Ma è anche l’occasione per riunire nel ricco catalogo contributi di alto valore scientifico che esaminano, forse per la prima volta in maniera complementare, le relazioni tra il Sommo Poeta e questa parte della Toscana così ricca di fascino e di suggestioni.

Le prime cinque mostre che segnano l’avvio di ‘Terre degli Uffizi’ rilanciano ancora una volta il primato che questa regione ha a livello nazionale per il numero di istituti museali o ad essi assimilabili: ne sono censiti 738 di cui 684 aperti al pubblico e 488 appartenenti alla categoria specifica ‘musei e raccolte’. Una peculiarità che vede, da un lato, grandi poli attrattori di un vasto pubblico nazionale e internazionale, dall’altro una capillare concentrazione di musei ritenuti ‘minori’ ma che sono custodi di un inestimabile patrimonio storico-artistico.

Questo bel progetto è dunque l’occasione per riscoprire e far riscoprire anche al grande pubblico questi giacimenti ancora poco esplorati ma al tempo stesso può stimolare gli operatori del settore e elaborare originali forme di fruizione che il Covid ha ulteriormente accelerato. Non è un caso se l’ultima edizione della giornata internazionale dei musei è stata intitolata ‘Il futuro dei musei: rigenerarsi e reinventarsi’. È una bella sfida impegnarci perché anche i luoghi di cultura siano ‘attori del cambiamento’ ampliando la propria relazione con le comunità e sperimentando nuove formule, ma mantenendo inalterato, anzi accrescendo, il valore simbolico di ciascun’opera d’arte. Aveva giustamente osservato il grande critico lombardo Giuseppe Pontiggia: “Di un’opera i secoli successivi scoprono significati che si arricchiscono di un’esperienza storica ignota all’autore”.

‘Terre degli Uffizi’ è un affascinante banco di prova per accogliere questa sfida.

Luigi Salvadori

Presidente Fondazione CR Firenze

“... uscimmo a riveder le stelle”

Il mio contributo a questa pubblicazione non poteva non tener conto della tragica situazione epidemiologica legata alla pandemia dovuta al Covid-19 che sta colpendo così drammaticamente il mondo intero. Le ultime parole del XXXIV canto dell'Inferno dantesco ben si addicono a Questa Umanità, come se, espiate le colpe per aver pesantemente offeso e deturpato la Natura, l'Uomo possa riprendere quel cammino di speranza verso nuove mete incardinate nella Pace e nella Fratellanza, ma in fondo nell'Amore, quello che “move il sole e l'altre stelle”. Nella sua voce, nella sua poesia dalle *Rime* alla *Vita Nova* fino alla *Commedia*, l'Alighieri indica l'unica strada percorribile attraverso la ricerca della Grazia, che è bellezza, devozione, fede e sapienza, raggiungibili solo attraverso la Cultura e la Filosofia. Questa è l'attualità di Dante: nel suo pensiero e nella sua opera.

Perdonatemi per questa personale riflessione, ma come Sindaco non posso esimermi dall'affrontare il tema da un punto di vista più consono al ruolo ricoperto, ovvero quello istituzionale. L'art. 9, tra i principi fondamentali della nostra Costituzione Repubblicana, così recita: “la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”. L'articolo coinvolge in prima persona i poteri pubblici e privati enunciando due principi fondamentali: con il primo impegna la Repubblica in tutte le sue articolazioni a incentivare il progresso culturale, scientifico e tecnico del Paese nella salvaguardia della libertà dell'arte e della scienza, e con il secondo a promuovere, valorizzare, proteggere l'instimabile patrimonio rappresentato dal paesaggio, dai beni culturali e ambientali, espressione delle tradizioni culturali, dei costumi, della civiltà dei popoli che rappresentano la memoria storica di ogni paese.

Questo è quello che in fondo stiamo facendo nel realizzare il progetto “Terre degli Uffizi” nell'ambito del programma del museo “Uffizi diffusi” attraverso questa preziosissima sinergia tra soggetti diversi, pubblici e privati, che però li vede insieme accomunati da una unità di intenti. Pertanto non posso che ringraziare le Gallerie degli Uffizi nella persona del Direttore Dr. Eike Schmidt con i suoi collaboratori, la Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron nella persona del Presidente Dr. Jacopo Speranza, la Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze nella persona del Presidente Luigi Salvadori.

Determinanti i contributi economici del Parco Nazionale delle Foreste Casentinesi Monte Falterona e Campigna nella persona del Presidente Luca Santini, insieme a quello del carissimo Amico Emanuele Gatteschi, innamorato di Poppi e del Casentino. Un grazie all'Amministrazione comunale, ai dipendenti Roberto Salvi e Alessia Busi, alla prof.ssa Alberta Piroci e a tutti coloro che hanno con il loro impegno e il loro lavoro reso possibile l'evento.

Ecco, in questa sinergia trova attuazione il dettato costituzionale ed io sono onorato dell'impegno comune. Così, insieme, costruiamo il futuro delle nuove generazioni. Ancora grazie.

Carlo Toni
Sindaco di Poppi

Dante e il Parco nazionale delle Foreste casentinesi

Nel nostro tempo gode di particolare seguito la celebrazione delle giornate internazionali promosse dall'ONU (della natura, dell'ambiente, degli oceani...) e delle evenienze biografiche di coloro che più hanno contribuito all'evoluzione scientifica, culturale e civile del genere umano. Alcune, anche di personaggi importantissimi, passano nel disinteresse, altre lasciano il segno. Forse non era facile prevedere il successo che avrebbe raccolto il settecentesimo anniversario della morte del Sommo poeta, avvenuta, in esilio, in Romagna, nel 1321.

Per molti è stata anche una scoperta apprendere che non era possibile parlare di Dante e dell'opera che lo ha reso fonte di ispirazione per tutte le arti, in ogni tempo – nella parabola lungo la direttrice “invertita” (da ponente a levante) tra Firenze e Ravenna – senza soffermarsi in alcuni luoghi caratterizzanti del parco nazionale delle Foreste casentinesi: la sorgente dell'Arno, la cascata dell'Acquacheta, i “ruscelletti”...

E che dire della “Selva oscura”, concetto così strettamente interconnesso a quello di foresta vetusta, tratto che fortemente caratterizza il nostro Parco nel patrimonio naturale internazionale? Quale altro luogo poteva essere altrettanto univocamente connotato, tra quelli che ha frequentato, con una densità arborea ancora oggi unica in Europa e pareti scoscese che creano anfratti misteriosi punteggiati da mastodontiche piante plurisecolari?

La parola foresta viene dal latino “fores-tare”, che significa mantenersi oltre i margini: delle città, dalle mura, oltre i luoghi sorvegliati dalla luce delle lanterne. Ma è anche, estensivamente, un luogo libero, affrancato dalle costrizioni e dalle convenzioni. La foresta è lo spazio dell'“esilio” per eccellenza: misterioso e malcerto, dove l'ingegno e la fantasia sono costretti ad uno sforzo estremo. Sono universi prodighi di ispirazione, dove tutti i sensi vengono stimolati e che, non a caso, hanno visto anche la genesi delle esperienze di Camaldoli e La Verna, a partire da Romualdo e Francesco.

Ringrazio i curatori della mostra che ci rendono il senso di un personaggio unico, in grado di far dialogare in modo sinestetico arti diverse, riuscendo ad “operare attraverso i secoli una delicata triangolazione tra testo, iconologia e territorio”, per dirla con Lorenzo Bastida. Il Parco nazionale si occupa proprio di questo: di un capitale naturale straordinario e del ricchissimo patrimonio culturale che le donne e gli uomini che lo hanno abitato, o semplicemente attraversato, hanno interpretato e distillato, regalandolo all'umanità.

Luca Santini

Presidente dell'Ente Parco nazionale
Foreste casentinesi, Monte Falterona e Campigna

Per aspera ad astra!

È proprio vero: le asperità conducono alle stelle.

Facendo tesoro di questo antico detto, il Castello di Poppi riparte da questa mostra, prestigiosa più di quanto possa apparire in un primo momento.

Anzitutto – va da sé – per l'alto lignaggio del possessore delle opere, le Gallerie degli Uffizi, e di conseguenza per l'alto livello delle opere prestate il cui tema, inevitabilmente in questo 2021, è dedicato al Sommo Poeta nel settecentenario della morte.

Questa mostra rappresenta dunque uno straordinario segnale di ripartenza dopo il *cigno nero* della pandemia, l'evento inatteso che tutto ha stravolto.

Un segnale straordinario, si è detto. Espressione che non ci pare eccessiva se rapportiamo l'evento allo sforzo che ha dovuto affrontare il piccolo Ente che lo ha organizzato in un momento come quello che stiamo vivendo. Un momento nel quale investire in Cultura non è ritenuto prioritario se messo in rapporto con le dimensioni enormi del disagio sociale in corso che reclama soluzioni quanto mai urgenti.

Onore al merito, dunque, a chi ha voluto proseguire sulla strada intrapresa nel 2018 con la prima grande mostra in collaborazione con gli Uffizi, *Nel segno di Leonardo*.

Una strada che ha portato al castello e al suo borgo una visibilità mediatica mai avuta prima e tale da aver permesso a Poppi di entrare a pieno titolo nel gotha del grande Progetto "Uffizi diffusi", vale a dire "una disseminazione del museo su scala regionale che può portare benefici culturali ed economici alle località interessate, e rivitalizzare monumenti splendidi."

Un progetto fortemente voluto da un Direttore aperto al mondo, coraggioso e per nulla elitario come Eike Schmidt, moderno nell'accezione migliore del termine e pertanto in grado di intercettare l'Arte in tutte le sue più variegate espressioni.

Ma essere entrati a far parte del progetto "Uffizi diffusi", così prestigioso e anelato da tanti, non significa potersi adagiare sugli allori. Tutt'altro. Perché la collaborazione degli Uffizi continuerà nel tempo "a patto che le nuove realtà espositive siano organismi vitali, con reali radici nel territorio, e non semplicemente depositi visitabili".

Messaggio forte e chiaro per chi ha in mano (e, si spera, a cuore) i destini di uno dei borghi più belli d'Italia e del suo magnifico maniero. Coraggio, dunque!

Albert Einstein dissertando sulle umane inquietudini, amava ripetere che "È nella crisi che sorge l'inventiva, le scoperte e le grandi strategie. Chi supera la crisi supera se stesso senza essere superato". E se lo diceva lui...

Roberto Salvi

Responsabile del Castello di Poppi



Antica pianta
del Vicariato di Poppi o
Casentino, conservata
presso l'Archivio di
Stato di Praga.

Dante, *Genius Loci* del Casentino

ATTILIO BRILLI

Evocato da D'Annunzio come una visione frammista di nubi e di fantasmi colta dalla loggia di Santa Maria delle Grazie di Arezzo – «Ove sono Uguccion della Faggiuola / e il cavalier mitrato Guglielmino? / Non vedo Certomondo e Campaldino, / né Buonconte forato nella gola» – il Casentino si presenta al viaggiatore di ieri e al turista di oggi nella forma di una conca valliva delimitata tutto attorno dal possente giogo del Falterona, dalla gran gobba del Pratomagno, dal complesso dell'Alpe di Serra e da quello di Catenaia, e aperta a sud, verso la piana aretina, tramite una strettoia che lascia poi libero sfogo al primo fluire dell'Arno. Nel mezzo, la conca comprende una pianura relativamente angusta alla quale fa da immediato riscontro la fascia delle colline, sovrastate a loro volta dalle imponenti giogaie. È sulle une e sulle altre che sono andati ad arenarsi arche e vascelli della storia cantati dalla *Commedia* di Dante: borghi, rocche, conventi, castelli, torri, badie che costituiscono tutt'oggi il multiplo e affascinante richiamo della zona.

Una bella mappa del Casentino «così domestico ma così aperto, risentito come un'osatura e così poetico», ci veniva offerta da Pietro Pancrazi nel 1943 il quale, in un linguaggio ricco di toponimi e di echi danteschi, ne rilevava la configurazione generale: «Quando fummo al valico [della Consuma] ci s'aperse d'un tratto alla vista tutta la valle del Casentino, dal Falterona al Pratomagno e laggiù alla Verna, con davanti il giogo di Camaldoli e il Poggio Scali, e per le coste i fumetti delle carbonaie o delle pievi, e in basso, nella valle ancora in ombra, il Solano, l'Archiano e li ruscelletti che tra i loro pioppi vanno a finire in Arno a spina di pesce, e le case di Borgo alla Collina, di Poppi e di Bibbiena, rilevate dall'ombra in una luce più chiara».

Se c'è una sensazione dominante che accompagna i viandanti in questa valle è quella di non sentirsi mai soli. C'è sempre qualcuno che sussurra loro all'orecchio. Una voce suadente si confonde al fremito del bosco, un'altra più aspra all'acciottolio del sentiero, un'altra ancora si perde con l'ultimo refolo di vento. «Un favellio di voci», le chiama D'Annunzio che sostò per una prolifica stagione a Romena, percepibile «fra chiesa e cortile, sacrestia e fienaja». Sono le voci dei personaggi, alcuni dei quali fondatori ed eponimi, protagonisti a vario titolo di un'autonoma mitologia casentinese fatta propria e genialmente ricreata da Dante, una mitologia che comprende i grandi della spiritualità cristiana, san Romualdo e san Francesco, i rami e i membri della turbolenta e battagliera prosapia dei conti Guidi, e gli artisti, i capitani di ventura, i mercenari, i falsari, i barattieri, i monaci, le badesse. Valli e monti hanno cristallizzato la mitologia del luogo in favolose emergenze, nel «crudo sasso» della Verna francescana, nel suo periclitante Sasso Spicco e nel Castello d'Orlando di Chiusi, nella Torre dei diavoli di Poppi e nel sorbo di Porciano capace di rimandare l'eco purissima di suoni e di

voci, negli abetoni di Camaldoli, nei fiumi che corrono in Arno, nell'acqua di Fontebranda, per non dire del patrimonio di storie e di leggende che vi sono connesse.

Di questa mitologia, la figura che emerge su ogni altra con una funzione, per così dire, tutelare, è quella di Dante. Tutelare, come si addice all'effettivo «spirito del luogo», perché ne ha tramandato in maniera vivida e pulsante l'immagine più incisiva e duratura. Di tutte le tappe certe dell'esilio dantesco, quella casentinese sembra sia stata la prima, infatti il commento dell'Anonimo trecentesco riferisce: «Poi ch'elli fu cacciato di Firenze, il primo luogo dov'egli arrivò fu in Pratovecchio, et quivi stette per alcun tempo poveramente». Oltre che la prima tappa, essa è senza dubbio la più densa di personaggi e di storie, e soprattutto quella capace di conferire loro un'eccezionale verisimiglianza topografica, propria di chi ha saputo collimare il proprio immaginario memoriale con la configurazione effettiva dei luoghi. Dante sa infatti che per consolidarsi, l'anima di un luogo deve nutrirsi di eventi epocali, di scontri cruenti, della presenza di eroi eponimi e di personaggi famosi. La più impressionante di queste storie è la morte di Buonconte da Montefeltro, condottiero di parte aretina, un episodio della faticosa battaglia di Campaldino alla quale aveva preso parte in gioventù, come "feditore", lo stesso Dante. Al di là della sorte terrena e ultraterrena del personaggio, l'episodio permette al poeta di mettere in scena, accanto ad una mappa dei luoghi degna di uno stratega militare, l'inedita descrizione di un evento meteorologico tipico di questa "valle chiusa" che è appunto il Casentino. Buonconte compare dinanzi ai nostri occhi, ferito a morte e ormai agli estremi: trascinandosi fuori dal campo di battaglia, egli lascia dietro di sé una lunga scia di sangue, tragica sineddoche della sconfitta degli aretini. Il condottiero va a spirare alla confluenza dell'Archiano con l'Arno: «Oh, rispos'egli, a piè del Casentino / traversa un'acqua che ha nome l'Archiano, / che sopra l'Ermo nasce in Appennino. / Dove il vocabol suo diventa vano / arriva'io forato nella gola, / fuggendo a piede e sanguinando il piano» (*Purgatorio*, V, 94-99). A commento cosmico della sua morte, rinserrate fra le gioaie di Catenaia e di Serra, dense nubi scatenano un furibondo uragano che ingrossa i fiumi facendoli trascinare dai loro alvei. A livello allegorico del racconto, si tratta di angeli e demoni che si contendono l'anima del morente. Sospinta dal demonio, la furia delle acque scioglie le braccia in croce con cui Buonconte ha espresso il suo estremo ravvedimento. Il suo corpo esanime rotola più e più volte nel fiume gonfio d'acque, fino a ricoprirsi di un sudario di fango che renderà poi vana ogni sua ricerca: «Lo corpo mio gelato in su la foce / trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse / nell'Arno, e sciolse al mio petto la croce, / ch'io dei di me quando il dolor mi vinse: / voltommi per le ripe e per lo fondo, / poi di sua preda mi coperse e cinse» (Ivi, 124-129).

Sul piano prettamente biografico, Dante è sicuramente in Casentino nel 1307, di ritorno dalla val di Magra, probabile ospite del conte Guido di Battifolle nel castello di Poppi. In questa occasione egli sperimenta quelle insidie d'amore che, complice la dura sorte dell'esilio, credeva di avere debellato per sempre. Stando alle parole del Boccaccio, l'esule si sarebbe follemente innamorato di una «alpigiana... gozzuta ma di bel viso», una donna dal cuore di pietra, mentre secondo l'Anonimo l'ultimo amore di Dante sarebbe stata «una di Casentino,

di Prato Vecchio, per cui fece quella canzone morale che incomincia Amor da che convien [pur ch'io mi doglia]». Il poeta stesso narra di questa avventura amorosa in una lettera a Moroello Malaspina, presso il quale aveva sostato a lungo in Lunigiana: «Come prima con tutta sicurezza e senza guardia venni sulle rive dell'Arno, d'un tratto m'apparve una donna, e com'ebbi visto il fulgore della sua bellezza, amore imperioso e terribile m'ebbe in sua balia [...] Egli spense nel suo furore quei lodevoli propositi, che mi tenevano lontano dalle donne e dai canti d'amore, egli offuscò e disperse le assidue meditazioni per le quali contemplavo le cose del cielo e della terra, sì che ora lui solo in me signoreggia, né mi vale a difesa alcuna mia virtù». Al di là della ripresa quasi inconsulta di un aspro e discordante cantar d'amore, l'episodio della travolgente infatuazione per la donna «bella e ria» getta una luce dolorosamente umana sulla figura del poeta e soprattutto sulla solitudine affettiva dell'esule. Va quindi presa con cautela l'affermazione del Boccaccio, secondo il quale «tra cotanta virtù, tra cotanta scienza quanta dimostrata ho di sopra essere stata in questo mirifico Poeta, trovò ampissimo luogo la lussuria, e non solamente nei giovani anni, ma ancor nei maturi».

Ricordano i viaggiatori di fine Ottocento che, nel castello di Poppi, era costume mostrare al visitatore «la camera della bella e saggia Gualdrada» che dette al consorte Guido Guerra IV sette figli dai quali sarebbe discesa la schiatta dei conti Guidi. Con le quattro casate dei Guidi di Porciano, di Battifolle, di Romena e di Dovadola in cui si era ramificata nel tempo, e spesso combattuta, la primitiva prosapia, l'esule ha abboccamenti e rapporti continui, anche se non privi di contrasti e di cocenti delusioni. Ne è un esempio il tenore drammaticamente alterno, fatto di consonanze e di divergenze, della seconda, documentata permanenza di Dante a Poppi nel 1311, permanenza legata alla discesa in Italia di Arrigo VII di Lussemburgo. Ai suoi occhi, l'imperatore trae la sua autorità direttamente da Dio e incarna colui che avrebbe dovuto ristabilire nel mondo l'ordine *ab aeterno* determinato, fondato sulla pace e sulla giustizia. L'imperatore è infatti il garante unico in terra dell'ordinamento dei cieli che sono regolati da un unico motore supremo. Dopo l'incoronazione di Arrigo VII a Milano, il poeta scrive da Poppi ai Signori d'Italia una celebre epistola affinché accolgano l'imperatore, *novus agricola Romanorum*, come un dono della provvidenza divina. In un primo momento i conti Guidi si schierano a favore di Arrigo, avvalendosi dei servigi diplomatici che poteva offrire loro un personaggio di alto prestigio intellettuale e morale quale era Dante. Tuttavia, man mano che le resistenze contro la discesa peninsulare dell'imperatore si fanno più decise e molte città dell'Italia settentrionale gli sbarrano in faccia le porte, anche il sostegno dei conti casentinesi comincia a vacillare. Quando poi Firenze assume una drastica posizione anti imperiale, il voltafaccia dei Guidi diventa palese e irreversibile. Tolto l'inutile assedio alle mura di Firenze, la ripresa del viaggio delle truppe imperiali per Roma, nel 1312, segna la data del definitivo, amaro distacco di Dante dai conti Guidi.

Da questa cocente delusione nasce l'invettiva contro la «misera valle» dell'Arno della quale spera che scompaia il nome stesso. L'acqua del fiume «tra brutti porci, più degni di galle / che d'altro cibo fatto inuman uso, drizza prima il suo povero calle. / Botoli trova poi, venendo giuso, / ringhiosi più che non chiede lor possa, / e da lor disdegnosa torce il muso.

/ Vassi cagendo; e quant' elle più 'ngrossa, / tanto più trova di can farsi lupi / la maledetta e sventurata fossa. / Discesa poi per più pelaghi cupi, / trova le volpi sì piene di froda, / che non temono ingegno che le occùpi» (*Purgatorio*, XIV, vv. 43-54). Un'invettiva imbastita di un metaforico bestiario che, dopo aver paragonato i casentinesi ai porci, si dilata fino a comprendere l'intero corso del fiume dalla sorgente alla foce, facendo degli aretini dei «botoli ringhiosi», equiparando i fiorentini a lupi famelici, i pisani a volpi scaltre e fraudolente. Ciò che conferisce un'inedita intensità all'invettiva è il coniugarsi delle allegorie animalesche con un'esattezza quasi geografica nella descrizione del corso fluviale, con i suoi ponti, le gole buie e fosche e le dilatazioni apriche delle riviere. A maggiore disprezzo per le città toscane anti-imperiali, Dante deriva le bestiali allegorie delle loro popolazioni dagli stessi animali che, con ben altro intento, figurano negli stemmi e nei blasoni araldici delle singole città, famiglie e castelli, sia che si parli dei "porci" dal castello dei Guidi di Porciano, o dei "botoli" citati in un motto dell'emblema di Arezzo dove si dice che: «Spesso il cinghiale è tenuto a bada da un botolo».

Ma nella poesia resta pur sempre viva l'immagine rorida di una valle che ha accolto più volte l'esule. Con un abile giuoco di spaesamento, Dante la ripropone tramite l'idropico Maestro Adamo, il falsario mandato al rogo per aver adulterato il fiorino di Firenze su istigazione dei conti Guidi: «Ivi è Romena; là dov'io falsai / la lega sigillata del Batista, / perch'io il corpo suso arso lasciai» (*Inferno*, XXX, 73-75). Le sue labbra assetate gli fanno dire: «Li ruscelletti che d'i verdi colli / del Casentin discendon giuso in Arno, / facendo i lor canali freddi e molli, / sempre mi stanno innanzi, e non indarno; / ché l'immagine lor viè più m'asciuga, / che il male ond'io nel volto mi discarno...» (Ivi, 64-69). Una visione di commiato tormentata per quanto riguarda il personaggio, eppure serena nella configurazione ambientale, lontana dalle tenebre tempestose e corrusche dell'altro Casentino, quello bellico di Buonconte travolto dalla piena dell'Arno. Sono due immagini complementari mediante le quali il Casentino trova il proprio icastico compendio nella poesia tutelare di Dante la cui voce ci sa ancora oggi trasmettere lo spirito autentico della "valle chiusa", antico e attuale allo stesso tempo.

All'immortale memoria di Dante

Viaggiatori stranieri in Casentino

RAFFAELLA CAVALIERI

Proprio al centro dell'Italia la valle superiore dell'Arno forma un paese a parte, il Casentino, il quale, nel corso dei secoli ha condotto un'esistenza propria, simile a un'isola in mezzo all'oceano.

(Paul Sabatier, 1893).

Quando alla fine del Settecento i primi viaggiatori stranieri si affacciarono sulla valle del Casentino, provarono una sensazione del tutto simile a quella descritta da Paul Sabatier. Giungevano da Firenze, città ricca di meraviglie artistiche, ma anche di tutti quei comfort utili ad accogliere lo straniero. Avevano già visto con ogni probabilità Venezia, Milano, Bologna ed erano in procinto di ripartire per la Città Eterna, con gli occhi e l'animo già ricchi di dipinti, statue, palazzi, musei e teatri, i bauli che a stento si chiudevano su incisioni, statuette, gemme e gioielli, e un itinerario ben delineato da seguire.

All'epoca l'ingresso nella valle avveniva dal Passo della Consuma:

Il passo è un'ampia incurvatura, sulla cui arida altura lentamente sale la strada, per scendere poscia in corso maestoso nella valle di Casentino. È uno spettacolo incantevole quello che da quella via, tracciata in eccellente postura, gode chi a suo agio si avvanza. Mentre l'altura, da cui si domina all'intorno, è ancora alquanto arida, si stende invece al di sotto, per feracità rigogliosa e dovunque seminata di maggiori o minori gruppi di case che risplendono da lungi, la valle; e la vaghezza del quadro è ancora accresciuta dall'austerità delle poderose e per lo più disboscate catene di monti, che la valle abbracciano da ambo i lati.

(Alfred Bassermann, 1897)

Complice la chiusura naturale della valle, circondata da alte montagne, e l'assenza, fino ai primi dell'Ottocento, di una vera e propria rete viaria che potesse favorirne l'attraversamento, il Casentino rappresenta ancora oggi uno di quei rari contesti naturali in cui il concetto di *great memory* si respira ad ogni passo. Entrare in Casentino significa uscire dalle strade battute, scoprire una valle nella cui terra, nei cui pendii, la storia si è insediata ed è rimasta ben ancorata ad ogni roccia, albero, ruscello, castello o monastero, così come nella memoria dei suoi abitanti ed in quella collettiva, per sempre resa immortale dai versi danteschi. Un luogo fatto di storia, immerso in quello che Marc Augé chiama *tempo puro*, un tempo non databile, che ritroviamo spesso nell'arte, o in rari contesti ambientali.

Nella Foresta Sacra, echi e spiriti del luogo permangono nel tempo, guardiani di una storia che rivive sotto gli occhi dei visitatori, voci narranti e suggestive. Qui, da secoli, la memoria storica si interseca con quella letteraria e con quella religiosa, rivelando la presenza del Santo, con la sua croce, del Cavaliere con la sua spada e del Poeta con la sua penna. Basta addentrarsi nella valle per scoprire i suoi segreti, aggirarsi tra monasteri, foreste e castelli, per sentirne le presenze.

Se l'*Itinerario ai santuari* di Vallombrosa, Camaldoli e La Verna contribuì alla scoperta della valle, è a personalità quali Jean-Jacques Ampère e Alfred Bassermann che si deve una rilettura del territorio attraverso gli occhi di Dante. Studiosi e traduttori della *Divina Commedia*, cultori dello spirito del luogo, si mossero lungo lo stivale con erudita attenzione e devota curiosità alla ricerca dei luoghi danteschi, realizzando rispettivamente le opere *Voyage Dantesque*¹ e *Dantes Spuren in Italien*², relazioni dei loro viaggi attraverso i territori in cui il Poeta trovò rifugio durante il duro esilio, e che citò nella sua opera maggiore.

Da qualche tempo tutti i viaggiatori si recano a quella volta. Ciascuno si è finalmente persuaso che ogni canto d'Italia è, per le sue meraviglie, una capitale. Le piccole città, i castelli isolati, le solitarie vallate, i chiostri nascosi nelle gole dei monti, o sospesi in sul crine degli Appennini; da per tutto novelli interessi, da per tutto novelle attrattive. Si trova sempre qualche profitto a deviare dalle strade battute. Adesso è costume di fare la così detta visita de' luoghi santi. – Movendo da Firenze, si può visitare in pochi giorni Vallombrosa, Camaldoli e l'Alvernia, cuna dei Francescani, luogo consacrato dalla vocazione di San Francesco che vi ricevè le stimate. Per me questa gita aveva una somma attrattiva, specialmente pe' memorabili versi onde furono dall'Alighieri consacrati que' luoghi.

(Jean-Jacques Ampère, 1839)

Fontebranda, Romena, il Sacro Ermo, il crudo sasso de La Verna, il Pratomagno, la Giogana, l'Arno, Campaldino, Porciano, sono solo alcuni dei tanti nomi che il Poeta ha consacrato nella sua opera. Dante soggiornò a lungo in Casentino durante il suo esilio da Firenze, trovando rifugio presso i Conti Guidi. L'intera vallata è colma di tradizioni e memorie della sua presenza. Sembra di incontrare le sue tracce ad ogni svolta, ad ogni roccia, presso ogni torre in rovina.

Egli è qui, vicino alle fonti dell'Arno, e guarda laggiù, alla città in trono, nella pianura fosca, al di là delle montagne, mentre ai suoi piedi, il fiume serpeggia per la "fossa ria" per andare alla sua meta lontana. Tutti i ruscelli che scendono all'Arno da Romena narrano di quando consolavano il suo orecchio con il loro canto, allorchè il poeta saliva faticosamente alla cima, rovente di sole, della collina³.

(Ella Noyes, 1905)

La valle permane, sia nei testi che nelle Carte dell'Italia dantesca⁴, la regione della penisola in cui la presenza del Poeta è maggiore. Qui, sul Monte Falterona, l'Arno ha la sua sorgente, il fiume tanto amato e cantato dal Poeta, lo stesso che bagna i ponti della regina delle città,



Firenze, ingrata sua patria. *Li ruscelletti che d'i verdi colli / del Casentin discendon giuso in Arno* sono ben impressi nella memoria collettiva e la ricerca del fiume bambino nella sua culla è comune ai molti visitatori.

Con le loro opere, Ampère e Bassermann si faranno promotori di questo inedito itinerario letterario sulle orme dell'Alighieri, con la guida del suo poema, fermamente convinti che *chi vuole intendere un poeta deve recarsi a visitarne il paese*, e che un viaggio nei luoghi in cui ha vissuto Dante sia una continua illustrazione al suo poema. Le immagini delle montagne rappresentano, ai loro occhi, l'ossatura e lo scenario dell'Inferno o del Purgatorio: è da questi paesaggi che Dante dovette trarre ispirazione per la sua monumentale opera, considerata una vasta enciclopedia del Medioevo in quanto a notizie storiche, culturali e geografiche che in essa si trovano.

Questa poesia si comprende, si gusta meglio, allorché ci troviamo sott'occhio gli oggetti che l'ebbero ispirata; ella ci sta dinanzi qual fiore sullo stelo, colle sue radici, i suoi rami e i suoi profumi. Finalmente, oltre la utilità, proviamo un tal quale incanto viaggiando così; lo scopo dà una maggiore importanza, una specie di novità ad un viaggio tante volte intrapreso e tante volte narrato. Dante è un amabile cicerone per colui che vuol visitare l'Italia; e l'Italia è un bel commento di Dante.

(Jean-Jacques Ampère, 1839)

Le orme di Dante conducono attraverso i paesi della valle in cui la memoria del Poeta si conserva tuttora gelosamente, a Poppi, Romena, Campaldino, Fontebranda, Porciano, per proseguire lungo i crinali dei monti e il corso del fiume. L'emozione di toccare con mano quei luoghi è così forte che la presenza dello spirito del Poeta è molto sentita.

Quante volte il Poeta, di cui seguo le tracce, avrà errato su queste montagne! Egli andava e veniva per questi viottoli alpestri, recandosi presso i suoi amici della Romagna o della contea di Urbino, col cuore agitato da una speranza che non doveva compiersi mai. Io mi figurava Dante in viaggio con la guida al chiarore delle stelle, esposto a tutte le impressioni che producono i luoghi sterili e tribolati, le vie scoscese, le valli profonde, gli accidenti di un lungo e penoso viaggio; impressioni tutte che ei dovea trasmettere nel suo poema.

(Jean-Jacques Ampère, 1839)

Tra i testi legati alla presenza di Dante in Casentino merita l'attenzione un romanzo poco noto dei primi del Novecento, intitolato *Through Dante's Lands. Impressions in Tuscany*⁵. [...] *sentivo che la prima tappa dovesse essere il luogo in cui Dante incontrò Beatrice per la prima volta.* Questo è il desiderio espresso dalla giovane ragazza inglese, Persis Revel, una dei quattro protagonisti di questo coinvolgente romanzo ambientato nella Toscana di primo Novecento. Il suo viaggio alla scoperta dell'Italia prenderà l'avvio da Firenze, in particolare da Ponte Santa Trinita, noto a molti per l'incontro tra il Poeta e la sua musa grazie all'opera *Dante and Beatrice* dall'artista Henry Holiday. L'autrice, Mrs. Coulquhoun Grant, conduce i quattro protagonisti ad un inedito viaggio attraverso le terre di Dante, alla ricerca del suo *genius loci*, partendo dal capoluogo toscano e risalendo il fiume fino alla sorgente servendosi, finché la strada lo permetterà, di un'automobile e di un barrocino da latte, in un continuo intrecciarsi di presente e passato, di memoria e storia, di letteratura e natura. Agli occhi della giovane Persis, vera *hero-worshipper*⁶, la fonte dell'Arno, i castelli di Romena e di Poppi, le foreste di Camaldoli, acquistano un'importanza particolare non tanto per la loro antichità, quanto perché vi ha vissuto Dante. A Fontebranda, insieme ai suoi compagni di viaggio, brinderà *all'immortale memoria di Dante* sorseggiando l'acqua della fonte. È qui, in questo luogo silvestre, che sente maggiormente il ricordo letterario e lo spirito del poeta, molto più che a Firenze, corrotta ormai dalla modernità. Raggiunta la *Montagna di Dante*⁷, dopo aver ammirato quel piccolo rigagnolo d'acqua da cui scaturirono i bellissimi versi che Dante dedica all'Arno nel *Purgatorio*, Persis, si sofferma ad evocarli nella sua memoria, per meglio illustrare

la scena che mentalmente va delineandosi, mentre Rupert, che le siede vicino, è intento ad ammirare il suo profilo e perdersi nel pensiero che anche Dante, secoli prima, dovette seder lì, come lui, nel ricordo della sua amata Beatrice.

Terra di memoria, il Casentino vanta, oggi come allora, di essere meta privilegiata, per quei raffinati viaggiatori che prediligono gli itinerari più reconditi, lontani dal turismo di massa, con Firenze e Arezzo vicine che ne detengono le chiavi d'accesso. Che siano voci di Santi, Guerrieri o Poeti, in questa valle si avverte forte la sensazione di non essere mai soli. Qui la memoria del passato è intrisa nelle sacre foreste, tra le rovine di castelli e abbazie e nel cuore di luoghi in cui *ogni estimatore di Dante dovrebbe desiderare di potersi trovare*⁸. Ai pellegrini letterari va il consiglio di Maurice Hewlett, *di partire a cuor leggero, con Dante nel sacco e il libretto del Sig. Beni in tasca, un buon bastone e l'amico preferito*. Il Casentino sarà vostro.⁹

¹ Ampère, Jean-Jacques, *Voyage Dantesque*, 1839, trad. it. a cura di Della Latta, Eustachio, *Viaggio Dantesco*, Firenze, Le Monnier, 1855.

² Bassermann, Alfred, *Dantes Spuren in Italien, Wanderungen und Untersuchungen von A. B.*, München und Leipzig, 1897, trad. it. a cura di Egidio Gorra, *Orme di Dante in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1902.

³ Noyes, Ella, *The Casentino and its Story*, 1905, London, J. M. Dent & Co, trad. it. a cura di Amerigo Citernesì, *Il Casentino e la sua storia*, Arezzo, Edizioni Fruska, 1995.

⁴ A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, precisamente dal 1865, si assiste ad una nuova tendenza nello studio della *Divina Commedia*, dedicato alla geografia d'Italia descritta nel poema dantesco e alla realizzazione di nuove mappe dell'Italia

dantesca. Per approfondimenti si vedano: R. Cavalieri, *In viaggio con i padri della letteratura italiana. Dante, Petrarca, Boccaccio. Saggi di geografia letteraria*, Robin Edizioni, 2020 e A. Brilli, *Il viaggio dell'Esilio. Itinerari, città e paesaggi danteschi*, con saggi di A. Brilli e R. Cavalieri, Minerva Edizioni, 2015.

⁵ Colquhoun Grant, *Through Dante's Land. Impressions in Tuscany*, London, John Long, 1912, pubblicato in formato ebook, in lingua originale, da Robin Edizioni.

⁶ Colei che venera la memoria di un eroe.

⁷ Allude al Monte Falterona.

⁸ Mrs. Coulquhoun Grant, *Through Dante's Lands. Impressions in Tuscany*, 1912.

⁹ Maurice Hewlett, *The Roads of Tuscany*, 1904.



I tempi di Dante e Campaldino

FEDERICO CANACCINI

Il cittadino fiorentino Dante Alighieri, come del resto i suoi – più o meno noti contemporanei – fu testimone di una straordinaria fase storica, fatta di grandi trasformazioni.

Osserviamo allora più da vicino quei decenni palpitanti, cominciando col ricordare come, nel dicembre del 1250, la morte di Federico II lasciasse vacillare la sede imperiale. I suoi successori non riuscirono certo a eguagliare la sua grandezza e la sorte non giocò a favore della causa sveva: Corrado IV moriva nel 1254 lasciando l'Impero vacante e il Regno conteso tra Manfredi e Corradino. Dante nasce nel 1265, l'anno in cui Carlo I d'Angiò scende in Italia con un esercito, dopo aver preso accordi col cardinal Pignatelli su invito di papa Urbano IV: il 14 maggio 1265 entrava in Roma e il 28 giugno otteneva l'investitura a re di Sicilia, in antitesi a Manfredi, figlio bastardo di Federico II, venendo contemporaneamente proclamato comandante in capo della spedizione contro il giovane svevo. Nel 1266, presso Benevento, con la sconfitta di Manfredi aveva inizio il predominio angioino in Italia: Carlo avrebbe confermato la propria vittoria due anni dopo a Tagliacozzo, contro Corradino, il nipote dello *Stupor Mundi*. Finisce così il dominio Normanno Svevo nel Mezzogiorno, nasce il Regno angioino, si eclissa l'Impero e il papato intraprende una politica sempre più filo-francese e filo-angioina.

Sono anni in cui alle vicende politiche si mescola un nuovo sentire religioso, erede soprattutto delle teorie gioachimite, un misto di superstizione, fanatismo, paura e speranza: dal 1260 le città del Nord Italia si riempiono di cortei di flagellanti. Benchè papa Alessandro IV li avesse proibiti, i fanatici continuarono nelle loro processioni e nel corso della seconda metà del Duecento in diverse città d'Italia e d'Europa apparivano queste processioni. Sono i decenni in cui si sviluppa anche una nuova demonologia, una ossessione per il Diavolo che, sino ad allora, non era così presente e che invece, proprio a cavallo del 1300, divenne elemento quasi indispensabile per l'immaginario di un uomo di quegli anni. Che sono gli anni di Dante.

Sono gli anni in cui le lotte di fazione nelle città comunali raggiungono il loro culmine: i vinti vengono espulsi, i loro beni confiscati, le loro case diroccate, le torri scapitozzate. E i ricambi gestionali, i rivolgimenti di fronte, fanno sì che nel giro di pochi anni, ora una parte ora l'altra debbano trovar riparo in città amiche. Le città sono un cumulo di macerie.

Firenze, patria dell'Alighieri, è teatro di una lotta particolarmente feroce: l'alternarsi delle fazioni è molto rapida e dal trionfo popolare si passa a quello ghibellino, per poi arrivare a quello guelfo, con le conseguenze facilmente intuibili, dopo quanto detto sopra. Le liste degli espulsi riempiono pagine e pagine, si tratta defli "exbampniti", gli sbanditi, coloro a cui è proibito mettere piede in patria, pena la morte. Un giorno sarà questo il triste destino anche di Dante.

Ma il conflitto non è solo intestino: le città si scontrano per il controllo sul contado, il territorio su cui i Comuni in espansione proiettano le proprie direttrici, i propri mercati. In

uno spazio relativamente ristretto, come quello della attuale regione Toscana, lottano per il dominio alcune grandi città, come Firenze, Pisa, Siena, ed altre di minor peso, ma decise a non soccombere alle rivali più potenti: Pistoia, Lucca, Prato, Arezzo. A ciò si aggiungano alcune famiglie nobili, di lunga tradizione, che controllano ampi territori e che devono barcamenarsi tra questo pericoloso gioco di equilibri.

Dante vive questi anni e partecipa alla vita politica dei suoi tempi, conoscendo molti dei suoi protagonisti: incontra personalmente papa Bonifacio VIII e l'imperatore Arrigo VII, ha modo di parlare con Carlo Martello d'Angiò e assiste all'ingresso in città di Carlo II lo Zoppo, re di Napoli. È guerriero e Priore, è ambasciatore e scrivano di corte.

E nella sua opera, ricorda episodi a lui ben presenti, perché vi prese personalmente parte, o di cui sentì i racconti dai reduci, o dagli anziani del suo rione. Ecco allora che appare davanti al poeta il magnanimo Farinata o re Manfredi di Svevia, il conte Guido e la bella Gualdrada. Personaggi di generazioni precedenti ma la cui fama era giunta sino alle orecchie del poeta.

E Dante rammenta episodi, a volte minori, di "cronaca" diremmo oggi, che dovettero però far scalpore immediatamente. Alcuni ebbero risonanza anche politica, come la tragica fine del conte Ugolino e dei suoi. Altri dovettero essere ricordati per motivi differenti: la cattura e il rogo del falsario di Romena, i cui fiorini alterati avevano forse messo in difficoltà la polizia del Comune del Giglio; la morte brutale di Pia dei Tolomei; la fine violenta di due innamorati, Paolo Malatesta e Francesca da Rimini.

Ed è questo uno degli episodi celebrati in questa bella mostra voluta e ospitata dalla Amministrazione comunale di Poppi.

Dante dovette sentir parlare di Paolo, detto il Bello, Terzogenito di Malatesta da Verucchio, giacché nel 1282 ottenne la carica di Capitano del Popolo e di Conservatore della Pace in Firenze: l'Alighieri era un ragazzo di 17 anni. Paolo era un uomo già sposato, da anni, con Orabile Beatrice di Ghiaggiolo, ed era padre di almeno tre figli. Sappiamo che già il primo febbraio del 1283 Paolo dà le dimissioni dal prestigioso incarico e decide di rientrare in Romagna. Sono i mesi in cui Paolo si invaghisce della cognata, la giovane Francesca da Polenta, sposa, o promessa sposa, del fratello di Paolo, Gianciotto. Non sappiamo come i due si conobbero, ma la storia d'amore fu fugace, dal momento che il sanguinoso finale si consumò tra il 1283 e il 1284, ponendo fine alla vita tanto di Paolo quanto di Francesca.

Altro personaggio che compare nel percorso espositivo è il pistoiese Vanni Fucci, soprannominato "la Bestia". Di tutt'altra risma rispetto ai due sfortunati amanti, Dante conobbe Vanni a motivo del suo carattere violento. Del resto sappiamo che Vanni si era distinto in atti brutali nel 1281, nel 1286 e nel 1287. Quando però fu il momento di prendere le armi e andare in guerra contro Arezzo, nel 1289, in quella spedizione che culminò nella battaglia di Campaldino, Vanni Fucci accampò scuse e il podestà di Pistoia – quel celebre Corso Donati, nemico personale dell'Alighieri – gli comminò una multa salata a motivo di questa sua assenza. Ma la fama di Vanni Fucci fu legata soprattutto all'omicidio di messer Bertino dei Vergiolesi, esponente di spicco della parte Bianca pistoiese: l'assassinio perpetrato da Vanni impresse nuovo vigore alla lotta di fazione in Pistoia che poi, da lì a pochi anni, avrebbe

travolto anche Firenze coi nomi di Bianchi e Neri. Dante ebbe forse modo di conoscerlo intorno al 1292, quando fu impegnato in una campagna militare contro Pisa e quando si macchiò di altre ribalderie, come il furto di arredi sacri dell'Opera di S. Jacopo che custodiva, fra l'altro, le reliquie del santo di Compostela.

Nella piana di Campaldino invece si affrontarono su diversi schieramenti proprio il Nostro poeta, uomo di 24 anni, e Buonconte, figlio di uno dei più famosi condottieri del tempo, Guido da Montefeltro. Buonconte. Probabilmente, alla fine della battaglia, il cadavere del condottiero ghibellino non venne riconosciuto o il cadavere andò disperso: questo fatto dovette accendere la fantasia del poeta che, anni dopo, si ritrovò a tornare nei luoghi in cui nel 1289 si era trovato in armi. Non è improbabile che ai piedi di Bibbiena, dove l'esercito ghibellino aveva trascorso la notte del 10 giugno, potessero accendersi altri scontri e che magari proprio verso Bibbiena si fossero diretti alcuni scampati alla morsa guelfa in cui rimasero intrappolati molti dei cavalieri ghibellini e forse lo stesso Buonconte. Difficile stabilire cosa realmente accadde, però è Dante stesso che ci narra che a fine della giornata campale un tremendo temporale si abbatté gagliardo sul Casentino, facendo tracimare i fiumi: ed è a questo punto che immagina la fine del Montefeltro, il cui cadavere viene travolto dalle acque del torrente Archiano, e sepolto sotto una coltre di fango, per volontà del Diavolo, beffato all'ultimo dal pentimento *in extremis* del ghibellino.

Il percorso prosegue e si esaurisce con un altro grande personaggio che fu ospite in Casentino ma che Dante non poté conoscere dal vivo: Francesco d'Assisi era infatti morto nel 1226, ma la sua fama di santità era quanto mai viva e il pellegrinaggio al "crudo sasso" della Verna, là dove aveva ricevuto il sigillo delle stigmate, era stato monumentalizzato a partire dal 1250 dal conte Orlando da Chiusi, e poi consacrata nel 1260. Una epigrafe in gotica, posta sul muro tra la finestra e la porta della Cappella delle Stimmate, ricorda che questa cappella fu fatta costruire nel 1263 dal Conte Simone di Battifolle dei Guidi di Poppi per onorare Francesco stigmatizzato e morto meno di quarant'anni prima. La cappellina fu costruita sul punto esatto dove Francesco ricevette le Stimmate e sostituì una croce di legno postavi da Frate Leone, compagno dell'Assisiato.

In quegli stessi anni, a memoria stavolta della vittoria militare ottenuta dai Ghibellini nella piana di Montaperti, i Guidi iniziavano a costruire nel 1262 la chiesa di Certomondo, nella piana di Campaldino, dedicandola alla Annunciazione e al Battista. Il luogo, però, era stato scelto giacché nei pressi vi era un ostello in cui, secondo la tradizione popolare, vi aveva soggiornato il santo di Assisi. La chiesa e il convento furono consacrati nell'anno 1265 dal vescovo di Arezzo Guglielmo Ubertini, assieme al vescovo di Firenze e a quello di Fiesole. Quello che doveva essere un monumento al trionfo ghibellino, sarebbe divenuto testimone di una grande *débâcle* della fazione filo imperiale.

Dante, che a Campaldino affrontò la carica nemica di Buonconte e dell'Ubertini, sfidando la morte, tornò in questa valle sfidando la durezza dell'esilio, trovando accoglienza e rispetto. Oggi, con queste poche pagine, mi permetto di omaggiarlo assieme alla suggestiva mostra che mi trovo qui ad introdurre.



Autore ignoto, *San Francesco riceve le stimmate*, metà del sec. XIII. L'immagine, collocata all'ingresso della Cappella delle Stimmate alla Verna è sicuramente una delle più antiche testimonianze iconografiche del Santo e soprattutto della sua stigmatizzazione.

La bigamia di Nostro Signore: in margine al Francesco di Dante

LORENZO BASTIDA

Allestire una mostra di opere d'arte a soggetto dantesco, stabilendo attraverso i secoli una delicata triangolazione tra testo, iconologia e territorio, è impresa meritoria che sollecita al dialogo competenze disparate e solleva importanti questioni di metodo e di merito.

Molto si è riflettuto sui rapporti della poesia dantesca con le arti figurative: come l'ingente "biblioteca di immagini" che innervò l'*alta fantasia* del poeta diviene oggetto di studi sempre più dettagliati, così la storia delle "traduzioni visuali" del testo non cessa di arricchirsi, ramificandosi in insospettate direzioni. Nutrita di immagini antiche e recenti, la Commedia divenne d'acchito repertorio di immagini potentemente rinnovate: né, come tale, accenna ad esaurirsi.

La scelta di concentrare l'attenzione sui *personaggi* del poema (piuttosto che, poniamo, su raffigurazioni del poeta stesso o del suo bestiario simbolico) ha indotto la curatrice a concentrarsi da un lato su figure storiche contemporanee all'autore; dall'altro su figure della fede còlte in atteggiamenti danteschi.¹

Francesco d'Assisi, su cui farò convergere qualche marginale osservazione, appartiene di fatto ad entrambe le categorie. Morto a meno di quarant'anni dalla nascita di Dante, egli era ancora oggetto della fervida trasmissione orale di aneddoti e memorie; d'altro canto, sull'onda della rapida canonizzazione e della "novitas miraculi" delle stimmate, egli era già personaggio di una imponente letteratura agiografica. La straordinaria forza di attrazione, tale da far velo ai più antichi martiri, produsse una vasta iconografia, caratterizzata dallo sviluppo di *historiae* che, concatenandosi in serie narrative, venivano integrando e correggendo il ruolo devozionale dell'*imago*.²

Non stupirà che, nel nostro catalogo, sia proprio Francesco a fungere da ideale trait d'union con l'unico personaggio purgatoriale: Buonconte da Montefeltro la cui anima è oggetto (Pg V 103-108) di una disputa tra emissari celesti ed inferi che ripete, con opposto e salvifico esito, quella ingaggiata dal Santo per l'anima del padre Guido (If XXVII 112-123).

Risale così, il Francesco di Dante, dalle fiamme che fasciano i consiglieri di frode, per sbocciare nell'eulogia che Tommaso d'Aquino, di tutt'altra fiamma rivestito, ne intona nel Cielo del Sole (Pd XI 43-117) e compiersi, nella *candida rosa* d'oltrecielo, su uno scranno posto in faccia alla Vergine, a precedere in Benedetto e Agostino i padri stessi del monachesimo occidentale (Pd XXXII, 34-36). Tanto basta, confido, ad attestare la speciale devozione che il poeta nutriva per l'assisiato.

Nel secondo decennio del Trecento, la "nebulosa poligenetica" del francescanesimo, sempre più polarizzata, precipita verso la soluzione del conflitto interno con una serie di condanne dell'ala detta "spirituale". La figura del Fondatore, tuttavia, era ormai irrimedi-

bilmente plurale: e tale sarebbe nei secoli rimasta, a dispetto della sapiente operazione di sintesi e rifondazione bonaventuriana; a dispetto del benemerito prodigarsi dei filologi.³

Alla *Legenda Maior*, pur tra mille cautele, credo vada restituita la palma di principale tra le fonti di Dante: ma si tratta, vedremo, di una palma avelenata. Nel Cielo del Sole, Bonaventura da Bagnoregio occupa un posto speculare, ancorché subordinato, a quello dell' Aquinate.⁴ Come il domenicano Doctor Angelicus tesse le lodi di Francesco, così il francescano Doctor Seraphicus farà con Domenico. Due sono infatti i *principi*; due le *ruote* del *carro* della Chiesa; due i *campioni* che la Provvidenza ha disposto a suo salvamento: *degno è che, dov'è l'un, l'altro s'induca* (Pd XII 34). Orbene, guardiamoci negli occhi e confessiamoci che ciò non avviene quasi mai, né in iniziative come questa, né nella nostra memoria di lettori.

Le ragioni di tale disparità, che stimo indipendente dalle intenzioni del poeta, sono tanto di carattere contestuale (la diversa *popolarità* dei due Santi) quanto testuale (il diverso grado di *memorabilità* dei brani a loro dedicati). La mia tesi è che un filo corra dalle une alle altre: l'evidente, e fin qui trascurata, dimensione "popolare" della narrazione francescana proposta da Dante.⁵

Contrariamente a quanto avviene con altri personaggi, Dante evita qualsiasi accenno di "ritratto" francescano. Crea bensì, in If XXVII, una *historia* postuma da innestare nel contesto della battaglia di Campaldino, in cui il Santo – associato al ruolo che S. Basilio svolge nella *Legenda aurea* – viene sconfitto dalla pervicacia *loica* dell'antagonista.⁶ A tale uso diabolico dell'intelletto rinvia, a mio avviso, la provocazione consistente nel collocare la lode di Francesco, *indoctus* che delle umane lettere aveva ben misero concetto, nel Cielo degli Spiriti Sapienti.⁷ Egli, beninteso, non ne fa parte: ma è la sua santa follia ad insinuare la breccia in cui si compie il mutuo riconoscimento di personalità divise in vita da acerrime contese, accomunate in cielo nel canto e nella danza.⁸ Due corone di anime-soli vorticano attorno a Beatrice, in atteggiamento di letizia che può ben dirsi francescano. A Dante pellegrino paiono *donne* sospese in momentanea pausa del *ballo*, senza dismetterne la posa (Pd X 79-81): paragone che ne rafforza la percezione vitale, gioiosa – popolare, appunto.⁹

In cielo, nel loro Cielo, i sommi sapienti bruciano di carità (*ardenti soli*) come Francesco bruciava in terra (*tutto serafico in ardore*): possono così, trionfando, emendarsi non solo degli odii reciproci, ma della comune superbia e della presumibile *acedia*. Tommaso dovrà riconoscere che Sigieri di Brabante, alla cui condanna aveva dato decisivo contributo, *sillogizzò invidiosi veri* (X 138): verità solo razionali, ma nondimeno verità; l'opposto di quei *difettosi sillogismi* cui, aprendo il Canto XI, Dante attribuirà la fallacia di ogni *cura de' mortali*.¹⁰ Analogamente, Bonaventura dovrà riconoscere che Gioacchino da Fiore, alla cui prepotente influenza sul suo Ordine si era con ogni mezzo opposto, era *di spirito profetico dotato* (XII 140-141).¹¹

Insomma, le inconcepibili conciliazioni che hanno luogo nel Cielo del Sole, vanno ben al di là dell'auspicata concordia tra francescani e domenicani; al di là persino della dicotomia tra razionalismo neoaristotelico e misticismo neoplatonico che i due parlanti emblematicamente incarnano. L'operazione, pur supponendo una profonda dottrina, riflette un *ethos*

schiettamente popolare: la smettessero, Dottori e Sorbonisti, di accapigliarsi su questioni sempre più astruse, e si dedicassero una buona volta alla riforma *sine glossa* di una Chiesa sempre più corrotta!¹²

Si spiega così, a mio sentire, il ruolo centrale di Povertà nella vicenda del Francesco di Dante.¹³ Notevole che non vi siano, nel variegato repertorio allegorico della Commedia, altre figure prosopopaiche chiamate col loro nome. Persino in un'operetta d'impianto didascalico quale il *Detto d'Amore*, è lei, Povertà, la personificazione più ampia e complessa (vv. 318 ss).

Sul senso da attribuire a questa virtù francescana, un furioso dibattito aveva dilaniato non solo i membri dell'ordine, ma l'intera cristianità. Tra le molte autorevoli posizioni, confesso che nessuna mi pare più lontana dalla nuda potenza dell'allegoria dantesca di quella "ontologia della povertà" che, elaborata da Bonaventura, risulterà infine vincente. In Dante, chi vuol seguire Francesco *si scalza*; egli stesso pare *dispetto a meraviglia* (come *dispetta e scura* era stata la sua donna): e ripetutamente nel poema ci viene ricordata la centralità, per ogni vita cristiana, della rinuncia ai beni materiali.¹⁴

Si esita, ed è saggia cautela, a considerare quale invenzione dantesca il matrimonio di Francesco e Povertà. Pure, l'abitudine di indicarne la fonte nel volgarizzamento trecentesco del *Sacrum commercium Beati Francisci cum Domina Paupertate* andrà sottoposta a revisione. Nell'originale latino, infatti, non compare un solo termine che alluda a sponsali, né metafora erotica alcuna è utilizzata riguardo al rapporto che i frati, collettivamente si badi, intrattengono con la loro "Signora".¹⁵ Dante poteva ben conoscere il testo, persino dividerne gli spunti polemici: il che non gli ha impedito di restituire al suo Francesco la dimensione di eroe solitario, né di datarne l'unione con Povertà al processo intentato dal padre dinanzi al tribunale vescovile (*sua spirital corte*). Ben prima, dunque, del costituirsi di qualsiasi compagine comunitaria.

È anzi al palese successo del "ménage" (*la lor concordia e i lor lieti sembianti*) che il poeta ascrive il primo proselitismo francescano. Chi si precipita *dietro a lo sposo* lo fa in forza del fascino di Lei: *sì la sposa piace*. La sua tacita fedeltà, d'altronde, serba ha nulla del moraleggiante prodigarsi di Domina Paupertas in stupori, racconti, messe in guardia, raccomandazioni, profezie.¹⁶ Né può sfuggire come Dante faccia seguire il disvelamento dell'identità della sposa al suo sommo titolo di gloria: essa sola condivise sulla Croce l'agonia del *primo marito*, laddove la stessa Vergine Maria *rimase giuso*.¹⁷

Un altro matrimonio, dunque, dalle evidenti implicazioni per il passaggio da Francesco *imitator Chirsti* a Francesco *alter Christus*. E non è tutto. Altre ancora sono le nozze introdotte per prime nel testo di Pd XI, e consumate proprio sulla Croce. La *sposa di colui che ad alte grida / disposò lei col sangue benedetto* (32-33) è, notoriamente, la Chiesa Militante.¹⁸ Francesco e Domenico furono inviati sulla terra per rinsaldare quel vincolo, senza il quale non è speranza di salvezza. Ebbene, a rigor di cronologia, la Chiesa non è che la seconda moglie di Nostro Signore, essendo l'unione con Povertà coincidente con l'Incarnazione. Qui risiede,

come ha ben visto Vittorio Sermoni, la forza temeraria del dettato dantesco: o la Chiesa e la Povertà *tornano ad essere una cosa sola*, o la Chiesa di Cristo, semplicemente, non è.

A simili tensioni soggiacenti andrà attribuito il fatto che, nella *fictio* dantesca, la vita di Francesco sia narrata dall'Aquinate con ampia profusione di quell'allegorismo poetico che lui stesso, il Tommaso storico, recisamente condannava. Ben più che la "faziosità magnanima" del poeta è in gioco quando egli rende l'atteggiamento di Francesco di fronte a papa Innocenzo III, *petens humiliter* nella *Legenda Maior* (III 9), con un *regalmente* che dice tutt'altro, e che il sintagma *dura intenzione* seccamente ribadisce.¹⁹

E che dire del totale silenzio sui miracoli, cui tanta parte della trasposizione agiografica era affidata già in Tommaso da Celano? Che dire della *superbia* del Sultano d'Egitto (tanto lontana dalla benevolenza accreditatagli da Bonaventura), presupposto dell'inefficacia della predicazione di Francesco tra gli infedeli; con cui contrasta, in patria, l'efficacia del suo esempio? Che dire della contaminazione di lessico marziale (*in guerra / del padre corse*) ed erotico (*la porta del piacer; di di in di l'amò più forte*) che presenta la conversione di Francesco come un unico, esclusivo atto d'amore? Che dire, infine, della "reductio ad unum" delle articolate disposizioni del *Testamentum*, in forza della quale il Francesco di Dante tace sul rapporto col clero regolare, per raccomandare ai suoi frati null'altro che Povertà, *la donna sua più cara*?

È mia convinzione – lo si sarà notato – che la *Commedia* di Dante sia abitata da una tensione sempre crescente, spinta nella terza Cantica al limite di rottura, tra il "dire" e il "fare" (tra il dire, poniamo, di non poter dire, e la dettagliata enunciazione che lo include); e che questa tensione, i cui termini magmaticamente si modificano dando luogo talvolta ad armoniose compresenze di opposti, talaltra ad esplosive contraddizioni, sia tra le chiavi della sua peculiare polisemia. Nonché, come questo catalogo testimonia, della sua fecondità per le arti figurative. La scommessa, indubbiamente vinta, di versificare l'indicibile, non cessa di rivivere nell'ansia di darle forma plasticità colore: di rappresentare questo irrappresentabile poema.

- ¹ Al primo gruppo appartengono Paolo e Francesca, Farinata degli Uberti, Vanni Fucci e Buonconte da Montefeltro; al secondo S. Michele Arcangelo, S. Pietro, S. Paolo, S. Giovanni Evangelista, la Vergine Maria, Cristo benedicente.
- ² La distinzione, codificata da H. Belting (*L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986) e proficuamente adattata al caso di Francesco da K. Kruger (*Un santo da guardare. L'immagine di S. Francesco nelle tavole del Duecento*, in Bartoli Langelì, Prinzivalli, *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 145-161) è oggi da più parti problematizzata. Essa è nondimeno di grande utilità nel caso di Dante: il quale, come vedremo, non fornisce di Francesco immagine alcuna.
- ³ In questo senso argomenta Grado Giovanni Merlo, da cui tolgo l'espressione "nebulosa poligenetica", nello scritto introduttivo a M. Benedetti e T. Subini (a cura di), *Francesco d'Assisi. Storia, arte, mito*, roma, Carocci, 2009, dal titolo *L'irriducibile dualità tra frate Francesco in sé e S. Francesco per noi*.
- ⁴ Il fatto che sia Tommaso il primo a prendere la parola lo colloca su piano di assoluta primazia, anche rispetto alla selezionatissima élite di sapienti che egli ci presenta in Pd X 54-81. Alla "prima corona" di luci danzanti è palesemente subordinata la seconda, che Bonaventura passa in ben più concisa rassegna: Pd XII 130-141.
- ⁵ Si prescinde qui dalle pur raffinate valutazioni estetiche che portarono Momigliano a considerare "più fusa e più alta", nel testo dantesco, la biografia di Francesco rispetto a quella di Domenico (Commento a Pd XII 67-70). Quanto al termine "popolare", esso andrà inteso nell'accezione proposta da Lino Pertile nel volume *Dante popolare*, Ravenna, Longo, 2021 (pp. 59-67 in specie): ossia in senso non antitetico ma complementare al ruolo della cultura "alta". All'intuizione di Pertile sono ispirate queste pagine.
- ⁶ *Legenda Aurea*, XXVI, 150-151. Per un'interessantissima proposta che associa il ruolo di Francesco a quello di psicopompo di Michele Arcangelo, si veda in questo volume il saggio di Alberta Piroci.
- ⁷ Come ben notato da G. Mazzotta (*Dante's franciscanism, in Dante and the Franciscans*, a cura di S. Casciani, Leiden, Brill, pp. 171-198), Francesco non è che un "idiota" rispetto a coloro dai quali e tra i quali il suo elogio è proclamato.
- ⁸ Riconoscimento che non esclude né distinzione né gerarchia: molto lontano, come già vide Chimenz nel suo Commento (1961), dalla fusione mistica che molti odierni esegeti vi scorgono.
- ⁹ Ottime, in proposito, le osservazioni di Massimo Cacciari in *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Milano, Adelphi, 2013. Il filosofo insiste tuttavia nel porre il raffronto con l'arte giottesca sul piano della "figurazione" di Francesco: la quale, per l'appunto, in Dante non ha luogo.
- ¹⁰ Cioè di ogni occupazione, annotano unanimi i commentatori, coltivata a proprio esclusivo vantaggio. Resta notevole che, facendo proprie la frustrazione e la sete di rivalsa degli esclusi, Dante accomuni nel giro di due precipiti terzine diritto politica medicina e *scerdozio* alla lussuria, all'ozio, al la drocinio (Pd XI 4-9). La colta menzione del primo verso della prima Satira di Persio (*o insensata cura de' mortali*) non attenua affatto, data la virulenza dell'ipotesto, né il dato rivendicativo né l'ethos popolare.
- ¹¹ L'impostazione del doppio elogio riprende una nota profezia pseudo-gioachimita: "Erunt duo viri, unus hinc, alinus inde ... unus italus, alter hispanus..." (cfr. S. da Campagnola, in "Picenum Seraphicum" XI, 1974, pp. 35-39). Quanto alla centralità del simbolo del Sole che sorge, collegato all'Angelo di *Apoc.* 7, 2 e, da molti Spirituali, all'annuncio gioachimita dell'Età dello Sprito Santo, bisognerà riconoscere che esso gode dell'avallo di Bonaventura stesso (per Angelo Clareno nientemeno che l'Anticristo!) nel Prologo della *Legenda Maior*.
- ¹² Non arbitrariamente si è scritto che i panegirici di Francesco e Domenico costituiscono "larghissimi preludi alle polemiche contro i loro ordini" (Stanislao da Campagnola, voce "Francesco d'Assisi" di *ED*): la corruzione di coloro che avrebbero dovuto guidare il rinnovamento era per Dante doppiamente censurabile.
- ¹³ Come questa mostra ben testimonia, una tradizione pittorica che dalle vele della Basilica Inferiore di Assisi (in cui già Vasari scorgeva un'ispirazione dantesca) giunge in capo ad oltre mezzo millennio al silente e rarefatto paesaggio di Beatrice Ancillotti Goretti, non ha esitato ad identificare nell'allegoria della Povertà, e nel suo matrimonio con Francesco, l'elemento qualificante della narrazione dantesca. **Decisive**, sul piano contestuale, restano le osservazioni di Bruno Nardi, *Il canto di S. Francesco*, in "L'Alighieri", 1964, n. 2, pp. 9-20. Piace infine ricordare che Pio XI, pontefice mai abbastanza rimpianto, definì Pd XI "il canto dello sposalizio tra Francesco e la Povertà" nell'enciclica *Rite expiatis* del 1926.
- ¹⁴ Si pensi ad es. all'invettiva di S. Pietro in Pd XXVII 10-66; o a quanto ricordato da S. Benedetto in Pd XXII 88-93. L'espressione "ontologie de la pauvreté" si deve a E. Falque (*Saint Bonaventure et l'entrée de Dieu en théologie. La Somme théologique du Breviloquium*, Paris, Vrin, 2000) che fa acutamente notare come Bonaventura faccia della povertà un dato interiore e immanente, una condizione di assoluta dipendenza dall'altro (dalla Grazia) che deriva all'umanità dal peccato.
- ¹⁵ Con scelta che avrebbe dovuto insospettire, il volgarizzatore rende con *Nozze mistiche* un termine, *commercium*, che propriamente vale "conversazione", "frequentazione". Confesserò sottovoce che gli argomenti fin qui addotti a provare l'antiorità del testo volgare rispetto alla stesura del *Paradiso* mi paiono deboli, forse persino reversibili.

¹⁶ Le intenzioni polemiche dell'anonimo estensore contro le deviazioni dei conventuali paiono evidenti, specie nei paragrafi che seguono il 36. Al 38 si legge l'espressione "nuovi farisei" (ripresa da Dante a proposito di papa Caetani, If XXVII 85) e, per indicare l'Avarizia, Povertà allude ad una sua nemica che con "astuzia di volpe" celava la "voracità del lupo". L'immagine, ripetuta in 53, andrà aggiunta al nutrito dossier sulle cosiddette "tre fiere" di If I. Molti altri elementi avrebbe potuto il poeta cavare da questo testo: non quello, su cui unicamente si insiste, del matrimonio allegorico.

¹⁷ Un'interessante vertenza ecdotica grava sul v. 72: si deve leggere *pianse* o *salse* sulla croce? Sia come sia, più che al "secum patiebaris" del *Sacrum Commercium* (n. 21) Dante pensa al confronto con Maria istituito da Ubertino da Casale (*Arbor vitae crucifixae* V, 3): «immo ipsa matre (...) te non valente contingere, domina Paupertas, te plus quam umquam fuit strictius amplexata». Un'altra figura di spicco dell'ala "spirituale", Pietro di Giovanni Ulivi, rivendicherà invece a Maria il titolo di "cumcrucifixa" (*Quaestiones quatuor de Domina*, IV, 2). Sicché appare chiaro quale sia il contesto in cui, scostandosi dalla linea Celano-Bonaventura, il poeta ha insensibilmente condotto il suo lettore. In questo contesto di auto-emenda-

mento andrà letta l'affermazione di Pd XII 124-126, solitamente intesa come equidistanza di Bonaventura personaggio tra "conventuali" e "spirituali".

¹⁸ L'allusione è a un luogo comune, fondativo del cristianesimo occidentale, riconducibile alla messe di interpretazioni figurative del Cantico dei Cantici magistralmente sudita da Lino Pertile (cfr. in specie *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998)

¹⁹ Molto ci sarebbe da dire a proposito dell'umiltà, tematicamente centrale nel poema più superbo che sia mai stato composto. Basti qui rilevare che, a fronte delle 84 occorrenze (tra sostantivi, aggettivi e avverbi) della *Legenda Maior*, le 16 della *Commedia* non sono tutte da intendersi in senso morale. La sola di Pd XI indica l'*umile capestro*, cioè la rozza corda che *legava* (v. 85) il primo manipolo di seguaci. L'unico caso in cui il termine è riferito personalmente a Francesco è Pd XXII 90: ma ancora una volta, nelle risentite parole di Benedetto, non di sottomissione né di mansuetudine si tratta, bensì di povertà materiale: *Pier cominciò sanz'oro e sanz'argento / e io con orazione e con digiuno / e Francesco umilmente il suo convento*.

La breve vita della Congregazione degli Eremiti Camaldolesi

Camaldoli e camaldolesi nel Casentino del '600

UBALDO CORTONI

La presenza di opere riconducibili alla mano di Venanzio l'Eremita a Camaldoli, e presso le sue dipendenze nell'aretino, sono da ricondurre direttamente all'unione che interessò tre della quattro Congregazioni eremitiche camaldolesi tra il 1634 e il 1667. Anche i temi rappresentati dall'eremita coronese appartengono ad una comune spiritualità, come la devozione all'arcangelo Gabriele, patrono della Congregazione camaldolese di Monte Corona e della Congregazione dei Cenobiti di San Michele, o al beato Michele Pini, recluso presso il Sacro Eremo dal 1508 alla sua morte nel 1522, entrambi rappresentati tanto nelle chiese degli eremi camaldolesi quanto in quelle cenobitiche.

Le premesse: divisioni e unioni nel mondo camaldolese (1474-1935)

Tra Quattro e Cinquecento la Congregazione Camaldolese dell'Ordine di San Benedetto ha assistito all'acuirsi degli scontri tra coloro che interpretavano l'eredità romualdina solo come vita eremitica e coloro che, vivendo nei cenobi, credevano in un possibile equilibrio tra le due forme di vita, allo stesso modo in cui si era realizzata a Camaldoli sin dalla sua fondazione, dove – secondo quanto riportato dalle Costituzioni più antiche –, alla costruzione dell'eremo seguì immediatamente quella del cenobio per la formazione dei giovani e la cura degli eremiti o degli ospiti. Il conflitto portò a divisioni interne dalle quali nacquero una Congregazione cenobitica camaldolese e quattro di vita eremitica.

I cenobi camaldolesi iniziano ad acquisire una loro propria fisionomia giuridica distinta, ma non separata, dalla tradizione camaldolese eremitica dal 1474, tentando poi una riunione con Camaldoli nel 1513. L'unione con i cenobiti portò nel 1523 a forti scontri all'interno del mondo eremitico, che si concluse nello stesso anno con la nascita della Compagnia di san Romualdo e nel 1530 con il riconoscimento della Congregazione degli Eremiti di Monte Corona, alla quale appartiene Venanzio l'Eremita. Una nuova separazione tra Camaldoli e i Cenobiti camaldolesi si ebbe nel 1616, quando nasce la Congregazione dei Cenobiti di San Michele di Murano. Una nuova unione tra le due famiglie camaldolesi fu tentata nel 1626, ma si concluse nel 1629 con un'ennesima e ultima divisione voluta dagli Eremiti di Camaldoli. Poco meno di trecento anni dopo, con la Bolla *Inter religiosos coetos* del 2 luglio 1935, Pio XI decretò che i Monaci Cenobiti Camaldolesi venissero definitivamente ricevuti dagli Eremiti di Toscana (Sacro Eremo e Monastero di Camaldoli), assumendo a loro volta una nuova denominazione: Monaci Eremiti Camaldolesi.

Non andò diversamente all'interno della tradizione eremitica camaldolese che in aperto

dissenso con la presenza di un cenobio a Camaldoli, che Paolo Giustinian nelle Costituzioni del 1520 non esitò a chiamare «Ospizio del Sacro Eremo», vide fiorire nuove quattro Congregazioni con la presenza di soli eremi.

Urbano VIII con la Bolla *Exponi nobis* dell'8 agosto del 1634 decretò l'unione degli Eremiti di Piemonte – fondati nel 1602 da Alessandro Ceva, professo del Sacro Eremo di Camaldoli nel 1571, e scomparsi con le soppressioni napoleoniche –, con la Congregazione di Monte Corona – che ebbe inizio con il veneziano Paolo Giustinian, professo del Sacro Eremo nel 1512, e Maggiore nel 1520, che fondò prima la Compagnia di San Romualdo (1523), riconosciuta poi come Congregazione degli Eremiti di Monte Corona (1530), e attualmente esistenti –, ai quali si aggiunse un mese più tardi il Sacro Eremo di Camaldoli. Da questa unione nacque la Congregazione degli Eremiti camaldolesi, dalla quale rimase fuori la Congregazione francese degli Eremiti camaldolesi – la presenza in Francia iniziò con un eremo coronese nel 1528, passando sotto l'obbedienza del Sacro Eremo di Torino nel 1625, ne decretò la fine la Rivoluzione francese –, dopo appena un trentennio la nuova Congregazione venne sciolta da Clemente IX nel 1667, restituendo l'indipendenza a ciascuna delle tre Congregazioni eremitiche.

Venanzio l'Eremita a Camaldoli e dintorni

L'opera di Venanzio a Camaldoli è attestata già nel 1640, sette anni dopo l'unione delle tre Congregazioni eremitiche, e si parla di rifacimento degli interni della chiesa nel 1659 – anno in cui è riferita la morte di Venanzio a Monte Corona –, con la realizzazione della volta della navata e del nuovo transetto all'ingresso.

Alcuni temi della produzione di Venanzio ricordano in particolare certe devozioni e temi teologici ricorrenti negli ambienti camaldolesi e nella Chiesa del Seicento.

La tela raffigurante *San Giuseppe col Bambino e i santi Francesco e Filippo Neri*, ricorda molto da vicino le devozioni care alla chiesa post-tridentina, soprattutto san Giuseppe, la cui memoria venne resa obbligatorio da Gregorio XV nel 1621, rinnovandone l'interesse anche per la pittura (cf. Guido Reni), e Filippo Neri, proclamato santo nel 1622, la cui spiritualità si ispirò o fu di ispirazione per pittori come Federico Barocci, Prospero Orsi, Caravaggio, Avanzino Nucci, il Cavalier d'Arpino, e Guido Reni – che affrescò nel 1608 il *Martirio di sant'Andrea* nell'omonimo oratorio, allora annesso al monastero camaldolese dei Santi Gregorio e Andrea al Monte Celio –, tutti attivi nella Roma del Cinque e Seicento.

La tela degli *Angeli del Giudizio*, conservata nel monastero di Camaldoli, e l'*Anima dannata*, conservata presso Badia Tega – allora annoverata tra gli eremi soggetti a Camaldoli –, sono opere che vanno in generale ascritte al tema del giudizio universale, inserito nel più ampio quadro della «visio beatifica» a cui ogni credente è chiamato, un soggetto quanto mai comune nella pittura religiosa del periodo post-tridentino. Più interessante, ma non verificabile per i dipinti in questione, è il dibattito sull'immortalità dell'anima alla

quale partecipò il camaldolese Samuele de Ulivis di Poppi – abate di Santa Maria degli Angeli a Firenze, dove morì nel 1604 –, con uno scritto del 1598 intitolato *Microcosmo*, pensato come un dialogo tra il confratello Pietro Bagnoli – abate di Classe in Ravenna, e in qualche misura discepolo di Claudio Betti, lettore presso lo Studio universitario di Bologna, e sostenitore di una riforma della Congregazione cenobita camaldolese sui dettami di Trento –, e il vescovo di Arezzo Pietro Usimbardi, che applicò i decreti tridentini nella sua diocesi. A Pietro Bagnoli si deve la committenza di una *Visione di san Romualdo* realizzata nel refettorio di Classe, che presenta una particolarità: ogni monaco che giunge alla sommità della scala ha con sé un'animula, segno forse di quell'immortalità dell'anima oggetto del dialogo nel *Microcosmo*.

La Vergine in preghiera appartiene ad un tema così caro a Camaldoli, che la nuova volta della navata della chiesa dell'Eremo venne affrescata dai fratelli Antonio e Giuseppe Maria Rolli prima della fine del Seicento con i misteri della vita di Maria. Tale soggetto non appare improvvisato dato che era già presente nella chiesa cinquecentesca, di cui rimane segno nella palma, attributo mariano, scolpita sulla chiave di volta che chiude l'arco dell'abside.

La tela raffigurante *San Michele Arcangelo e Giovanni Battista*, conservata nel refettorio del Sacro Eremo, unisce in un unico colpo d'occhio la tradizione eremitica, che si riconosce nella figura di Giovanni il Battista, e quella cenobitica camaldolese, della Congregazione di San Michele di Murano, come la tradizione eremitica coronese, a cui appartiene Venanzio, che ha eletto San Michele a suo protettore. Dietro alla devozione michaelica sviluppata tanto dalla tradizione cenobitica che eremitica camaldolese ci sono motivi legati all'agiografia romualdina: Romualdo, non ancora trentenne, seguì l'abate Guarino nel ritiro presso l'abbazia di San Michele di Cuxa in Catalogna, e ritornato in Italia nel 988, il santo eremita fondò un monastero, dove oggi sorge il paese di Verghereto, dedicato a San Michele Arcangelo. Allo stesso modo l'isola di San Michele, nella laguna di Venezia, è legata alla presenza di Romualdo, che visse lì in eremitaggio, quando già era stata edificata sull'isola un'edicola dedicata a san Michele arcangelo, poi divenuta chiesa e concessa ai Camaldolesi nel 1212.

BIBLIOGRAFIA

- L. Conigliello (ed.), *Da Antiveduto della Grammatica a Venanzio l'eremita. Nuovi dipinti caravaggeschi a Camaldoli*, Firenze 1995.
- C.U. Cortoni, «“Le povere stanze dell’Eremo di Camaldoli”: Refettorio e refezione a Camaldoli e nella Congregazione Camaldolese», in L. Baldacchini, P. Degni, C. Giuliani (edd.), *Il refettorio camaldolese di Classe. Da refettorio a Sala Dantesca della Biblioteca Classense. Storia arte e restauri* (Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Studi sul patrimonio culturale. Collana del Dipartimento dei Beni Culturali vol. 7), Bologna 2019, per il Microcosmo di Samuele de Ulivis di Poppi cf. 73-77.
- G.M. Croce, U.A. Fossa, *L’Ordine Camaldolese in Età moderna e contemporanea Secoli XVI-XX*, (Italia Benedettina 40), Cesena 2015, per le unioni e disunioni tra eremiti e cenobiti cf. 136-138; con gli eremiti di Monte Corona cf. 138-143; per la presenza camaldolese in Piemonte cf. 207-231; per la Congregazione francese cf. 233-346.
- U. Dove, «“Occuparsi di Dio solo”. Temi e figure di spiritualità camaldolese tra Cinquecento e Settecento», in G.M. Croce, U.A. Fossa, *L’Ordine Camaldolese in Età moderna e contemporanea Secoli XVI-XX*, (Italia Benedettina 40), Cesena 2015, 399-456. In particolare per la spiritualità e iconografia tra Cinquecento e Seicento cf. 422-425.

La prima edizione fiorentina della *Comedia* nella Biblioteca Rilliana di Poppi*

ALESSIA BUSI

All'interno delle preziose raccolte librerie conservate nel fondo antico della biblioteca Rilliana di Poppi, meritano una speciale menzione le diverse edizioni della *Comedia* dantesca¹. Tra di esse, la più illustre è senza dubbio l'edizione fiorentina del 1481 commentata da Cristoforo Landino, il cui valore oggettivo, conferito a questa opera dalla indiscutibile grandezza dei due autori, quello del poema e quello del commento, e dei vari personaggi coinvolti in questa audace impresa editoriale, è accresciuto, per un casentino, dal legame che gli stessi autori hanno con questo territorio e dalle vicende che lo coinvolsero, seppure indirettamente.

Il legame di Dante con il Casentino è noto a tutti, a partire dalla presenza del poeta nella battaglia di Campaldino (1289), fino ai suoi soggiorni da esule presso i castelli dei Conti Guidi.

Meno noto è forse, per chi non è del posto o non è uno studioso, il retaggio casentino di Cristoforo Landino, illustre umanista, divulgatore e promotore del neoplatonismo fiorentino. La sua famiglia era originaria di Pratovecchio, e benché il capostipite Landino di Nato (m. 1343) si fosse trasferito a Firenze fin dall'epoca della battaglia di Campaldino, a cui prese parte come feditore fra le fila di Vieri de' Cerchi, Cristoforo e gli altri illustri suoi avi sono spesso identificati con l'appellativo "del Casentino" oppure "di Pratovecchio". A Firenze Cristoforo poté nutrire la sua innata intelligenza con tutti gli stimoli culturali che a quell'epoca la città offriva – e che certo non avrebbe potuto trovare a Pratovecchio – trasformandosi con gli anni da semplice allievo in autorevole maestro nello *Studio* fiorentino, accanto a insegnanti dello spessore di Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Agnolo Poliziano². È questa una Firenze immersa in un crescente fermento culturale, dominata da un umanesimo fortemente influenzato dal neoplatonismo e interessato alla valorizzazione del volgare e della sua tradizione letteraria³. Un umanesimo completamente organico al potere politico dei Medici. L'impostazione filo-medicea infatti regge, e in un certo senso mina, l'intero impianto filosofico ed ermeneutico del *Comento* landiniano, impegnato principalmente a scardinare e disattivare, con strategie e argomenti diversi, le numerose polemiche contro Firenze presenti nel poema dantesco. La mossa più audace che in tal senso Landino mette in atto è quella di presentare la propria opera di commentatore come una reintegrazione, sia pure in senso linguistico, di Dante in Firenze, tentando di lavare l'onta dell'esilio imposto al poeta dalla sua patria, e risolvendo così, simbolicamente, lo storico problema della *Restitutio Dantis*. La restituzione alla città natale delle spoglie di Dante sepolto a Ravenna, divenuto oramai un tema letterario tradizionale a partire da Boccaccio, costituiva un nodo irrisolto della politica fiorentina e medicea, una missione fallita per ben tre volte alla data di pubblicazione del *Comento*. Va inoltre notato che al fermento culturale della Firenze dell'epoca, non corrispondeva un altrettanto

vivace impegno editoriale: un certo ritardo produttivo dal punto di vista tipografico rispetto ad altre realtà italiane lasciava la città in una sorta di arretratezza, come se Firenze avesse focalizzato la sua attenzione sulla grandezza della cultura del passato, in un certo senso elitaria, trascurando la grande modernità dell'invenzione della stampa a caratteri mobili, primo rivoluzionario passo verso una sapere maggiormente accessibile⁴. Questo sembra ancora più vero per quanto riguarda il poema dantesco: prima dell'edizione fiorentina del 1481 si contano infatti otto edizioni della *Comedia*, tutte pubblicate in un decennio, di cui una a Foligno, Mantova e Milano, due a Napoli e tre a Venezia⁵. Una sorta di pigrizia editoriale, per cui bisognerà attendere venticinque anni prima che Firenze produca, dopo la prima del 1481, una nuova edizione della *Comedia* (quella di Filippo Giunta del 1506), e altri ottantanove anni per la successiva, l'edizione dell'Accademia della Crusca del 1595⁶. Intanto nel resto d'Italia, soprattutto a Venezia, proliferavano riedizioni del *Comento* landiniano a testimoniare l'enorme e immediato successo riscosso. È presumibile tuttavia che altri fattori abbiano contribuito, nel caso della *Comedia*, a determinare questa sterilità produttiva. Sicuramente la grande quantità di copie edite nel 1481 da Niccolò di Lorenzo della Magna deve aver saturato il mercato fiorentino e non solo, al punto da non far sentire la necessità di investire in una nuova edizione⁷. Ma ancora di più deve aver pesato il fatto di essere assurta a emblema della grandezza della Signoria medicea e della città di Firenze, acquisendo un'autorevolezza che non consentiva repliche e anzi, si costituiva come punto definitivo e in alcun modo superabile.

In questo particolare clima culturale e politico, sicuramente spinto dal desiderio di promuovere una moderna cultura rinascimentale, Cristoforo Landino progettò la pubblicazione di un'edizione fiorentina del poema dantesco. Il primo passo fu la costituzione di una società di cui oggi possediamo, grazie alle accurate ricerche archivistiche di Lorenz Böninger, il contratto⁸ redatto da ser Piero di Francesco Pieraccini da Pratovecchio, all'epoca cappellano a Orsanmichele⁹. Da esso si apprende che i soci coinvolti nell'impresa furono tre: Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo della Magna e Bernardo d'Antonio degli Alberti.

Al Landino spettava la composizione del commento: egli si impegnava a consegnare in tipografia, canto per canto, testo e commento della *Comedia* e a correggerne diligentemente le bozze senza prestarle o mostrarle ad alcuno.

Niccolò di Lorenzo della Magna¹⁰, dal canto suo, provvedeva alla stampa: doveva imprimere un foglio al giorno per ciascun torchio a sua disposizione. Per l'occasione al suo unico "strectoio" ne furono aggiunti altri due, in modo da poter stampare ben tre fogli al giorno, uno per ogni cantica, e far procedere così contestualmente le tre parti dell'opera. Anche lui, come gli altri soci, si impegnava a non divulgarne i singoli capitoli, e anzi, doveva riconsegnare al Landino e all'Alberti il manoscritto e gli stampati della giornata affinché li correggessero. L'impegno che i tre contraenti si assumevano era piuttosto ambizioso, sia nella quantità di esemplari che intendevano produrre e commercializzare, sia nelle innovazioni tecnologicamente all'avanguardia che ambivano sperimentare. Lo stampatore si impegnava a produrre la considerevole quantità di 1125 copie: i proventi della vendita sarebbero poi stati divisi in parti uguali tra i soci. Suo compito era anche quello di «pagare di per di



spese et storie et salari», e cioè provvedere alle spese correnti, ai salari dei compositori e ricompensare un artista che producesse illustrazioni (le “storie” appunto) da accompagnare ai vari canti. Non figura nel contratto il nome di alcun maestro, il che fa supporre che Niccolò stesso dovesse individuare un illustratore. Se è vero che l’edizione fiorentina del poema dantesco arrivava con un po’ di ritardo nella produzione libraria italiana, si presentò però come del tutto innovativa rispetto alla breve tradizione a stampa precedente, non solo affiancando un commento organico ai versi del sommo poeta, ma anche, per la prima volta, delle illustrazioni. Naturalmente nella tradizione manoscritta esistevano degli esemplari miniati del poema, ma l’esigenza illustrativa non aveva ancora trovato una sua espressione nell’opera a stampa, probabilmente per il timore delle prevedibili complicazioni tecniche che tale impresa poteva comportare. Nel caso dell’illustrazione dell’edizione fiorentina la difficoltà era duplice: quella di imprimere in maniera precisa l’immagine all’interno di un apposito spazio lasciato bianco all’inizio di ogni canto precedentemente stampato, con l’alto rischio di uscire dai margini assegnati e invadere il testo, rovinando la pagina, e quella di mettere in atto la nuova tecnica illustrativa del bulino che proprio in quegli anni, a partire da Firenze, cominciava a essere applicata nel mondo dell’illustrazione tipografica. Con il procedere della pubblicazione tali problematiche si resero evidenti, riducendo enormemente le ambiziose aspettative dei soci. Infatti dopo il tentativo non sempre riuscito di imprimere l’immagine calcografica nello spazio lasciato appositamente all’inizio dei primi due canti dell’*Inferno*, si deve aver convenuto che fosse più pratico stampare le calcografie a parte, in carte sciolte, da applicare successivamente al testo. Anche così, tuttavia, non si riuscì a produrre le cento illustrazioni programmate ma solamente diciannove. Oggi gli esemplari dell’edizione della *Comedia* del 1481 pervenutici sono suddivisi, per quanto riguarda la quantità di illustrazioni presenti, in cinque gruppi, che vanno da un minimo di due illustrazioni impresse all’inizio dei primi due canti dell’*Inferno* a un massimo di diciannove¹¹. Dalle *Vite* del Vasari sappiamo che Niccolò di Lorenzo della Magna affidò l’incarico di produrre le “storie” all’orafo Baccio Baldini, che sperimentò tra i primi la tecnica calcografica, «il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello»¹². Il binomio Baccio Baldini-Sandro Botticelli ha perdurato a lungo nella tradizione storiografica e critica delle pubblicazioni a stampa illustrate del Quattrocento. Non senza sollevare dubbi: se è ormai

quasi unanimamente accettato, anche grazie a esami stilistici, che le calcografie della *Comedia* fiorentina sono da attribuirsi al Baldini, perplessità rimangono per la paternità botticelliana dei disegni. Troppo distanti sembrano ad alcuni studiosi, per complessità e ricchezza, gli originali di Botticelli rispetto alle illustrazioni riprodotte da Baldini, anche volendo supporre una necessaria semplificazione dell'immagine da inserire negli spazi ridotti del testo. Il dibattito è ancora aperto in attesa di un riscontro documentario che ratifichi o confuti definitivamente quello che gli esami stilistici hanno suggerito.

Ma la vera novità, il dato importante che emerge dal ritrovamento del contratto per l'edizione del *Comento* alla *Comedia* è l'identificazione del terzo socio dell'impresa. La tradizione voleva infatti che dietro la pubblicazione dell'opera ci fosse direttamente Lorenzo de' Medici. Il contratto disvela invece che il finanziatore fu Bernardo Degli Alberti, "cugino" di Leon Battista Alberti e suo erede, il quale s'impegnava a pagare trecentosessanta fiorini larghi a Niccolò di Lorenzo della Magna per la stampa¹³. In realtà, come è stato notato da Procaccioli, questa scoperta non contraddice quanto creduto precedentemente riguardo alla committenza medicea, ma aggiunge semmai nuovi dettagli che fanno luce su quanto dovette realmente avvenire. Se infatti è vero che l'impresa partì come progetto privato, con un fine tanto culturale quanto economico, resta comunque valida l'idea di una Signoria fiorentina interessata a una iniziativa volta a conferirle ulteriore lustro. E infatti i tre soci, legati da familiarità, se non da vera e propria amicizia¹⁴, rientravano nella cerchia dei più leali sostenitori della politica medicea. Per sottolineare l'importanza civica dell'evento, approntarono per il Magnifico un'elegante edizione del *Comento*, stampata su pergamena con decorazioni attribuite ad Attavante Attavanti¹⁵, e distribuirono un esemplare dell'opera anche ai Priori di Firenze. Per dare ulteriore enfasi all'occasione, venne pubblicata, sempre per i tipi di Niccolò di Lorenzo della Magna, l'*Oratione di messere Christophoro Landino fiorentino havuta alla illustrissima Signoria fiorentina quando presentò el Comento suo di Danthe*¹⁶. Per ricompensare tanta e tale devozione, Lorenzo il Magnifico fece dono a Cristoforo Landino di una torre-palazzo nel territorio di Borgo alla Collina, in Casentino, dove l'umanista trascorse i suoi ultimi giorni di vita e dove morì nel 1498. Fu sepolto nella chiesa del paese dedicata a San Donato¹⁷.

L'illustre edizione fiorentina fin qui narrata è presente in quattro esemplari in provincia di Arezzo: uno è conservato nel Fondo Incunaboli della Biblioteca città di Arezzo, un secondo si trova presso i Francescani di Figline Valdarno, appartenuto in origine alla libreria del Convento francescano di San Lorenzo di Bibbiena. Due esemplari si trovano presso la Biblioteca Rilliana. Quello giunto per primo a Poppi, segnato Incunaboli 572, appartiene al fondo costituente la biblioteca stessa, il Fondo Rilliano. Con donazione *inter vivos* sottoscritta il primo dicembre 1825, il Cavaliere Conte Fabrizio Rilli Orsini lasciò alla comunità di Poppi la sua ricca collezione di manoscritti e libri a stampa affinché venisse costituita una biblioteca per pubblica utilità¹⁸. L'esemplare porta tracce della sua provenienza: subito sotto l'intitolazione *Comento di Christophoro Landini fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino* si trova infatti il monogramma a inchiostro "C.O.R." (Cavaliere, o Conte, Orsini Rilli) con cui spesso il possessore segnava i libri di sua proprietà¹⁹. L'esemplare, restaurato e rifilato in maniera consistente,

rientra nel primo gruppo della suddivisione di Hind, ha cioè due incisioni all'inizio dei primi due canti dell'*Inferno*, la prima delle quali eccede a tal punto il margine inferiore della carta da non permettere la lettura del soggetto, a dimostrazione delle difficoltà tecniche incontrate in sede di stampa. Il secondo esemplare, segnato Incunaboli 27, è arrivato in Biblioteca Rilliana circa cinquant'anni dopo, in seguito alle soppressioni del neonato Regno d'Italia del 1866. Originariamente conservato presso il sacro Eremo di Camaldoli, ne porta le tracce nell'antica collocazione assegnatale dal bibliotecario Dom Leandro Lepri (1856)²⁰. Appartiene al secondo gruppo delle suddivisioni di Hind, ha cioè tre illustrazioni all'inizio dei primi tre canti dell'*Inferno*: la prima illustrazione, come quella dell'altro esemplare, eccede il margine inferiore della carta risultando tuttavia più leggibile; l'illustrazione del terzo canto dell'*Inferno* ripete la stessa calcografia del secondo canto. Una particolarità di questo esemplare è che reca in fine, sotto il colophon, una riproduzione a inchiostro di una marca tipografica simile a quella degli editori fiorentini Giunti che, come ci dice Scapecchi, conservarono per oltre un secolo nei loro magazzini una considerevole quantità di copie dell'edizione del 1481²¹. Attualmente i due esemplari sono stati censiti all'interno di un progetto del CERL (*Consortium of European Reserch Libraries*) e della Fondazione Polonsky dal titolo *Dante 1481 – il contributo di 150 biblioteche nel mondo*, che intende celebrare in questo modo il Settecentenario dantesco, approfondendo e ampliando, anche grazie al supporto delle nuove tecnologie digitali, le informazioni e gli studi intorno a questo innovativo manufatto del nostro Rinascimento²².

BIBLIOGRAFIA

- I. Chabot, *Da Jacobus de Casentino alla famiglia Landini. Decostruzione di una tradizione genealogica*, in *Jacopo del Casentino e la pittura a Pratovecchio del secolo di Giotto*, a cura di D. Parenti e S. Ragazzini, Firenze: Maschietto editore, 2014, pp. 59-72.
- S. Foà, *Landino, Critoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2004, *ad vocem*
- F. Pasetto, *I Landino: una famiglia di artisti vissuti fra Pratovecchio e Firenze nei secoli d'oro della storia toscana*, Cortona: Calosci, 1998
- Per Cristoforo Landino lettore di Dante: il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Atti del Convegno internazionale, Firenze 7-8 novembre 2014, a cura di L. Böninger e P. Procaccioli, Firenze: Le Lettere, 2016
- D.E. Rhodes, *Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Firenze: L. S. Olschki, 1988
- G. Roggi, *La Biblioteca Rilliana di Poppi: il nucleo originario*, in *Attorno a CODEX: nuovi materiali e approfondimenti*, a cura di G. Pomaro, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2020, pp.71-222.
- P. Scapecchi, *Inscriptus catalogo S. Eremi Camalduli. Una biblioteca, una storia. Camaldoli, secc. XVI-XIX*, Poppi: Biblioteca comunale Rilli-Vettori, 2012
- P. Scapecchi, *Niccolò di Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, *ad vocem*
- G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze: per Gio. Batista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1772

* Questo breve testo attinge principalmente agli studi, a oggi i più completi e approfonditi, apparsi nel volume della Società Dantesca Italiana *Per Cristoforo Landino lettore di Dante: il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Atti del Convegno internazionale, Firenze 7-8 novembre 2014, a cura di L. Böninger e P. Procaccioli, Firenze: Le Lettere, 2016. In particolare si rimanda ai seguenti saggi: E. Brilli, *Landino apologeta: Dante e Firenze col senno di poi*; L. Böninger, *Il contratto per la stampa e gli inizi del commercio del Comento sopra la Comedia*; L. Boschetto, *Ritratto di Bernardo d'Antonio degli Alberti*; P. Procaccioli, *La redazione e la stampa del Comento. Tempi, modi, illazioni e implicazioni*; A. Baroni, *L'autore delle incisioni del Comento e la controversa figura di Baccio Baldini*; S.A. Gilson, *La fortuna del Comento landiniano nel Cinquecento: lettori e commentatori danteschi*; P. Scapecchi, *Esemplari conservati della Comedia impressa da Niccolò di Lorenzo (1481)*. A questa pubblicazione si rimanda per una bibliografia completa e approfondita. Colgo qui l'occasione per esprimere tutta la mia gratitudine a Piero Scapecchi che, come sempre, elargisce con generosità consigli e conoscenza.

¹ Nelle collezioni della Biblioteca comunale Rilli-Vettori di Poppi è conservato un manoscritto della *Commedia* datato tra il 1350 e il 1400, proveniente dal Sacro Convento di Assisi (Manoscritto 29), la cui scheda, aggiornata, è consultabile nel catalogo dei manoscritti italiani dell'ICCU MANUS ON LINE (https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=190546) e nel database dei manoscritti medievali della Toscana MIRABILE ([https://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-\(arezzo\)-biblioteca-comunale-rilliana-29-manuscript/201738](https://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-(arezzo)-biblioteca-comunale-rilliana-29-manuscript/201738)); troviamo poi quattro Incunaboli, tutti con il commento di Cristoforo Landino: oltre a due esemplari dell'edizione fiorentina del 1481 = ISTC id00029000 (INC 27 e INC 586) è presente l'edizione veneziana del 1491 = ISTC id00033000 (INC 679) e l'edizione veneziana del 1497 = ISTC id00035000 (INC 611); due Cinquecentine, quella di Bernardino Stagnino del 1512 (EDIT16 CNCE1149) e una lionese del 1551 (EDIT16 CNCE1167); due edizioni del Settecento (Venezia: Pasquali, 1772, e Venezia: Zatta, 1784) e quattro dell'Ottocento, tra cui quella illustrata da Luigi Ademollo e dedicata a Giovanni Canova (Firenze: All'insegna dell'ancora, 1817-1819) e l'edizione italiana Sonzogno con le famosissime illustrazioni di Gustave Doré (1869).

² Per la biografia di Cristoforo Landino si rimanda al saggio di Simona Foà nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, *ad vocem*, da cui si può trarre una prima bibliografia. Per la storia della famiglia Landino si rimanda invece a F. Pasetto, *I Landino: una famiglia di artisti vissuti fra Pratovecchio e Firenze nei secoli d'oro della storia toscana*, Cortona: Calosci, 1998. In questo studio approfondito Pasetto ricostruisce le vicende di

Pratovecchio, del Casentino e dei singoli personaggi che hanno reso illustre la famiglia. E si apprende così che Cristoforo Landino fu pronipote di Jacopo del Casentino, pittore giottesco che fuse nel suo stile il gotico fiorentino e quello senese, a lungo erroneamente ritenuto, sulla scia della biografia scritta da Vasari, allievo di quel Taddeo Gaddi che dipinse i bellissimi affreschi della cappella del castello di Poppi. L'unica traccia che oggi si conserva in Casentino dell'opera di Jacopo Landino sono le miniature del manoscritto più imponente delle raccolte della Rilliana, il Manoscritto 1, un *Graduale* datato alla prima metà del XIV secolo, giunto alla biblioteca presumibilmente dalla Badia di San Fedele di Poppi (per la scheda del Manoscritto 1: MANUS ON LINE: https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=190523; MIRABILE: [http://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-\(arezzo\)-biblioteca-comunale-rilliana-1-manuscript/198183](http://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-(arezzo)-biblioteca-comunale-rilliana-1-manuscript/198183)). Si veda anche I. Chabot, *Da Jacobus de Casentino alla famiglia Landini. Decostruzione di una tradizione genealogica*, in *Jacopo del Casentino e la pittura a Pratovecchio del secolo di Giotto*, a cura di D. Parenti e S. Ragazzini, Firenze: Maschietto editore, 2014, pp. 59-72.

³ Emblematico di questa rivalutazione del volgare è il Certame Coronario del 1441, una lettura in forma pubblica di componimenti poetici in volgare sul tema dell'amicizia proposta agli scrittori fiorentini da Leon Battista Alberti con il patrocinio mediceo. Al Certame partecipò anche Cristoforo Landino con la lettura del capitolo *Sacrosanta, immortal, celeste e degna*, composto da Francesco di Altobianco Alberti.

⁴ Nel 1481 Firenze aveva pubblicato poco più di 70 opere, contro le oltre 700 di Venezia.

⁵ Quella di Foligno, per l'editore Neumeister, del 1472, è la prima edizione (ISTC id00022000). Quasi contemporaneamente vengono pubblicate le edizioni di Mantova e la prima di Venezia (ISTC id00023000 e ISTC id00024000). Seguono: Napoli 1477 (ISTC id00025000), Venezia 1477 (ISTC id00027000), Milano 1477-78 (ISTC id00028000), Napoli 1478 (ISTC id00025500), Venezia 1478 (ISTC id00026000).

⁶ Edizione di Filippo Giunta del 1506 (EDIT16 CNCE1146); edizione dell'Accademia della Crusca del 1595 (EDIT16 CNCE1180).

⁷ Piero Scapecchi ci dice che, per esempio, i più forti librai fiorentini fra XV e XVI secolo, i Giunti, nel 1604 conservavano ancora nei loro magazzini esemplari della prima *Comedia* fiorentina da vendere.

⁸ Il testo del contratto è riportato integralmente nell'*Appendice* al suo saggio citato alla nota 1. Sempre nell'*Appendice* sono trascritti anche gli altri documenti che attestano le numerose cause legali che intercorsero fra i contraenti soprattutto in merito a infrazioni relative alla commercializzazione dell'opera.

- ⁹ Böringer ipotizza addirittura che il Pieraccini fosse anche direttamente coinvolto nella stampa dell'opera, forse come compositore.
- ¹⁰ Niccolò di Lorenzo della Magna nacque nella prima metà del XV secolo a Breslavia, in Polonia. Presente a Firenze dal 1464, organizzò una stamperia nel popolo di S. Ambrogio. Secondo D.E. Rhodes (*Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Firenze: L. S. Olschki, 1988, *ad vocem*) a lui sono riconducibili una cinquantina di edizioni a partire dagli anni Settanta del Quattrocento. La sua produzione è di alto profilo e caratterizzata dall'utilizzo, per l'illustrazione libraria, della calcografia e non della xilografia. La sua attività imprenditoriale conobbe alterne vicende, fino a che nel 1485, oppresso dai debiti, fu recluso nel carcere delle Stinche a Firenze. Presumibilmente morì poco dopo (cfr. P. Scapecchi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, *ad vocem*).
- ¹¹ Fu Arthur Mayger Hind nei suoi studi compiuti fra il 1910 e il 1938 a suddividere gli esemplari della *Comedia* del 1481 in 5 classi a seconda del numero di illustrazioni possedute.
- ¹² G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze: per Gio. Batista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1772, v. 4, p. 264. Scrive il Vasari, dopo aver descritto la tecnica del bulino, «Il principio dunque dell'intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra fiorentino, circa gli anni di nostra salute 1460 [...] Fu seguitato costui da Baccio Baldini orefice fiorentino».
- ¹³ Bernardo d'Antonio degli Alberti (1435-1495) era figlio di un cugino di Leona Battista. Dovette godere di grande stima, sia da parte dei suoi soci, se è vero che non fu relegato al ruolo di solo finanziatore dell'edizione, ma contribuì, insieme al Landino, alla correzione delle bozze; sia da parte dei suoi familiari: fu infatti erede di Leon Battista Alberti, il quale lo scelse come custode del suo capolavoro, *De re aedificatoria*, che Bernardo stesso fece pubblicare, sempre per i tipi di Niccolò di Lorenzo della Magna, nel 1485. Fu anche erede di Francesco d'Altobianco Alberti, poeta fiorentino.
- ¹⁴ Scrive L. Böringer, *Il contratto per la stampa e gli inizi del commercio del Comento sopra la Comedia cit.*, p. 106, n. 19: «Che Niccolò di Lorenzo della Magna avesse dei rapporti d'amicizia con Landino che andassero ben oltre quelli di lavoro, è confermato dall'atto notarile riguardante la dote della prima figlia dell'umanista [...] sposata [...] in casa del Landino e in presenza dello stesso Niccolò di Lorenzo». Quanto al rapporto fra il Landino e la famiglia Alberti, si potrebbe quasi parlare di legame famigliare: esecutore delle volontà testamentarie di Angelo da Todi, che aveva lasciato indicazioni affinché fosse garantito a sue totali spese il mantenimento del giovane Cristoforo agli studi, fu Francesco di Altobianco Alberti, lo stesso che indicherà come suo erede il finanziatore dell'edizione fiorentina della *Comedia*; Leon Battista Alberti fu suo maestro, e nel 1458 Landino sposò Lucrezia di Alberto di Adovardo Alberti, dalla quale ebbe quattro figli.
- ¹⁵ Conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco rari 341.
- ¹⁶ ISTC il00043600
- ¹⁷ In realtà il dono di riconoscenza di Lorenzo de' Medici si attuò in maniera ufficiosa, ricorrendo a un atto della magistratura dei Diciassette riformatori, di cui faceva parte il Magnifico, che concesse al Landino l'acquisto della torre di Borgo alla Collina a un costo molto inferiore rispetto al prezzo di mercato.
- ¹⁸ Sulla formazione della Biblioteca Rilliana esistono molte pubblicazioni. Si segnala l'ultima in ordine di tempo: G. Roggi, *La Biblioteca Rilliana di Poppi: il nucleo originario*, in *Attorno a CODEX: nuovi materiali e approfondimenti*, a cura di G. Pomaro, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2020, pp. 71-222.
- ¹⁹ Altri segni di provenienza Rilli sono il timbro a olio con le sue iniziali incrociate (CFRO), l'uso di un *ex libris* tipografico (*Ex Bibl. Com. Eq. Fabricii Orsini Rilli*), note di possesso manoscritte e anche semplici annotazioni talvolta fantasiose, come quella sul Manoscritto 29 della *Commedia* dantesca dove inserisce la datazione "1319" per far credere al lettore che il suo esemplare fosse coevo a Dante vivente.
- ²⁰ Per la storia della biblioteca di Camaldoli e della sua confluenza nella Biblioteca Rilliana di Poppi si veda P. Scapecchi, *Inscriptus catalogo S. Eremiti Camalduli. Una biblioteca, una storia. Camaldoli, secc. XVI-XIX*, Poppi: Biblioteca comunale Rilli-Vettori, 2012.
- ²¹ Cfr. nota 7.
- ²² Il progetto prevede la riproduzione digitale dell'edizione e un copy-census illustrato di tutti i suoi esemplari esistenti. L'idea è quella di creare un prodotto digitale che metta in risalto sia la storia dell'edizione, sia quella di tutti gli esemplari, nonché la ricezione dell'opera nel Quattro e Cinquecento e nei secoli successivi. La pagina web creata per il progetto includerà due video-storie (una sull'illustrazione del libro e una sulla storia degli esemplari) e delle mappe che raccontino la sua diffusione a partire da Firenze.



Sebastiano Pontenani, *San Michele e il drago* (particolare), primi decenni del secolo XVII, Pieve di san Michele Arcangelo, Raggiolo (Arezzo)

L'angel di Dio e quel d'inferno

Michele e Lucifero nella contesa dell'anima di Bonconte

ALBERTA PIROCI BRANCIAROLI

L'episodio di Bonconte da Montefeltro, condottiero delle truppe ghibelline a Campaldino (11 giugno 1289), il cui corpo non verrà mai ritrovato, è narrato da Dante in due sequenze: le ultime ore di vita, dopo la ferita mortale alla gola e la contesa tra l'angelo e il diavolo per il possesso della sua anima. Il poeta prende spunto da un fatto storico di cui egli stesso fu *testimone*, in quanto feditore a cavallo nella battaglia, e lo sviluppa su un piano escatologico. Così la vicenda biografica del condottiero, viene proiettata verso un orizzonte trascendente che ben si adatta ad una lettura in senso anagogico e si trasforma in un paradigma morale e spirituale passando: *al divino dall'umano, all'eterno dal tempo*.¹

Per narrare la scomparsa del corpo di Bonconte, che aveva appassionato i contemporanei, la creatività inventiva di Dante smuove cielo e terra. La confluenza dell'Archiano con l'Arno, è luogo reale, scelto dal poeta – al di là di ogni riscontro storico-documentario – come perfetta scenografia per la complessa vicenda, in quanto evocativo e ricco di valenze simbolico-allegoriche e di riferimenti ad antichi culti precristiani e mitico-sacrali confluiti nella figura di san Michele arcangelo. La contesa tra l'angelo e il diavolo, trova la sua fonte letteraria nella lotta tra Michele e il diavolo per il corpo di Mosè (Giuda, Epistola 1,9) episodio che richiama la concezione secondo cui l'arcangelo introduce i defunti nell'aldilà, attestata nell'apocrifo giudaico *Libro delle Parabole*, nelle antiche preghiere per i morti, nella letteratura e nell'epigrafia cristiana delle origini.²

Nell'Epistola di Giuda, la lotta per il corpo di Mosè rinvia all'inutile strazio del corpo di Bonconte da parte del diavolo, poiché il capitano è già destinato alla salvezza, essendo nel regno dell'espiazione e secondo quanto Dante poteva aver appreso, riguardo all'insepoltura, da sant'Agostino nel *De cura pro mortuis* e nella *Città di Dio* dove il vescovo d'Ippona afferma che *Dal cielo è coperto chi non ha un'urna*.³

Altro indizio a sostegno dell'ipotesi di identificazione dell'*angel di Dio* dantesco con Michele Arcangelo deriva dal contesto bellico in cui si svolge l'episodio di Bonconte che rimanda, oltre che alla lotta celeste dell'Apocalisse tra Michele e Lucifero, anche alla letteratura medievale francese; l'episodio della morte di Orlando, paladino che Dante ricorda nel V cielo del Paradiso, rinvia puntualmente alla vicenda di Bonconte sia per il gesto di incrociare le braccia sul petto dei due cavalieri, sia per l'invio da parte di Dio dell'arcangelo Michele ad Orlando, che potrebbe far supporre un riscontro simile nell'episodio dantesco.⁴

La presenza dell'arcangelo Michele nel momento della morte risulta una costante nell'iconografia del *Transito di San Giuseppe* e nella *Dormitio Virginis*, iconografia quest'ultima derivante da testi apocrifi e che vede Dio affidare l'anima di sua Madre Maria proprio all'arcangelo Michele affinché la guidi in Paradiso.⁵

Pur essendo noto che i combattimenti per l'anima tra Cristo o un angelo o un santo e

il demonio, sono molto diffusi in tutti i *Leggendari medievali*, sembrerebbe da indagare il *distinguo* probabile tra l'iconografia della morte di tradizione aulica o popolare. Come già accennato, l'idea di un angelo psicopompo e psicagogo, entrò nella liturgia dei defunti e la Chiesa invoca l'aiuto dell'arcangelo Michele contro le insidie del maligno specialmente nel momento della morte così come si evince dall'Offertorio della messa per i trapassati.

Michele, il cui nome in ebraico significa "Chi come Dio?" è con Raffaele e Gabriele, uno degli angeli menzionati nella Sacra Scrittura e citati nella *Commedia*, quando Beatrice spiega a Dante che l'ingegno umano "solo da sensato apprende ciò che fa poscia d'intelletto degno – ed è per questo che – Santa Chiesa con aspetto umano Gabriele e Michel vi rappresenta, e l'altro che Tobia rifece sano" (Paradiso IV,40-48).

L'arcangelo Michele, viene nominato anche quando Virgilio ricorda al demonio Pluto che il viaggio di Dante è voluto da Dio: "ne l'alto, là dove Michele/ fè la vendetta del superbo strupo", cioè punì la superba ribellione di Lucifero (If VII,11-12); e quando gli invidiosi recitano le litanie dei santi: "... gridar: «Maria, òra per noi!»; gridar: «Michele» e «Pietro» e «tutti i santi»" (Pg. XIII,49-51). L'arcangelo, viene citato subito dopo Maria, segno del suo grande potere d'intercessione e del fatto che risulta associato alla Madre di Dio anche nel combattimento contro il demonio, infatti entrambi nell'iconografia, pestano con i piedi, il serpente, il drago, il diavolo. A partire dal secolo XIII san Michele viene a volte sostituito, nella sua funzione di psicagogo, proprio dalla Vergine Maria a riprova dell'importanza crescente di quest'ultima non solo come intermediaria tra Cristo e gli uomini ma anche come protettrice dei peccatori e con un ruolo, alla loro morte, nella prospettiva della loro salvezza. L'invocazione di Bonconte rivolta alla Vergine, svolge pertanto una specifica funzione all'interno della narrazione morale, sottolineando l'efficacia dell'intercessione di Maria, che nel ruolo di salvatrice di anime, viene ricordata nella *Legenda Aurea*.⁶

Torniamo alla confluenza dell'Archiano con l'Arno e seguiamo l'ipotesi del Vivaldi circa la scomparsa del corpo del giovane condottiero ghibellino, che non poteva essere avvenuta se non perché travolto dall'Arno o dall'Archiano; lo studioso, dopo aver osservato l'impossibilità per un uomo armato e gravemente ferito di far tanto cammino a piedi (la confluenza dista circa cinque chilometri in linea d'aria da Campaldino) ipotizza che Bonconte, vista ormai la rotta dell'esercito aretino, abbia pensato di porre in salvo la sua schiera ritirandosi su Bibbiena e qui assalito e ferito sia poi precipitato in Arno, oppure abbia cercato la salvezza fuggendo verso l'Arno.⁷

A piè del Casentino (v. 94) si trova la confluenza dell'Archiano con l'Arno: l'espressione, a detta di Bosco e Reggio, evidenzia un aspetto della toponomastica ai tempi di Dante: evidentemente la denominazione di Casentino, allora non andava più a sud di Bibbiena.⁸

Si tratta di una precisazione importante ai fini della nostra ipotesi: la confluenza del torrente Archiano con l'Arno, era zona di confine, il *limes* della valle ed è noto come l'arcangelo Michele fosse considerato protettore e guardiano, *numen* tutelare degli spazi di confine.⁹

Inoltre proprio nella valle dell'Archiano, a non molta distanza dalla confluenza, in località Camenza, era presente un oratorio micaelico *ad instar* di quello garganico che gli *Annali Ca-*

maldolesi ricordano già dal 1051. La leggenda narra che a Camenza, dove è ancora presente una chiesetta intitolata all'Angelo, era apparso l'arcangelo Michele "ad alcuni suoi devoti e ordina la fabrica di questo oratorio in suo onore, quale edificato, fu arricchito da molte indulgenze e visitato da molti sovrani e principi del mondo. Uno fu Gregorio Nono con l'imperatore Federico secondo; l'altro fu Gregorio Decimo con l'imperador Balduino".¹⁰

E ancora alcune fonti narrano che sotto l'oratorio "in un profondo oscurissimo antro vi scaturisce un'acqua leggerissima e molto apprezzata, tanto più volentieri si beve, mentre si ritrova che nella permanenza del Sommo Pontefice Gregorio Nono, vi ponesse l'indulgenza a chiunque di tale acqua bevesse".¹¹

Sulla presenza di Papi e imperatori presso l'oratorio micaelico di Camenza e sul lascito di indulgenze, varie e contraddittorie sono le testimonianze storiche che tuttavia ne evidenziano la notorietà nel corso dei secoli.¹²

L'Archian rubesto, torrente la cui etimologia deriva da *Herculanus*, rimanda all'eroe mitologico *Heracle* (Ercole): l'eponimo, o per meglio dire il teonimo, apre a considerazioni di un certo interesse circa la scelta del luogo che fa da scenario all'episodio dantesco. Alberto Fatucchi, in un saggio che tratta dell'antica viabilità in Casentino così scriveva in proposito: "la strada romana che attraversando l'Arno ai piedi del colle di Bibbiena, correva sulla sinistra dell'Archiano, presso la pieve di Bibbiena (località Castellare) poco a valle di Camenza ... Saliva sul crinale appenninico... Un santuario di Hercules è ipotizzabile in un punto molto alto del corso del torrente al quale avrebbe potuto dare il nome...".¹³

Ercole, nella veste di nume tutelare delle sorgenti e acque salutari, attraversa tutta l'età romana fino all'assimilazione in età cristiana con l'arcangelo Michele che ne eredita l'iconografia e le funzioni. È noto che le grotte dedicate inizialmente ad Ercole, in seguito a Michele erano caratterizzate dalla presenza di acqua sorgiva o fonti considerate fondamentali per le proprietà purificatrici e vitali e anche terapeutiche e in grado di garantire il contatto con il mondo ultraterreno così come è nota la concezione di Michele come taumaturgo che opera miracoli e guarisce gli infermi per mezzo dell'acqua.¹⁴

Ad un aspetto risanatore delle acque potrebbe alludere anche il primo ritrovamento archeologico del 1838, presso il Lago degli Idoli sul monte Falterona, la più rilevate stipe votiva dell'Etruria Settentrionale; si tratta di una statuetta bronzea di Ercole/Eracle risalente ai secoli VI-V a.C., oggi conservata presso il British Museum a Londra, dove è presente anche un bronzetto di guerriero con un copricapo con alette (un petaso?) proveniente dallo stesso scavo archeologico. Anche se non è stato possibile identificare la divinità titolare del culto del Lago degli idoli, tra i seicento reperti restituiti, per gran parte votivi anatomici, i due bronzetti risultano tra i più interessanti.¹⁵

Ritornando alla lotta tra l'angelo e il diavolo dell'episodio del V canto del Purgatorio, il rimando ad Ercole e alla sua seconda fatica è immediato: l'idra di Lerna che l'eroe riesce a sconfiggere è un esempio di lotta contro un mostro che fungeva da guardiano ad uno dei passaggi verso il mondo ultraterreno che si trovava al di sotto delle acque del lago paludoso nell'Argolide. Il gigantesco serpente dal numero imprecisato di teste, sette o nove o cinquanta

o più, di cui una immortale, ricorda il drago dalle sette teste dell'Apocalisse di Giovanni che lo identifica con Satana nel Nuovo Testamento o con Lucifero. Al mito di Ercole, viene a sostituirsi nel corso dei secoli, il culto dell'Arcangelo Michele, nelle vesti dell'eroe sauroctono trionfatore sul serpente antico, drago che nell'immaginario medievale rappresentava il male e le calamità in senso lato incluse le esondazioni tipiche di aree fluviali paludose. Ercole è il guerriero per eccellenza così come l'arcangelo Michele è l'archistratega delle truppe celesti; come Ercole san Michele schiaccia le forze oscure (Idra / diavolo). Dal Genesi all'Apocalisse, satana viene identificato come il "drago rosso" e "l'antico serpente"; pertanto l'episodio di Bonconte sembra una profonda rimediazione dantesca sulla mitologia greco-romana e l'esegesi biblica offre nuova materia di riflessione relativa all'equazione drago / diavolo.¹⁶

L'assimilazione tra Ercole e san Michele avvenne anche a livello iconografico: il dipinto del Pollaiuolo che raffigura *L'Arcangelo in lotta con il drago*, databile al 1460 ca. fu considerato da Mario Salmi per primo, come una libera replica cristiana dell'Ercole che combatte l'idra.¹⁷

Ma a ben guardare il dipinto di Antonio del Pollaiuolo (Museo Bardini, Firenze) identificato con lo stendardo dipinto per la Compagnia religiosa di sant'Angelo di Arezzo dal Dami, a livello iconografico offre un altro interessante spunto di riflessione a partire da un'attenta osservazione del copricapo bronzeo con alette piumate (pètaso) tradizionale attribuito di Mercurio. Mimetizzato dal colore scuro del bronzo, il particolare delle alette non era stato interpretato fino alla scoperta e il restauro della tela seicentesca di Sebastiano Pontenani, copia del dipinto del Pollaiuolo, recuperata presso la chiesa di san Michele Arcangelo a Raggiolo (Arezzo). Nel dipinto casentino il copricapo dell'arcangelo Michele presenta due naturalistiche alette piumate policrome che hanno permesso una lettura più approfondita anche del dipinto fiorentino.¹⁸

Il tramite iconografico relativo al passaggio tra il culto di Mercurio / Hermes a quello di san Michele, entrambi "conduttori di anime", sono alcune rarissime gemme gnostiche in cui è raffigurato Mercurio con il petaso, le ali ai piedi e il caduceo e un'iscrizione che riporta il nome dell'arcangelo *Michael*. La questione di questa sovrapposizione non doveva essere di poco conto se la Chiesa nel Concilio del 499 d.C. intervenne per interdire formalmente il culto degli amuleti o *abrasax* che recavano il nome di Michele sull'effigie di Mercurio.¹⁹

Nella letteratura e nell'epigrafia cristiana delle origini, si trova affermata la presenza attiva di Michele psicopompo, funzione derivatagli con quella di psicagogo, dal mito di Mercurio, nume della mitologia pagana che avrebbe permesso a Dante di realizzare quel sincretismo culturale tra mondo classico e cristiano, tipico del Medioevo, di cui il poeta è interprete magistrale.²⁰

La sovrapposizione dei culti precristiani di Mercurio ed Eracle che convergono nella figura e nelle funzioni attribuite a Michele Arcangelo e l'identificazione dell'*angel di Dio* dantesco con l'archistratega, trovano in Casentino, un contesto culturale favorevole e testimonianze artistiche rare che evidenziano il permanere di culti precristiani nel tempo, culti che convivono e/o si sovrappongono.

- ¹ *Divina Commedia*, Paradiso, XXXI,37-39.
- ² R. Infante, *Michele nella letteratura apocrifa del giudaismo del Secondo Tempio*, in «*Vetera Christianorum*», 34, 1997, p. 219; G. Otranto, in G. Otranto - C. Carletti, *Il santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Bari, 1990, pp. 3-4.
- ³ Agostino d'Ipbona, *De cura mortuis gerenda*, I, 2; *La Città di Dio*, a cura di P. Sanasi, Ed. Acrobat, I, 12.
- ⁴ *Chanson de Roland*, CLXXV.
- ⁵ *Vangeli apocrifi*, a cura di G. Bonaccorsi, vol. I, Firenze, 1961, pp. 261-289.
- ⁶ Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea, Vulgo Historia Lombardica dicta*, a cura di T. Graesse (Dresden) 1893, pp. 414-415.
- ⁷ *Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1995, p. 88, nota 99.
- ⁸ *Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, 1995, p. 87, nota 94.
- ⁹ U. Barlozzetti, *Casentino, terra di confine della Toscana e nella Toscana. Un'ipotesi di contesto*, p. 51.
- ¹⁰ B. Giordano, *S. Maria del Sasso. Un fiore del Rinascimento in Casentino*, Ed. Calosci, Cortona, 1984, p. 111.
- ¹¹ B. Giordano, 1984, p. 111, nota 1.
- ¹² R. Bargiacchi, *Chiese e santuari del Casentino*, Arti Grafiche Cianferoni, Stia, 2011, pp. 133-135; G. Innocenti, *Cronache di Bibbiena e del suo territorio*, Ed. Fruska, 2014, p. 209.
- ¹³ A. Fatucchi, *La ripresa demica e agricola di una valle casentinese dopo il Mille*, p. 26 note 65 e 66 www.rsa.storiaagricoltura.it/pdfsito/94_3.pdf; cfr. Silvio Pieri, *Toponomastica della valle dell'Arno*, Ed. Pacini Fazzi, 1970, p. 87.
- ¹⁴ R. Infante, *op. cit.*, 1997, pp. 221-222.
- ¹⁵ R. Settesodi, *La stipe votiva del Lago degli Idoli*, in *Museo Archeologico del Casentino*, Piero Albertoni. Catalogo a cura di Francesco Trenti, Ed. Fruska, pp. 98, 102.
- ¹⁶ F. Cardini, <https://www.mondimedievali.net/Immaginario/Cardini/drigo.htm>
- ¹⁷ M. Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1971, p. 118.
- ¹⁸ A. Piroci Branciaroli, *Da Mercurio a san Michele, un percorso iconologico*, in «*Intersezioni. Rivista di Storia delle idee*», Ed. Il Mulino, Anno XXII, Aprile 2002, pp. 134-135.
- ¹⁹ S. Pasquazi, *All'eterno dal tempo*, Le Monnier, Firenze, 1972, pp. 136-137.
- ²⁰ G. Otranto, in G. Otranto - C. Carletti, *Il santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano dalle origini al secolo X*, Bari, 1990, pp. 3-4.

Henriette Thornton: l'artista inglese appassionata della Divina Commedia

ALBERTA PIROCI BRANCIAROLI

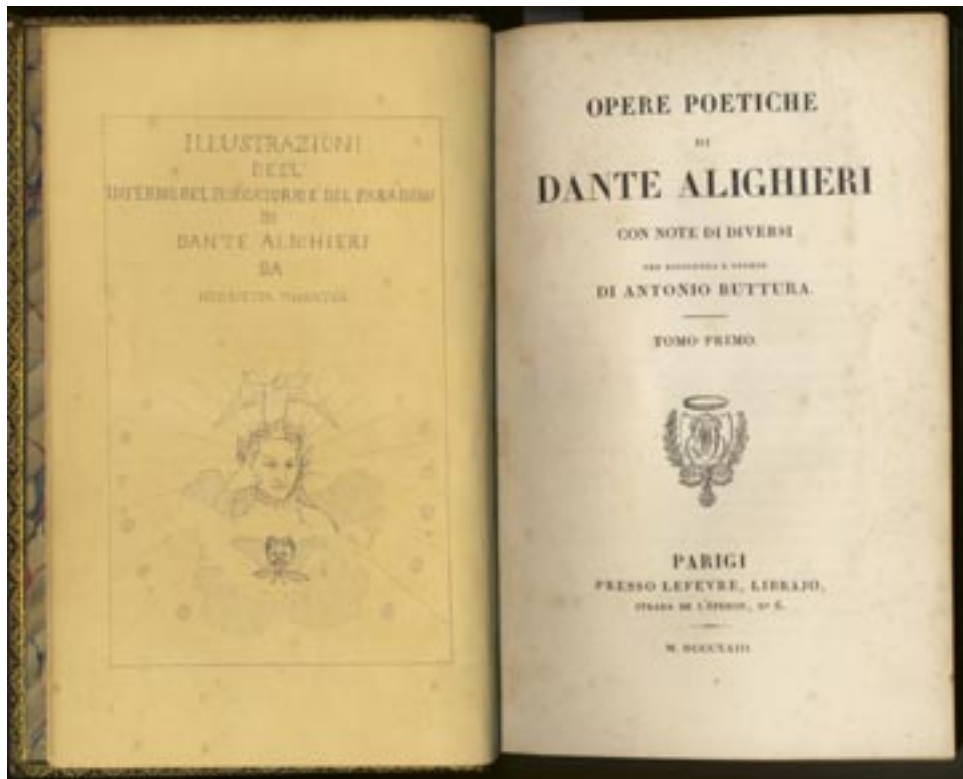
Henriette nasce il 20 maggio 1807 a Clapham (quartiere a sud-ovest di Londra) parrocchia del Surrey e muore a soli quarantasei anni, l'11 maggio del 1853. Figlia di Henry Thornton, influente banchiere di Clapham e nipote di Henry Thornton amico di William Wilberforce, il crociato anti-schiavista britannico, sposa nel 1836 Richard Walter Synnot (Wexford, County Wexford, 1812 – 20 aprile 1841) che muore ventinovenne dopo cinque anni dal matrimonio. Dall'unione nascono due figli, Robert Harry Inglis Synnot il 1° agosto 1837 a Clapham e Henriette Louisa: immortalati nel ritratto datato 1844 realizzato dal pittore George Richmond più volte replicato in incisioni e stampe.

Henriette era una dei nove figli di Henry Thornton politico ed economista e di Marianne Sykes, morti entrambi nel 1815 quando Henriette aveva solo nove anni. Con i suoi fratelli Henriette fu adottata da un amico di famiglia, Sir Robert Inglis che si occupò della loro formazione culturale facendoli viaggiare in Europa e introducendoli in società. Il novellista E.M. Forster, discendente dal ramo paterno di Henriette, pubblicò un libro con la biografia di Marianne Thornton, sorella maggiore di Henriette, dal titolo *Marianne Thornton. A domestic biography*; nel testo l'autore riporta anche notizie di Henriette che descrive come artista molto dotata e intelligente e ne pubblica alcuni acquerelli raffiguranti ritratti, scene familiari o di viaggio; il testo è corredato dal ritratto dei figli di Henriette, opera di George Richmond. E.M. Forster è autore anche del romanzo *Camera con vista*, ambientato a Firenze.

Henriette dovette essere particolarmente appassionata di Dante e della *Divina Commedia* se riuscì a personalizzare un'edizione parigina del Poema (Lefevre 1823) facendovi rilegare una serie di disegni a matita e china di sua mano; il testo presenta una legatura coeva in vitello verde oliva, decorato in oro ai piatti. L'opera in due tomi, "*Opere poetiche di Dante Alighieri con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura con una serie inedita di tavole originali illustrate da Henrietta*", oltre al nome di Henriette, scritto nel titolo del frontespizio disegnato, non rivela niente sulla sua identità ed è un *unicum* perché realizzazione privata, oggi conservata presso Livio Ambrogio, collezionista di Torino, esposta in alcune mostre a tema dantesco come quella di Rimini del 2014.¹

Il volume I ha un frontespizio disegnato e il titolo: *Illustrazioni dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso di Dante Alighieri da Henrietta Thornton*. Seguono 31 tavole che illustrano l'Inferno. Il volume II ha un'antiporta e ventinove tavole per il Purgatorio e ventiquattro illustrano il Paradiso.²

Con grande impegno e buona mano e ispirandosi alle illustrazioni di John Flaxman, Henriette realizzò ottantasei dei centoundici disegni danteschi che il disegnatore e scultore inglese membro della prestigiosa Royal Academy londinese, vissuto a Roma dal 1787 al 1794 ed apprezzato interprete dello stile neoclassico, aveva eseguito per illustrare la *Commedia* su



commissione di Mr. Hope e che erano stati tradotti in incisione da Tommaso Piroli. I disegni di Henriette, a matita e china su carta filigrana, ricalcano puntualmente quelli di Flaxman, che si contraddistinguono per un segno grafico elegante e lineare, privo di chiaroscuro, di grande incisività espressiva e accuratezza dei contorni. L'attenzione al disegno nitido che delinea l'immagine, in tutta la sua purezza, astraendola dalla realtà, il tratteggio, utilizzato solo per realizzare le nuvolette ed ombreggiare, è il mezzo tecnico con il quale Henriette riesce ad immergere le figure nell'atmosfera così come appreso da Flaxman: l'unica significativa differenza è che Henriette copre le nudità di arpie, diavoli, dannati e anime purganti con drappaggi o attraverso espedienti disegnativi quali quelli di addensare nubi attorno al corpo delle anime o inserendo i loro corpi nelle acque di un ruscello, per motivi legati al senso del pudore. Paradigmatico è in questo senso il disegno dell'episodio di Bonconte: le nuvolette condotte con un tratteggio ravvicinato, vanno a sovrapporsi, seppur con segno leggero, ai corpi nudi del capitano ghibellino e a quello del diavolo.

¹ L'originale aveva il titolo seguente: "Opere poetiche di Dante Alighieri con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura. Tomo I e II. Parigi Presso Lefevre Librajo Strada de L'Eperon n.6 MDCCCXXXIII (1823). Il libraio-editore Jean Jacques Lefèvre negli anni venti dell'Ottocento inaugurò per primo il progetto editoriale che prevedeva la stampa di una collana di classici italiani. Il curatore ex abate di Malcesine Antonio Battura che fu amico di Fauriel, Ginguenè e Manzoni era uno dei personaggi più attivi della vita culturale parigina di quegli anni. Divenuto figura di riferimento per la comunità italiana espatriata, svolse attività di giornalista e traduttore e divulgatore divenne l'artefice di quella sfida editoriale lanciata dagli italiani al mercato francese con la pubblicazione

di classici a partire dagli anni venti dell'Ottocento. L'edizione nasceva illustrata unicamente da un ritratto dell'autore inciso da H.C. Muller che nell'edizione della Thornton non è presente. Giornate Internazionali Francesca da Rimini. VIII Edizione, Rimini, 2014. Italian Passion. Francesca da Rimini, passione e nostalgia. Francesca da Rimini nelle *Commedie* illustrate tra XV e XX secolo, da Baccio Baldini a Renato Gutuso (schede bibliografiche di Chiara Concina, note relative a Francesca da Rimini di Ferruccio Farina).

² M. Tatti, *Bohème letteraria italiana a Parigi all'inizio dell'Ottocento in Italia e Italia. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*. Atti del Convegno di Roma, 7/9 novembre 1996, a cura di M. Tatti, Roma, Ed. Bulzoni, 1999, pp. 130-60.



Inferno

NICOLA MONTI (Pistoia 1781 – Cortona 1864)

Francesca da Rimini nell’Inferno

firmato e datato 1810

olio su tela, 168 x 210 cm

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d’arte moderna

“Questo ingegno ebbe a lottare coll’avversa fortuna, che sempre è gran detrimento alla perfezione dell’arte. L’iniqua sorte o atterra gli animi o perturba ad essi la serenità della mente. Ambedue sommi flagelli per quelli studi gentili che vogliono spiriti franchi e riposo!”¹

Definito “testa matta” da Pietro Benvenuti², Nicola Monti (Pistoia 1781 – Cortona 1864) fu una bizzarra e poliedrica figura di artista, allievo del francese Jean-Baptiste Desmarais, dal quale ricevette i primi rudimenti artistici intorno al 1800 a Pistoia, dove il maestro era impegnato ad affrescare la volta e quattro pareti in una sala di Palazzo Tolomei già Banchieri con scene ispirate a fatti dell’Iliade³. Tuttavia la sua formazione vera e propria si svolse a Firenze dove all’età di vent’anni il giovane pistoiese si trasferì per frequentarvi la locale accademia di Belle Arti, ritenendo la città natale ormai culturalmente angusta. Nella capitale lorenesse proseguì i suoi studi grazie ad una borsa di studio della fondazione pistoiese Jacopo dal Gallo della durata di dieci anni. A Firenze il suo apprendistato proseguì sotto la guida dello stesso Desmarais, professore assistente alla scuola del nudo e di Pietro Benvenuti, allora Direttore dell’Accademia fiorentina dal 1803 al 1843.

Il pittore ricordava con rimpianto questo periodo di apprendistato accademico, pensando all’amicizia dei compagni di studi come Giuseppe Bezzuoli, Nicola Benvenuti e Francesco Nenci, tutti impegnati, secondo il magistero benvenutiano, nello studio del nudo antico attraverso i calchi in gesso presenti in quelle aule accademiche dove Nicola Monti era noto col soprannome di Sciabolino⁴. Tra il 1806 e il 1812 Monti compì il suo tirocinio scolastico, aggiudicandosi vari premi in pittura ed anche in disegno e persino nel modello in creta, contendendo la vittoria a Luigi Pampaloni⁵. Nel 1814 si recò a Roma dove ebbe l’occasione di incontrare Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen ed il barone Vincenzo Camuccini, ai quali era stato raccomandato dal Direttore dell’Accademia fiorentina, Giovanni degli Alessandri. Dopo un viaggio a Bologna e Ferrara, rientrato a Pistoia, nel 1816 affrescò il *Trionfo della vera Croce* al secondo piano di Palazzo Pitti ed eseguì il *Ritratto di Ferdinando III* oggi al Museo Civico di Pistoia.

Nicola Monti fu anche autore di numerosi scritti teorici e biografici dai quali si ricavano informazioni preziose sulle sue opere pittoriche e sul suo pensiero artistico. Tra questi, il *Trattatello sul nudo*, sorta di manuale che rappresenta per noi una preziosa testimonianza della prassi didattica vigente nel XIX secolo nell’Accademia fiorentina, e la *Poliantea*, sincero ed arguto diario che ricostruisce le tappe del suo viaggio, compiuto dal 1818 al 1821, al seguito del conte Ciezkowski, tra Varsavia, Surkow, San Pietroburgo e quindi Vienna. Durante quei tre anni realizzò un nutrito gruppo di opere entrando così in contatto con una facoltosa



committenza di ambito internazionale. La sua partenza fu motivata anche dall'infelice amore per la nobildonna Eleonora Pandolfini, coniugata dal 1802 col pistoiese Enrico Nencini⁶. I tratti dell'amica, che il pittore ricordava come una delle più belle donne note in Firenze e che fu ammirata e amata anche da Ugo Foscolo, ricorrono in molti personaggi femminili raffigurati nelle sue opere⁷. Sollecitato dal compagno di studi accademici Giuseppe Bezzuoli affinché partecipasse alla decorazione di palazzo Borghese⁸, assieme a lui, a Francesco Nenci, e a Gaspero Martellini, Monti rientrò a Firenze per eseguirvi l'*Allegoria della Notte*, che purtroppo è scialbato e *Bacco e Arianna nell'isola di Nesso*. Avendo conquistato una certa reputazione nel mondo artistico fiorentino, grazie a questa ed altre commissioni ricevute, nel 1823 ottenne l'ambito ruolo di professore dell'Accademia di Belle Arti⁹.

Fu soprattutto grazie alla generosità ed alla stima di Jean-Antoine-Joseph Fauchet (1761-1834), prefetto del Dipartimento dell'Arno tra il 1809 ed il 1814, che Nicola Monti riuscì a progredire nei suoi studi. Fauchet e sua moglie aiutarono il giovane artista, concedendogli in uso un quartiere posto sopra il gabinetto della prefettura che aveva sede nel Palazzo Ximenes in Borgo Pinti. Qui il pittore visse due mesi trattato come un figlio dalla coppia ed il prefetto fu estremamente prodigo di denaro e, una volta terminata la pensione, i coniugi Fauchet contribuirono a finanziarne il soggiorno a Firenze in modo che le preoccupazioni economiche non ostacolassero la sua carriera artistica.

Francesca d'Arimini nell'Inferno – questo il titolo con il quale fu esposta –, è la prima tela a noi nota dall'artista, dipinta a Firenze nel 1810, come attesta l'iscrizione autografa sull'opera, quando Monti aveva trent'anni, in segno di omaggio verso la generosa protezione del suo benefattore, il barone Fauchet ed acquistata poi dal mercante livornese Luigi Fauquet, menzionato con affetto dal pittore nei suoi ricordi biografici, come suo "larghissimo mecenate"¹⁰ e ancora "amantissimo delle Belle Arti e accreditato banchiere"¹¹. Egli fu inoltre presidente dell'Accademia Labronica e padre di tre figli, fra i quali Luisa era cognata di Giovanpietro Vieusseux¹².

Il soggetto, ispirato al notissimo episodio del V canto del poema dantesco, dove è descritto l'incontro di Dante con Paolo e Francesca all'Inferno ed il senso di smarrimento e di pietà



che coglie il poeta, ebbe una notevole fortuna nel Romanticismo figurativo e letterario. Del resto la pena degli amanti colpevoli, il deliquio compassionevole del poeta ed il dolore dell'affollato girone, oltre allo svenimento del poeta, offrivano una serie di motivi congeniali ad un artista come Monti, ricordato dai biografi per lo spirito inquieto, tormentato e passionale, spesso accusato di “stramberia”¹³.

Il quadro è stato ampiamente studiato da Roberto Giovannelli, il quale ne aveva segnalato il passaggio sul mercato antiquario romano nel lontano 1984, evidenziandone alcuni elementi di carattere sublime visionario, certamente in linea con il particolare preromanticismo diffuso in Toscana da Luigi Sabatelli, come “il terroso paesaggio infernale” assimilabile alla “mollezza della creta”. Un’osservazione assolutamente appropriata dato che Nicola Monti, come abbiamo ricordato, non fu soltanto pittore, ma si cimentò nella scultura in creta durante il suo apprendistato accademico. Nel quadro Virgilio è raffigurato in piedi, nell’atto di indicare i due sfortunati amanti, fluttuanti nel vento ed immersi nella cupa atmosfera sulfurea, uniti come un unico corpo dal panneggio rigonfio che li avvolge, mentre Dante è in primo piano svenuto, quasi “un manichino avvolto nel lucco” e il groviglio dei corpi dei dannati, nudi e sconvolti, sembra un bassorilievo plasmato della stessa materia argillosa dello sfondo.

Nel gruppo di figure sulla destra, in mezzo all’ammasso di figure dalle fisionomie generiche, ma accomunate dai consueti attributi infernali come gli occhi di brace e le espressioni stravolte, emerge un volto che invece ha caratteri fisionomici talmente precisi, che sembrano appartenenti ad un ritratto. L’uomo anziano e canuto al centro della compagine infernale sembra infatti essere un contemporaneo del pittore, qui collocato con spirito di vendetta. Pur trattandosi di un personaggio di difficile identificazione – si può supporre si tratti di Tommaso Puccini il celebre direttore delle Gallerie fiorentine che morirà l’anno successivo, nel 1811 –, la scelta di ritrarre un contemporaneo fra i dannati rivela una certa adesione al naturalismo da parte del pittore, adesione che peraltro trova sporadiche conferme anche nei suoi trattati. Il gruppo dei dannati è poi collocato in una sorta di fossa e non sembra affatto trascinato dalla bufera come gli amanti abbracciati. Potrebbe dunque

trattarsi di un'anticipazione del canto successivo, il VI, dove sono puniti i golosi. Un'altra ipotesi è che l'intero episodio adombri la personale vicenda sentimentale che visse il pittore, il quale avrebbe ritratto se stesso come Paolo – la fisionomia di quest'ultimo è in effetti somigliante al ritratto fattogli dell'americano Gilbert Stewart Newton, nel 1817 (Pistoia, Musei Civici) –, l'amata contessa Eleonora Pandolfini come Francesca ed il marito di lei, Enrico Nencini, nei panni di Gianciotto Malatesta. Malgrado quest'ultimo non fosse ancora morto al tempo in cui Dante compose la Commedia, il poeta, attraverso le parole di Francesca, ne prefigura il futuro destino di eterna dannazione, immerso in un lago ghiacciato detto Caina, nel girone dei traditori dei parenti. Del resto l'idea di matrice dantesca di vendicarsi di un nemico personale includendolo tra i dannati ebbe una celeberrima applicazione nell'ambito delle arti figurative già in Michelangelo, nel *Giudizio Universale*, dove l'illustre precedente raffigurò il suo nemico Biagio da Cesena nella figura di Minosse. La meditazione sul genio michelangiolesco fu un elemento costante della biografia artistica ed esistenziale di Nicola Monti fin dagli anni giovanili, come ammise l'artista stesso, quando dichiarò di essere stato colpito dalla visione della Cappella Sistina nel corso del suo soggiorno a Roma del 1814 e di averne tratto immediato spunto per raffigurare un soggetto biblico, dipingendo a fresco la *Maledizione di Caino* nella chiesa dell'Umiltà a Pistoia. Ad ulteriore riprova dell'attrazione che la figura di Michelangelo suscitava nel Monti, suggerendogli temi ispirati al suo genio divino, è una tela raffigurante un episodio della vita del Buonarroti, dipinta su commissione dal marchese Leopoldo Feroni esposta nelle sale dell'Accademia di Belle Arti di Firenze¹⁴.

La recente acquisizione della *Francesca d'Arimini* per le Gallerie degli Uffizi ha rappresentato un'importante aggiunta al patrimonio artistico delle collezioni pubbliche per molteplici ragioni: prima di tutto perché si tratta della prima opera su tela del Monti ad entrare a far parte delle raccolte degli Uffizi, ma anche per un'altra non secondaria ragione, legata al fatto che Monti sembra aver precorso i tempi nella scelta di raffigurare questo celeberrimo episodio della Divina Commedia. Infatti, il *revival* dantesco prenderà saldamente campo nelle arti figurative intorno alla metà del secondo decennio, quando, solo per citare alcuni esempi, Giuseppe Bezzuoli, amico di Monti e condiscipolo di Benvenuti, interpreterà lo stesso tema con grande successo in un quadro commissionato dal conte milanese Saule Alari nel 1815 e andato perduto, ma conosciuto attraverso un'incisione di Giuseppe Cozzi, mentre Jean-August-Dominique Ingres nel 1819 rappresenterà i due amanti sorpresi da Gianciotto (Angers, Musée des Beaux Arts). Tuttavia, questi dipinti, ispirati a ad episodi diversi della vicenda dei due sfortunati amanti, rispondono ad un gusto *troubadour* ben lontano dalla severità cupa dell'ambientazione infernale descritta con tanta dovizia di particolari da Nicola Monti. Il riferimento più prossimo all'interpretazione del pittore pistoiese sarà forse da individuare nell'ambiente artistico anglosassone, per lo spunto iconografico della scena derivante da John Flaxman, ma anche nelle incisioni della *Peste di Firenze* di Luigi Sabatelli, al quale il Nostro certamente si ispirò sia per il rigore compositivo dell'episodio, sia per la modalità di rappresentare il groviglio dei corpi nudi dei dannati. Del

resto anche il ricordato Sabatelli trovò ispirazione nei due personaggi dell'Inferno dantesco, in un disegno preparatorio per un'incisione databile poco prima della metà del secondo decennio del secolo, in relazione alla fine del soggiorno romano del pittore, quando quest'ultimo era impegnato ad eseguire schizzi sull'onda della fascinazione per Flaxman.

Al di là di questi precedenti figurativi, ulteriori confronti possono essere stabiliti con la serie di studi ed incisioni per la *Divina Commedia* uscita tra il 1817 ed il 1819 per le edizioni dell'Ancora, in particolare con quelli di Luigi Ademollo e Francesco Nenci, compagno di Accademia di Nicola Monti nel corso tenuto da Benvenuti. Un altro motivo di interesse è rappresentato dal fatto che, curiosamente, una tale interpretazione del tema divenne poi ricorrente nel repertorio artistico internazionale derivato da soggetti danteschi. Sono infatti molto stringenti le analogie tra il quadro di Monti e la tela di Ary Sheffer del 1835 (Londra, Wallace Collection) ma anche con le illustrazioni del poema dell'Alighieri realizzate da William Blake a partire dal 1824 su commissione di John Linnel. Si può ipotizzare che il quadro di Monti conoscesse una sua fortuna iconografica indipendente dalla scarsa fama dell'autore e che ciò avvenisse grazie alla sua riproduzione in una stupenda acquaforte, ricordata dallo stesso artista ne *Il mio Studio* (Monti 1833, p. 37). L'incisione all'acquaforte, esposta alla mostra curata da Carlo Sisi, *Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini*¹⁵, fu eseguita da Santi Soldaini, pittore e decoratore pisano¹⁶ su disegno di Vincenzo Gozzini, e reca la dedica riconoscente al marchese Giuseppe Orazio Pucci "delle Belle Arti amatissimo"¹⁷.

La tela dantesca riflette l'animo solitario e tormentato del pittore, dotato di una fantasia feconda e di una notevole ricchezza di invenzione, quasi da neo manierista, come ricordavano i suoi contemporanei. Caratteri che si possono ritrovare nelle sue poche opere conosciute, tra le quali possiamo citare le decorazioni ad affresco: quella già menzionata di Palazzo Borghese, dove raffigurò *Bacco e Arianna* (1823), e quella alla Meridiana di palazzo Pitti, attuale Museo del Costume e della Moda, dove dipinse la *Consegna a Mosé delle tavole della Legge* (1834), di impianto michelangiolesco. Tra gli esempi più riusciti della sua produzione ritrattistica, figura il *Ritratto d'uomo seduto* (Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea) e quello raffigurante il *marchese Pietro Torrigiani* (Firenze, Palazzo Torrigiani).

Elena Marconi

BIBLIOGRAFIA

- N. Monti, *Agatos o sia l'uomo da bene scritto da N.M. pittore pistoiese*, Firenze 1835
- N. Monti, *Alcune lettere scritte da N. M. pittore pistoiese a contemporanei*, Montepulciano 1847
- N. Monti, *Riposo di Nicola Monti pittore pistoiese*, Cortona 1854
- N. Monti, *Memorie inutili per Niccolò Monti*, Castiglion Fiorentino 1860
- C. Sisi, C. Mazzi, *Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La collezione Puccini*, Firenze 1977, pp. 44-45, 99-101
- C. Sisi, *Disegni dell'Ottocento nella collezione Batelli*, catalogo della mostra (Firenze 1987), Firenze 1987, pp. 60-61, fig. 43
- R. Giovannelli, *Trattatello sul nudo di Nicola Monti*, in "Labyrinthos", VII-VIII, 1988-1989, pp. 397-435
- R. Giovannelli, *Giordani a Nicola Monti, quarantatré lettere. 1827-1848*, in "Labyrinthos", IX, 17-18, 1990, pp. 143-197
- C. Morandi, *Monti, Nicola*, scheda biografica, in *Pittura in Italia. L'Ottocento*, 1990-1991, v. II, pp. 925-926
- A.P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario Biografico*, Ferrara 1996, p. 165
- I. Droandi, in *L'Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini*, catalogo della mostra (Arezzo, chiesa del Santi Lorentino e Pergentino 18 ottobre 2003 – 18 gennaio 2004), a cura di C. Sisi, Firenze 2003, p. 185, n. 66; *Biografie, Monti, Nicola*, pp. 281-282.
- R. Giovannelli, *Memorie di un convalescente pittore di provincia. Appunti autobiografici di Nicola Monti pittore pistoiese. Scritti dal 1839 al 1841*, Firenze 2016

- ¹ Melchior Missirini, *Quadro delle arti toscane dalla loro restaurazione fino ai tempi nostri*, Forlì 1837, p. 20.
- ² In una lettera a Nenci del 10 settembre 1814 Pietro Benvenuti aveva descritto con questo termine dispregiativo l'allievo pistoiese (Pellizzari 1970, pp. 247-248).
- ³ Jean-Baptiste-Frédéric Desmarais (Parigi 1756-Carrara 1813), fu dal luglio 1797 professore assistente alla scuola del Nudo dell'Accademia fiorentina. Da lui Monti ricevette i primi rudimenti di pittura a Pistoia intorno al 1800, quando il maestro affrescava la volta e quattro pareti di una sala di Palazzo Tolomei con un ciclo perduto ma molto celebrato, ispirato all'*Iliade* omerica. A Firenze Desmarais ebbe come allievi G. Bezzuoli, F. Nenci, e N. Monti. Contemporaneamente teneva a Carrara uno studio di pittura e nel 1807 fu nominato da Elisa Baciocchi maestro di disegno e figura presso l'Accademia di Belle Arti carrarese. Qui ebbe come allievi anche Pietro Tenerani il quale ne eseguì il busto marmoreo con la dedica: «A.G.B. Desmarais, pittore esimio, uomo eruditissimo, che nel suo magistero, il disegno e la composizione, ricondusse a veri principi» (F. Tolomei, *Guida di Pistoia*, Pistoia 1821, pp. 126-127; D. Macciò 1884, pp. 122-123; C. Sisi, C. Mazzi, *La collezione di Niccolò Puccini*, in *Cultura dell'Ottocento* 1977, pp. 13-20).
- ⁴ Nicola Monti viene ricordato con questo nomignolo in una lettera del novembre 1819, a lui indirizzata dall'amico e condiscipolo Nicola Benvenuti, mentre il pittore si trovava in Polonia. Nella missiva Nicola rievoca uno dei tanti brindisi fatti a casa del comune amico Giuseppe Bazzoli [Bezzuoli], intonato "per il nostro *Sciabolino* al quale tutti risposero con molta gioia" (cfr. Giovannelli 2016, p. 201).
- ⁵ Nel 1812 Nicola Monti «senza aver mai toccati né terra né stecchi», si cimentò per la prima volta nell'arte della scultura iscrivendosi al concorso indetto dall'Accademia di Belle Arti di Firenze per il nudo modellato in creta e ne riportò un'inaspettata vittoria. Esaltato dal successo conseguito, partecipò anche al successivo concorso semestrale del maggio, per il bozzetto di invenzione in bassorilievo in creta, ma stavolta fu battuto, sebbene in modo fraudolento, dallo scultore Luigi Pampaloni (1791-1847), il quale ottenne il primo premio (cfr. Giovannelli 2016, p. 124).
- ⁶ La contessa Eleonora Teresa Maria Pandolfini (1784-1857), si sposò con Enrico Nencini nel 1802. Fu dama di corte di Napoleone I, baronessa dell'Impero, dama di corte del Granduca Ferdinando III. Nicola Monti frequentò a lungo il celebre salotto della signora, che era reputata in Firenze una delle più belle nobildonne ed egli stesso se ne invaghì follemente.
- ⁷ Eleonora Pandolfini è raffigurata nella *Resurrezione di Lazzaro*, dipinta dal Monti per la Cappella Galli-Tassi in Santissima Annunziata a Firenze. Nello stesso dipinto, il pittore ritrae se stesso nei panni del risorto (cfr. R. Giovannelli, *Giordani a Nicola Monti. Quarantatré lettere [1827-1848]*, Firenze 1990, p. 151). Si conosce anche un ritratto su tavola della nobildonna, dipinto prima del 1822 da Pietro Benvenuti.
- ⁸ Monti stesso ricorda che, trascorso un anno del suo soggiorno a San Pietroburgo, "il Bezzuoli con sue lettere m'istigava a tornare a Firenze per dipingere anch'io nel nuovo palazzo Borghesi dove erano chiamati a dipingere tutti i miei colleghi ed i più distinti pittori della capitale" (Cfr. R. Giovannelli, *Trattatello sul Nudo di Nicola Monti*, Firenze 1989, p. 413).
- ⁹ Il 7 settembre del 1823 Monti fu nominato Accademico professore su proposta di Benvenuti, Giuseppe Bezzuoli e Gaspero Martellini (Giovannelli 2016, p. 248 nota).
- ¹⁰ N. Monti, *Il mio studio*, 1833, p. 37.
- ¹¹ N. Monti, *Memorie inutili*, Firenze 1860, p. 162.
- ¹² R. Giovannelli, *Memorie di un convalescente pittore di provincia. Appunti autobiografici di Nicola Monti pittore pistojese, scritti dal 1839 al 1841*, Firenze 2016, p. 174, nota e cfr. Monti, *Memorie inutili*, Firenze 1860, p. 162.
- ¹³ R. Giovannelli 1988-1989, p. 107.
- ¹⁴ Si tratta della tela *Michelangelo Buonarroti che sospende di scolpire la statua del Mosé per riflettere sul suo lavoro*, collezione privata (cfr. R. Giovannelli, *Giordani a Nicola Monti. Quarantatré lettere [1827-1848]*, Firenze 1990, p. 152).
- ¹⁵ I. Droandi in *Ottocento ad Arezzo* 2003, p. 185 n. 66.
- ¹⁶ Santi Soldaini, poi Padre Raffaello degli Angioli.
- ¹⁷ Giuseppe Orazio Pucci (1782-1838) fu genero di Eleonora Nencini in quanto nel 1828 si sposò con Paolina Nencini, figlia di Eleonora.



Purgatorio

PIETRO SENNO (1831-1904)

Morte di Bonconte da Montefeltro (dal Canto V del Purgatorio)

firmato in basso a destra: "PSenno"

olio su tela, cm 56 x 79

Pistoia, collezione Risaliti-Valiani

Pietro Senno nacque a Portoferraio, all'Isola d'Elba, il 7 giugno 1831 (morì a Pisa il 26 agosto 1904), terzo di quattro fratelli figli di Fortunato Senno e di Teresa Esclapon. Proveniva da una famiglia di navigatori e mercanti di origine ligure, appunto i Senno, che alla fine del Settecento si erano stabiliti all'Elba prosperando in attività economiche legate al commercio del vino e alla pesca. Compiuti gli studi, si arruolò nell'esercito granducale, abbracciando così la carriera militare, in ciò seguendo le orme del padre, che era stato ufficiale napoleonico. Nella seconda metà degli anni Quaranta il clima politico generale nell'Italia della restaurazione si andava deteriorando con i primi moti insurrezionali a Milano e Venezia e l'intervento del Piemonte di Carlo Alberto che, nel 1848, ingaggiò battaglia contro gli Austriaci a Curtatone e Montanara, insieme a diversi corpi di spedizione formati per lo più da volontari giunti da varie parti d'Italia. Tra questi le truppe toscane di cui fece parte, agli ordini del generale Cesare de Laugier, veterano delle campagne napoleoniche, anche il giovane Senno.

A tale episodio è ispirata una delle opere più famose del suo repertorio pittorico, oggi nella Collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, dal titolo *I Toscani a Curtatone. Campagna del 1848*, realizzata nel 1861, presentata nello stesso anno alla Prima Esposizione Nazionale di Firenze. Il quadro è considerato uno dei manifesti visivi della prima guerra d'Indipendenza e, per questo, assai conosciuto e pubblicato.

Nel 1852 Senno lasciava la vita militare per rientrare temporaneamente a casa, a Portoferraio. Fu in quel periodo che scoprì la vocazione artistica e, dopo i primi fruttuosi tentativi, presa fiducia nelle sue potenzialità, decise di frequentare qualche professionista presso cui imparare le tecniche e perfezionare lo studio della pittura. Si affidò quindi ad Antonio Ciseri, pittore di origine ticinese stabilitosi a Firenze, che aveva fama di bravo insegnante e godeva di largo seguito. Da lui sviluppò il disegno e la figura, oltre all'uso appropriato della tavolozza.

Nell'alternare la vita artistica a Firenze a quella familiare a Portoferraio, ben presto Pietro tornò a incrociare il proprio destino con quello della nascente nazione italiana, partecipando in prima persona agli eventi del 1859 che diedero la spallata finale, anche in Toscana, ai vecchi regimi pre-risorgimentali. Con il 1860 e la nascita di uno Stato unitario finivano definitivamente anche le sue aspirazioni militari, potendo dedicarsi definitivamente e più convintamente alla sua vocazione artistica. Il 25 luglio 1860 sposò Giuseppa, ultimo genita dello zio Bernardo Senno, dalla quale ebbe la figlia Marcellina, pure lei pittrice.

Nel 1867 partì per Parigi, dove prese contatto con alcuni dei più affermati pittori del momento, Alberto Pasini, Giuseppe Palizzi, lo stesso Stefano Ussi. Senno scoprì, soprattutto, il genere del paesaggio così come era stato portato avanti con successo dai colleghi francesi,



Fig. 1. Pietro Senno, *Morte di Bonconte da Montefeltro* (dal Canto V del Purgatorio), in *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, a cura di Vittorio Alinari, Firenze, Fratelli Alinari, 1902

ma che stentava ancora ad afferinarsi in Italia: sostanzialmente una visione d'ambiente che rompeva con i vecchi canoni neoclassici per un tipo di approccio più vicino all'osservazione della natura anche nei suoi aspetti fenomenici. Si trattava di

quella prospettiva 'romantica' che il pittore seppe interpretare in modo autentico ma personale, riscuotendo peraltro notevoli consensi all'Esposizione Nazionale del 1871 a Milano e all'Esposizione Universale di Vienna del 1873. Negli ultimi due decenni del secolo partecipò ad altri eventi collettivi con dipinti di grandi dimensioni come la *Battaglia di Waterloo* (Pina-coteca Foresiana, Portoferraio), la *Spiaggia del Re di Noce* (*Isola d'Elba*), *Levar del sole sul Frejus*, *L'Arno a Varlungo* presentati alle Promotrici fiorentine svoltesi tra il 1887 e il 1900. All'Esposizione Nazionale di Venezia del 1887 propose una delle sue opere più note: *Acqua morta*.

In effetti l'artista sembra prediligere luoghi selvaggi e impervi, come in certe zone interne delle Apuane, del Mugello o della sua prediletta terra elbana, con cadenze atmosferiche e forti contrasti chiaroscurali di sicuro impatto visivo che, in certa misura, anticipano gli esiti del naturalismo toscano di fine Ottocento.

In un simile contesto appare del tutto singolare la partecipazione di Senno al concorso nazionale voluto da Vittorio Alinari nel maggio 1900 per illustrare una nuova edizione della *Divina Commedia*, poi uscita nel 1902.

Infatti, è singolare che un artista come lui appartenente ad una cultura figurativa d'impronta romantica e naturalista potesse partecipare ad una iniziativa fortemente intrisa, dati i contenuti, di valori estetici simbolisti e liberty di pregnante attualità in riferimento all'epoca del concorso.

È singolare, inoltre, che ciò avvenisse alla fine della sua avventura terrena, come in una sorta di ultimo lascito, essendo il pittore nel 1900 sulla soglia dei 70 anni, e morendo poco dopo, nel 1904, avendoli ormai superati. E tuttavia fece in tempo ad avere la soddisfazione di vedere pubblicata la sua opera nel volume per cui era stato indetto il concorso: *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, a cura di Vittorio Alinari, Firenze, Fratelli Alinari, 1902. Il soggetto del dipinto si riferisce alla vicenda di Bonconte da Montefeltro (fig. 1), comandante ghibellino nella Battaglia di Campaldino (1289) dove perse la vita, mentre le sue spoglie non furono mai ritrovate. Dante lo colloca nel secondo balzo dell'Antipurgatorio (Canto V, vv. 85-129).

La scena illustra il corpo esanime del condottiero in riva al fiume Archiano, sulla piana di Campaldino. Il poeta (puntualmente citato dal pittore) chiaramente lavora di fantasia immaginando di incontrarlo nell'Antipurgatorio tra i peccatori travolti da morte violenta ma pentiti all'ultimo momento e, quindi, degni di redenzione: « Quivi perdei la vista e la parola; nel nome di Maria finì; e quivi caddi, e rimase la mia carne sola ... ». Dante immagina appunto che Bonconte gli riveli di essersi trascinato, mortalmente ferito alla gola, fino all'Archiano,

Fig. 2. Pietro Senno, *L'incontro tra Dante Virgilio* (dal Canto I), in *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, a cura di Vittorio Alinari, Firenze, Fratelli Alinari, 1902

pentendosi e invocando la Vergine in punto di morte; il cadavere viene poi portato via e disperso dalle acque gonfiatesi per un temporale.

La versione pittorica, così come rappresentata in versi dal sommo poeta, si completa con la disputa tra i principi impersonificati del bene e del male per accaparrarsi l'anima del defunto. A parti invertite rispetto all'episodio di S. Francesco e il demonio in lotta per lo spirito del padre di Bonconte, Guido da Montefeltro, stavolta è il bene, tramite una coppia di angeli, a prevalere con ampia scia di luce che occupa buona parte del dipinto, mentre la figura infernale, sconfitta, è relegata all'angolo in alto a sinistra.

Non manca nel quadro il riferimento alla battaglia di Campaldino che si scorge in lontananza con al centro un destriero bianco verosimilmente cavalcato dal nostro sfortunato Bonconte.

A ben guardare l'opera di Senno, al netto di angeli e demoni, necessariamente correlati alla citazione dantesca, in tema quindi con le finalità del concorso del 1900, è coerente, anche in questi ultimi anni di vita dell'artista, con il suo percorso legato alla pittura di storia e di paesaggio che lo hanno sempre contraddistinto, spesso con un approccio crudo e verista. Tolte, infatti, le presenze trascendenti, riconosciamo nel quadro il Senno di sempre, dalle battaglie di Curtatone e Montanara e Waterloo alle vedute selvagge dell'Elba, ben lungi, quindi dai canoni estetici più in voga tra fine Ottocento ed inizi Novecento.

L'episodio di Bonconte da Montefeltro fu così apprezzato dal committente, Vittorio Alinari, che non fu il solo ad essere pubblicato nell'edizione del 1902, ma nello stesso volume furono inserite altre tre immagini dello stesso artista, a dimostrazione dell'impegno e dell'immutata vitalità professionale dell'anziano Senno: *L'incontro di Dante e Virgilio* (fig. 2) (subito all'inizio del libro in apertura del Canto I dell'*Inferno*), *L'episodio di Pier della Vigna* (Canto XIII dell'*Inferno*), *L'episodio di Vanni Fucci* (Canto XXIV dell'*Inferno*). Sorprenderà il fatto che in queste ultime tre scene il pittore sembra adeguarsi maggiormente allo stile dell'epoca, probabilmente per meglio rispondere ai contenuti, specie nell'*Episodio di Vanni Fucci*, però sempre con quella vena narrativa e di accentuato approccio realista che doveva aver impressionato anche il pubblico dell'esposizione del 1901, presso la Società di Belle Arti di Firenze dove furono esposte le opere dei vari artisti ammesse al concorso.



Emanuele Barletti



Paradiso

BEATRICE ANCILLOTTI GORETTI (Firenze, 1879 - Pistoia, 1937)

Sposalizio di San Francesco con la Povertà, 1903 ca.

Pastelli colorati su carta avorio, cm 46,5x63,5

Inv. Giornale n. 3629

Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

Iscrizione in basso a destra: "Alla santa memoria di mia Madre questo fiore all'anima consacro"

Figlia del pittore ottocentesco Torello Ancillotti, Beatrice Ancillotti Goretti si formò a Firenze all'Accademia di Belle Arti sotto la guida di Giovanni Fattori, per poi perfezionarsi alla Scuola del Nudo con Tito Conti, pittore noto soprattutto per la sua raffinata produzione ritrattistica. A differenza del padre, che fu incline all'influenza dell'impressionismo francese, Beatrice appartenne alla generazione d'artisti che vissero immersi nell'idealismo d'inizio secolo. Il suo stile – aggiornato sulle correnti "neoprimitive della cultura novecentesca, influenzata dallo spiritualismo ieratico e visionario di formazione idealistica germanica" (Spalletti, 1989, p. 73) – lo maturò a contatto col pittore Giovanni Costetti, col quale ebbe una intensa e contrastata relazione durata qualche anno (dal 1900 al 1904) e terminata bruscamente in maniera drammatica.

La frequentazione di Giovanni Costetti condusse Beatrice entro il solco di un simbolismo colto e ricercato condiviso peraltro, nell'ambiente fiorentino, dalla coeva stampa periodica illustrata (primo tra tutti citiamo il caso esemplare della rivista "Il Leonardo" che si distinse per l'alta qualità della sua veste editoriale, col suo formato *in folio* stampato su carta fatta a mano e per la sua grafica raffinata ottenuta con la tecnica dell'incisione, per mano di Adolfo De Carolis, Armando Spadini e dello stesso Costetti). Fu quindi con tutta probabilità Giovanni Costetti a convincere la compagna ad abbandonare quella estetica impressionista che la giovane aveva adottato negli anni della sua prima formazione, in favore di un linguaggio pittorico 'meno superficiale' in cui convivevano, in maniera del tutto originale, elementi simbolisti, suggestioni di matrice preraffaellita o di marca tedesca, con puntuali riferimenti poetici e letterari. Nel 1901, probabilmente sollecitata dal compagno, Beatrice presentò tre opere al Concorso Alinari per l'illustrazione della Divina Commedia, una delle quali, condotta a pastello, raffigura un ritratto ideale di Beatrice Portinari entro un tondo, anch'essa conservata nelle collezioni grafiche delle Gallerie degli Uffizi.

L'opera esposta in mostra, intitolata lo *Sposalizio di San Francesco con la Povertà*, fu donata alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti insieme ad un cospicuo nucleo di dipinti e disegni di Beatrice e Torello Ancillotti, nel 1979, dalla figlia della pittrice Maria Goretti. Il dipinto si inserisce legittimamente nel *milieu* culturale primo novecentesco permeato di misticismo religioso, ribadito nella scelta del soggetto, senz'altro influenzata dalla recente moda delle illustrazioni dantesche. Tuttavia quest'opera, ormai lontana sia dalle inquietudini 'costettiane', sia, più in generale, dall'impostazione visionaria di molte delle illustrazioni

selezionate per il Concorso Alinari, sembra più affine al neotradizionalismo di Maurice Denis, in virtù di un simbolismo asciutto che rimanda alla metrica essenziale delle predelle del primo Rinascimento fiorentino. Anche la resa stilistica pare confermare questo accostamento all'artista francese, poiché l'esecuzione a pastello permetteva di privilegiare gli aspetti lineari (con ampie campiture di colore piatto profilate da contorni ben marcati) conferendo all'opera un'aura delicatamente allusiva.

Vanessa Gavioli

BIBLIOGRAFIA

- E. Spalletti, in *Ottocento e Novecento. Acquisizioni 1974-1989*, a cura di C. Sisi - E. Spalletti, Firenze 1989, scheda n. 37, p. 73.
- Omaggio a Beatrice Ancillotti Goretti (1876-1937)*, a cura di M. Goretti (con premessa di E. Spalletti), Firenze 1986.
- A. P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana*, Dizionario biografico, Ferrara 1996, p. 37.

Paradiso

FEDERICO ZUCCARI

(Sant'Angelo in Vado, PU, 1539/1540 – Ancona, 1609)

Profilo biografico

Figlio del pittore Ottaviano Zuccari, Federico¹ nacque a Sant'Angelo in Vado nel ducato di Urbino il 18 aprile 1539/1540². Sulla sua formazione e sui suoi esordi, avvenuti nell'alveo familiare, siamo informati dai brani autobiografici – peraltro non scevri di intenti autocelebrativi – che il pittore inserì nella bozza inviata a Giorgio Vasari per la biografia del fratello maggiore Taddeo (1529-1566) apparsa nella seconda edizione delle *Vite*³.

A Roma, presso il fratello, Federico compì il proprio apprendistato e, tra la fine del sesto e l'inizio del settimo decennio del Cinquecento, si datano i suoi primi lavori autonomi, consistenti nella decorazione delle due facciate del palazzetto di Tizio Chermadio, maestro di casa del potente cardinale Alessandro Farnese, e negli affreschi del Casino del pontefice Pio IV, per il quale eseguì anche la decorazione dell'appartamento del Belvedere in Vaticano.

Guidato forse dal desiderio di affrancarsi definitivamente da Taddeo, nel 1563 accettò l'invito a Venezia del cardinale Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, che lo incaricò di decorare il suo palazzo e la cappella di famiglia in San Francesco della Vigna. Durante la sua permanenza nella città lagunare, Federico ebbe modo di studiare la pittura locale e di assimilarne alcune soluzioni cromatiche e formali che risulteranno cruciali per il suo percorso artistico, non diversamente da quelle studiate durante il successivo viaggio a Verona e in Lombardia del 1565, al termine del quale sosterrà per alcuni mesi a Firenze, entrando a far parte dell'Accademia del Disegno e lavorando agli apparati per le nozze di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria (dicembre 1565).

Rientrato a Roma nel gennaio 1566, Federico ottenne le prime importanti commissioni locali grazie, ancora una volta, all'intercessione di Taddeo: gli venne infatti affidato l'affresco, oggi distrutto, della cappella dell'Annunciazione nella chiesa dei Gesuiti al Collegio Romano e la decorazione di due stanze a Villa d'Este a Tivoli su commissione del cardinale Ippolito II d'Este. In seguito alla morte improvvisa del fratello, avvenuta il 1 settembre 1566, Federico ne ereditò la vasta bottega e subentrò nel cantiere già avviato di palazzo Farnese a Caprarola, interrottosi tuttavia nel 1569 per incomprensioni col committente Alessandro Farnese.

Gli anni seguenti furono caratterizzati dal lento affievolirsi delle commissioni romane: dopo aver preso parte alla decorazione dei cicli pittorici di Santa Caterina dei Funari e dell'Oratorio del Gonfalone, Federico decise perciò, nel 1573, di intraprendere un viaggio in Europa che lo portò dapprima a Parigi, quindi ad Anversa e a Londra. Rientrato in Italia nell'ottobre 1575, ricevette il prestigioso incarico di terminare la decorazione interna della cupola del Duomo di Firenze, rimasta incompiuta alla morte di Giorgio Vasari. Di nuovo a Roma nel 1580, gli venne affidato da papa Gregorio XIII l'importante compito di

terminare gli affreschi della cappella Paolina, iniziati da Michelangelo. Le critiche ai suoi lavori iniziavano tuttavia a farsi sempre più frequenti: nel 1581, il rifiuto di una pala per la chiesa bolognese di Santa Maria del Baraccano indusse l'artista a reagire, come già aveva fatto dopo il licenziamento da Caprarola e le invettive rivoltegli per gli affreschi del Duomo di Firenze, dipingendo un cartone satirico indirizzato ai propri detrattori, noto come *Porta virtutis*, che venne affisso nella chiesa di San Luca e gli valse il bando dallo Stato Pontificio.

Ebbero così inizio le sue peregrinazioni verso Firenze, Venezia, Augsburg e infine Pesaro, dove Francesco Maria II della Rovere ottenne il suo rientro temporaneo nei domini papali per eseguire la decorazione della cappella di famiglia nella chiesa della Santa Casa di Loreto. Nel 1583, papa Gregorio XIII gli concesse finalmente la grazia e poté fare così ritorno a Roma, portando a compimento l'incarico della cappella Paolina.

Frattanto, contattato da Filippo II per il cantiere di El Escorial, in Spagna, Federico raggiunse Madrid il 13 dicembre 1585, ricevendo subito numerose commissioni da parte del sovrano. Il grande impegno profuso in questi incarichi non fu però sufficiente a ottenere l'apprezzamento del committente, che rifiutò o fece ridipingere molte opere per questioni legate, pare, alla loro iconografia e al loro decoro. Il soggiorno spagnolo si concluse comunque con un bilancio non del tutto negativo: Federico venne remunerato dal re con varie onorificenze e con un vitalizio di 200 scudi, oltre ad avere l'opportunità di dedicarsi alle visionarie illustrazioni della *Divina Commedia* dantesca. Rientrato in Italia nel maggio 1589, si recò dapprima a Napoli e di lì a Roma, dove acquistò la celebre dimora sul Pincio, alla cui decorazione si dedicò per molti anni. Nel 1593 venne infine eletto principe dell'Accademia di San Luca, incarico che diede impulso all'intensa attività di teorico e trattatista degli ultimi anni.

Lasciata definitivamente Roma nel 1603, riprese i suoi viaggi attraverso le Marche, il Veneto, la Lombardia e l'Emilia. Gli ultimi importanti cicli da lui realizzati furono gli affreschi del Collegio Borromeo a Pavia e la decorazione della Grande Galleria di Palazzo Ducale a Torino.

Morì ad Ancona il 20 luglio 1609.

In base alla ricostruzione di Brunner (1993), cui si rimanda per l'elenco completo dei documenti citati, le illustrazioni del *Dante historiato*, oggi conservate presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, rimasero sempre in possesso di Federico Zuccari. I fogli, citati nell'inventario redatto alla morte dell'artista (1609), vennero offerti in vendita dal figlio Ottaviano dapprima a Francesco Maria II della Rovere, quindi ai figli di Virginio Orsini, duca di Bracciano, che li acquistarono assieme al dipinto raffigurante la *Calunnia di Apelle*.

Nel 1738 le illustrazioni, già rilegate in volume, erano entrate in possesso di Anna Maria Luisa de' Medici e vennero depositate presso la Galleria degli Uffizi. L'assetto dei fogli, stando agli inventari seguenti, subì diverse modifiche e alcuni disegni vennero sciolti e incorniciati per essere esposti in Galleria. Tra questi era il ritratto di Dante posto nell'*incipit* del volume, che, andato perduto nel XIX secolo, è oggi documentato nelle collezioni degli

Uffizi da una copia databile tra il 1738 e il 1754 (inv. 14287 F). Attestano il progressivo riordino dei fogli le prime descrizioni lasciate da Giuseppe Pelli Bencivenni nell'inventario del 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014), che permettono altresì di riscontrare le modifiche apportate nel restauro del 1865 (preliminare all'esposizione nella mostra dantesca di Palazzo Medici-Riccardi), nel corso del quale le carte vennero staccate dall'antica rilegatura e incollate su un cartone grigiastro per mezzo di una colla particolarmente tenace che è all'origine dei successivi problemi conservativi.

I fogli erano predisposti sin dalla prima ideazione per essere rilegati in modo che ogni illustrazione avesse, nella pagina alla propria sinistra, il corrispettivo dei versi danteschi raffigurati e il commento curato dallo stesso Federico Zuccari.

La pagina iniziale contenente il frontespizio intitolato *Dante historiato da Federico Zuccaro* recava la data «1575» in numeri romani, poi modificata, durante il restauro del 1865, in «1570-1593» (Brunner 1993). L'iscrizione sembra ricondurre l'ideazione del manoscritto al soggiorno fiorentino di Federico Zuccari, che ebbe probabilmente l'opportunità di studiare da vicino le illustrazioni di Botticelli e di altri codici danteschi conservati nella città medicea. La datazione presente in alcune delle carte suggerisce invece che l'esecuzione dei disegni sia ascrivibile al soggiorno di Zuccari a El Escorial, tra il 1586 e il 1588 (Brunner 1993; Brunner 1999, pp. 17-22).

Donatella Fratini

BIBLIOGRAFIA

Brunner 1993; Brunner 1999, pp. 13-32.

¹ Per un profilo biografico completo si segnalano G. Cucco, *Regesti*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari* 1993, pp. 109-120; Capretti 2009; Spagnolo 2020.

² G. Cucco, *Regesti*, cit., p. 109.

³ Si vedano nel carteggio vasariano le lettere del 30 novembre 1566, del 7 dicembre 1566 (*Der literarische Nachlass* 1930, n.

DLII, pp. 281-82; n. DLIII, pp. 282-483) e la minuta databile ai primi giorni di dicembre 1566 (Fratini 2013). La biografia di Taddeo venne completata nei primi giorni del mese di marzo 1567, cfr. la lettera di Giorgio Vasari a don Vincenzo Borghini, 1 marzo 1567 (*Der literarische Nachlass* 1930, n. DLXVIII, pp. 303-07).

1

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato da Federico Zuccaro.

Inferno, terzo cerchio. I golosi. Cerbero e Ciacco Fiorentino

(Inferno, Canti V-VI)

1586-1587

Carta, pietra rossa, pietra nera. Controfondato

mm 426 x 584 (misure massime)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 3481 F

Iscrizioni: «GOLOSI P. [ENA]» sul *recto*, in basso al centro, a pietra rossa, nella grafia di F. Zuccari; «8» sul *recto*, in alto a sinistra, a lapis;

Commento di Federico Zuccari: «Inferno. Canto VI. Ritornato in sé il poeta si trovò nel terzo cerchio, ove son puniti i golosi, la pena de' quali è l'esser fitti in un fango e tormentati da una grandissima pioggia mescolata di grossa grandine, che di continuo cade sopra di loro, guardati da Cerbero, che latrando con tre bocche continuamente li graffia, morde e lacera. Tra questi il poeta riconosce Ciacco Fiorentino, col quale ragiona alquanto delle discordie fiorentine. Si parte ultimamente da lui per discendere nel quarto cerchio, dopo che Virgilio gli ha risoluto alcun dubbio, che per il passato camino gl'haveva mosso» (fol. 7 verso)

Versi della Divina Commedia copiati: Inf. VI, 1-57; 91-115

Il foglio, che presenta mancanze lungo i bordi, macchie brune e tracce di una piegatura verticale al centro, è descritto da Giuseppe Pelli Bencivenni nell'inventario del 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014). Come la maggior parte dei disegni di Federico Zuccari per l'Inferno, è realizzato alternando l'uso della pietra rossa e della pietra nera; questa tecnica grafica consente al pittore da un lato di mettere in netto risalto le figure rispetto allo sfondo, dall'altro di tradurre in modo efficace i violenti contrasti di luce e ombra che dominano l'orrido paesaggio infernale.

In base al metodo simultaneo che caratterizza le illustrazioni, la sequenza temporale del disegno procede da sinistra a destra: dapprima Dante, raffigurato ancora nel secondo cerchio dell'Inferno, cade svenuto ai piedi di Virgilio, sopraffatto dalla commozione per il racconto del tragico amore di Paolo e Francesca. Più in basso, ripresosi dallo svenimento, il poeta è già disceso con Virgilio al terzo cerchio, dove scontano la loro pena le anime dei golosi, identificate dal cartiglio «GOLOSI P.»: a terra, confitti nel fango e battuti da una pioggia eterna fatta di acqua sporca, neve e grandine, i reprobis subiscono l'accanimento di Cerbero, "belva crudele e mostruosa" in forma di cane con tre teste, che li scuovia e li dilania. La figura del guardiano infernale è tratta dall'*Eneide* di Virgilio, dove essa si opponeva alla discesa agl'Inferi di Enea e veniva ammansita dalla Sibilla con una focaccia di miele intrisa di erbe soporifere. Nel poema dantesco, Virgilio getta invece nelle fauci della bestia una manciata di fango; il suo improvviso acquietarsi consente al poeta e alla sua guida di procedere sui corpi dilaniati finché, a destra, uno di questi si solleva e si presenta a Dante: è il fiorentino Ciacco, che profetizza gli eventi che sconvolgeranno il futuro di Firenze, ovvero le sanguinose lotte tra guelfi neri e guelfi bianchi, la caduta di questi ultimi per mano di Bonifacio VIII, le oppressioni e le violenze che segneranno inesorabilmente il destino del poeta.



Brunner (1999) scioglie l'abbreviazione del cartiglio «GOLOSI P.» in «piova», riprendendo le terzine dantesche riferite alla pioggia che flagella le anime dannate nel terzo cerchio dell'Inferno. La stessa abbreviazione compare tuttavia in altri cartigli che accompagnano altre illustrazioni dell'Inferno (inv. 3482 F; 3484 F) e sembra potersi sciogliere, in accordo col commento verbale redatto da Zuccari, nella parola «pena», come proposto anche da Petrioli Tofani (2014).

Del disegno esiste una copia parziale a pietra rossa e nera, di dimensioni minori, di Louvre (Département des arts graphiques, inv. 4569 *recto*, pubblicata in Brunner 1999, p. 169, fig. 51), mentre una copia della figura di Ciaccio è riscontrabile in un foglio con soggetti diversi, tutti riconducibili al *Dante historiato* (Louvre, Département des arts graphiques, inv. 4564 *recto*; Brunner 1999, p. 169, fig. 52).

Donatella Fratini

BIBLIOGRAFIA

Schubring 1931, p. 54; C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, p. 279, fig. p. 167; Brunner 1999, pp. 167-69, fig. p. 167; A. Mazzucchi in *Dante historiato* 2004-2005, pp. 34-35 n. 8; Stoltz 2011, p. 264 fig. 8; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 954 n. 8; Zgraja 2015, pp. 432, 472 cat. 3.52, fig. p. 434

2

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato da Federico Zuccaro.

Inferno. La città di Dite e il Messo celeste

(Inferno, Canto IX)

1586-1587

Carta, pietra nera, pietra rossa. Controfondato
mm 433 x 682 (misure massime)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 3486 F

Iscrizioni: «L'AIVTO / DIVINO» sul *recto*, al centro, a pietra nera, nella grafia di F. Zuccari; «13», sul *recto*, in alto a sinistra, a lapis; «13» sul *recto*, in alto a destra, a matita

Commento di Federico Zuccari: «Inferno. Canto IX. Per l'aiuto divino, che supplisce sempre nelle cose che l'huomo viene a mancare, Vergilio insieme con Dante entrano nella città di Dite, ove rimirando intorno viddero essere una gran campagna piena di tombe rovente, nelle quali, raccontando Vergilio esser puniti gli principi de gl'heretici con i lor seguaci, passano oltra circondando la città fra le mura e le sepulture» (fol. 12 verso)

Versi della Divina Commedia copiati: Inf. IX, 64-105

Il foglio, che mostra alcune macchie e alcune mancanze lungo i bordi, è descritto nell'inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni redatto tra il 1779 e il 1784 (Petrioli Tofani 2014).

Di fronte alla porta della città di Dite, che presenta un aspetto curiosamente diverso rispetto a quello del disegno precedente (Inv. 3485 F), appare a sinistra il Messo celeste con le sembianze di Vittoria alata (Stoltz 2009), inviato da Dio per consentire a Dante e Virgilio l'accesso al luogo infernale. Al suo cospetto le ombre dei reprobri si dileguano fuggendo in ogni direzione, mentre i demoni cessano ogni resistenza, cosicché l'angelo, raffigurato nuovamente al centro della scena, è in grado di aprire facilmente la porta di accesso alla città, come spiega il sovrastante cartiglio («L'AIVTO DIVINO»). In primo piano, Dante e Virgilio, di spalle, assistono inginocchiati alla prodigiosa apparizione: al di sopra delle loro teste, le mura, cariche di bucrani deformi e mascheroni infernali, brulicano di demoni, mentre in lontananza s'intravede già l'interno della fortezza cosparsa di avelli in fiamme, dimora eterna degli eretici.

Donatella Fratini

BIBLIOGRAFIA

Schubring 1931, p. 60; C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, pp. 280-81, fig. p. 170; Acidini Luchinat 1998-1999, vol. II, fig. p. 170; Brunner 1999, p. 178; A. Mazzucchi in *Dante historiato* 2004-2005, pp. 37-38 n. 13; B. Stoltz in *Innocente e calunniato* 2009, pp. 203, 208 cat. 6.3, fig. p. 209; Stoltz 2011, pp. 130-31, 267 fig. 13, 230; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 954 n. 13; Zgraja 2015, pp. 433, 472 cat 3.54, fig. p. 434



3

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato da Federico Zuccaro.

Inferno, settimo cerchio, secondo girone. La selva dei suicidi

(Inferno, Canti XII-XIII)

1586-1587

Carta, pietra rossa, pietra nera. Controfondato

mm 422 x 665 (misure massime)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 3489 F

Iscrizioni: «VIOLENTI CONTRO IL PROSIMO», sul *recto*, in alto a sinistra, a pietra nera, nella grafia di F. Zuccari;

«VIOLENTI CONT / RA SE STESI / E PROPRI BENI», sul *recto*, in basso a destra, a pietra nera, nella grafia di F. Zuccari; «16» sul *recto*, in alto a sinistra, a lapis; «16» sul *recto*, in alto a destra, a lapis

Commento di Federico Zuccari: «Inferno. Canto XIII. Tratta il poeta nel presente Canto, come passa per il secondo girone, nel quale sono puniti quelli che hanno usata la violentia contro se stessi, e quelli che l'hanno usata in ruina de' proprij beni; fingendo quelli esser convertiti in nodosi et aspri tronchi, di che il girone è tutto pieno in forma d'un folto bosco, e questi perseguitati e lacerati nel corso da nere e bramose cagne.

[Inf. XIV, 8] Landa. Cioè campagna.

[Inf. XIV, 12] A randa, a randa. Vicino vicino o presso presso» (fol. 15 verso)

Versi della Divina Commedia copiati: Inf. XIII, 1-6; 10-15; 22-24; 28-38; 46-78; 109-129

Descritto nell'inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni del 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014), il foglio condensa in un'unica immagine diversi episodi danteschi riferibili altresì al Canto precedente (Brunner 1999).

La sequenza narrativa del disegno ha origine in alto a sinistra e procede gradualmente verso il primo piano a destra: Dante e Virgilio vi compaiono quattro volte, a partire dalla riva del Flegetonte brulicante delle anime dannate dei tiranni, dove i due poeti camminano in compagnia di Nesso, per proseguire più in basso, dove Dante attraversa il fiume infernale sulla groppa del centauro. Giungono così in una orribile foresta di alberi contorti e nodosi, i cui rami, ricoperti di spine, non sono verdi bensì di colore scuro e sono resi nel disegno con l'impiego predominante della pietra nera.

Qui sono puniti i «VIOLENTI CONTRA SE STESI E I PROPRI BENI», come avverte il cartiglio, ovvero i suicidi, che vengono trasformati in alberi sui quali nidificano le arpie. All'estrema destra del foglio, Dante, spronato da Virgilio, recide un rametto da un albero che ha forma antropomorfa e scopre così che dentro il tronco si cela l'anima di Pier della Vigna, fedele servitore di Federico II di Svevia, che per l'invidia degli altri cortigiani era stato ingiustamente imprigionato e si era infine tolto la vita.

Poco più avanti, Dante e Virgilio seguono con lo sguardo l'apparire degli 'scialacquatori', ovvero i violenti contro i beni propri: nel folto della selva si fanno infatti strada, correndo, due anime dannate, nude e coperte di graffi: sono Lano da Siena e il padovano Iacopo da Sant'Andrea, tristemente celebri ai tempi di Dante per aver dissipato tutti i propri



averi personali. Il primo viene raggiunto dalle cagne nere che li inseguono, mentre il secondo, dopo aver tentato inutilmente di celarsi dietro un cespuglio, viene fatto orrendamente a brandelli.

Donatella Fratini

BIBLIOGRAFIA

- C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, p. 283, fig. p. 173; Brunner 1999, pp. 183-84, fig. 64;
A. Mazzucchi in *Dante historiato* 2004-2005, pp. 39-40 n. 16, tav. 24; Stoltz 2011, p. 268 fig. 16;
B. Stoltz, in *Florenz!* 2013, p. 258 cat. 163, fig. p. 258; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 955 n. 16

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato da Federico Zuccaro.

Paradiso terrestre. Matelda conduce Dante a bere l'acqua del fiume Eunoè, affinché possa "salire a le stelle"; Dante e Beatrice salgono al cielo in compagnia di Stazio e delle Virtù

(*Purgatorio, Canto XXXIII; Paradiso, Canto I*)

1587-1588

Carta, pietra rossa, penna, inchiostro. Controfondato
mm 449 x 619 (misure massime)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 3549 F

Iscrizioni: «COSÌ POI CHE DA ESSA PRESO FVI, / LA BELLA DONNA MOSSESI ; ET A' STATIO / DONNESCAMENTE DISSE,
VIEN CON LVI. / S'IO HAVESSE LETTOR PIV' LUNGO SPATIO / DA SCRIVER ; IO PVR CONTEREI IN PARTE LO DOLCE
BER, CHE MAI NON M'HAVRIA SATIO. / MA PERCHE PIENE SON TVTTE LE CARTE / ORDITE A' QVESTA CANTICA SE-
CONDA; / NON MI LASCIA PIV IR LO FREN DELL'ARTE. / IO RITORNAI DA LA SANTISSIMA ONDA / RIFATTO SI, COME
PIANTE NOVELLE / RINOVELLATE DI NOVELLA FRONDA, / PVRO ET DISPOSTO A' SALIR A' LE STELLE» (*Purgatorio,*
Canto XXXIII, vv. 133-145) sul *recto*, in alto al centro, a penna, nella grafia di F. Zuccari; «LETHEO, EVNOE'»
sul *recto*, in basso a sinistra, a penna, nella grafia F. Zuccari; «77» sul *recto*, in alto a sinistra, a lapis

Commento di Federico Zuccari: «Paradiso terrestre. Canto XXXIII. Seguita nel presente canto la descrizione
già incominciata nel precedente, e che alla fine Beatrice l'essortò che la seguitasse.

Havendoli però fatto prima bere l'acqua del fiume Eunoè, per la quale fu la sua persa virtù ravvivata.

E così in compagnia di Beatrice, delle tre virtù theologiche e le quattro cardinali se ne pigliano la via
verso il cielo» (fol. 75 verso).

Versi della Divina Commedia copiati: Purg. XXXIII, 133-145

L'ultima tavola del *Purgatorio*, compresa nel novero di quelle descritte dall'inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni del 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014), è realizzata con l'impiego prevalente della pietra rossa che caratterizza tutte le illustrazioni del *Paradiso terrestre*.

Dante compare simultaneamente sulla scena due volte: a sinistra, mentre beve l'acqua del fiume Eunoè in compagnia di Stazio e Matelda, e a destra nell'atto di ascendere al cielo accompagnato da Stazio, Beatrice e dalle sette Virtù.

L'illustrazione dimostra una leggera licenza dal poema dantesco, in cui la salita di Dante all'Empireo avviene in presenza della sola Beatrice. Zuccari sembra aver trasposto in quest'immagine un concetto teologico contenuto nel commento di Cristoforo Landino alla *Commedia* (1481), nel quale si afferma che solo con le virtù è possibile accedere al Paradiso (Brunner 1999).

Donatella Fratini

BIBLIOGRAFIA

C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, p. 307, fig. p. 221; Brunner 1999, p. 273, fig. 131; A. Mazzucchi in *Dante historiato*, n. 77; Stoltz 2011, p. 299 fig. 75; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 963 n. 76; Zgraja 2015, pp. 436, 472 cat. 3.56, fig. p. 435



BIBLIOGRAFIA

Acidini Luchinat 1998-1999

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano 1998-1999

Brunner 1993

M. Brunner, *Storia del "Dante historiato da Federico Zuccaro"*, in *Federico Zuccari e Dante* 1993, pp. 71-74

Brunner 1999

M. Brunner, *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600)*, München-Berlin 1999

Capretti 2009

E. Capretti, *Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1539/1540 – Ancona, 1609). Notizie biografiche, in Innocente e calunniato* 2009, pp. 272-74

Dante historiato 2004-2005

Dante historiato da Federigo Zuccaro posseduto dal Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi di Firenze, edizione in fac-simile, Roma 2004; *Commentario*, a cura di A. Mazzucchi, Roma 2005

Der literarische Nachlass 1930

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, a cura di K. Frey, vol. II, München 1930

Federico Zuccari e Dante 1993

Federico Zuccari e Dante, catalogo della mostra (Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, Torre de' Passeri, PE, 26 settembre – 30 novembre 1993), a cura di C. Gizzi, Milano 1993

Florenz! 2013

Florenz!, catalogo della mostra (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 22 novembre 2013 – 9 marzo 2014), a cura di A. Giusti-B. Roeck-G. Wolf, München 2013

Fratini 2013

D. Fratini, *Il primo progetto di Giovanni Poggi per un'edizione delle Vite di Giorgio Vasari (1908) e alcune lettere inedite del carteggio vasariano*, in: «Annali di critica d'arte», IX (2013), vol. I, pp. 245-264

Innocente e calunniato 2009

Innocente e calunniato: Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 dicembre 2009 – 28 febbraio 2010), a cura di C. Acidini-E. Capretti, Firenze 2009

Monster 2015

Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanischen Nationalmuseum, 7 maggio – 6 settembre 2015) a cura di P. Große-G.U. Großmann-J. Pommeranz, Nürnberg 2015

Per Taddeo e Federico Zuccari 1993

Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18 settembre – 7 novembre 1993), a cura di B. Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993

Petrioli Tofani 2014

A. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni: trascrizione e commento*, 4 voll., Firenze 2014

Schubring 1931

P. Schubring, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie: Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*, Zürich 1931

Spagnolo 2020

M. Spagnolo, *Zuccari, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. C, Roma 2020, *ad vocem*.

Stoltz 2011

B. Stoltz, *Gesetz der Kunst – Ordo der Welt: Federico Zuccaros Dante-Zeichnungen*, Hildesheim 2011

Zgraja 2015

K. Zgraja, *Mischwesen und Ungeheuer in Federico Zuccaris “Dante Historiato”*, in *Monster* 2015, pp. 428-437

Itinerario nella valle Alla scoperta di opere d'arte dantesche

ALBERTA PIROCI BRANCIAROLI



Raggiolo

Pieve di San Michele
arcangelo



Badia a Tega

Chiesa
di Sant'Antonio



Camaldoli

Archicenobio



Eremo di Camaldoli



Santuario della Verna





Fig. 1. Anonimo scultore fiorentino,
San Michele Arcangelo, legno dipinto, h cm 100
Raggiolo, Pieve di San Michele Arcangelo

Comune di Ortignano-Raggiolo

ALBERTA PIROCI BRANCIAROLI

Raggiolo

Citato da Dante in tutte e tre le cantiche della Divina Commedia, l'arcangelo Michele riveste un'importanza particolare in quanto arcangelo dell'Apocalisse.¹

Nella pieve di Raggiolo si conserva una scultura lignea policroma raffigurante l'arcangelo che incatena il demonio (fig. 1). Accostato al giudizio del tribunale divino in base al passo veterotestamentario del *Libro di Zaccaria* (Zc.3,1-7), l'arcangelo Michele è stato identificato con l'*angelo del Signore*, che "*presiede una corte di giustizia*". A lui spetta, nel momento della morte, il giudizio particolare delle anime e nella funzione di psicopompo le pesa e le accompagna nell'aldilà come psicologo; è l'archistratega che ha sconfitto Lucifero e che, alla fine dei tempi, incatena Satana: "*Poi vidi scendere dal cielo un angelo con la chiave dell'abisso e una grande catena in mano. Egli afferrò il dragone, il serpente antico, cioè il diavolo, Satana, lo legò per mille anni e lo gettò nell'abisso che chiuse e sigillò sopra di lui perché non seducesse più le nazioni finché fossero compiuti i mille anni; dopo i quali dovrà essere sciolto per un po' di tempo*" (Apocalisse, 20:1-6). Ed è esattamente a questo passo scritturale che fa riferimento la scultura lignea che in mancanza di documenti, su base stilistica, può datarsi alla fine del secolo XVI, inizi del successivo. Realizzata in ambito fiorentino può essere riferita alla cerchia dei Nigetti, famiglia di maestri di legname collaboratori di Giorgio Vasari. La conduzione del volto dell'arcangelo permette confronti stringenti con gli angeli dei mensoloni del ciborio monumentale progettato da Vasari posto in Santa Croce nel 1569 e realizzato con l'aiuto di alcuni collaboratori tra i quali Dionigi Nigetti. Il volto dell'arcangelo dai tratti bloccati simili ad una maschera elegante ed aggraziata, dal naso affilato manieristico e i soffici riccioli che fuoriescono dall'elmo, rinvia all'ambito vasariano e ai suoi più stretti collaboratori. A Vasari rimanda anche la figura del diavolo incatenato. Propria della cultura cristiana è l'affinità che unisce il diavolo alla maschera dal riso sardonico presente nell'incisione a bulino raffigurante *Visitazione con san Michele Arcangelo e un santo vescovo* (Biblioteca Marcelliana, XXXI,171) che Diana Scultori (Mantova 1547 – Roma 1612) realizzò a Roma nel 1588, traendo il soggetto da Vasari. Il diavolo del gruppo scultoreo di Raggiolo presenta lo stesso volto mostruoso e grottesco, grandi occhi rossi d'ira, incarnato scuro ed è caratterizzato da una gestualità di tono popolare: in segno di sconfitta porta alla gigantesca bocca la mano destra che morde con gli enormi denti.²

A reminiscenza delle fauci del Leviatano, simbolo del luogo infernale, la bocca esprime il suo potere minaccioso; smisurata e ampiamente aperta, riveste un'importanza particolare nell'immagine diabolica. La sfera iconografica del diabolico si presenta immensa perché per sua natura votata alla *diversitas*; l'immagine grottesca della pieve di Raggiolo possiede l'ambiguità del comico e delle pratiche d'inversione; la mostruosità del diavolo nasce dall'ibridismo di tratti umani e ferini che evocano creature della mitologia antica come i satiri che caratterizzano il manierismo alla fine del Cinquecento.³

È da tener presente che la deformazione grottesca del volto umano, spinta fino all'assunzione di caratteri animaleschi e per converso l'uso di maschere zoomorfe con espressioni

Fig. 2. Venanzio l'Eremita,
Gli Angeli del Giudizio,
olio su tela, cm 84x106
Badia a Tega, chiesa di Sant'Antonio



umane sono tipiche del manierismo alla fine del secolo XVI; l'ispirazione alle *bizzarrie* manieristiche si riflette anche nella figura del diavolo incatenato da san Michele, scultura marmorea che si venera nel santuario garganico di Monte Sant'Angelo, a lungo attribuita ad Andrea Sansovino poi restituita dalla Mavelli al fiesolano Andrea di Pietro Ferrucci (1465-1526).⁴

Badia a Tega

Pochi sono i documenti rintracciati relativi al piccolo monastero a Tega mai assunto a titolo di abbazia, originariamente intitolato a Santo Stefano. Sicuramente è stato un priorato camaldolese, dipendente nel 1244 dal monastero di San Salvatore di Selvamonda dove era identificato come "ecclesia".⁵

Il fatto che ancora nel sec. XVII un monaco camaldolese, sia pure della congregazione di Monte Corona, Venanzio, abbia rilasciato direttamente o siano stati donati poi dai monaci di Camaldoli, alcuni dipinti alla chiesa di Tega, oggi intitolata a Sant'Antonio e ubicata non molto distante da dove sorgeva la chiesa originaria, farebbe pensare ad un influsso di Camaldoli protrattosi nel tempo.

I due dipinti conservati nella chiesetta, attribuiti a Venanzio l'eremita, raffigurano soggetti che rinviano a temi danteschi: una coppia di angeli tubicini e un dannato tra le fiamme dell'inferno attaccato da un grosso serpe.⁶

Gli angeli tubicini (fig. 2) richiamano con il suono delle loro trombe i morti a risorgere affinché possa realizzarsi il giudizio ultimo, così come si evince dall'iscrizione in basso su un basamento dai toni grigi ad imitazione della pietra arenaria: SURGITE MORTUI ET VENITE AD IUDICIUM. L'immagine rimanda al VI canto dell'Inferno nel quale la tematica religioso-



Fig. 3. Venanzio l'Eremita,
Scena di dannazione,
 olio su tela, cm 84x106
 Badia a Tega, chiesa di Sant'Antonio

dottrinale in accordo con le teorie della filosofia aristotelica, che Virgilio illustra a Dante, riguarda il destino eterno dei dannati e di Ciaccio che: *“Più non si desta di qua dal suon de l'angelica tromba / quando verrà la nimica podesta: / ciascun rivedrà la trista tromba/ripiglierà sua carne e sua figura / udirà quel ch'in eterno rimbomba”*.⁷

La tela tradisce qualche incertezza compositiva soprattutto nell'incrociarsi delle braccia dei due angeli ed è una replica di quella che si conserva al monastero di Camaldoli.

Il dipinto che raffigura un'anima dannata tra le fiamme dell'inferno (fig. 3) sembra una vigorosa trasposizione figurale dei versi danteschi sul personaggio di Vanni Fucci, macchiatosi di furto sacrilego, condannato nella VII Bolgia dell'VIII cerchio dell'Inferno.

Vanni detto “Bestia” (Pistoia ... post 1295 ma ante 1300) è personaggio storico la cui fama è legata al fatto di essere stato citato da Dante nei canti XXIV e XXV dell'Inferno: *“Ed ecco a un ch'era da nostra proda, / s'avventò un serpente che 'l trafisse/ là dove'l collo alle spalle s'annoda/ ... com'el s'accese ed arse e cener tutto/ convenne che cascando divenisse/ e poi che fu a terra sì distrutto/ la polver si raccolse per se stessa/ e'n quel medesimo ritornò di butto”*.⁸

Seguono le parole e il gesto osceno di Vanni Fucci che sottolineano il furore bestiale che nel dipinto viene esaltato dall'urlo possente del dannato e dai capelli ondulati che ricordano quelli della Medusa di Caravaggio, pittore al quale l'eremita guarda attentamente ispirandosi al suo stile drammatico di grande potenza ed energia. La tela è corredata da due neri cherubini l'uno nell'atto di sputare fuoco e l'altro recante un serpentello annodato che potrebbe alludere all'uroboro (serpe che si morde la coda simbolo di eternità e metafora di una riproduzione ciclica) che trova riscontro nel mito della metamorfosi subita dall'anima dannata. La potenza del grido del dannato è la stessa del volto della medusa caravaggesca cui rinvia anche l'utilizzo di una tavolozza di colori puri fortemente contrastanti tra loro. Il dipinto presenta i simboli allegorici più potenti dell'immaginario collettivo relativo all'Inferno: il serpente e le fiamme. Le fiamme del fuoco eterno sono il più noto simbolo delle pene infernali, rivelate nei Vangeli (fornace di fuoco e stagno di fuoco e di zolfo (Ap.

20:14-15); Matteo 5:22 (fuoco dell'inferno); 13:42 (fornace ardente); Marco 9:48 (inferno fuoco inestinguibile), il serpe rimanda al dragone dell'Apocalisse. Databile agli anni quaranta del secolo XVII, il dipinto, intriso di profetismo apocalittico, nel clima post-tridentino, si pone come *exemplum* potente per i fedeli che devono sapersi orientare al bene in vista della salvezza o dannazione eterne. Il soggetto trova un diretto riscontro nel dipinto raffigurante *l'Inferno* ai Camaldoli di Napoli dove Venanzio soggiornò a più riprese.

¹ San Michele arcangelo è ricordato da Dante nelle tre Cantiche: Inferno (VII, 11-12) Purgatorio (XIII, 49-51) Paradiso (IV, 40-48).

² M. Daly Davis, in Giorgio Vasari, *Principi, letterati artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari), Edam, Firenze 1981, scheda 25, p. 67.

³ J.C. Schimtt, *Le maschere, il diavolo, i morti nell'Occidente medievale*, in *Religione, folklore e società nell'Occidente Medievale*, Roma-Bari 1988, pp. 206-238.

⁴ R. Mavelli, *La scultura e le arti decorative dal XV al XVIII secolo*,

in J.M. Martin, S. Russo (a cura di), *Troia nel primo millennio*, Grenzi, Foggia 2019, pp. 217-244.

⁵ Annali Camaldolesi, IV, Appendix, coll. 580-582.

⁶ L. Conigliello, in *Il Seicento in Casentino*, Pagliai Polistampa, Firenze 2001, scheda n. 38, p. 286. I dipinti sono stati rintracciati nel 2001 da Liletta Fornasari e la tela raffigurante *l'anima dannata* venne esposta nella mostra al castello di Poppi dello stesso anno.

⁷ Inferno, canto VI, vv. 94-99.

⁸ Inferno, canto XXIV, vv. 97-105.

Comune di Poppi

ALBERTA PIROCI BRANCIAROLI

Camaldoli

Ricordato da Dante nel canto XXII del Paradiso: *Qui è Maccario, qui è Romualdo, / qui son li frati miei che dentro ai chiostri / fermar li piedi e tenner lo cor saldo* (vv. 49-51) Romualdo, fondatore nel 1012, del ramo camaldolese dell'ordine benedettino, nella Piccola Regola dà ai suoi eremiti questo consiglio: *siedi nella tua cella come nel Paradiso. Scordati del mondo e gettalo dietro le spalle*. Nella tradizione teologica e nel traslato visuale è consolidata la concezione del cielo a guisa di piramide celeste dal cui vertice la Trinità governa i destini dell'Universo. In questa struttura delineata dallo Pseudo Dioniso nella *Gerarchia Celeste*, ripresa da san Tommaso d'Aquino nella *Summa Teologica* e da Dante nella *Commedia*, il regno celeste, per ammissione di Dante stesso è quello più difficile da immaginare poiché nessun mezzo espressivo è in grado di cogliere e trasmettere il senso di ciò che è per sua stessa natura ineffabile e la mente fallisce quando deve confrontarsi con il pensiero di Dio. Dante sottolinea più volte quest'incapacità espressiva: *“Nel ciel che più de la sua luce prende fu' io, e vidi cose che ridire né sa né può chi di là su discende; perché appressando sé al suo disire, nostro intelletto si profonda tanto, che dietro la memoria non può ire.”*¹



Sulla scia di una consolidata tradizione iconografica, il fiorentino Sante Pacini nel 1776 dipinge ad affresco la volta della chiesa del monastero con la “Gloria di san Romualdo e san Benedetto” di forte impatto scenografico per l'utilizzo dello sfondato prospettico (fig. 4).²

Dentro un turbinio di nuvole sono raffigurati con un moto ascensionale la Trinità, la Vergine Maria in atto di ricevere la corona da parte del Figlio, san Benedetto e san Romualdo e gli angeli che recano gli attributi tradizionali dei due santi: il modellino architettonico, prototipo dell'Eremo, il libro della Regola di

Fig. 4. Sante Pacini,
Gloria di san Romualdo e san Benedetto,
affresco. Camaldoli, chiesa del
monastero

Fig. 5. Venanzio l'Eremita,
Salvator Mundi, olio su tela.
Camaldoli, Archicenobio



Fig. 6. Venanzio l'Eremita,
Vergine in preghiera, olio su tela.
Camaldoli, Archicenobio



Romualdo e la mitria e il pastorale di Benedetto. L'impianto scenografico che si va alleggerendo verso l'altare presenta una tavolozza che dai toni del grigio passa a quelli più chiari e luminosi del cielo, occupato dalla Trinità. Pur alludendo ad uno spazio infinito, la scena è incorniciata da decorazioni monocrome di equilibrato gusto neoclassico. Pacini, nato a Firenze nel 1734, fu conservatore presso l'Accademia delle Arti del Disegno, prestigiosa istituzione fondata da Pietro Leopoldo di Lorena nel 1785 nel segno del recupero dell'ideale classico di tradizione cinque-seicentesca che l'artista dimostra di saper contemporare con il gusto tardo-barocco.³

Alcune tele conservate tra il monastero e l'Eremo, attribuite a Venanzio l'eremita, trattano temi d'ispirazione dantesca: probabilmente il pittore ebbe l'opportunità di leggere il poema nell'edizione del 1481 con commento di Cristoforo Landino, di cui si conservava una copia presso l'antica biblioteca dell'Eremo.⁴

Le opere di Venanzio, unico esempio di pittura caravaggesca in Casentino, presentano una straordinaria intensità, grandiosità di forme ed energica vitalità, e prendono vita attraverso i colpi di luce e di ombre di grande naturalismo; l'uso di una tavolozza dai colori puri di grande forza espressiva rendono le opere di Venanzio, manifestazioni di uno spirito profondamente e severamente religioso. Il pittore di cui s'ignora l'identità anagrafica, documentato a Camaldoli da giugno a novembre del 1640, lasciò molti dipinti tra i quali quattro tele, accomunate dallo stile e dalle dimensioni, che raffigurano il *Salvator mundi* (fig. 5), la *Vergine in preghiera* (fig. 6), che presentano forti consonanze con gli stessi soggetti

Fig. 7. Venanzio l'Eremita,
Gli Angeli del Giudizio, olio su tela.
Camaldoli, Archicenobio



Fig. 8. Venanzio l'Eremita,
Santo, olio su tela.
Camaldoli, Sacro Eremo



Fig. 9. Venanzio l'Eremita,
I santi Pietro e Paolo, olio su tela.
Camaldoli, Sacro Eremito



Fig. 10. Venanzio l'Eremita,
San Michele Arcangelo e San Giovanni
Battista, olio su tela.
 Camaldoli, Sacro Eremito



nese ha eletto l'archistratega delle truppe celesti a proprio protettore e quella eremitica, rappresentata dal Battista.

dipinti nel *Paradiso* dei Camaldoli di Napoli, opera attribuita a Venanzio. Altre due tele rimandano a temi escatologici: *Gli angeli del Giudizio* (fig. 7) e un *Santo* (fig. 8) dubitativamente identificato con San Martino di Tours; il santo o anima beata, è un orante che volge lo sguardo al cielo e indossa una veste ornata sul petto da un sole raggiato e la presenza del sole a cerchi concentrici sullo sfondo rimanda al paradiso dantesco anche se l'identificazione del personaggio rimane irrisolta: san Giovanni Evangelista?⁵

La proposta di identificare il personaggio con l'Evangelista Giovanni, che nel *Paradiso* (canto XXV) viene presentato come campione di carità, si basa sui versi 100-111: Dante vede uno spirito eguagliante il sole in lucentezza e splendore congiungersi a Pietro e Giacomo e lo descrive come splendore, foco, fiamma, tutti termini qualificativi della carità (vv. 106, 121 e Pd. XXVI, 2).

Altre due tele, attribuite a Venanzio, raffigurano personaggi ricordati nella *Commedia*: gli apostoli Pietro e Paolo (fig. 9) (*Paradiso* XVIII, 130-136) e la tela con Michele Arcangelo e Giovanni Battista (fig. 10) che unisce figurativamente le due tradizioni camaldolesi, quella cenobitica della Congregazione di Murano che come quella coro-

¹ *Paradiso*, canto I, vv.4-9

² *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, 2014, Vol. 80, Sante Pacini, ad vocem, a cura di Alessandra Baroni. https://www.treccani.it/enciclopedia/sante-pacini_%28Dizionario-Biografico%29/

³ P. Ciampelli, *Guida storica illustrata di Camaldoli e sacro eremo*, Udine, 1906, pp. 41, 43, 46, 48. A. Piroci Branciaroli, *Camaldoli. Il monastero, l'eremo e la foresta*, Ed. Edimond, Città di Castello, 2006, p. 30

⁴ Per la figura di Venanzio l'eremita si rimanda agli studi di Lucilla Conigliello, *Da Antiveduto della Gramatica a Venanzio l'eremita. Nuovi dipinti caravaggeschi a Camaldoli*. Ed. Octavo,

1995. L. Conigliello, *Nuovi dipinti e un lungo soggiorno polacco per Venanzio l'Eremita*, in *Il Seicento in Casentino, Dalla Controriforma al Tardo barocco*. Ed. Pagliani Polistampa, 2001, p. 119. Per la vicenda relativa alla *Commedia* del 1481 conservata presso la Biblioteca Rilliana di Poppi, vedi nota 21 del saggio di Alessia Busi in questo catalogo.

⁵ Franco Niccolini, *Nuova Guida del Casentino*. Arezzo 1968 p. 251, descrive il dipinto a Badia a Tega come Anima Beata. Laura Speranza pur con qualche incertezza credeva di poter identificare il personaggio con San Martino di Tours in occasione della mostra di Poppi del 1995.



Fig. 11. Emanuele da Como,
*San Michele Arcangelo con gli arcangeli Raffaele
e Gabriele, i Santi e gli angeli in gloria*,
olio su tela, cm 300x 187.
La Verna, Basilica

Comune di Chiusi della Verna

ALBERTA PIROCI BRANCIAROLI

Santuario della Verna

Il monte Penna o Sasso della Verna, si trova lungo lo spartiacque fra i bacini idrografici dell'Arno e del Tevere: "il crudo sasso intra Tevero et Arno" dantesco. Qui san Francesco "da Cristo prese l'ultimo sigillo che le sue membra due anni portarno": l'evento del 17 settembre 1224, rese il monte il più santo al mondo, il secondo Calvario, come si evince dall'iscrizione dell'antico ingresso: NON EST IN TOTO SANCTIOR ORBE MONS. Circa il contesto storico-agiografico nel quale si sviluppò la vicenda della donazione del monte della Verna a Francesco da parte del nobile Orlando Cattani, risulta prezioso il saggio di Pierluigi Licciardello che esamina la storia dei signori di Chiusi dalle origini al Duecento.¹

Di grande interesse è anche l'ipotesi relativa alla presenza sul monte Penna di un antico culto precristiano di Laverna, divinità infera associata ai ladri, di cui divenne protettrice perdendo i suoi attributi di dea ctonia dell'oltretomba.²

Riguardo alla presenza di ladri e briganti sul monte il primo a darne notizia è fra' Mariano da Firenze che così scriveva: "Trovarvasi in questo monte, come locho forte et sicuro, un certo crudelissimo et grande latrone, principe et capo di molti altri latroni ... predava e rubava ... da tutti era chiamato Lupo".³

Si devono a Mario Sensi alcuni approfondimenti circa la presenza sul monte di un santuario micaelico, legato alla transumanza, trasformato in santuario sanfrancescano.⁴ La presenza di culti precristiani e protocristiani sul monte, che Francesco rese santo, avvicina la vicenda dell'assiate al grande disegno escatologico, che configura la *Commedia*, incentrato sul tema del combattimento iniziale e finale tra Michele e Lucifero, simbolicamente descritto nel primo canto dell'Inferno, dove il poeta usa l'immagine allegorica di una bestia e un veltro (Inf. I.100-2).⁵ Della speciale devozione di san Francesco per l'arcangelo Michele abbiamo notizia dalla *Vita Seconda* del Celano: "Ripeteva spesso (Francesco) che si deve onorare in modo più solenne il beato Michele perché ha il compito di presentare le anime a Dio".⁶ Nella *Legenda Major* di Bonaventura, Francesco "Speciali erat amore devotior" proprio perché Michele era l'avvocato delle anime presso Dio: "animarum repraesentandarum haberet officium".⁷

Documentato risulta un pellegrinaggio del santo assiate al santuario garganico di Monte Sant'Angelo nel 1216 e proprio durante la Quaresima in onore dell'Arcangelo, il 17 settembre 1224 ricevette le stimmate. Risale all'agosto 1269 la consacrazione della prima chiesetta dedicata a Maria (Santa Maria degli Angeli) alla presenza di san Bonaventura che nominò la Verna, Monte degli angeli.⁸

Al tema degli angeli s'ispira il pittore Emanuele da Como nel dipinto della cappella di san Michele Arcangelo in basilica, fatta edificare nel 1635 da Ottaviano Ducci per mille scudi; raffigura i tre arcangeli Michele in armatura, Raffaele con turibolo e navicella per l'incensazione e Gabriele con il consueto giglio; in alto angeli in gloria. I tre arcangeli, ricordati insieme nel Paradiso dantesco: *Santa Chiesa con aspetto umano / Gabriele e Michel vi rappresenta / e l'altro che Tobia rifece sano* (Pd, IV, 40-48) ritornano in un brano della *Regola non bollata*, secondo il modello dell'invocazione orante, sono menzionati con i cori angelici e nel "Sacrum

Fig. 12. Emanuele da Como,
Francesco riceve le stimmate, affresco.
La Verna, corridoio delle Stimmate



Commercium” sulle labbra della Povertà quando, ai gruppi di frati sotto la guida di Francesco, ricorda la promessa riservata alle vergini.⁹

Realizzato negli anni 1670/71 quando è documentata la presenza del pittore alla Verna, il dipinto esemplifica nei caratteri della composizione e delle figure, uno stile arcaizzante da mettere in parallelo con il revival neo-peruginesco e neo-raffaellesco; la composizione equilibrata, condotta con correttezza d'impostazione, rimanda alla misura classica; dal punto di vista dell'iconografia va tuttavia segnalata una particolarità in quanto la funzione di arcangelo turiferario è tradizionalmente riferita a Michele mentre nel dipinto in questione, il turbolone e la navicella sono gli attributi dell'arcangelo Raffaele. È stato infatti ravvisato in Michele arcangelo il turiferario delle mistiche visioni di Isaia e dell'Apocalisse: “*Venne un angelo e si fermò all'altare, reggendo un incensiere d'oro. Gli furono dati molti profumi perché li offerisse insieme con la preghiera di tutti i santi bruciandoli sull'altare d'oro, posto davanti al trono. E dalla mano dell'angelo il fumo degli aromi salì davanti a Dio*” (Ap. 8,3-8).

Emanuele da Como (Como, 1625 – Roma, 18 febbraio 1701) dell'Ordine dei frati minori riformati, noto come Emmanuello da Como, Fratrem Emanuelem de Riva Como, si formò come autodidatta nella città d'origine poi presso Agostino Scilla a Messina, si distinse per il suo stile puro e semplice, per la composizione equilibrata, aderente ai dettami tridentini.¹⁰

A lui si deve il ciclo di affreschi, quasi totalmente perduti, del corridoio delle Stimmate: rimangono solo tre riquadri di cui due pesantemente ritoccati da Luigi e Giovanni Ademollo, negli anni 1840/49. Gli affreschi narrano alcuni episodi della vita di san Francesco e tra questi *Francesco riceve le stimmate* è la scena più significativa, condotta con una tavolozza di colori tenui, un linguaggio semplice, puro, coinvolgente e con padronanza disegnativa e prospettica (fig. 12).¹¹

Fig. 13. Andrea della Robbia,
Crocifissione, maiolica invetriata.
La Verna, cappella delle Stimmate



Ma è nella cappella delle Stimmate, *haut lieu* della spiritualità francescana, eretta nel 1263/64 per volontà del conte Simone dei Guidi di Battifolle, a memoria dell'evento che rese Francesco l'*Alter Christus*, che si conserva l'opera più significativa dell'iter mistico del santo: la *Crocifissione* (fig. 13). La grande pala centinata, documentata al 1481, è opera della

Fig. 14. Manifattura toscana del sec. XVIII, *Stauroteca (reliquiario)*, legno rivestito di lamina d'argento. La Verna, Museo

maturità di Andrea della Robbia. Risulta commissionata alla bottega di via Guelfa a Firenze, da Tommaso Alessandri, membro di una famiglia di stretta affiliazione medicea. La monumentale ancona in terracotta invetriata, destinata all'altare maggiore, presenta al centro Cristo crocifisso e in basso san Francesco genuflesso, la Vergine, san Giovanni e san Girolamo, quest'ultimo di chiaro valore esemplare di anacoreta penitente. L'opera presenta molti simboli: il pellicano che nutre i suoi piccoli (nel salmo di David 101,7 troviamo "*similis factus sum pellicano in solitudinis*" poi riferito a Cristo); il teschio ai piedi della croce, il sole e la luna addolorati che alludono alla Nuova e Antica Alleanza.¹²

L'ancona di Andrea, inaugura una nuova tipologia, quella della pala unitaria, ancora inedita nella pittura fiorentina dell'epoca, e la doppia cornice, decorata da testine di bianchi cherubini e da un policromo festone di fiori e frutti, presenta una ricchezza coloristica e ornamentale che destò qualche perplessità fra i componenti dell'Ordine, che la percepirono come ricco elemento di *varietas* e non come mera espressione di semplicità, manifestando apertamente il loro dissenso al committente, il guardiano Pietro Paolo Ugurgieri. Tra le opere che rimandano ai versi dedicati da Dante al santo di Assisi, va ricordata la stauroteca (fig. 14) conservata presso il Museo: il reliquiario in legno rivestito di lamina d'argento di manifattura toscana del secolo XVIII, contiene la reliquia della Vera Croce che è menzionata per primo da Salimbene da Parma e che Mariano da Firenze ricorda donata alla Verna dal cardinale Giacomo Colonna (Roma 1250 ca. – Avignone 1318). Non è dato sapere se la reliquia sia esattamente la stessa ma certo è che fin dai tempi più antichi il convento conservava una parte del legno della Vera Croce e non poteva essere altrimenti.¹³

Nel Museo si conserva anche un interessante dipinto seicentesco che raffigura san Francesco barbato, con evidenti segni delle stimmate, il volto emaciato, saio scuro (fig. 15): l'immagine stando all'iscrizione (*Vera Sancti Francis Efiges*) si pone come "ritratto storico" dell'assisiense. L'immagine severa, ascetica del santo è una rielaborazione degli ar-



Fig. 15. Anonimo artista,
San Francesco, sec. XVII, olio su tela.
La Verna, Museo



chetipi berlinghieri (tavole di san Miniato 1228 e di Pescia 1235) e si contrappone alla figura dolce che di Francesco emerge dalla biografia ufficiale di san Bonaventura e che riecheggia nell'invetriato di Andrea Della Robbia che si trova in basilica, nella parte sinistra del presbiterio dove il santo imberbe, sorregge una croce e presenta evidenti segni delle stimmate: è da ricordare l'impegno di papa Alessandro IV (Anagni 1199 ca. – Viterbo 1261) cui stava tanto a cuore la raffigurazione del "sigillo di Cristo" tanto da arrivare a comminare la scomunica a chiunque avesse osato raffigurare il santo senza quei santi segni.¹⁴

- ¹ Pierluigi Licciardello, *I signori di Chiusi della Verna dalle origini al Duecento*, in *Altro monte non ha più santo il mondo, Storia, architettura ed arte alla Verna dalle origini al primo Quattrocento*, Atti del convegno di studi, a cura di Nicoletta Baldini, Ed. Studi francescani, Firenze, 2012, pp. 10, 43, 46. <https://www.academia.edu/7968630>
- ² Nadia Canu, *Il culto della dea Laverna*, p. 9. Per maggiori informazioni sulla reperibilità della tesi: <http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=20910> (PDF) *Il culto della dea Laverna* | Nadia Canu - Academia.edu https://www.academia.edu/30593682/Il_culto_della_dea_Laverna; Giovanni Caselli, Chiusi della Verna era con tutta probabilità una postazione doganale in epoca romana, quando numerose greggi provenienti dal Montefeltro e dall'alta Valtiberina vi transitavano provenienti da Compito ('trivio') dove da generazioni si rinvenivano tombe a fossa con suppellettili di epoca etrusco-romana. È plausibile che, come riportato dalla tradizione, negli anfratti della Verna si nascondessero ladri e malfattori che prosperavano grazie al traffico che si svolgeva lì attorno. <https://tuttatoscana.net/storia-e-microstoria-2/il-sasso-del-regio-laverna/>
- ³ Mariano Ughi da Firenze, *Dialogo del sacro monte della Verna*, a cura di Ciro Cannarozzi, ofm, Pistoia 1930, pp. 39-40.
- ⁴ Mario Sensi, *Eremiti dell'Apocalisse e terziari regolari, una Tebaide in Casentino*, Annali Aretini, vol. 22, 2014, pp. 287-315; M. Sensi, *Santuari e pellegrini lungo le "vie dell'angelo"*, Storie sommerse. Roma, 2014.
- ⁵ Amanda R. Latrenta, *Il Giudizio Universale tra la scolastica medievale e la Divina Commedia di Dante*, City University of New York (CUNY) CUNY Academic Works School of Arts & Sciences Theses Hunter College Spring 5-15-2020, pp. 10-11.
- ⁶ Fonti Francescane, a cura di Ernesto Caroli, *Vita Seconda di Tommaso da Celano*. Ed. Francescane, Padova, 2004, CXLIX, 785, p. 491.
- ⁷ FF., *op. cit.*, 2004; Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda Maggiore*, Caput IX, 1166, p. 665.
- ⁸ R. Bargiacchi, *Chiese e santuari del Casentino*, Arti Grafiche Cianferoni, Stia, 2011, p. 79 riporta quanto descritto da un "Dialogo antico estratto da padre Fra Francesco Lapucci da Poppi".
- ⁹ F.F., *op. cit.*, 2004; Regola non bollata 23,67. Sacrum Commercium, 68, 2027.
- ¹⁰ Bellarmino Bagatti, *Fra Emanuele da Como, pittore francescano (1625-1701)*, Miscellanea francescana, 1934; B. Bagatti, *Uno sconosciuto itinerario della Verna del 1696*, III, 1931, p. 433.
- ¹¹ S. Mencherini, *Guida illustrata alla Verna*, Firenze, 1907, pp. 139; 157; 242.
- ¹² Sant'Agostino, *Opere-Esposizioni sui salmi*, III, a cura di Tommaso Mariucci, Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova Editrice 1976, pp. 525-527. L'interpretazione simbolica che ne dà Agostino, si fondava su un versetto dei Salmi, compreso come se il suo autore parlasse profeticamente in persona di Gesù Cristo e aggiunge: "Questo uccello pertanto, se è vero il relativo racconto, presenta una grande somiglianza con la carne di Cristo, per il cui sangue abbiamo ricevuto la vita". Agostino, proponendo la leggenda, stabilisce chiaramente un parallelo tra Cristo e il pellicano, parallelo fortunato perché sarà ripreso dalla teologia seguente.
- ¹³ M.B. Barfucci, *Il Monte della Verna. Sintesi di un millennio di vita*, Ed. Giunti, Firenze, 1992, pp. 131-132.
- ¹⁴ Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle Stimmate*, Ed. G. Einaudi, Torino, 1993, p. 279.

NdT

English quotations and lines' references of the *Divine Comedy* are from Henry Wadsworth Longfellow version.

Forewords

Between hendecasyllables, art and landscape.
Dante's Casentino

The exhibition *In the sign of Dante. The Casentino of the Comedy* opens the initiatives of the project “*Terre degli Uffizi*”, which unites the Uffizi Galleries and the Cassa di Risparmio di Firenze Foundation in order to put the treasures of the Florentine museum in dialogue with the territory. It is a wide-ranging and extended program over time, which involves the migration of paintings, sculptures, drawings and prints to various Tuscan centers, in the context of exhibitions and initiatives that are linked to the cultural and artistic context of those places: the Poppi event, therefore, fits perfectly into this purpose of spreading and revaluing works of art and, at the same time, of the Tuscan centers that welcome them.

The Casentino is the valley of Dante and precisely in *Purgatory* the Poet embraces it all with the incomparable panoramic verses: “Thereafter, when the day was spent, the valley / From Pratomagno to the great yoke covered / With fog...” (V, 115-117). If in its landscape variety this part of Italy offers itself almost like a natural scenography of the Canticles, in the *Divine Comedy* we also regularly find the history, the characters, the rivers, the peaks and the spiritual centers of this wonderful territory: the Arno and the “robust” Archiano, Campaldino and Romena, the “rude rock” of La Verna... In the catalog, Attilio Brilli rightly defines Dante as the *genius loci* of Casentino itself, and precisely in the footsteps of the Supreme Poet the travelers of the *Grand Tour* arrived in Casentino, as highlighted in the essay by Raffaella Cavalieri.

To Lorenzo Bastida we owe a text dedicated to the figure of Saint Francis, celebrated in the XI canto of *Paradise*: the theme of the mystical marriage of the Saint with Poverty is illustrated in the exhibition in a work of art realised by the Florentine painter Beatrice Ancillotti Goretti, one of the few women who attempted the figurative interpretation of the *Comedy* (approx. 1903, from the Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti). The painting by Pietro Senno (1902, private collection) analysed by Emanuele Barletti is the very

symbol of the exhibition since it deals with the episode of the death of Bonconte da Montefeltro, the Ghibelline leader who at the confluence of the Archiano with the Arno found the death and the salvation of his soul. Alberta Piroci – to whom we owe the beautiful project and the highly effective curatorship of the exhibition – has the merit of an innovative interpretation of the Angel of God as St. Michael the Archangel, in the episode of the fifth canto of *Purgatory*. The historical section is entrusted to the Camaldolese Ubaldo Cortoni and to the scholar Federico Canaccini.

The exhibition in the Castle of Poppi is entirely dedicated to the *Divine Comedy*: a copy of the first edition of the poem, kept in the Rilliana Library of Poppi, is exhibited together with four extraordinary illustrations by Federico Zuccari from the Cabinet of Drawings and Prints of the Uffizi and other works relating to the three Canticles, in addition to those mentioned, including *Paolo e Francesca* by the Pistoian painter Nicola Monti from the Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti. This is a poignant example of early Romanticism (from 1810) which influenced the representation of this subject in the following decades in Europe.

In the catalog, the various contributions illustrate and deepen the historical, artistic and cultural context relating to the valley and the exhibited works, all of which refer to Dante's themes.

But “*Terre degli Uffizi*” is a project, as we said, exquisitely territorial, and the initiative of the Poppi exhibition – although so substantial in its central nucleus – necessarily has an open structure. Therefore, the integration with an itinerary in the valley could not be missing, which invites visitors to broaden their gaze and find, among villages and churches, other works with a Dante theme in well-known or lesser-known places in the Casentino valley.

Eike D. Schmidt
Director of the Gallerie degli Uffizi

From 'Piccoli Grandi Musei' to 'Terre degli Uffizi',
the territory is superstar!

This exhibition has a particular importance for our Institution because it marks the beginning of a stable collaboration with the Uffizi Galleries. It is also the continuation of our important decenary program of territorial cultural marketing launched in 2005, called *Piccoli Grandi Musei*, which had the intuition, long before the phenomenon exploded, to increase interest in the lesser-known beauties of our territory and its specific identities. Overall, it involved 96 small museums which, thanks to this intervention, have seen their visitors grow to almost one million and have been the subject of 220 permanent interventions, 71 exhibitions, 41 thousand cultural mediation activities.

It has been a great teamwork, as it is this beautiful exhibition for which we thank the curator Alberta Piroci and the municipal administration of Poppi led by the mayor Carlo Toni. The purpose of the *'Terre degli Uffizi'* project is in fact precisely to build new synergies with the territory by enhancing that priceless treasure constituted by the collections of the Uffizi Galleries. Through their circulation it becomes possible to build new exhibition circuits that are attractive both for tourists and local people.

This occasion is a very effective demonstration: it is part of Dante's celebrations and presents works related to the three Canticles of the *Comedy* that deal with themes and characters of the Casentino valley, a territory with which Dante had close relations. But it is also an opportunity to bring together in this rich catalog the contributions of high scientific value that examine, perhaps for the first time in a complementary way, the relations between the Supreme Poet and this part of Tuscany so rich in charm and suggestions.

The first five exhibitions that inaugurate *'Terre degli Uffizi'* relaunch, once again, the primacy that this region has at a national level for the number of museum institutions or similar: among the 738 registered, 684 are open to the public and 488 belong to the specific category 'museums and collections'. A peculiarity that sees, on the one hand, great attractors of a large national and international public, on the other a capillary concentration of museums considered 'minor' but which are custodians of an invaluable historical and artistic heritage.

This beautiful project is therefore an opportunity to re-discover and make known to the general public these still little-explored deposits. At the same time it can stimulate operators of the sector to develop original forms of use that Covid has further accelerated. It is no coincidence that the latest edition of the International Museum Day was entitled 'The future of museums: regenerating and reinventing oneself'. It is a great challenge to commit ourselves to ensure that even the places of culture could become 'actors of change' by expanding their relationship with the communities and experimenting with new formulas, but keeping the symbolic value of each work of art unchanged, indeed by increasing it. The great Lombard critic Giuseppe Pontiggia had rightly observed: "In a work of art centuries can discover meanings enriched by an historical experience unknown to the artist".

'Terre degli Uffizi' is a fascinating test bench to host this challenge.

Luigi Salvadori
President of Fondazione CR Firenze

“... We came forth to rebehold the stars”

My contribution to this new publication could not take into account the tragic epidemiological situation linked to the pandemic due to Covid-19 which is affecting the whole world so dramatically. The last words of the XXXIV canto of Dante's *Hell* are well suited to This Humanity, as if, atoning for the sins for having heavily offended and defaced Nature, Man can resume that journey of hope towards new goals hinged in Peace and Brotherhood but basically in Love, the one that “moves the sun and the others stars”.

In his voice, in his poetry from the *Rhymes* to the *Vita Nova* up to the *Comedy*, Alighieri indicates the only way to go through the search for Grace which is characterised by beauty, devotion, faith and wisdom, reachable only through Culture and Philosophy. Here is Dante's actuality: in his thought and in his work. Forgive me for this personal reflection, but as Mayor I cannot abstain from addressing the issue from a point of view more suited to the role covered, or the institutional one.

Art. 9, among the fundamental principles of our Republican Constitution, states: “the Republic promotes the development of culture and scientific and technical research. It protects the landscape and the historical and artistic heritage of the nation”. The article directly involves public authorities and private individuals by enunciating two fundamental principles: with the first it commits the Republic in all its articulations to encourage the cultural, scientific and technical progress of the country in safeguarding the freedom of art and science, and with the second to promote

and protect the priceless heritage represented by the landscape, the cultural and environmental heritage, expression of the cultural traditions, customs, civilization of the peoples that represent the historical memory of each country.

This is what we are basically doing in realizing the project “*Terre degli Uffizi*” as part of the museum program “*Uffizi diffusi*”, through this invaluable synergy between different subjects, public and private, which however sees them joined by a unity of intent. Therefore I can only thank the Uffizi Gallery in the person of the Director Dr. Eike Schmidt with his collaborators, the Bardini and Peyron Monumental Parks Foundation in the person of the President Dr. Jacopo Speranza, Cassa di Risparmio di Firenze Foundation in the person of President Luigi Salvadori.

The economic contributions of the National Park of Foreste Casentinesi Monte Falterona and Campigna in the person of the President Luca Santini together with that of the dear friend Emanuele Gatteschi, lover of Poppi and the Casentino, are decisive. Thanks to the municipal administration, to employees Roberto Salvi and Alessia Busi, to Prof. Alberta Piroci and to all those who have made the event possible with their commitment and work. This synergy is implementing the constitutional provisions and I am honored by the common commitment. Thus, together, we build the future of the new generations. Thank you again.

Carlo Toni
Mayor of Poppi

Dante and the Foreste Casentinesi National Park

In our time, the celebration of international days promoted by the UN (day of nature, environment, oceans...) and the biographical events of those who have contributed most to the scientific, cultural and civil evolution of mankind enjoys particular interest. Some of these celebrations, even of very important personalities, pass in disinterest, others leave their mark. Perhaps it was not easy to predict the success that the 700th anniversary of the death of the Supreme Poet, which took place in exile, in Romagna, in 1321, would have achieved.

For many it has been also a discovery to learn that it was not possible to talk about Dante and the work that made him a source of inspiration for all the arts, at all times - in the parable along the "inverted" line (from west to east) between Florence and Ravenna - without stopping in some of the characteristic places of the Foreste Casentinesi National Park: the source of the Arno, the Acquacheta waterfall, the "rivulets"...

And what about the "Dark Forest", a concept so closely interconnected with that of an ancient forest, a trait that strongly characterizes our Park in the international natural heritage? What other place could have been equally unambiguously connoted, among those he frequented, with an arboreal density still unique in Europe today and steep walls that create mysterious ravines dotted with huge centuries-

old plants? The word forest comes from the Latin "forestare", which means to stay beyond the margins: of the cities, from the walls, beyond the places guarded by the light of the lanterns. But it is also, extensively, a free place, freed from constraints and conventions. The forest is the space of "exile" *par excellence*: mysterious and uncertain, where ingenuity and imagination are forced to an extreme effort. They are universes prodigal of inspiration, where all the senses are stimulated and which, not surprisingly, have also seen the genesis of the experiences of Camaldoli and La Verna, starting with Romuald and Francis.

I thank the curators of the exhibition who give us the sense of a unique person, able to make different arts dialogue in a synaesthetic way, managing to "operate over the centuries a delicate triangulation between text, iconology and territory", in the words of Lorenzo Bastida. The National Park deals precisely with this: an extraordinary natural capital and the very rich cultural heritage that the women and men who inhabited it, or simply crossed it, have interpreted and distilled, giving it to humanity.

Luca Santini

*President of the Ente Parco nazionale Foreste casentinesi,
Monte Falterona e Campigna*

Per aspera ad astra!

It is really true: hardships lead to the stars. Treasuring this ancient motto, the Castle of Poppi restarts from this exhibition, more prestigious than it might appear at first.

First of all – it should be obvious – for the high lineage of the owner of the works, the Uffizi Galleries, and consequently for the high level of the works on loan whose theme, inevitably in this 2021, is dedicated to the Supreme Poet on the 700th anniversary of his death.

This exhibition therefore represents an extraordinary signal of restart after the black swan of the pandemic, the unexpected event that upset everything.

An extraordinary sign, we said. An expression that does not seem excessive if we relate the event to the effort that the small Institution that organized it had to face at a time like the one we are experiencing. A moment in which to invest in Culture is not considered a priority if compared with the enormous dimensions of the ongoing social hardship that calls for very urgent solutions.

Honors, therefore, to those who wanted to continue the path undertaken in 2018 with the first major exhibition in collaboration with the Uffizi, *Nel segno di Leonardo*.

A path that has brought to the castle and its village a media visibility never had before and such as to have allowed Poppi to fully enter the elite of the great *Uffizi diffusi* project,

that is to say “a dissemination of the museum on a regional scale which can bring cultural and economic benefits to the localities concerned, and revitalize splendid monuments.”

A project strongly desired by a Director open to the world, courageous and not at all elitist like Eike Schmidt, modern in the best sense of the term and therefore able to intercept Art in all its most varied expressions.

But having become part of the *Uffizi diffusi* project, so prestigious and longed for by so many, does not mean being able to rest on one’s laurels. Far from it. Because the collaboration with the Uffizi will continue over time “as long as the new exhibition realities are vital organisms, with real roots in the territory, and not simply deposits that can be visited”. Strong and clear message for those who have in hand (and hopefully care) the destinies of one of the most beautiful villages in Italy and its magnificent manor. Courage, then!

Albert Einstein disserting on human anxieties, he loved to repeat that “It’s in crisis that inventiveness is born, as well as discoveries made and big strategies. He who overcomes crisis, overcomes himself, without getting overcome.” And if he said so...

Roberto Salvi
Responsible for the Castle of Poppi

Essays

Dante, the *Genius Loci* of the Casentino

Attilio Brilli

Evoked by D'Annunzio as a mixed vision of clouds and ghosts captured from the loggia of Santa Maria delle Grazie in Arezzo – “Where are Uguccio della Faggiuola / and the mitred cavalier Guglielmino? / I do not see Certomondo and Campaldino, / nor Buonconte pierced in the gorge” – the Casentino presents itself to the traveler of yesterday and to the tourist of today in the form of a valley basin bounded all around by the mighty summit of the Falterona, by the great hump of the Pratomagno, by the complex of Alpe di Serra and that of Catenaia, and open to the south, towards the Arezzo plain, through a narrow street which then leaves free course to the first flow of the Arno.

In the middle, the basin includes a relatively narrow plain to which a row of hills immediately opposes, dominated in turn by the imposing mountain ranges. It is on both that the arks and vessels of history sung by Dante's *Comedy* have run aground: villages, fortresses, convents, castles, towers, abbeys that still constitute the multiple and fascinating appeal of the area.

A beautiful map of the Casentino “so domestic but so open, resentful as a backbone and so poetic”, was offered to us by Pietro Pancrazi in 1943 who, in a language rich in toponyms and Dante's echoes, revealed its general configuration: “When we reached the pass [of the Consuma], the whole Casentino valley suddenly opened to our sight, from Falterona to Pratomagno and down there to La Verna, with the Camaldoli mountain ridge and Poggio Scali in front of us, and along the coasts the fumes from the charcoal kilns or parish churches, and below, in the valley still in shadow, the Solano, the Archiano and the streams that among their poplars end up in the Arno in a herringbone pattern, and the houses of Borgo alla Collina, Poppi and Bibbiena, detected from the shadow in a lighter light”.

If there is a dominant feeling that accompanies travellers in this valley, it is that of never feeling alone. There is always someone who whispers in their ear. A persuasive voice is confused with the thrill of the woods, another harsher with the cobblestones of the path, yet another gets lost with the last gust of wind. “A chatter of voices” perceptible “between church and courtyard, sacristy and hay shed”. In this way describes them D'Annunzio who stopped for a prolific season in Romena. They are the voices of the characters, some of them founders and eponyms, protagonists in various ways of an autonomous Casentino mythology that Dante made its own and brilliantly recreated. It is a mythology that includes the main protagonists of Christian spirituality,

St. Romuald and St. Francis, the branches and members of the turbulent and combative prosapia of the Guidi counts, and artists, captains of fortune, mercenaries, counterfeiters, barterers, monks, abbesses. Valleys and mountains have crystallized the mythology of the place in fabulous emergencies, in the «rude rock» of the Franciscan Verna, in its periclitant Sasso Spicco and in the Castello d'Orlando di Chiusi, in the Tower of the devils of Poppi and in the rowan of Porciano capable of postponing the pure echo of sounds and voices, in the fir trees of Camaldoli, in the rivers that run in the Arno, in the water of Fontebranda, not to mention the heritage of stories and legends that are connected to it.

Of this mythology, the figure that emerges on every other with a, so to speak, tutelary function, is that of Dante. Tutelary, as befits the actual “spirit of the place”, because he has handed down its most incisive and lasting image in a vivid and pulsating way. Of all the certain halting places of Dante's exile, the Casentino one seems to have been the first. In fact the comment of the fourteenth-century Anonymous relates: “After he was expelled from Florence, the first place where he arrived was in Pratovecchio, and there he stayed for some time poorly”. In addition to the first halt, it is undoubtedly the densest of characters and stories, and above all the one capable of giving them an exceptional topographical verisimilitude, typical of those who have been able to match their memorial imagery with the actual configuration of the places. In fact, Dante knows that to consolidate the spirit of a place, it is necessary to rely on epochal events, bloody clashes, in the presence of eponymous heroes and famous people. The most impressive of these stories is the death of Buonconte da Montefeltro, leader of the Arezzo faction, an episode of the fateful battle of Campaldino in which Dante himself had taken part in his youth as a “feditor”. Beyond the earthly and otherworldly fate of the character, the episode allows the poet to stage, alongside a map of the places worthy of a military strategist, the unprecedented description of a meteorological event typical of this “closed valley” which is precisely the Casentino. Buonconte appears before our eyes, mortally wounded and now in extremes: dragging himself out of the battlefield, he leaves behind him a long trail of blood, the tragic synecdoche of the defeat of the Aretini. The leader expires at the confluence of the Archiano with the Arno: ““Oh,” he replied, ‘at Casentino's foot / A river crosses named Archiano, bom / Above the Hermitage in Apennine.

/ There where the name thereof becometh void / Did I arrive, pierced through and through the throat, / Fleeing on foot, and bloodying the plain” (*Purgatory*, V, 94-99). In cosmic commentary on his death, closed between the ridges of Catenaiia and Serra, dense clouds unleash a furious hurricane that swells the rivers making them overflow from their beds. At the allegorical level of the story, it is about angels and demons vying for the soul of the dying. Driven by the devil, the fury of the waters dissolves the arms on the cross with which Buonconte expressed his extreme repentance. His lifeless body rolls over and over again in the river swollen with water, until it is covered with a mud shroud that will then make all search for him vain: “My frozen body near unto its outlet / The robust Archian found, and into Arno iss / Thrust it, and loosened from my breast the cross / I made of me, when agony o’ercame me; / It rolled me on the banks and on the bottom; / Then with its booty covered and begirt me” (*Ibid*, 124-129).

On a purely biographical level, Dante is certainly in Casentino in 1307, returning from the Magra valley, a probable guest of Count Guido di Battifolle in the castle of Poppi. On this occasion he experiences those traps of love that, thanks to the harsh fate of exile, he believed he had defeated forever. According to Boccaccio’s words, the exile would have fallen madly in love with a “mountaineer... with a goiter but a beautiful face”, a woman with a heart of stone, while according to the Anonymous Dante’s last love was “one of Casentino, from Prato Vecchio, for which he made that moral song that begins *Love*, since after all [I am forced to grieve]”. The poet himself tells of this amorous adventure in a letter to Moroello Malaspina, with whom he had stayed for a long time in Lunigiana: “As before, with complete safety and without guard, I came to the banks of the Arno, suddenly a woman appeared to me, and as I saw the splendor of her beauty, imperious and terrible love had me in her mercy [...] He extinguished in his fury those praiseworthy intentions, which kept me away from women and songs of love, he clouded and he dispersed the assiduous meditations for which I contemplated the things of heaven and earth, so that now he alone dominates me, nor does any of my virtues hold me in defense”. Beyond the almost rash resumption of a harsh and discordant love song, the episode of the overwhelming infatuation for the woman depicted “with all the beauty and malice that is hers” throws a painfully human light on the figure of the poet and above all on the emotional loneliness of the exile. Boccaccio’s assertion should therefore be taken with caution, according

to which “among such great virtue, among so much science as I have demonstrated above having been in this wonderful poet, lust found a very wide place, and not only in the young years, but also in the mature”.

Travellers of the late Nineteenth century remember that, in the castle of Poppi, it was customary to show the visitor “the room of the beautiful and wise Gualdrada” who gave to her husband Guido Guerra IV seven children from whom the lineage of the Guidi counts would descend. With the four families of Guidi di Porciano, Battifolle, Romena and Dovadola in which the primitive lineage had branched over time, and often fought against, the exile has continuous encounters and relationships, even if not without contrasts and bitter disappointments. An example of this is the dramatically alternating tenor, made up of consonances and divergences, of the second, documented stay of Dante in Poppi in 1311, a permanence linked to the descent into Italy of Arrigo VII of Luxembourg. In his eyes, the emperor draws his authority directly from God and embodies the one who should have re-established in the world the order determined *ab aeterno*, founded on peace and justice. The emperor is in fact the only guarantor on earth of the ordering of Heavens which are governed by a single supreme engine. After the coronation of Arrigo VII in Milan, the poet wrote a famous epistle from Poppi to the Lords of Italy to welcome the emperor, *novus agricola Romanorum*, as a gift of divine providence. At first the Guidi counts took sides in favour of Arrigo, availing themselves of the diplomatic services that a person of high intellectual and moral prestige such as Dante could offer them. However, as the resistance against the emperor’s peninsular descent grows stronger and many cities in northern Italy bar their doors in his face, even the support of the Casentino counts begins to hesitate. When Florence then took a drastic anti-imperial position, the Guidi’s turnaround became evident and irreversible. Once the useless siege of the walls of Florence was lifted, the resumption of the journey of the imperial troops to Rome in 1312 marks the date of Dante’s final, bitter detachment from the Guidi counts.

From this bitter disappointment comes the invective against the “miserable valley” of the Arno, of which he hopes the name itself will disappear. The water of the river “Mid ugly swine, of acorns worthier / Than other food for human use created. / It first directeth its impoverished way. / Curs findeth it thereafter, coming downward, / More snarling than their puissance demands, / And turns from them disdainfully its muzzle. / It goes on falling, and the

more it grows, / The more it finds the dogs becoming wolves, / This maledict and misadventurous ditch. / Descended then through many a hollow gulf. / It finds the foxes so replete with fraud, / They fear no cunning that may master them” (*Purgatory*, XIV, vv. 43-54). An invective based on a metaphorical bestiary which, after comparing the Casentinesi to the pigs, expands to include the entire course of the river from its source to its mouth, making the inhabitants of Arezzo “snarling curs”, equating the Florentines with ravenous wolves, the Pisans to shrewd and fraudulent foxes. What gives an unprecedented intensity to the invective is the combination of animal allegories with an almost geographical accuracy in the description of the river course, with its bridges, dark and gloomy gorges, and the open expansions of the rivieras. To greater contempt for the anti-imperial Tuscan cities, Dante derives the bestial allegories of their populations from the same animals which, with a very different intent, appear in the coats of arms and heraldic blazons of individual cities, families and castles, whether we are talking about “porci” [pigs] from the castle of the Guidi di Porciano, or of the «snarling curs» mentioned in a motto of the emblem of Arezzo where it is said that: “Often the boar is kept under control by a cur”.

But in the poem there is still a vivid image of a valley that has welcomed the exile several times. With a clever game of disorientation, Dante re-proposes it through the hydropic Maestro Adamo, the forger sent to the stake for having forged the florin of Florence at the instigation of the Guidi counts: “There is Romena, where I counterfeited / The currency imprinted with the Baptist, / For which I left my body burned above” (*Hell*, XXX, 73-75). His thirsty lips make him say: “The rivulets, that from the verdant hills / Of Cassentin descend down into Arno, / Making their channels to be cold and moist, / Ever before me stand, and not in vain; / For far more doth their image dry me up / Than the disease which strips my face of flesh” (*Ivi*, 64-69). A tormented farewell vision as regards the character, yet serene in the environmental configuration, far from the stormy and corrupting darkness of the other Casentino, the war one of Buonconte overwhelmed by the flood of the Arno. They are two complementary images through which the Casentino finds its own icastic compendium in Dante’s tutelary poetry whose voice is still able to convey to us the authentic spirit of the “closed valley”, ancient and current at the same time.

To the Immortal memory of Dante.
Foreign travellers in Casentino

Raffaella Cavalieri

The upper valley of the Arno forms in the very centre of Italy a country apart, the Casentino, which through centuries had its own life, somewhat like an island in the midst of the ocean.

(Paul Sabatier, 1893)

At the end of the eighteenth century the first foreign travellers who entered the Casentino valley, experienced a sensation quite similar to that described by Paul Sabatier. They came from Florence, a city full of artistic wonders, but also of all those comforts useful for travellers. They had probably already seen Venice, Milan, Bologna and were about to leave for the Eternal City, with their eyes and soul already full of paintings, statues, palaces, museums and theatres, the trunks that barely closed on engravings, statuettes, gems and jewels, and a well-defined itinerary to follow.

At that time, the entrance to the valley was from the Consuma Pass:

The pass is a wide curve, on whose arid hill the road slowly climbs, and then descend in a majestic course in the Casentino valley. The way, traced in excellent posture, offers an enchanting spectacle. While the hill, from which one dominates all around, is still somewhat arid, it extends instead below, for luxuriant fertility and everywhere strewn with larger or smaller groups of houses that shine from afar, the valley; and the vagueness of the picture is still increased by the austerity of the mighty and mostly deforested mountain ranges, which the valley embrace on both sides.

(Alfred Bassermann, 1897)

Thanks to the natural closure of the valley, surrounded by high mountains, and the absence, until the early nineteenth century, of a real road network that could facilitate the crossing, the Casentino still represents today one of those rare natural contexts in to which the concept of *great memory* is breathed at every step. Entering the Casentino means leaving the beaten track, discovering a valley in whose land, on whose slopes, history has settled and has remained well anchored to every rock, tree, stream, castle or monastery, as well as in the memory of its inhabitants and in the collective one, forever immortalized by Dante's verses. A place made of history, immersed in what Marc Augé calls a *pure time*, an undated time, which we often find in art, or in rare environmental contexts.

In the Sacred Forest, echoes and spirits of the place persist over time, guardians of a story that comes to life under the eyes of visitors, narrative and suggestive voices. Here, for centuries, historical memory has intersected with the literary and religious ones, revealing the presence of the Saint, with his cross, the Knight with his sword and the Poet with his pen. It is enough to enter the valley to discover its secrets, wander among monasteries, forests and castles, to feel its presence.

If the *itinerary to the sanctuaries* of Vallombrosa, Camaldoli and La Verna contributed to the discovery of the valley, it is to personalities such as Jean-Jacques Ampère and Alfred Bassermann that we owe a reinterpretation of the territory through the eyes of Dante. Scholars and translators of the *Divine Comedy*, lovers of the spirit of place, they moved along the peninsula with erudite attention and devout curiosity in search of Dante's places, respectively creating the works *Voyage Dantesque*¹ and *Dantes Spuren in Italien*², reports of their travels through the territories in which the Poet found refuge during the harsh exile, and which he cited in his major work.

For some time now, all travellers have been going there. Everyone was finally convinced that every corner of Italy is, for its wonders, a capital. The small towns, the isolated castles, the solitary valleys, the cloisters hidden in the gorges of the mountains, or suspended in the crest of the Apennines; new interests everywhere, new attractions everywhere. There is always some profit to deviate from the beaten track. Now it is customary to make the so-called visit to the holy places. - Moving from Florence, in a few days you can visit Vallombrosa, Camaldoli and La Verna, the cradle of the Franciscans, a place consecrated by the vocation of St. Francis who received the stigmata. For me this trip had a greater attraction, especially for the memorable verses in which those places were consecrated by Alighieri.

(Jean-Jacques Ampère, 1839)

Fontebranda, Romena, the Sacro Ermo, the *rude rock* of La Verna, the Pratomagno, the Giogana, the Arno, Campaldino, Porciano, are just some of the many names that the Poet has consecrated in his work. Dante stayed for a long time in Casentino during his exile from Florence, finding refuge with the Counts Guidi. The entire valley is full of traditions and memories of his presence. It seems to meet his traces at every turn, at every rock, at every ruined tower.

When you mount the slopes of Falterona he is there, beside the springs of Arno, looking across to the city throned in the dim hollows, beyond the mountains which his eagle wings may not traverse, while at his feet the river winds on its despised way far round about to the goal. All the rills that run down into Arno from Romena sing of how they refreshed his ears many a time as he wearily climbed to the parched hilltop.³

(Ella Noyes, 1905)

The valley remains, both in the texts and in the maps of Dante's Italy⁴, the region of the peninsula in which the presence of the Poet is greatest. Here, on Monte Falterona, the Arno has its source, the river so loved and sung by the Poet, the same river that bathes the bridges of the queen of cities, Florence, her ungrateful homeland. *The rivulets, that from the verdant hills / Of Cassentin descend down into Arno*, are well imprinted in the collective memory and the search for the river as an infant in his cradle is common to many visitors.

With their works, Ampère and Bassermann will be promoters of this unprecedented literary itinerary in the footsteps of Alighieri, with his poem as their guide, firmly convinced that *anyone who wants to understand a poet must go and visit the country*, and that a travel to the places where Dante lived is a continuous illustration to his poem. The images of the mountains represent, in their eyes, the structure and the scenery of *Hell* or *Purgatory*: it is from these landscapes that Dante had to draw inspiration for his monumental work, considered a vast encyclopedia of the Middle Ages in terms of historical, cultural and geographical information that are found in it.

This poem can be understood and better appreciated, when we find ourselves in sight of the objects that inspired it; the poetry stands before us like a flower on the stem, with its roots, its branches and its perfumes. Finally, beyond the usefulness, we experience such an enchantment by traveling in this way; the purpose gives greater importance, a kind of novelty to a journey undertaken so many times and so many times narrated. Dante is an amiable guide for anyone who wants to visit Italy; and Italy is a nice comment to Dante.

(Jean-Jacques Ampère, 1839)

Dante's footsteps lead through the villages of the valley where the memory of the Poet is still jealously preserved, to Poppi, Romena, Campaldino, Fontebranda, Porciano, to continue along the ridges of the mountains and the course of the river. The emotion of touching those places

is so strong that the presence of the Poet's spirit is very much felt.

How many times the Poet, whose tracks I follow, will have wandered on these mountains! He came and went along these alpine lanes, going to his friends in Romagna or in the county of Urbino, with his heart agitated by a hope that was never to be fulfilled. I imagined Dante traveling with the guide in the light of the stars, exposed to all the impressions produced by sterile and troubled places, steep streets, deep valleys, the accidents of a long and painful journey; all impressions that he had to convey in his poem.

(Jean-Jacques Ampère, 1839)

Among the texts related to Dante's presence in Casentino, a little-known novel from the early twentieth century entitled *Through Dante's Lands. Impressions in Tuscany*⁵ deserves attention. [...] *I felt that my first halting place must be where Dante first met Beatrice*. This is the desire expressed by the young English girl, Persis Revel, one of the four protagonists of this interesting novel set in Tuscany in the early twentieth century. Her journey to discover Italy will start from Florence, in particular from Ponte Santa Trinita, known to many for the work *Dante and Beatrice* by the artist Henry Holiday, representing the meeting between the Poet and his muse. The author, Mrs. Coulquhoun Grant, leads the four protagonists on an unprecedented journey through Dante's lands, in search of his *genius loci*. Starting from the Tuscan capital and going up the river to its source they drive, as long as the road permits it, a car and a milk cart, in a continuous intertwining of past and present, of memory and history, of literature and nature. In the eyes of the young Persis, a true *hero-worshipper*⁶, the source of the Arno, the castles of Romena and Poppi, the forests of Camaldoli, acquire a particular importance not so much for their antiquity, but because Dante lived there. In Fontebranda, together with her travel companions, she will toast *to the immortal memory of Dante* while sipping the water from the spring. It is here, in this sylvan place, that she feels more the literary memory and the spirit of the poet, much more than in Florence, now corrupted by modernity. Having reached *Dante's Mountain*⁷, after admiring that small stream of water from which the beautiful verses that Dante dedicates to the Arno in *Purgatory* arose, Persis pauses to evoke them in her memory, to better illustrate the scene that is mentally taking shape, while Rupert, who sits next to her, is intent on admiring her profile and getting lost in the thought that even Dante,

centuries earlier, had to sit there, like him, thinking about his beloved Beatrice.

Land of memory, the Casentino is, today as then, a privileged destination for those refined travellers who prefer the most secluded itineraries, far from mass tourism, with nearby Florence and Arezzo which hold the access keys of the valley. Whether they are voices of Saints, Warriors or Poets, in this territory there is a strong feeling of never

being alone. Here the memory of the past is steeped in the sacred forests, among the ruins of castles and abbeys and in the heart of places where *all lovers of the Divine Comedy must wish to wander*⁸. Maurice Hewlett's advice goes to literary pilgrims, *to leave with a light heart, with Dante in the sack and Mr. Beni's book in his pocket, a good stick and a favourite friend*. The Casentino will be yours⁹.

¹ Ampère, Jean-Jacques, *Voyage Dantesque*, 1839, Italian translation by Della Latta, Eustachio, *Viaggio Dantesco*, Firenze, Le Monnier, 1855.

² Bassermann, Alfred, *Dantes Spuren in Italien, Wanderungen und Untersuchungen von A. B.*, München und Leipzig, 1897, Italian translation by Egidio Gorra, *Orme di Dante in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1902.

³ Noyes, Ella, *The Casentino and its Story*, 1905, London, J. M. Dent & Co, Italian translation by Amerigo Citernes, *Il Casentino e la sua storia*, Arezzo, Edizioni Fruska, 1995.

⁴ In the second half of the Nineteenth century, precisely from 1865, there is a new trend in the study of the *Divine Comedy*, dedicated to the geography of Italy described in Dante's poem and to the creation of new maps of Dante's Italy. For further

information see: R. Cavalieri, *In viaggio con i padri della letteratura italiana. Dante, Petrarca, Boccaccio. Saggi di geografia letteraria*, Robin Edizioni, 2020; A. Brilli, *Il viaggio dell'Esilio. Itinerari, città e paesaggi danteschi*, essays by A. Brilli and R. Cavalieri, Minerva Edizioni, 2015.

⁵ Colquhoun Grant, *Through Dante's Land. Impressions in Tuscany*, London, John Long, 1912, published in eBook, in English by Robin Edizioni.

⁶ A person who venerates the memory of a hero.

⁷ Mount Falterona.

⁸ Mrs. Coulquhoun Grant, *Through Dante's Lands. Impressions in Tuscany*, 1912.

⁹ Maurice Hewlett, *The Roads of Tuscany*, 1904.

The Times of Dante and Campaldino

Federico Canaccini

The Florentine citizen Dante Alighieri, like his more or less well-known contemporaries, witnessed an extraordinary historical phase, characterised by great transformations.

Let's take a closer look at those pulsating decades, starting by remembering how, in December 1250, the death of Frederick II left the imperial seat to tremble. His successors certainly could not match his greatness and fate did not play in favour of the Swabian cause: Conrad IV died in 1254, leaving the Empire vacant and the Kingdom disputed between Manfred and Corradino. Dante was born in 1265, the year in which Carlo I d'Angiò descends in Italy with an army, after having made arrangements with Cardinal Pignatelli at the invitation of Pope Urban IV: on May 14, 1265 he entered Rome and on June 28 he obtained the investiture as king of Sicily, in contrast to Manfredi, the bastard son of Frederick II, being at the same time proclaimed commander-in-chief of the expedition against the young Swabian.

In 1266, near Benevento, the Angevin dominance in Italy began with the defeat of Manfredi: Charles would confirm his victory two years later in Tagliacozzo, against Corradino, the nephew of *Stupor Mundi*. Thus ends the Norman-Swabian dominion in the South, the Angevin Kingdom is born, the Empire is eclipsed and the papacy undertakes an increasingly pro-French and pro-Angevin policy. These are years in which a new religious feeling is mixed with political events, heir above all to the Joachimite theories, a mixture of superstition, fanaticism, fear and hope: since 1260 the cities of Northern Italy have been filled with parades of flagellants. Although Pope Alexander IV had forbidden them, the fanatics continued in their processions and during the second half of the thirteenth century these processions appeared in various cities of Italy and Europe. These are the decades in which a new demonology also develops, an obsession for the Devil which, until then, was not so present and which instead, right at the turn of the 1300s, became almost indispensable for the imagination of a man of those years. These are Dante's years.

These are the years in which the factional struggles in the municipal cities reach their peak: the vanquished are expelled, their assets confiscated, their houses in ruins, their towers demolished. And the management and the faction changes, mean that within a few years, on one side or on the other, they have to find shelter in friendly cities. Cities are a pile of rubble.

Florence, home of Alighieri, is the scene of a particularly

fierce struggle: the alternation of the factions is very rapid and from the popular triumph we pass to the Ghibelline one, and then to the Guelph one, with the consequences that can be easily understood, after what has been said above. The lists of the expelled fill pages and pages, they are the "exbampniti", the banished, those who are forbidden to set foot in their homeland, on pain of death. One day this will be the sad fate of Dante too.

But the conflict is not only internal: the cities are fighting for control over the countryside, the territory on which the expanding municipalities project their guidelines, their markets. In a relatively small space, such as that of the current region of Tuscany, some large cities, such as Florence, Pisa, Siena, and others of lesser weight, are fighting for domination, but decided not to succumb to the most powerful rivals: Pistoia, Lucca, Prato, Arezzo. To this must be added some noble families, with a long tradition, who control large territories and who have to organise this dangerous equilibrium act.

Dante lives these years and participates in the political life of his times, knowing many of its protagonists: he personally meets Pope Boniface VIII and the emperor Arrigo VII, he has the opportunity to speak with Carlo Martello d'Angiò and witnesses the entry into the city of Carlo II *lo Zoppo*, king of Naples. He is a warrior and Prior, he is an ambassador and a court scribe.

And in his work, he remembers episodes that were very present to him, because he personally took part in them, or of which he heard the stories from veterans, or from the elders of his district. Here then appears before the poet the magnanimous Farinata or King Manfredi of Swabia, Count Guido and the beautiful Gualdrada. Characters of previous generations but whose fame had reached the ears of the poet.

And Dante recalls episodes, at times minor, of what today we would call "news", which, however, must have caused a sensation immediately. Some also had political resonance, such as the tragic end of Count Ugolino and his family. Others had to be remembered for different reasons: the capture and burning of the forger of Romena, whose altered florins had perhaps put the police of the Municipality of Giglio in difficulty; the brutal death of Pia dei Tolomei; the violent end of two lovers, Paolo Malatesta and Francesca da Rimini.

And this is one of the episodes celebrated in this beautiful exhibition commissioned and hosted by the municipal administration of Poppi.

Dante must have heard of Paolo, called "the Beautiful", third son of Malatesta da Verucchio, since in 1282 he ob-

tained the position of Captain of the People and Conservator of Peace in Florence: Alighieri was a 17-year-old boy. Paolo was a man already married, for years, to Orabile Beatrice di Ghiaggiolo, and he was the father of at least three children. We know that already on February 1, 1283, Paolo resigned from his prestigious position and decided to return to Romagna. These are the months in which Paolo falls in love with his sister-in-law, the young Francesca da Polenta, bride, or betrothed, of Paolo's brother, Gianciotto. We do not know how the two met, but the love story was fleeting, since the final bloody took place between 1283 and 1284, ending the life of both Paolo and Francesca.

Another character who appears in the exhibition is the Vanni Fucci, from Pistoia, nicknamed "the Beast". Of a completely different rank compared to the two unfortunate lovers, Dante met Vanni because of his violent character. After all, we know that Vanni had distinguished himself in brutal acts in 1281, 1286 and 1287. But when it was time to take up arms and go to war against Arezzo, in 1289, in that expedition that culminated in the battle of Campaldino, Vanni Fucci made excuses and the mayor of Pistoia – that famous Corso Donati, personal enemy of Alighieri – imposed a heavy fine on him for his absence. But the fame of Vanni Fucci was linked above all to the murder of Messer Bertino dei Vergiolesi, a leading exponent of the White faction of Pistoia: the assassination perpetrated by Vanni gave new vigor to the factional struggle in Pistoia which then, a few years later, it would have overwhelmed even Florence with the names of Whites and Blacks. Dante perhaps had the opportunity to know him around 1292, when he was engaged in a military campaign against Pisa and when he was guilty of other riots, such as the theft of sacred furnishings of the Opera di S. Jacopo which kept, among other things, the relics of the saint of Compostela.

In the Campaldino plain, instead, our poet, a 24-year-old man, and Buonconte, son of one of the most famous leaders of the time, Guido da Montefeltro, faced each other on different parties. Probably, at the end of the battle, the corpse of the Ghibelline leader was not recognized or the corpse went missing: this fact must have sparked the poet's imagination who, years later, found himself returning to the places where in 1289 he had found himself in arms. It is not unlikely that at the foot of Bibbiena, where the Ghibelline army had spent the night of June 10, other battles could break out and that perhaps it was precisely towards

Bibbiena that went some who escaped the Guelph grip in which many of the Ghibelline knights were trapped and perhaps Buonconte himself. It is difficult to establish what really happened, but it is Dante himself who tells us that at the end of the field day a terrible storm struck hard on the Casentino, causing the rivers to overflow: and it is at this point that he imagines the end of Montefeltro, whose corpse is overwhelmed from the waters of the Archiano stream, and buried under a blanket of mud, by the will of the Devil, mocked at the last minute by the Ghibelline's repentance in extremis.

The journey continues and ends with another great character who was a guest in Casentino but whom Dante was unable to meet live: Francesco d'Assisi had in fact died in 1226, but his reputation for holiness was very much alive and the pilgrimage to "rude rock" of La Verna, where he had received the seal of the stigmata, was monumentalized starting from 1250 by Count Orlando da Chiusi, and then consecrated in 1260. A gothic epigraph, placed on the wall between the window and the door of the Chapel of the Stigmata, remembers that this chapel was built in 1263 by Count Simone di Battifolle dei Guidi di Poppi to honor Francesco who received the stigmata and died less than forty years earlier. The chapel was built on the exact spot where Francis received the stigmata and replaced a wooden cross placed there by Friar Leone, companion of the Saint of Assisi.

In those same years, this time in memory of the military victory obtained by the Ghibellines in the plain of Montaperti, the Guidi began to build in 1262 the church of Certomondo, in the plain of Campaldino, dedicating it to the Annunciation and to the Baptist. The place, however, had been chosen since there was a hostel nearby where, according to popular tradition, the saint of Assisi had stayed. The church and convent were consecrated in 1265 by the bishop of Arezzo Guglielmo Ubertini, together with the bishop of Florence and that of Fiesole. What must have been a monument to the Ghibelline triumph, would have become a witness to a great debacle of the pro-imperial faction.

Dante, who in Campaldino faced the enemy attack of Buonconte and Ubertini, defying death, returned to this valley challenging the harshness of exile, finding acceptance and respect. Today, with these few pages, I take the liberty of paying tribute to him along with the suggestive exhibition that I am here to introduce.

The bigamy of our Lord: in the margin
of the S. Francis of Dante

Lorenzo Bastida

The setting up of an art-exhibition on Dante, working through the centuries a delicate triangulation between text, iconology, and territory, is a meritorious initiative that solicits disparate skills for dialogue, raising important questions of method and merit.

The relationship between Dante's poetry and the figurative arts is an aspect on which was greatly reflected upon: just as the huge "image library" that populated the poet's *lofty fantasy* is the subject of increasingly detailed studies, so the history of the "visual translations" of the text never ceases to get rich, branching out in unsuspected directions. Nourished by ancient and recent images, the *Comedy* immediately became a repertoire of powerfully renewed images. And it is an aspect that seems not to run out.

The choice to focus attention on the *characters* of the poem (rather than, let's say, on representations of the poet himself or of his symbolic bestiary) led the curator to focus on the one hand on historical figures contemporary to the author; on the other, on figures of faith caught in Dante's attitudes.¹

Francis of Assisi, on which I will converge some marginal observations, actually belongs to both categories. Dead less than forty years after Dante's birth, his person was the object of the fervent oral transmission of anecdotes and memories; on the other hand, in the wake of the rapid canonization and the "novitas miraculi" of the stigmata, he was the subject of an already impressive hagiographic literature. The extraordinary force of attraction, such as to veil the most ancient martyrs, produced a vast iconography, characterized by the development of *historiae* which, concatenating in narrative series, were integrating and correcting the devotional role of the *imago*.²

It will not surprise that in our catalog it is Francis himself who acts as the ideal *trait d'union* with the only purgatorial character. The soul of Buonconte da Montefeltro is the object (Pg, V, 100-103) of a dispute between heavenly emissaries and the underworld which repeats the one engaged by the Saint for the soul of his father Guido (*Hell*, XXVII, 112-123), with opposite and salvific outcome.

Thus, Dante's Francis rises from the flames that envelope the fraudulent counselors, to blossom into the praise that Thomas Aquinas, covered with a completely different flame, sings in the Heaven of the Sun (Pd, XI, 40-110). Saint Francis is represented in the *snow-white rose* in the Emphyrean, on a bench placed in front of the Virgin, preceding Benedict and Augustin (Pd, XXXII, 29-31), the fathers of

Western monasticism. This will be enough, I trust, to attest the poet's special devotion to the Saint of Assisi.

In the second decade of the Fourteenth century, the "polygenetic nebula" of Franciscanism, increasingly polarized, rushes towards the solution of the internal conflict with a series of condemnations from the so-called "spiritual" wing. The image of the Founder, however, was almost irremediably considered as plural. Despite the skilful operation of Bonaventure's synthesis and re-foundation and despite of the meritorious efforts of philologists, his figure would have remained plural over the centuries.³

I believe, with a thousand cautions, that it should be returned to the *Legenda Maior* the palm of the main source among those used by Dante. But it is a poisoned palm. In the Heaven of the Sun, Saint Bonaventure of Bagnoregio occupies a specular place, even if subordinate, to that of Aquinas.⁴ As the Dominican Doctor Angelicus praises Francis, so the Franciscan Doctor Seraphicus will do with Dominic. There are in fact two *principles*; two are the *wheels* of the *chariot* of the Church; two are the *champions* that Providence has arranged for his salvation: *'Tis right, where one is, to bring in the other* (Pd, XII, 34).

Well, let us be honest and confess that this almost never happens, neither in initiatives like this one, nor in our memory as readers.

The reasons for this disparity, which I believe independent from the poet's intentions, are both extra-textual (the different *popularity* of the two Saints) and textual (the different degree of *memorability* of the passages dedicated to them). My thesis is that a thread runs from one to the other: the evident, and hitherto neglected, "popular" dimension of the Franciscan narrative proposed by Dante.⁵

Contrary to what happens with other characters, Dante avoids any hint of a Franciscan "portrait". Rather, he creates, in *Hell* XXVII, a posthumous *historia* to be inserted into the context of the battle of Campaldino, in which the Saint - associated with the role that St. Basil plays in the *Legenda Aurea* - is defeated by the *logic* obstinacy of the antagonist.⁶

In my opinion, the unheard-of provocation of placing the eulogy of Francis, *indoctus* who had a very poor concept of human letters, in the Heaven of Wise Spirits⁷ refers to this diabolical use of the intellect. He, of course, is not part of it: but his holy folly insinuates the breach of love in which takes place the mutual recognition of personalities divided in life by bitter disputes, now united in song and dance.⁸ Two crowns of souls-suns swirl around Beatrice, in an at-

titude of joy that we will call Franciscan. To the pilgrim Dante they appear as *ladies* suspended in a momentary pause from the dance, without losing their pose (Pd, X, 75-77). This comparison strengthens their vital, joyful - popular perception.⁹

In Heaven, in their Heaven, the great wise men burn with charity (*burning suns*) as Francis burned on earth (*seraphic in ardor*): they can thus, triumphing, amend not only mutual hatred, but common pride and common acedia.

Thomas will have to recognize that Siger of Brabant, to whose condemnation he had made a decisive contribution, *sylogize invidious verities* (X, 133): these are only rational truths, of course, and nevertheless truth; the opposite of those *inconclusive syllogisms* to which, opening Canto XI, Dante will attribute the fallacy of every care of *mortal men*.¹⁰ Similarly, Bonaventure will have to recognize that Joachim of Flora, whom he had opposed by every means to his overbearing influence on his Order, was gifted with a *spirit of prophecy* (XII, 141).¹¹

Therefore, the inconceivable conciliations that take place in the Heaven of the Sun go well beyond the desired concord between Franciscans and Dominicans; beyond even the dichotomy between neo-Aristotelian rationalism and neo-Platonic mysticism that the two speakers embody. The operation, while assuming a profound doctrine, reflects a frankly popular *ethos*: Doctors and Sorbonists should stop from squabbling over ever more abstruse issues, and dedicate themselves once and for all to the *sine glossa* reform of an ever more corrupt Church!¹²

In my opinion, this explains the central role of Poverty in the story of Dante's Francis.¹³ It is noteworthy that there are no other prosopopaeic figures called by their name in the varied allegorical repertoire of the *Comedy*. Even in an operetta with a didactic structure such as the *Detto d'Amore*, Poverty is the broadest and most complex personification (l. 318 ff).

On the meaning to be attributed to this Franciscan virtue, a furious debate had involved not only the members of the order, but the whole of Christianity. Among the many authoritative positions, none seems to me farther from the naked power of Dante's allegory than that "ontology of poverty" which will be successful when elaborated by Bonaventure. In Dante, whoever wants to follow Francis bares his feet; he himself seems *marvellously scorned* (as *scorned and obscure* was his woman); and repeatedly in the poem we are reminded of the centrality of the renunciation of material goods for every Christian life.¹⁴

It is usual to cautiously hesitate to consider the marriage of Francis and Poverty as a Dantesque invention. Yet the custom of indicating its source in the fourteenth-century vulgarization of the *Sacrum Commercium Beati Francisci cum Domina Paupertate* will, I fear, be revised.

In the original Latin text, in fact, not a single term that alludes to nuptial, nor any erotic metaphor refers to the relationship that the friars, collectively, have with their "Lady"¹⁵. Dante could well have known the text and shared its controversial ideas, but this did not prevent him from returning to his Francis the dimension of a solitary hero, nor to date his union with Poverty at the trial brought by his father before the bishop's court (his *spiritual court*). Well before, then, the establishment of any community structure.

Indeed, the poet ascribes the first Franciscan proselytism to the evident success of the "ménage" (*Their concord and their joyous semblances*). Whoever *Behind the bridegroom* does so because of the virtue of Her charm: *so, doth please the bride!* Her tacit fidelity, on the other hand, has nothing of the moralizing lavishness of Domina Paupertas in amazement, stories, warnings, recommendations, prophecies.¹⁶ Nor can the reader's attention escape the fact that Dante follows the unveiling of the bride's identity to her supreme, and scandalous, title of glory: she alone shared the agony of her *first Husband* on the Cross, where Mary herself *remained below*.¹⁷

Another marriage, therefore, with evident implications for the transition from Francis *imitator Christi* to Francis *alter Christus*. But that is not all. There are other marriages introduced first by the text of Pd XI, and consummated precisely on the Cross. *The bride of Him who, uttering a loud cry, / Espoused her with his consecrated blood, (32-33)* is, notoriously, the Militant Church.¹⁸ Francis and Dominic were sent to earth to strengthen that bond, without which there is no hope of salvation.

Well, according to the chronology, the Church is only the second wife of Our Lord since the union with Poverty coincides with the Incarnation. Here resides, as Vittorio Sermonetti has well seen, the rash force of Dante's dictation: either the Church and Poverty *go back to being a single thing*, or the Church of Christ simply does not exist.

The fact that the life of Francis is narrated by Aquinas with ample profusion of that poetic allegorism that he himself, the historical Thomas, decisively condemned, must be attributed to similar underlying tensions. Much more than the "magnanimous bias" of the poet is at stake when he renders Francis' attitude towards Pope Innocent III, *petens humiliter* in the *Legenda Maior* (III 9), with a use of *royally*

that says something completely different, and that the *hard intention* phrase severely stresses.¹⁹

And what about the total silence on miracles, to which so much of the hagiographic transposition was already entrusted in Thomas of Celano? What about the pride of the Sultan of Egypt (so far from the benevolence credited to him by Bonaventure), a presupposition of the ineffectiveness of Francis' preaching among infidels, with which the efficacy of his example contrasts at home? What about the contamination of martial lexicon (*his father's wrath incurred*) and erotic (*The gate of pleasure no one doth unlock [...] / Then day by day more fervently he loved her*) which presents Francis' conversion as a single act of love? Finally, what about the "reductio ad unum" of the articulated provisions of the *Testamentum*, by virtue of which Francis

recommends to his friars nothing but Poverty, *his most dear Lady*?

It is my belief – you may have noticed – that Dante's *Comedy* is inhabited by an ever increasing tension, pushed in the third Cantic to the breaking point, between "saying" and "doing" (between saying, for example, not to be to say, and the detailed enunciation that includes it); and that this tension, whose terms magmatically change, sometimes giving rise to harmonious coexistence of opposites, at other times to explosive contradictions, is among the keys to its peculiar polysemy, and, as this catalog testifies, of its fruitfulness for the figurative arts. The bet, undoubtedly won, of versifying the unspeakable, never ceases to relive in the anxiety of giving it shape, plasticity, colour: of representing this unrepresentable poem.

¹ The first group includes Paolo and Francesca, Farinata degli Uberti, Vanni Fucci and Buonconte da Montefeltro; to the second St. Michael the Archangel, St. Peter, St. Paul, St. John the Evangelist, the Virgin Mary, Christ blessing.

² The distinction, codified by H. Belting (*L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986) and profitably adapted to the case of Francis by K. Kruger (*Un santo da guardare. L'immagine di S. Francesco nelle tavole del Duecento*, in Bartoli Langeli, Prinziavalli, *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 145-161) is today problematized in many places. It is nevertheless of great use in the case of Dante, who, as we shall see, does not provide any image of S.Francis.

³ In this sense Grado Giovanni Merlo writes in his *L'irriducibile dualità tra frate Francesco in sé e S. Francesco per noi*, an introductory text to M. Benedetti e T. Subini (edited), *Francesco d'Assisi. Storia, arte, mito*, Roma, Carocci, 2009, from which I quote the expression "polygenetic nebula".

⁴ The fact that Thomas is the first to speak places him on a level of absolute primacy, even with respect to the highly selected *élite* of scholars that he presents to us in Pd, X, 51-77. The second crown is clearly subordinated to the "first crown" of dancing lights, which Bonaventure passes in a much more concise review: Pd XII 121-132.

⁵ Here we leave aside the aesthetic evaluations, although shareable, that led Momigliano to consider the biography of Francis in Dante's text "more merged and higher" than that of Dominic (Commentary on Pd, XII, 67-70). As for the term "popular", it will be considered in the meaning proposed by Lino Pertile in the precious volume *Dante Popolare*, Ravenna, Longo, 2021 (pp. 59-67 in particular): not in an antithetical sense, but complementary to the role of an "high" culture.

⁶ *Legenda Aurea*, XXVI, 150-151. For a very interesting proposal that associates the role of S.Francis with that of Michael the Archangel psychopomp, see in this volume the essay by Alberta Piroci.

⁷ As well noted by G. Mazzotta (*Dante's franciscanism*, in *Dante and the Franciscans*, edited by S. Casciani, Leiden, Brill, pp. 171-198), Francis is only an "idiot" compared to those from and between whom his praise is proclaimed.

⁸ A recognition that excludes neither distinction nor hierarchy: very far, as Chimenz already saw in his *Comment* (1961), from the indistinct mystical fusion that other exegetes see there.

⁹ In this regard I find excellent Massimo Cacciari's observations in *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Milano, Adelphi, 2013. However, the philosopher insists on placing the comparison with Giotto's art on the level of S.Francis' "figuration": which, precisely, does not take place in Dante.

¹⁰ The commentators unanimously meant every occupation cultivated for its own exclusive advantage. It remains remarkable that, in the turn of two precipitous triplets, Dante, making the frustration and thirst for revenge of the excluded his own, unites law, politics, medicine and *priesthood* to lust, idleness, theft (Pd, XI, 4-10).

¹¹ The use of the double eulogy takes up a well-known pseudo-Joachimite prophecy: "Erunt duo viri, unus hinc, alinus inde ... unus italus, alter hispanus..." (see S. da Campagnola, in "Picenum Seraphicum" XI, 1974, pp. 35-39). As for the centrality of the symbol of the rising Sun, connected to the Angel of *Apoc.* 7, 2 and, by many Spirituals, at the Joachimite announcement of the Age of the Holy Spirit, it must be recognized that it enjoys the endorsement of Bonaventure himself (for Angelo Clareno none other than the Antichrist!) In the Prologue of the *Legenda Maior*.

- ¹² It has not been arbitrarily written that the panegyrics of Francis and Dominic constitute “very wide preludes to the polemics against their orders” (Stanislao da Campagnola, voice of “Francesco d’Assisi” of *ED*): the corruption of those who should have guided the renewal was for Dante doubly censurable.
- ¹³ As this exhibition clearly testifies, a pictorial tradition that from the sails of the Lower Basilica of Assisi (in which Vasari already saw a Dante’s inspiration) reaches over half a millennium to the silent and rarefied landscape of Beatrice Ancillotti Goretti, did not hesitate to identify in the allegory of Poverty, and in her marriage to Francis, the qualifying element of Dante’s narrative. Decisive, on a contextual level, remain the observations of Bruno Nardi, *Il canto di S. Francesco*, in “L’Alighieri”, 1964, n. 2, pp. 9-20. Finally, it is pleasing to recall that Pius XI, a pope never regretted enough, defined Pd XI as “the song of the marriage between Francis and Poverty” in the 1926 encyclical *Rite expiatis*.
- ¹⁴ Think eg. to the invective of St. Peter in Pd XXVII 10-66; or as mentioned by St. Benedict in Pd XXII 88-93. The expression “ontologie de la pauvreté” is due to E. Falque (*Saint Bonaventure et l’entrée de Dieu en théologie. La Somme théologique du Breviloquium*, Paris, Vrin, 2000) who acutely points out how Bonaventure makes poverty a given interior and immanent, a condition of absolute dependence on the other (from Grace) that derives from sin to humanity.
- ¹⁵ With a choice that should have made suspicion, the vulgarizer renders with *Mystical Marriage* a term, *commercium*, which properly means “conversation”, “frequentation”. I will confess in a whisper that the arguments put forward so far to prove the anteriority of the vulgar text with respect to the drafting of Paradise seem weak, perhaps even reversible.
- ¹⁶ The polemical intentions of the anonymous drafter against the deviations of the conventuals seem evident to me, especially in the paragraphs that follow 36. At paragraph 38 we read the expression “modern Pharisees” (taken up by Dante regarding Pope Caetani, Hl. XXVII 85) and, to indicate Avarice, Poverty alludes to one of his enemies who with “fox cunning” hid the “voracity of the wolf”. The image, repeated in 53, will be added to the extensive dossier on the so-called “three fairs” of If I. Many other elements could have been extracted from this text: not the one, on which only one insists, of the allegorical marriage.
- ¹⁷ An interesting ecdotic dispute weighs on l. 66: should you read *cried* or *mounted* on the Cross? Be that as it may, more than the “secum patiebaris” of the *Sacrum Commercium* (n. 21) Dante thinks of the comparison with Mary instituted by Ubertino da Casale (*Arbor vitae crucifixae* V, 3): «immo ipsa matre (...) te non valent contint, dominates Paupertas, te plus quam umquam fuit strictius amplexata». Another prominent figure of the “spiritual” wing, Pietro di Giovanni Ulivi, will instead claim to Mary the title of “cumcrucifixa” (*Quaestiones quatuor de Domina*, IV, 2). Thus it is clear what is the context in which, moving away from the Celano-Bonaventure line, the poet has insensibly led his reader. In this context of self-amendment, the affirmation of Pd XII 114-117 should be read, usually understood as the equidistance of Buonaventura, a character between “conventuals” and “spiritual”.
- ¹⁸ The allusion is to a commonplace, founding of Western Christianity, attributable to the harvest of figural interpretations of the Song of Songs masterfully studied by Lino Pertile (see in particular *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998)
- ¹⁹ There is much to be said about humility, which is thematically central to the most superb poem ever composed. Suffice it to point out here that, compared to the 84 occurrences (including nouns, adjectives and adverbs) of the *Legenda Maior*, the 16 of the Comedy are not all to be understood in a moral sense. The sole of Pd XI indicates the *humble cord*, that *gird* (l. 80-81) the first handful of followers. The only case in which the term refers personally to Francis is Pd XXII 88: but once again, in Benedict’s resentful words, it is not a question of submission or meekness, but of material poverty: *Peter began with neither gold nor silver. / And i with orison and abstinence. / And Francis with humility his convent.*

The short life of the Congregation of the Camaldolese Hermits.
Camaldoli and Camaldolesi in the Casentino of the 1600s

Ubaldo Cortoni

The presence of works attributable to the hand of Venanzio the Hermit in Camaldoli, and in his dependencies in the Arezzo area, are directly attributable to the union that involved three of the four Camaldolese hermit congregations between 1634 and 1667. Also the themes represented from the Coronese hermit belong to a common spirituality, such as the devotion to the Archangel Gabriel, patron of the Camaldolese Congregation of Monte Corona and of the Congregation of the Cenobites of San Michele, or to the blessed Michele Pini, imprisoned at the Sacred Hermitage from 1508 to his death in 1522, both represented in the churches of the Camaldolese hermitages and in the cenobitic ones.

The premises: divisions and unions in the Camaldolese world (1474-1935)

Between the fifteenth and sixteenth centuries, the Congregation of the Order of St. Benedict in Camaldoli witnessed the intensification of the clashes between those who interpreted the Romualdina heritage only as a hermit life and those who, living in the monasteries, believed in a possible balance between the two forms of life, in the same way in which it had been carried out in Camaldoli since its foundation, where, – according to what is reported by the most ancient Constitutions –, the construction of the hermitage was immediately followed by that of the monastery for the training of young people and the care of hermits or guests. The conflict led to internal divisions from which a monastery congregation of Camaldoli and four ones of hermit life were born.

The Camaldolese cenobies begin to acquire their own distinct juridical physiognomy, though not separate, from the Camaldolese eremitic tradition from 1474, then attempting a meeting with Camaldoli in 1513. The union with the cenobites led in 1523 to strong clashes within the hermit world, which ended in the same year with the birth of the Company of Saint Romuald and in 1530 with the recognition of the Congregation of the Hermits of Monte Corona, to which Venanzio the Hermit belongs. A new separation between Camaldoli and the Camaldolese Cenobites occurred in 1616, when the Congregation of the Cenobites of San Michele di Murano was born. A new union between the two Camaldolese families was attempted in 1626, but ended in 1629 with yet another and final division commissioned by the Hermits of Camaldoli. A little less than three hundred years later, with the bull *Inter religiosos coetos* of July 2, 1935, Pius XI decreed that the Camaldolese Cenobite

Monks were definitively received by the Hermits of Tuscany (Sacred Hermitage and Monastery of Camaldoli), assuming in turn a new name: Camaldolese Hermit Monks.

It was no different within the Camaldolese hermit tradition that in open dissent with the presence of a monastery in Camaldoli, which Paolo Giustinian in the Constitutions of 1520 did not hesitate to call “Hospice of the Sacred Hermitage”, saw the flourishing of four new Congregations with the presence of only hermitages.

Urban VIII with the Bull *Exponi nobis* of 8 August 1634 decreed the union of the Hermits of Piedmont, – founded in 1602 by Alessandro Ceva, professed of the Sacred Hermitage of Camaldoli in 1571, and disappeared with the Napoleonic suppressions – with the Congregation di Monte Corona, – which began with the Venetian Paolo Giustinian, professed of the Sacred Hermitage in 1512, and Maggiore in 1520, who first founded the Company of Saint Romuald (1523), later recognized as the Congregation of the Hermits of Monte Corona (1530), and currently existing –, to which the Sacred Hermitage of Camaldoli was added a month later. From this union the Congregation of the Camaldolese Hermits was born, from which the French Congregation of the Camaldolese Hermits remained, – the presence in France began with a Coronese hermitage in 1528, passing under the obedience of the Sacred Hermitage of Turin in 1625, decreed its the French Revolution ended –, after just thirty years the new Congregation was dissolved by Clement IX in 1667, restoring independence to each of the three hermit Congregations.

Venanzio the Hermit in Camaldoli and surroundings

The work of Venanzio in Camaldoli is attested as early as 1640, seven years after the union of the three hermit Congregations, and it is related to the reconstruction of the interior of the church in 1659, – the year in which the death of Venanzio in Monte Corona is reported –, with the construction of the nave vault and the new transept at the entrance.

Some themes of Venanzio’s production recall in particular certain devotions and theological themes recurrent in Camaldolese circles and in the seventeenth century Church.

The canvas depicting *San Giuseppe col Bambino e i santi Francesco e Filippo Neri*, is very reminiscent of the devotions dear to the post-Tridentine church, especially San Giuseppe, whose memory was made obligatory by Gregorio XV in

1621, renewing his interest also for the painting (cf. Guido Reni), and Filippo Neri, proclaimed saint in 1622, whose spirituality was inspired or was an inspiration for painters such as Federico Barocci, Prospero Orsi, Caravaggio, Advinio Nucci, Cavalier d'Arpino, and Guido Reni, – who frescoed the martyr of Sant'Andrea in 1608 in the homonymous oratory, then annexed to the Camaldolese monastery of Santi Gregorio e Andrea al Monte Celio –, all active in the Rome of the sixteenth and seventeenth centuries.

The canvas *Angeli del Giudizio*, preserved in the monastery of Camaldoli, and *Anima dannata*, preserved at Badia Tega, – at the time counted among the hermitages subject to Camaldoli –, are works that are generally ascribed to the theme of the Last Judgment, inserted in the broader framework of the «visio beatifica» to which every believer is called, a very common subject in religious painting of the post-Tridentine period. More interesting, but not verifiable for the paintings in question, is the debate on the immortality of the soul in which the Camaldolese Samuele de Ulivis di Poppi – abbot of Santa Maria degli Angeli in Florence, where he died in 1604 – participated, with one written in 1598 entitled *Microcosmo*, conceived as a dialogue between the brother Pietro Bagnoli, – Abbot of Classe in Ravenna, and to some extent a disciple of Claudio Betti, lecturer at the University of Bologna, and supporter of a reform of the Cenobite Camaldolese Congregation on dictates of Trento –, and the bishop of Arezzo Pietro Usimbardi, who applied the Tridentine decrees in his diocese. Pietro Bagnoli was responsible for the commissioning of a vision of St. Romuald realized in the refectory of Classe, which presents a peculiarity: every monk who reaches the top of the staircase has an *animula* with him, perhaps a sign of that immortality of the soul object of the dialogue in *Microcosmo*.

The work *Vergine in preghiera* belongs to a theme so dear to Camaldoli, that the new vault of the nave of the Hermitage church was frescoed by the brothers Antonio and Giuseppe Maria Rolli before the end of the seventeenth century with the mysteries of the life of Mary. This subject does not appear improvised since it was already present in the sixteenth-century church, of which a sign remains in the palm, a Marian symbol, carved on the keystone that closes the arch of the apse.

The canvas depicting *San Michele Arcangelo e Giovanni Battista*, preserved in the refectory of the Sacred Hermitage, combines in a single glance the hermit tradition, which is recognized in the figure of John the Baptist, and the Camaldolese cenobitic one, of the Congregation of San Michele di Murano, like the Coronese hermit tradition, to which Venanzio belongs, who elected St. Michael as his protector. Behind the Michaelic devotion developed both by the cenobitic and Camaldolese hermitic traditions there are reasons linked to the Romualdine hagiography: Romuald, not yet thirty years old, followed the abbot Guarino in his retreat at the abbey of San Michele di Cuxa in Catalonia, and returned to Italy in 988, the holy hermit founded a monastery, where today is the town of Verghereto, dedicated to St. Michael the Archangel. Similarly, the island of San Michele, in the Venice lagoon, is linked to the presence of Romuald, who lived there as a hermitage, when an aedicule dedicated to St. Michael the Archangel had already been built on the island, which later became a church and granted to the Camaldolese in 1212.

BIBLIOGRAPHY.

- L. Conigliello (ed.), *Da Antiveduto della Grammatica a Venanzio l'eremita. Nuovi dipinti caravaggeschi a Camaldoli*, Firenze 1995.
- C.U. Cortoni, «“Le povere stanze dell'Eremo di Camaldoli”: Refettorio e refezione a Camaldoli e nella Congregazione Camaldolese», in L. Baldacchini, P. Degni, C. Giuliani (edd.), *Il refettorio camaldolese di Classe. Da refettorio a Sala Dantesca della Biblioteca Classense. Storia arte e restauri*, (Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Studi sul patrimonio culturale. Collana del Dipartimento dei Beni Culturali vol. 7), Bologna 2019, to read about *Microcosmo* di Samuele de Ulivis di Poppi cf. 73-77.
- G.M. Croce, U.A. Fossa, *L'Ordine Camaldolese in Età moderna e contemporanea Secoli XVI-XX*, (Italia Benedettina 40), Cesena 2015, about the unions and disunions between hermits and cenobites cf. 136-138; with the hermits of Monte Corona cf. 138-143; for the Camaldolese presence in Piedmont cf. 207-231; for the French Congregation cf. 233-346.
- U. Dovere, «“Occuparsi di Dio solo”. Temi e figure di spiritualità camaldolese tra Cinquecento e Settecento», in G.M. Croce, U.A. Fossa, *L'Ordine Camaldolese in Età moderna e contemporanea Secoli XVI-XX*, (Italia Benedettina 40), Cesena 2015, 399-456. In particular for the spirituality and iconography between the sixteenth and seventeenth centuries cf. 422-425.

The first Florentine edition of the *Comedia*
in the Rilliana Library of Poppi

Alessia Busi

In the precious collections libraries preserved in the ancient Rilliana library of Poppi, deserve special mention the various editions of Dante's *Comedia*.¹ Among them, the most illustrious is undoubtedly the Florentine edition of 1481 commented by Cristoforo Landino, whose objective value is conferred on this work by the indisputable greatness of the two authors, that of the poem and that of the commentary, and of the various characters involved in this audacious publishing enterprise. The value is increased, for an inhabitant of the Casentino, by the link that the authors themselves have with this territory and by the vicissitudes that involved it, though indirectly.

Dante's link with the Casentino is known to all, starting from the poet's presence in the battle of Campaldino (1289), up to his stays as an exile at the Conti Guidi castles.

Less well known is perhaps, for those who are not local or not a scholar, the Casentino heritage of Cristoforo Landino, illustrious humanist, popularizer and promoter of Florentine Neoplatonism. His family was originally from Pratovecchio, and although the forefather Landino di Nato (d. 1343) had moved to Florence since the time of the Battle of Campaldino, in which he took part as a feditor among the ranks of Vieri de' Cerchi, Cristoforo and his other illustrious ancestors are often identified with the appellation "of Casentino" or "of Pratovecchio". In Florence, Cristoforo was able to nourish his innate intelligence with all the cultural stimuli that the city offered at that time – and which he certainly could not have found in Pratovecchio – transforming himself over the years from a simple pupil into an authoritative teacher in the Florentine Studio, with teachers such as Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Agnolo Poliziano². This is a Florence immersed in a growing cultural ferment, dominated by a humanism strongly influenced by Neoplatonism and interested in the enhancement of the vernacular and its literary tradition³. A humanism completely organic to the political power of the Medici. The pro-Medici approach in fact holds, and in a certain sense it undermines, the entire philosophical and hermeneutic structure of the Landinian *Comento*, mainly engaged in unhinging and deactivating, with different strategies and arguments, the numerous polemics against Florence present in the Dante's poem. The boldest action that Landino makes in this sense is to present his commentary as a reintegration, though in a linguistic sense, of Dante in Florence, attempting to wash away the shame of the imposed exile of the poet from his homeland, and thus solving, symbolically,

the historical problem of the *Restitutio Dantis*. The return to the hometown of Dante's remains buried in Ravenna, which has now become a traditional literary theme since Boccaccio, constituted an unsolved point of Florentine and Medici politics, a mission that failed three times at the date of publication of the *Comento*. It should also be noted that the cultural ferment of the Florence of that time did not correspond to an equally lively editorial commitment: a certain production delay from the typographical point of view compared to other Italian realities left the city in a sort of backwardness, as if Florence had focused his attention on the greatness of the culture of the past, in a certain sense elitist, neglecting the great modernity of the invention of movable type printing, the first revolutionary step towards a more accessible knowledge.⁴ This seems even more true as regards Dante's poem: before the Florentine edition of 1481 there were eight editions of the *Comedia*, all published in a decade: one in Foligno, Mantua and Milan, two in Naples and three in Venice⁵. A sort of editorial laziness, for which it will be necessary to wait twenty-five years before Florence produces, after the first one in 1481, a new edition of the *Comedia* (that of Filippo Giunta in 1506), and another eighty-nine years for the following one, that of the Accademia della Crusca of 1595.⁶ Meanwhile, in the rest of Italy, especially in Venice, re-editions of the Landinian *Comento* were proliferating to testify to the enormous and immediate success achieved. However, it is presumable that other factors have contributed, in the case of the *Comedia*, to determine this productive sterility. Surely the large quantity of copies published in 1481 by Niccolò di Lorenzo della Magna must have saturated the Florentine market and beyond, to the point that there was no need to invest in a new edition.⁷ But even more must have weighed the fact that it became an emblem of the greatness of the Medici Lordship and the city of Florence, acquiring an authority that did not allow replicas and indeed, it constituted itself as a definitive and in no way surmountable point.

In this particular cultural and political climate, certainly driven by the desire to promote a modern Renaissance culture, Cristoforo Landino planned the publication of a Florentine edition of Dante's poem. The first step was the establishment of a company of which today we possess, thanks to the accurate archival research of Lorenz Böninger, the contract⁸ drawn up by Ser Piero di Francesco Pieraccini da Pratovecchio, chaplain at the time in Orsanmichele.⁹ From it we learn that the partners involved in the company

were three: Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo della Magna and Bernardo d'Antonio degli Alberti.

Landino was responsible for the composition of the comment: he undertook to deliver to the typography, canto after canto, text and commentary of the *Comedia* and to diligently correct the proofs without lending or showing them to anyone.

Niccolò di Lorenzo della Magna¹⁰, for his part, took care of the printing: he had to print one sheet a day for each press at his disposal. For the occasion, two more sheets were added to his only "strectoio", so as to be able to print three sheets a day, one for each canticle, and thus make the three parts of the work proceed at the same time. He too, like the other members, undertook not to disclose the individual chapters, and indeed, had to return the manuscript and the printed matter of the day to Landino and Alberti for correction. The commitment that the three contractors made was quite ambitious, both in the quantity of specimens they intended to produce and market, and in the technologically advanced innovations that they aspired to experiment. The printer undertook to produce the considerable quantity of 1125 copies: the proceeds of the sale would then be divided equally among the partners. His task was also that of "paying day by day the expenses and stories and salaries", that is, to provide for the current expenses, the salaries of the composers and to reward an artist who produced illustrations (the "stories" in fact) to accompany the various canto. No name of masters appears in the contract: this detail suggests that Niccolò himself must have identified an illustrator. While it is true that the Florentine edition of Dante's poem arrived with a little delay in Italian book production, it presented itself as completely innovative with respect to the short tradition in the previous print, not only adding an organic comment to the verses of the supreme poet, but also, for the first time, illustrations. Of course, in the manuscript tradition there were illuminated examples of the poem, but the need for illustration had not yet found its expression in the printed work, probably for fear of the foreseeable technical complications that this undertaking could entail. In the case of the illustration of the Florentine edition the difficulty was twofold: that of imprinting the image in a precise way inside a special space left blank at the beginning of each previously printed canto, with the high risk of going out of the margins assigned and invade the text, ruining the page, and to implement the new illustrative technique of the burin which in those years, starting from Florence, was beginning to be applied in the world

of typographic illustration. As the publication proceeded, these problems became evident, greatly reducing the ambitious expectations of the three partners. In fact, after the not always successful attempt to imprint the chalcographic image in the space left specifically at the beginning of the first two cantos of *Hell*, it must have been agreed that it was more practical to print the intaglio prints separately, on loose papers, to be applied later to the text. Even so, however, the one hundred programmed illustrations could not be produced but only nineteen. Today the copies of the 1481 edition of the *Comedia* that have come down to us are divided, as regards the quantity of illustrations present, into five groups, ranging from a minimum of two illustrations printed at the beginning of the first two cantos of *Hell* to a maximum of nineteen.¹¹ From Vasari's *Lives* we know that Niccolò di Lorenzo della Magna entrusted the task of producing the "stories" to the goldsmith Baccio Baldini, who was among the first to experiment with the chalcographic technique, "who, not having much design, all he did was with invention and design by Sandro Botticello"¹². The binomial Baccio Baldini-Sandro Botticelli has persisted for a long time in the historiographical and critical tradition of the illustrated printed publications of the fifteenth century. Not without raising doubts: if it is now almost unanimously accepted, also thanks to stylistic tests, that the intaglio prints of the Florentine *Comedy* are to be attributed to Baldini, perplexities remain for the Botticellian authorship of the drawings. To some scholars, Botticelli's originals seem too distant for complexity and richness compared to the illustrations reproduced by Baldini, even if we want to suppose a necessary simplification of the image to be inserted in the reduced spaces of the text. The debate is still open pending a documentary confirmation that definitively ratifies or refutes what the stylistic examinations have suggested.

But the real news, the important data that emerges from the finding of the contract for the edition of the *Comento alla Comedia* is the identification of the third partner of the company. In fact, tradition said that Lorenzo de' Medici was directly involved in the publication of the work. The contract reveals instead that the financier was Bernardo Degli Alberti, "cousin" of Leon Battista Alberti and his heir, who undertook to pay three hundred and sixty large florins to Niccolò di Lorenzo della Magna for the press. In reality, as Procaccioli¹³ noted, this discovery does not contradict what was previously believed regarding the Medici commission, but rather adds new details that shed light on what really must have happened. In fact, if it is true that the com-

pany started as a private project, with both a cultural and an economic purpose, the idea of the Signoria of Florence interested in an initiative aimed at giving it further prestige remains valid. And in fact the three partners, linked by familiarity, if not by true friendship¹⁴, were part of the circle of the most loyal supporters of the Medici policy. To emphasize the civic importance of the event, they prepared an elegant edition of the *Comento* for the Magnificent, printed on vellum with decorations attributed to Attavante Attavanti¹⁵, and distributed a copy of the work also to the Priors of Florence. To give further emphasis to the occasion, *Oratione di messere Christophoro Landino fiorentino havuta alla illustrissima Signoria fiorentina quando presentò el Comento suo di Danthe*¹⁶ was published, again for the types of Niccolò di Lorenzo della Magna.

To reward so much and such devotion, Lorenzo the Magnificent gave Cristoforo Landino a gift of a tower-palace in the territory of Borgo alla Collina, in Casentino, where the humanist spent his last days of life and where he died in 1498. He was buried in the village church dedicated to San Donato.¹⁷

The illustrious Florentine edition of which we have described up to now is present in four copies in the province of Arezzo: one is kept in the Incunaboli Fund of the City Library of Arezzo, a second is found at the Franciscans of Figline Valdarno, originally belonging to the library of the Franciscan Convent of San Lorenzo in Bibbiena. Two copies can be found in the Rilliana Library. The one that came first to Poppi, Incunaboli 572, belongs to the fund making up the library itself, the Rilliano Fund. With an *inter vivos* donation signed on 1 December 1825, the Cavalier Count Fabrizio Rilli Orsini left his rich collection of manuscripts and printed books to the community of Poppi so that a library for public use could be established.¹⁸ The copy brings traces of its provenance: immediately under the title *Comento di Christophoro Landini fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino*, there is in fact the ink monogram “C.O.R.” (Cavalier, or Conte, Orsini Rilli) with which the owner often marked the books he owned.¹⁹ The copy, restored and trimmed in a consistent manner, falls within the first group of the Hind subdivision, that is, it has two engravings at the beginning of the first two cantos of *Hell*, the first of which exceeds the lower margin of the paper to such an extent that it does not allow the reading of the subject, demonstrating the technical difficulties encountered in printing. The second example, marked Incunaboli 27, arrived in the Rilliana Library about fifty years later, follow-

ing the suppression of the newborn Kingdom of Italy in 1866. Originally preserved in the sacred Hermitage of Camaldoli, it brings traces of it in the ancient location assigned to it by the librarian Dom Leandro Lepri (1856).²⁰ It belongs to the second group of Hind’s subdivisions, that is, it has three illustrations at the beginning of the first three cantos of *Hell*: the first illustration, like that of the other example, exceeds the lower margin of the card, however, it is more readable; the illustration of the third canto of *Hell* repeats the same chalcography of the second canto. A peculiarity of this copy is that at the end, under the colophon, it brings an ink reproduction of a typographical mark similar to that of the Florentine publishers Giunti who, as Scapecchi tells us, kept for over a century in their deposits a considerable quantity of copies of the 1481 edition.²¹ Currently the two copies have been registered within a project of the CERL (Consortium of European Reserch Libraries) and of the Polonsky Foundation entitled *Dante 1481 – il contributo di 150 biblioteche nel mondo*²², which intends to celebrate Dante’s 700th anniversary in this way, deepening and expanding, also thanks to the support of new digital technologies, the information and studies around this innovative artifact of our Renaissance.²³

BIBLIOGRAPHY

- I. Chabot, *Da Jacobus de Casentino alla famiglia Landini. Decostruzione di una tradizione genealogica*, in *Jacopo del Casentino e la pittura a Pratovecchio del secolo di Giotto*, edited by D. Parenti and S. Ragazzini, Firenze: Maschietto editore, 2014, pp. 59-72.
- S. Foà, *Landino, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2004, *ad vocem*.
- F. Pasetto, *I Landino: una famiglia di artisti vissuti fra Pratovecchio e Firenze nei secoli d’oro della storia toscana*, Cortona: Calosci, 1998.
- Per Cristoforo Landino lettore di Dante: il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Atti del Convegno internazionale, Firenze 7-8 novembre 2014, edited by L. Böninger and P. Procaccioli, Firenze, Le Lettere, 2016.
- D.E. Rhodes, *Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Firenze: L. S. Olschki, 1988.
- G. Roggi, *La Biblioteca Rilliana di Poppi: il nucleo originario*, in *Attorno a CODEX: nuovi materiali e approfondimenti*, edited by G. Pomaro, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2020, pp. 71-222.
- P. Scapecchi, *Inscriptus catalogo S. Eremiti Camalduli. Una biblioteca, una storia. Camaldoli, secc. XVI-XIX*, Poppi: Biblioteca comunale Rilli-Vettori, 2012.
- P. Scapecchi, *Niccolò di Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, *ad vocem*.
- G. Vasari, *Vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze: per Gio. Batista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1772.

- * This short text is based mainly on the studies, to date the most complete and in-depth, which appeared in the volume published by Società Dantesca Italiana *Per Cristoforo Landino lettore di Dante: il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Atti del Convegno internazionale, Firenze 7-8 novembre 2014, edited by L. Böninger e P. Procaccioli, Firenze: Le Lettere, 2016. In particular, please refer to the following essays: E. Brilli, *Landino apologeta: Dante e Firenze col senno di poi*; L. Böninger, *Il contratto per la stampa e gli inizi del commercio del Comento sopra la Comedia*; L. Boschetto, *Ritratto di Bernardo d'Antonio degli Alberti*; P. Procaccioli, *La redazione e la stampa del Comento. Tempi, modi, implicazioni*; A. Baroni, *L'autore delle incisioni del Comento e la controversa figura di Baccio Baldini*; S.A. Gilson, *La fortuna del Comento landiniano nel Cinquecento: lettori e commentatori danteschi*; P. Scapecchi, *Esemplari conservati della Comedia impressa da Niccolò di Lorenzo (1481)*. Please refer to this publication for a complete and in-depth bibliography. I take this opportunity here to express all my gratitude to Piero Scapecchi who, as always, generously lavishes advice and knowledge.
- 1 In the collections of the Rilli-Vettori Municipal Library in Poppi there is a manuscript of the *Commedia* dated between 1350 and 1400, coming from the Sacred Convent of Assisi (Manuscript 29), whose updated card can be consulted in the catalog of Italian manuscripts ICCU MANUS ON LINE (https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=190546) and in the database of medieval manuscripts of Tuscany MIRABILE ([https://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-\(arezzo\)-biblioteca-comunale-rilliana-29-manuscript/201738](https://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-(arezzo)-biblioteca-comunale-rilliana-29-manuscript/201738)); then we find four Incunabula, all with commentary by Cristoforo Landino: in addition to two copies of the Florentine edition of 1481 = ISTC id00029000 (INC 27 e INC 586) the Venetian edition of 1491 is present = ISTC id00033000 (INC 679) and the Venetian edition of 1497 = ISTC id00035000 (INC 611); two sixteenth century editions, that of Bernardino Stagnino of 1512 (EDIT16 CNCE1149) and a Lyonaise of 1551 (EDIT16 CNCE1167); two editions of the eighteenth century (Venezia: Pasquali, 1772, and Venezia: Zatta, 1784) and four from the nineteenth century, including the one illustrated by Luigi Ademollo and dedicated to Giovanni Canova (Firenze: All'insegna dell'ancora, 1817-1819) and the Italian edition Sonzogno with the famous illustrations by Gustave Doré (1869).
 - 2 For the biography of Cristoforo Landino, see the essay by Simona Foà in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, *ad vocem*, from which an initial bibliography can be drawn. For the history of the Landino family, see instead F. Pasetto, *I Landino: una famiglia di artisti vissuti fra Pratovecchio e Firenze nei secoli d'oro della storia toscana*, Cortona: Calosci, 1998. In this in-depth study Pasetto reconstructs the events of Pratovecchio, the Casentino and the individual characters who made the family famous.
 - 3 Emblematic of this revaluation of the vernacular is the Certame

And so we learn that Cristoforo Landino was the great-grandson of Jacopo del Casentino, a Giottesque painter who merged Florentine and Siense Gothic into his style, long erroneously believed, in the wake of the biography written by Vasari, a pupil of that Taddeo Gaddi who painted the beautiful frescoes in the chapel of the castle of Poppi. The only trace of Jacopo Landino's work that is preserved today in Casentino are the miniatures of the most impressive manuscript of the Rilliana collections, Manuscript 1, *Graduale* dated to the first half of the 14th century, presumably arrived in the library from the Badia di San Fedele di Poppi (for the manuscript 1 file: MANUS ON LINE: https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=190523; MIRABILE: [http://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-\(arezzo\)-library-municipal-rilliana-1-manuscript/198183](http://www.mirabileweb.it/manuscript/poppi-(arezzo)-library-municipal-rilliana-1-manuscript/198183)). See also I. Chabot, *Da Jacobus de Casentino alla famiglia Landini. Decostruzione di una tradizione genealogica*, in *Jacopo del Casentino e la pittura a Pratovecchio del secolo di Giotto*, edited by D. Parenti and S. Ragazzini, Firenze: Maschietto editore, 2014, pp. 59-72.

Coronario of 1441, a reading in public form of poems in the vernacular on the theme of friendship proposed to Florentine writers by Leon Battista Alberti with the patronage of the Medici. Cristoforo Landino also participated in the Certame with the reading of the chapter *Sacrosanta, immortal, heavenly and worthy*, composed by Francesco di Altobianco Alberti.

- 4 In 1481 Florence had published just over 70 works, compared to over 700 in Venice.
- 5 That of Foligno, for the publisher Neumeister, of 1472, is the first edition (ISTC id00022000). Almost simultaneously the editions of Mantua and the first of Venice are published (ISTC id00023000 and ISTC id00024000). Following: Naples 1477 (ISTC id00025000), Venice 1477 (ISTC id00027000), Milan 1477-78 (ISTC id00028000), Naples 1478 (ISTC id00025500), Venice 1478 (ISTC id00026000).
- 6 Edition of Filippo Giunta of 1506 (EDIT16 CNCE1146); edition of the Accademia della Crusca of 1595 (EDIT16 CNCE1180).
- 7 Piero Scapecchi tells us that, for example, the strongest Florentine booksellers between the fifteenth and sixteenth centuries, the Giunti, in 1604 still kept in their warehouses specimens of the first Florentine Comedy to be sold.
- 8 The text of the contract is reproduced in its entirety in the Appendix to his essay cited in note 1. Also in the Appendix are also transcribed the other documents attesting to the numerous lawsuits that occurred between the contractors, especially in relation to infringements relating to the marketing of the work.
- 9 Böringer even hypothesize that Pieraccini was also directly involved in the printing of the opera, perhaps as a composer.
- 10 Niccolò di Lorenzo della Magna was born in the first half of the 15th century in Breslau, Poland. Present in Florence since 1464, he organized a printing house in the area of S. Ambrogio.

According to D.E. Rhodes (*Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, Firenze: L. S. Olschki, 1988, *ad vocem*) about fifty editions from the seventies of the fifteenth century can be traced back to him. His production is of a high profile and characterized by the use of intaglio and not woodcut for book illustration. His entrepreneurial activity went through alternating vicissitudes, until in 1485, oppressed by debts, he was imprisoned in the prison Stinche in Florence. He presumably died shortly after (cfr. P. Scapecchi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, *ad vocem*).

¹¹ It was Arthur Mayger Hind in his studies carried out between 1910 and 1938 who divided the specimens of the *Comedia* of 1481 into 5 classes according to the number of illustrations possessed.

¹² G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze: per Gio. Batista Stecchi and Anton Giuseppe Pagani, 1772, v. 4, p. 264. Vasari writes, after describing the burin technique: "The principle, therefore, of carving the prints came from the Florentine Maso Finiguerra, about the years of our health 1460 [...] He was followed by Baccio Baldini, a Florentine goldsmith".

¹³ Bernardo d'Antonio degli Alberti (1435-1495) was the son of a cousin of Leon Battista. He must have enjoyed great esteem, both on the part of his partners, if it is true that he was not relegated to the role of only financier of the edition, but contributed, together with Landino, to the correction of the proofs; both by his family: he was in fact the heir of Leon Battista Alberti, who chose him as the custodian of his masterpiece, *De re aedificatoria*, which Bernardo himself had published, again for the types of Niccolò di Lorenzo della Magna, in 1485. It was also heir of Francesco d'Altobianco Alberti, a Florentine poet.

¹⁴ L. Böringer writes *Il contratto per la stampa e gli inizi del commercio del Comento sopra la Comedia cit.*, p. 106, n. 19: "That Niccolò di Lorenzo della Magna had friendly relations with Landino that went well beyond those of work, is confirmed by the notarial deed concerning the dowry of the first daughter of the humanist [...] married [...] in the house of the Landino and in the presence of Niccolò di Lorenzo himself». As for the relationship between Landino and the Alberti family, one could almost speak of a family bond: executor of the testamentary will of Angelo da Todi, who had left indications so that the

maintenance of the young Cristoforo in his studies was guaranteed at his own expense, was Francesco di Altobianco Alberti, the same one who will indicate the financier of the Florentine edition of the *Comedia* as his heir; Leon Battista Alberti was his teacher, and in 1458 Landino married Lucrezia di Alberto di Adovardo Alberti, with whom he had four children.

¹⁵ Preserved at the National Central Library of Florence, Banco rari (rare books) 341. ISTC on 00043600.

¹⁶ ISTC il00043600

¹⁷ In reality, Lorenzo de' Medici's gift of gratitude took place in an unofficial manner, resorting to an act of the judiciary of the Seventeen reformers, of which the Magnificent was part, which granted Landino the purchase of the Borgo alla Collina tower at a cost much lower than the market price.

¹⁸ There are many publications on the formation of the Rilliana Library. The latest in chronological order is: G. Roggi, *La Biblioteca Rilliana di Poppi: il nucleo originario*, in *Attorno a CODEX: nuovi materiali e approfondimenti*, edited by G. Pomaro, Florence: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2020, pp. 71-222.

¹⁹ Other signs of Rilli provenance are the oil stamp with his crossed initials (CFRO), the use of a typographical *ex libris* (*Ex Bibl. Com. Eq. Fabricii Orsini Rilli*), handwritten ownership notes and even simple, sometimes imaginative annotations, like the one on Manuscript 29 of Dante's *Commedia* where he inserts the date "1319" to make the reader believe that his copy was contemporary with living Dante.

²⁰ For the history of the library of Camaldoli and its confluence in the Rilliana Library of Poppi see P. Scapecchi, *Inscriptus catalogo S. Eremi Camalduli. Una biblioteca, una storia. Camaldoli, secc. XVI-XIX*, Poppi: Rilli-Vettori municipal library, 2012.

²¹ See note 7.

²² *Dante 1481 - the contribution of 150 libraries in the world*

²³ The project contemplates the digital reproduction of the edition and an illustrated copy-census of all its existing copies. The idea is to create a digital product that highlights both the history of the edition and that of all the copies, as well as the reception of the work in the fifteenth and sixteenth centuries and in the following centuries. The web page created for the project will include two video-stories (one on the illustration of the book and one on the history of the copies) and maps that tell of its spread starting from Florence.

God's Angel and he of Hell

Michael and Lucifer in the dispute over Bonconte's soul

Alberta Piroci Branciaroli

The episode of Bonconte da Montefeltro, leader of the Ghibelline troops in Campaldino (11 June 1289), whose body will never be found, is narrated by Dante in two sequences: the last hours of his life, after the fatal wound in the throat and the contention between the angel and the devil for the possession of his soul. The poet takes his inspiration from a historical fact of which he himself was a witness, as a feditor on horseback in the battle, and develops it on an eschatological level. Thus the biographical story of the leader is projected towards a transcendent horizon that is well suited to an anagogical reading and is transformed into a moral and spiritual paradigm passing: *to the divine had from the human, / From time unto eternity*.¹

To narrate the disappearance of Bonconte's body, which had fascinated contemporaries, Dante's inventive creativity moves heaven and earth. The confluence of the Archiano with the Arno is a real place, chosen by the poet – beyond any historical-documentary comparison – as the perfect scenography for the complex story, as it is evocative and rich in symbolic-allegorical values and references to ancient pre-Christian and mythical-sacral cults merged into the figure of St. Michael the Archangel. The dispute between the angel and the devil finds its literary source in the struggle between Michael and the devil for the body of Moses (Judas, Epistle 1,9), an episode that recalls the concept according to which the archangel introduces the dead into the afterlife, attested in the Jewish apocryphal *Book of Parables*, in the ancient prayers for the dead, in early Christian literature and epigraphy.²

In the Epistle of Judas the struggle for the body of Moses refers to the useless torment of the body of Bonconte by the devil, since the captain is already destined for salvation, being in the kingdom of atonement and according to what Dante could have learned, regarding insepulture, from Saint Augustine in *De cura pro mortuis* and in the *City of God* where the bishop d'Ippona affirms that *those who do not have an urn are covered from heaven*.³

Another clue in support of the hypothesis of identification of the *God's Angel* of Dante with Michael the Archangel derives from the war context in which the Bonconte episode takes place which, in addition to the celestial struggle of the Apocalypse between Michael and Lucifer, also refers to the French medieval literature. The episode of the death of Orlando, a paladin that Dante remembers in the fifth heaven of *Paradise*, punctually refers to the story of Bonconte both for the gesture of crossing his arms on the chest of the two knights, and for the sending of Michael

the Archangel by God to Orlando, which could lead to suppose a similar confirmation in the Dantesque episode.⁴

The presence of Michael the Archangel at the moment of death is a constant in the iconography of the *Transito di San Giuseppe* and in the *Dormitio Virginis*, the latter iconography deriving from apocryphal texts and which sees God entrusting the soul of his Mother Mary to the Archangel Michael to guide her to Heaven.⁵

Although it is known that the fights for the soul between Christ or an angel or a saint and the devil are widespread in all *Leggendari medievali*, it would seem to be investigated the probable *distinguo* between the iconography of death of noble or popular tradition. As already mentioned, the idea of a psychopomp and psychagogue angel entered the liturgy of the dead and the Church invokes the help of the Archangel Michael against the snares of the evil one especially at the moment of death as can be seen from the Offertory of the mass for the deceased.

Michael, whose name in Hebrew means "Who is like God?" it is with Raphael and Gabriel, one of the angels mentioned in Sacred Scripture and cited in the *Comedy*, when Beatrice explains to Dante that human ingenuity "only through the sense it apprehendeth / What then it worthy makes of intellect – and it is for this reason that Holy Church under an aspect human / Gabriel and Michael represent to you, / And him who made Tobias whole again (*Paradise* IV, 40-48).

Archangel Michael, is also named when Virgil reminds the devil Pluto that Dante's journey is by God's will: *Thus is it willed on high, where Michael wrought / Vengeance upon the proud adultery*, that is, he punished the superb rebellion of Lucifer (*Hell* VII, 11-12); and when the envious recite the litanies of the saints: ... *a cry of: "Mary, pray for us!"*: *a cry of: "Michael, Peter, and all Saints!"* (Pg. XIII, 49-51). The archangel is cited immediately after Mary, a sign of his great power of intercession and of the fact that he is also associated with the Mother of God in the fight against the devil. In fact, in the iconography, they both trample with their feet the snake, the dragon, the devil. Starting from the thirteenth century, St. Michael is sometimes replaced, in his role as a psychagogue, by the Virgin Mary, proving the growing importance of the latter not only as an intermediary between Christ and men but also as protector of sinners and with a role, at their death, in the perspective of their salvation. Bonconte's invocation to the Virgin therefore performs a specific function within the moral narrative, underlining the effectiveness of Mary's intercession, who in the role of savior of souls is mentioned in *Legenda Aurea*.⁶

Returning to the confluence of the Archiano with the Arno and following the hypothesis of Vivaldi about the disappearance of the body of the young Ghibelline leader, which could not have happened except because it was overwhelmed by the Arno or the Archiano. The scholar, after observing the impossibility for an armed and seriously wounded man to travel so much on foot (the confluence is about five kilometers as the crow flies from Campaldino) hypothesizes that Bonconte, given the route of the Arezzo army, he thought of saving his ranks by retreating to Bibbiena and attacked and wounded here, he then fell into the Arno, or he sought salvation by fleeing towards the Arno.⁷

At Casentino's foot (v. 94) is the confluence of the Archiano with the Arno. The expression, according to Bosco and Reggio, highlights an aspect of toponymy in Dante's time: evidently at that time the area called Casentino no longer went south of Bibbiena.⁸

This is an important clarification for the purposes of our hypothesis: the confluence of the Archiano stream with the Arno was the border area, the *limes* of the valley and it is known that the Archangel Michael was considered protector and guardian, tutelary *numen* of the spaces at the border.⁹

Furthermore, precisely in the Archiano valley, not far from the confluence, in Loc. Camenza, there was a Michaelic oratory *ad instar* of the Gargano one that the Camaldolese Annals remember as early as 1051. The legend tells that in Camenza, where there is still a little church dedicated to the Angel, the Archangel Michael had appeared "to some of his devotees and ordered the construction of this oratory in his honor, as it was built, it was enriched by many indulgences and visited by many sovereigns and princes of the world. One was Gregorio IX with the emperor Federico II; the other was Gregorio X with the emperor Balduino".¹⁰

And still some sources narrate that under the oratory in a deep and very dark cavern there springs a very light and much appreciated water, all the more willingly you drink, while it is found that during the permanence of the Supreme Pontiff Gregorio IX, he granted indulgence on anyone who drank such water.¹¹

On the presence of popes and emperors at the Michaelic Oratory of Camenza and on the legacy of indulgences, there are various and contradictory historical testimonies which, however, highlight its notoriety over the centuries.¹²

The *robust Archian*, a stream whose etymology derives from *Herculanus*, refers to the mythological hero *Heracle* (Hercules): the eponym, or rather the theonym, opens to considerations of some interest about the choice of the

place that acts as a backdrop to the Dantesque episode. Alberto Fatucchi, in an essay dealing with the ancient road system in Casentino, wrote in this regard: "the Roman road which, crossing the Arno at the foot of the Bibbiena hill, ran on the left of the Archiano, near the parish church of Bibbiena (Loc. Castellare) just downstream of Camenza... it climbed the Apennine ridge... A sanctuary of Hercules can be hypothesized in a very high point of the stream to which he could have given the name..."¹³

Hercules, in the role of tutelary deity of springs and healing waters, spanned the entire Roman age until assimilation in the Christian age with the Archangel Michael who inherited its iconography and functions. It is known that the caves initially dedicated to Hercules, later to Michael were characterized by the presence of spring water or sources considered fundamental for their purifying and vital and even therapeutic properties and able to guarantee contact with the otherworldly world. Michael's conception as a thaumaturge who works miracles and heals the sick by means of water is also known.¹⁴

The first archaeological discovery of 1838, at Lago degli Idoli [Lake of Idols] on Mount Falterona, the most prominent votive stipe of Northern Etruria, could also allude to a healing aspect of the waters; it is a bronze statuette of Hercules/Heraclides dating back to the 6th/5th centuries BC, now preserved at the British Museum in London, where there is also a bronze statue of a warrior with a headdress with wings (a petasus?) from the same archaeological excavation. Even if it was not possible to identify the titular divinity of the cult of Lago degli Idoli, among the six hundred finds returned, mostly anatomical votives, the two bronzes are among the most interesting.¹⁵

Returning to the struggle between the angel and the devil in the episode of the fifth canto of *Purgatory*, the reference to Hercules and his second effort is immediate: the hydra of Lerna that the hero manages to defeat is an example of a struggle against a monster that acted as a guardian to one of the passages to the otherworldly world that lay beneath the waters of the marshy lake in the Argolis. The gigantic snake with an unspecified number of heads, seven or nine or fifty or more, one of which is immortal, recalls the seven-headed dragon of the Apocalypse of John who identifies him with Satan in the New Testament or with Lucifer. Over the centuries, the myth of Hercules has been replaced by the cult of the Archangel Michael, in the guise of the Sauroctonian hero triumphant over the ancient snake, a dragon that in the medieval imagination repre-

sented evil and calamities in a broad sense including the typical floods of marshy river areas. Hercules is the warrior par excellence just as the Archangel Michael is the architect of the celestial troops; as Hercules St. Michael crushes the dark forces (Hydra / devil). From Genesis to Revelation, Satan is identified as the “red dragon” and “the ancient serpent”; therefore the episode of Bonconte seems to be a profound Dante’s reinterpretation of Greco-Roman mythology and the biblical exegesis offers new material for reflection on the dragon/ devil equation.¹⁶

The assimilation between Hercules and St. Michael also took place on an iconographic level: the painting by Pollaiuolo depicting *L’Arcangelo in lotta con il drago*, dated to around 1460 was considered by Mario Salmi first, as a free Christian replica of Hercules fighting the hydra.¹⁷

But on closer inspection, the painting by Antonio del Pollaiuolo (Museo Bardini, Florence) identified with the banner painted for the Religious Company of Sant’Angelo di Arezzo by Dami, offers another interesting point of reflection on an iconographic level, starting from a careful observation of the bronze headdress with feathered wings (pètaso) traditional attribute of Mercury. Camouflaged by the dark color of the bronze, the detail of the fins had not been interpreted until the discovery and restoration of the seventeenth-century canvas by Sebastiano Pontenani, a copy of the painting by Pollaiuolo, recovered in the church of San Michele Arcangelo in Raggiolo (Arezzo). In the Casentino painting, the headdress of the Archangel Michael

has two naturalistic polychrome feathered wings that have also allowed a more in-depth reading of the Florentine painting.¹⁸

The iconographic link relating to the passage between the cult of Mercury/Hermes to that of St. Michael, both “conductors of souls”, are some very rare Gnostic gems in which Mercury is depicted with the petasus, the wings on his feet and the caduceus and an inscription bearing the name of the Archangel *Michael*. The question of this overlap should not have been of little consequence if the Church in the Council of 499 AD intervened to formally prohibit the cult of amulets or *abrasax* which bore the name of Michael on the effigy of Mercury.¹⁹

In the literature and early Christian epigraphy, the active presence of Michael psychopompus is affirmed, a function derived from that of psychagogue, from the myth of Mercury, the god of pagan mythology that would have allowed Dante to achieve that cultural syncretism between the classical world and Christian, typical of the Middle Ages, of which the poet is a masterful interpreter.²⁰

The superimposition of the pre-Christian cults of Mercury and Heracles that converge in the figure and functions attributed to Michael the Archangel and the identification of the *God’s Angel* of Dante with the architect, find in Casentino, a favorable cultural context and rare artistic testimonies that highlight the persistence of pre-Christian cults over time, cults that coexist and/or overlap.

¹ *Divine Comedy, Paradise*, XXXI, 37-39.

² R. Infante, *Michele nella letteratura apocrifa del giudaismo del Secondo Tempio*, in “*Vetera Christianorum*”, 34, 1997, p. 219; G. Otranto, in G. Otranto-C. Carletti, *Il santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Bari, 1990, pp. 3-4.

³ Agostino d’Ippona, *De cura mortuis gerenda*, I; *La Città di Dio*, Ed. Acrobat, a cura di P. Sanasi, I, 12.

⁴ *Chanson de Roland*, CLXXV.

⁵ *Vangeli apocrifi*, a cura di G. Bonaccorsi, vol. I, Firenze, 1961, pp. 261-289.

⁶ Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea, Vulgo Historia Lombardica dicta*, a cura di T. Graesse (Dresden) 1893 pp. 414-415.

⁷ *Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1995, p. 88, note 99.

⁸ *Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1995, p. 87, note 94.

⁹ U. Barlozzetti.

¹⁰ B. Giordano, *S. Maria del Sasso. Un fiore del Rinascimento in Casentino*, Ed. Calosci, Cortona, 1984, p. 111.

¹¹ Ivi, note 1.

¹² *Ibidem*; R. Bargiacchi, *Chiese e santuari del Casentino*, Arti Grafiche Cianferoni, Stia, 2011, pp. 133-135; G. Innocenti, *Cronache*

di Bibbiena e del suo territorio, Ed. Fruska, 2014, p. 209.

¹³ A. Fatucchi, *La ripresa demica e agricola di una valle casentinese dopo il Mille*, p. 26 notes 65 e 66 www.rsa.storiaagricoltura.it/pdfsito/94_3.pdf; cfr. S. Pieri, *Toponomastica della valle dell’Arno*, Ed. Pacini Fazzi, 1970, p. 87.

¹⁴ R. Infante, *op. cit.* 1997, pp. 221-222.

¹⁵ R. Settesoldi, *La stipe votiva del Lago degli Idoli Stia in Museo Archeologico del Casentino*, Piero Albertoni. Catalog edited by Francesco Trenti, Ed. Fruska, pp. 98, 102.

¹⁶ F. Cardini, <https://www.mondimedievali.net/Immaginario/Cardini/drigo.htm>.

¹⁷ M. Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1971, p. 118.

¹⁸ A. Piroci Branciaroli, *Da Mercurio a san Michele, un percorso iconologico*, in *Intersezioni, Rivista di Storia delle idee*, Ed. Il Mulino, Anno XXII, Aprile 2002, pp. 134-135.

¹⁹ S. Pasquazi, *All’eterno dal tempo*, Le Monnier, Firenze, 1972, pp. 136-137.

²⁰ G. Otranto, in G. Otranto - C. Carletti, *Il santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano dalle origini al secolo X*, Bari, 1990, pp. 3-4.

Henriette Thornton, the English artist passionate of the *Divine Comedy*

Alberta Piroci Branciaroli

Henriette was born on 20 May 1807 in Clapham (south-west London district), parish of Surrey and died at the age of forty-six, on 11 May 1853. Daughter of Henry Thornton, influential banker of Clapham and grandson of Henry Thornton, friend of William Wilberforce, the British anti-slavery crusader. She married Richard Walter Synnot (Wexford, County Wexford, 1812 – April 20, 1841) in 1836, who died twenty-nine after five years of marriage. Two children were born from the union, Robert Harry Inglis Synnot, on 1 August 1837 in Clapham, and Henriette Louisa: immortalized in the portrait dated 1844 made by the painter George Richmond repeatedly replicated in etchings and prints.

Henriette was one of nine children of politician and economist Henry Thornton and Marianne Sykes, both of whom died in 1815 when Henriette was only nine years old. With her sisters and brothers Henriette was adopted by a friend of the family, Sir Robert Inglis who took care of their cultural formation by making them travel to Europe and introducing them into society. The novelist E.M. Forster, descended from Henriette's paternal branch, published a book with the biography of Marianne Thornton, Henriette's elder sister, entitled *Marianne Thornton. A domestic biography*. In this text the author speaks also about Henriette, described as a very gifted and intelligent artist. Forster also publishes some of her watercolours depicting portraits, family or travel scenes, and accompanies the text by the portrait of Henriette's children, a work by George Richmond. E.M. Forster is also the author of the novel *Room with a View*, set in Florence.

Henriette must have been particularly passionate about Dante and the *Divine Comedy* if she managed to customize a Parisian edition of the Poem (Lefevre 1823) with a series of pencil and ink drawings made by her and bound to that edition. The text has a coeval binding in olive green calfskin, decorated in gold on the plates. The work in two volumes, *Opere poetiche di Dante Alighieri con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Battura con una serie inedita di tavole originali illustrate da Henrietta*, reveals only the name of Henriette,

written in the inscription of the title page drawn, but nothing about her identity. The book is unique because it is a private creation, now preserved by a collector in Turin, exhibited in some Dante-themed exhibitions such as the one in Rimini in 2014.¹

Volume I has a drawn title page and the inscription: *Illustrazioni dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso di Dante Alighieri da Henrietta Thornton*. There follow 31 tables that illustrate *Hell*. Volume II has a title page and twenty-nine tables for *Purgatory* and twenty-four illustrating *Paradise*.²

With great commitment and good hand, inspired by the illustrations of John Flaxman, Henriette created eighty-six of the one hundred and eleven Dante drawings that the English artist executed to illustrate the *Divine Comedy*. Flaxman was a draftsman and a sculptor, member of the prestigious London Royal Academy. He lived in Rome from 1787 to 1794. He was an appreciated interpreter of the neo-classical style and the illustrations to the *Comedy* were commissioned by Mr. Hope and then translated into engravings by Tommaso Piroli. Henriette's drawings, in pencil and ink on filigree paper, accurately follow those of Flaxman, which are characterized by an elegant and linear graphic sign, devoid of chiaroscuro, of great expressive incisiveness and accuracy of the contours.

The attention to the clear drawing that outlines the image, in all its purity, abstracting it from reality, the hatching, used only to create the clouds and shade, is the technical means with which Henriette manages to immerse the figures in the atmosphere as learned from Flaxman: the only significant difference is that Henriette covered the nakedness of harpies, devils, damned and purgative souls with drapery or through drawing devices such as thickening clouds around the bodies of souls or inserting their bodies in the waters of a stream, for reasons related to the sense of shame. In this sense, the design of the Bonconte episode is paradigmatic: the clouds conducted with close hatching, overlap, though with a slight sign, to the naked bodies of the Ghibelline captain and that of the devil.

¹ The original text had the following title: *Opere poetiche di Dante Alighieri con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura*. Volume I and II. Paris, Lefevre Librajo Strada de L'Eperon n. 6 MDCCCXXIII (1823). In the 1820s, the bookseller-publisher Jean Jacques Lefèvre was the first to inaugurate the publishing project that involved the printing of a series of Italian classics. The curator was Antonio Buttura, a former abbot of Malcesine, who was a friend of Fauriel, Ginguenè and Manzoni and was one of the most active characters in the Parisian cultural life of those years. Having become a reference figure for the Italian expatriate community, he worked as a journalist and translator and populariser, he became the architect of that editorial challenge launched by the Italians to the French market with the

publication of classics starting from the 1820s. The edition of *Opere poetiche* was born illustrated solely by a portrait of the author engraved by H.C. Muller, not present in the Thornton edition. *Giornate Internazionali Francesca da Rimini*. Eight edition, Rimini, 2014. *Italian Passion*. [Francesca da Rimini, passion and nostalgia. Francesca da Rimini in the Comedies illustrated between the 15th and 20th centuries, from Baccio Baldini to Renato Guttuso. (bibliographic records by Chiara Concina, notes relating to Francesca da Rimini by Ferruccio Farina)]

² M. Tatti, *Bohème letteraria italiana a Parigi all'inizio dell'Ottocento in Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*. Proceedings of the Conference in Rome, 7/9 November 1996, edited by M. Tatti, Rome, Ed. Bulzoni, 1999, pp. 130-60.

Exhibited works

Hell

Elena Marconi

NICOLA MONTI (Pistoia 1781 – Cortona 1864)

Francesca da Rimini nell'Inferno

signed and dated 1810

oil painting on canvas

Florence, Uffizi Galleries, Modern Art Gallery

“This ingenuity had to struggle with adverse luck, which is always a great detriment to the perfection of art. The iniquitous fate either knocks down souls or disturbs them the serenity of the mind. Both great scourges for those gentle studies that want frank spirits and rest!”¹

Defined a “mad head” by Pietro Benvenuti², Nicola Monti (Pistoia 1781 – Cortona 1864) was a bizarre and multifaceted figure of an artist, first a pupil of the French Jean-Baptiste Desmarais, from whom he received the first artistic rudiments around 1800 in Pistoia, where the master was busy frescoing the vault and four walls in a room of Palazzo Tolomei, formerly Banchieri, with scenes inspired by events narrated in the Iliad.³ However, his real training took place in Florence where at the age of twenty the young man from Pistoia moved there to attend the local academy of fine arts, considering his hometown culturally limited. He continued his studies in the Lorraine capital thanks to a ten-year scholarship from the Pistoian foundation Jacopo dal Gallo.

In Florence his apprenticeship continued under the guidance of Desmarais himself, assistant professor at the nude school, and of Pietro Benvenuti, then Director of the Florentine Academy from 1803 to 1843.

The painter remembered with regret this period of academic apprenticeship, thinking of the friendship of fellow students such as Giuseppe Bezzuoli, Nicola Benvenuti and Francesco Nenci, all engaged, according to the Benvenutian magisterium, in the study of the ancient nude through the plaster casts present in those academic halls where Nicola Monti was known with the nickname of *Sciabolino*.⁴ Between 1806 and 1812 Monti completed his school training, winning various prizes in painting and also in drawing and even in the clay model, contending for the victory to Luigi Pampaloni.⁵ In 1814 he went to Rome where he had the opportunity to meet Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen and Baron Vincenzo Camuccini, to whom he had been recommended by the Director of the Florentine Academy, Giovanni degli Alessandri. After a trip to Bologna and Ferrara, on his return to Pistoia, in 1816 he painted *Trionfo della vera Croce* on the second floor of Palazzo Pitti and painted *Ritratto di Ferdinando III* today in the Civic Museum of Pistoia.

Nicola Monti was also the author of numerous theoretical and biographical writings from which valuable information is obtained on his pictorial works and on his artistic thought. Among these, *Trattatello sul nudo*, a sort of manual that represents for us a precious testimony of the didactic practice in force in the 19th century in the Florentine Academy, and the *Poliantea*, sincere and witty diary that reconstructs the stages of his journey, made from 1818 to 1821, following Count Ciezkowski, between Warsaw, Surkow, St. Petersburg and then Vienna. During those three years he created a large group of works and he came in contact with a wealthy international client. His departure was also motivated by his unhappy love for the noblewoman Eleonora Pandolfini, married since 1802 with Enrico Nencini from Pistoia.⁶ The traits of the lady, remembered by the painter as one of the most beautiful women known in Florence and who was also admired and loved by Ugo Foscolo, recur in many female characters depicted in his works.⁷

Solicited by his academic fellow student Giuseppe Bezzuoli to participate in the decoration of Palazzo Borghese,⁸ together with him, Francesco Nenci, and Gaspero Martellini, Monti returned to Florence to realize *Allegoria della Notte*, which unfortunately is plastered and *Bacco e Arianna nell'isola di Nesso*. Having gained a certain reputation in the Florentine artistic world, thanks to this and other commissions received, in 1823 he obtained the coveted role of professor at the Academy of Fine Arts.⁹

It was above all thanks to the generosity and esteem of Jean-Antoine-Joseph Fauchet (1761-1834), prefect of the Arno Department between 1809 and 1814, that Nicola Monti was able to progress in his studies. Fauchet and his wife helped the young artist, granting him the use of a house located above the cabinet of the prefecture which was in the Palazzo Ximenes in Borgo Pinti. Here Monti lived for two months treated like a son by the couple and the prefect was extremely generous with money and, once his stay with them was over, the Fauchets helped to finance his stay in Florence so that economic worries did not hinder his artistic career.

Francesca d'Arimini nell'Inferno – this is the title with which it was exhibited – is the first canvas known by the artist, painted in Florence in 1810 as evidenced by the autograph inscription on the work, when Monti was thirty years. It was painted as a sign of homage to the generous protection of his benefactor, Baron Fauchet and then purchased by the merchant Luigi Fauquet from Livorno, affectionately mentioned by the painter in his biographical memories, as his

“very large patron”¹⁰ and still “a lover of Fine Arts and accredited banker”¹¹. He was also president of the Labronica Academy and father of three children, among whom Luisa, Giovanpietro Vieusseux’s sister-in-law.¹²

The subject, inspired by the well-known episode of Canto V of Dante’s poem, which describes Dante’s encounter with Paolo and Francesca in *Hell* and the sense of loss and pity that the poet suffers, had a notable fortune in figurative and literary Romanticism. Moreover, the pain of the guilty lovers, the compassionate swoon of the poet and the pain of the crowded circle, as well as the fainting of the poet, offered a series of congenial reasons to an artist like Monti, remembered by biographers for his restless, tormented and passionate spirit, often accused of “eccentricity”.¹³

The painting has been widely studied by Roberto Giovannelli, who had reported its passage on the Roman antiques market in 1984, highlighting some elements of a sublime visionary character, certainly in line with the particular pre-romanticism widespread in Tuscany by Luigi Sabatelli, such as “the earthy infernal landscape” similar to the “softness of clay”. An absolutely appropriate observation given that Nicola Monti, as we have mentioned, was not only a painter, but he ventured into clay sculpture during his academic apprenticeship. In the painting Virgil is depicted standing, in the act of indicating the two unfortunate lovers, floating in the wind and immersed in the gloomy sulphurous atmosphere, united as a single body with a swollen drape that envelops them, while Dante is in the foreground fainted, almost “a mannequin wrapped in *luccho*¹⁴” and the tangle of the bodies of the damned, naked and distraught, looks like a bas-relief moulded from the same clayey material as the background. In the group of figures on the right, in the midst of the mass of figures with generic physiognomies, but united by the usual infernal attributes such as ember eyes and distorted expressions, a face emerges that instead has more precise physiognomic characters, which seem to belong to a portrait.

The old and white-haired man at the center of the infernal company seems in fact to be a contemporary of the painter, placed here with a spirit of revenge. Although he is a character difficult to identify, it can be assumed that he is Tommaso Puccini, the famous director of the Florentine Galleries who died the following year, in 1811. The choice to portray a contemporary among the damned reveals a certain adherence to naturalism on the part of the painter, an adhesion which, moreover, finds sporadic confirmation also in his treatises. The group of the damned is then placed

in a sort of ditch and does not seem at all dragged by the storm like the embraced lovers. It could therefore be an anticipation of the next song, the VI, where the greedy are punished. Another hypothesis is that the entire episode overshadows the personal sentimental story that the painter lived, who would have portrayed himself as Paolo – the latter’s physiognomy is in fact similar to the portrait made to him by the American Gilbert Stewart Newton, in 1817 (Pistoia, Musei Civici) –, the beloved Countess Eleonora Pandolfini as Francesca and her husband, Enrico Nencini, in the role of Gianciotto Malatesta. Although the latter had not yet died at the time when Dante composed the Comedy, the poet, through the words of Francesca, foreshadows the future destiny of eternal damnation, immersed in a frozen lake called Caïna, in the circle of the traitors of relatives.

After all, the Dante-inspired idea of taking revenge on a personal enemy by including him among the damned had a very famous application in the field of figurative arts already in Michelangelo, in the *Giudizio Universale*, where the illustrious precedent depicted his enemy Biagio da Cesena in the figure of Minos. Meditation on Michelangelo’s genius was a constant element of Nicola Monti’s artistic and existential biography from the early years, as the artist himself admitted, when he declared that he was struck by the vision of the Sistine Chapel during his stay in Rome in 1814 and to have drawn immediate inspiration from it to depict a biblical subject, painting *Maledizione di Caino* in fresco in Chiesa dell’Umiltà in Pistoia. Further proof of the attraction that the figure of Michelangelo aroused in Monti, suggesting themes inspired by his divine genius, is a canvas depicting an episode from the life of Buonarroti, painted on commission by the Marquis Leopoldo Feroni exhibited in the halls of the Academy of Fine Arts of Florence.¹⁵

The recent acquisition of *Francesca d’Arimini* for the Uffizi Galleries represented an important addition to the museum’s artistic heritage for many reasons: first of all because it is the first work on canvas by Monti to become part of the museum’s collections, but also for another not secondary reason, linked to the fact that Monti seems to have anticipated the times in choosing to portray this famous episode of the *Divine Comedy*. In fact, the Dante revival will firmly take field in the figurative arts around the middle of the second decade, when, just to cite a few examples, Giuseppe Bezzuoli, friend of Monti and co-disciple of Benvenuti, will interpret the same theme with great success in a painting commissioned by the count Saule Alari from Milan in 1815 – lost, but known through an engraving by Giuseppe

Cozzi – while Jean-August-Dominique Ingres in 1819 will represent the two lovers surprised by Gianciotto (Angers, Musée des Beaux Arts). However, these paintings, inspired by different episodes of the story of the two unfortunate lovers, respond to a *troubadour* taste far removed from the dark severity of the infernal setting described in such great detail by Nicola Monti. The closest reference to the interpretation of the painter from Pistoia will perhaps be identified in the Anglo-Saxon artistic environment, for the iconographic inspiration of the scene deriving from John Flaxman, but also in the engravings of the *Peste di Firenze* by Luigi Sabatelli, by which our artist certainly was inspired both for the compositional rigor of the episode and for the way of representing the tangle of the naked bodies of the damned.

Moreover, the aforementioned Sabatelli also found inspiration in the two characters of Dante's *Inferno*, in a preparatory drawing for an engraving that Ettore Spalletti gave shortly before the middle of the second decade of the century, in relation to the end of the painter's stay in Rome, when the latter was busy sketching on the wave of fascination for Flaxman. Beyond these figurative precedents, further comparisons can be established with the series of studies and engravings for the *Divine Comedy* published between 1817 and 1819 for the publisher Edizioni dell' Ancora, in particular with those of Luigi Ademollo and Francesco Nenci, companion of the Nicola Monti Academy in the course held by Benvenuti. Another reason of interest is represented by the fact that, curiously, such an interpretation of the theme later became recurrent in the international artistic repertoire derived from Dante's subjects. In fact, the similarities between Monti's painting and Ary Sheffer's canvas of 1835 (London, Wallace Collection) are very compelling, but also with the illustrations of the poem of Alighieri made by William Blake starting from 1824 commissioned by John Linnel. It can be assumed that Monti's painting knew an iconographic fortune independent of the author's poor reputation and that this happened thanks to its reproduction in a beautiful etching, mentioned by the artist himself in *Il mio Studio* (Monti 1833, p. 37). The etching, exhibited at the *Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini*¹⁶ exhibition curated by Carlo Sisi. The Bartolini collection was made by Santi Soldaini¹⁷, painter and decorator from Pisa, based on a design by Vincenzo Gozzini. This

preserves the grateful dedication to the Marquis Giuseppe Orazio Pucci "lover of the Fine Arts".¹⁸

Dante's canvas reflects the solitary and tormented soul of the painter, endowed with a fruitful imagination and a considerable wealth of invention, almost like a neo-mannerist, as his contemporaries remembered. Characters that can be found in his few known works, among which we can mention the fresco decorations: the one already mentioned in Palazzo Borghese, where he depicted *Bacco e Arianna* (1823), and the one at the Meridiana in Palazzo Pitti, current Museum of Costume and Fashion, where he painted *Consegna a Mosé delle tavole della Legge* (1834), with a Michelangelo style. Among the most successful examples of his portrait production, there is the *Ritratto d'uomo seduto* (Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art) and the one depicting the Marquis Pietro Torrigiani (Florence, Palazzo Torrigiani).

BIBLIOGRAPHY

- N. Monti, *Agatos o sia l'uomo da bene scritto da N.M. pittore pistoiese*, Firenze 1835
- N. Monti, *Alcune lettere scritte da N. M. pittore pistoiese a contemporanei*, Montepulciano 1847
- N. Monti, *Riposo di Nicola Monti pittore pistoiese*, Cortona 1854
- N. Monti, *Memorie inutili per Niccolò Monti*, Castiglion Fiorentino 1860
- C. Sisi, C. Mazzi, *Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La collezione Puccini*, Firenze 1977, pp. 44-45, 99-101
- C. Sisi, *Disegni dell'Ottocento nella collezione Batelli*, catalog of the exhibition (Firenze 1987), Firenze 1987, pp. 60-61, fig. 43
- R. Giovannelli, *Trattatello sul nudo di Nicola Monti*, in "Labyrinthos", VII-VIII, 1988-1989, pp. 397-435
- R. Giovannelli, *Giordani a Nicola Monti, quarantatré lettere. 1827-1848*, in "Labyrinthos", IX, 17-18, 1990, pp. 143-197
- C. Morandi, *Monti, Nicola*, biographical sheet, in *Pittura in Italia. L'Ottocento*, 1990-1991, v. II, pp. 925-926
- A.P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario Biografico*, Ferrara 1996, p. 165
- I. Droandi, in *L'Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini*, catalog of the exhibition (Arezzo, church of Santi Lorentino and Pergentino 18 October 2003 - 18 January 2004), edited by C. Sisi, Firenze 2003, p. 185, n. 66; *Biographies, Monti, Nicola*, pp. 281-282.
- R. Giovannelli, *Memorie di un convalescente pittore di provincia. Appunti autobiografici di Nicola Monti pittore pistoiese. Scritti dal 1839 al 1841*, Firenze 2016.

- ¹ Melchior Missirini, *Quadro delle arti toscane dalla loro restaurazione fino ai tempi nostri*, Forlì 1837, p. 20.
- ² In a letter to Nenci dated 10 September 1814, Pietro Benvenuti had described the Pistoian pupil with this derogatory term (Pellizzari 1970, pp. 247-248).
- ³ Jean-Baptiste-Frédéric Desmarais (Parigi 1756–Carrara 1813), since July 1797 he was assistant professor at the Nude school of the Florentine Academy. From him Monti received the first rudiments of painting in Pistoia around 1800, when the master frescoed the vault and four walls of a room in Palazzo Tolomei with a lost but much celebrated cycle, inspired by the Homeric Iliad. In Florence Desmarais had as pupils G. Bezzuoli, F. Nenci, and N. Monti. At the same time he kept a painting studio in Carrara and in 1807 he was appointed by Elisa Baciocchi master of drawing and figure at the Carrarese Academy of Fine Arts. Here he also had Pietro Tenerani as pupils who executed the marble bust with the dedication: «A.G.B. Desmarais, distinguished painter, very erudite man, who in his teaching, drawing and composition, led back to true principles». (F. Tolomei, *Guida di Pistoia*, Pistoia 1821, pp. 126-127; D. Macciò 1884, pp. 122-123; C. Sisi, C. Mazzi, *La collezione di Niccolò Puccini*, in *Cultura dell'Ottocento* 1977, pp. 13-20).
- ⁴ Nicola Monti is remembered with this nickname in a letter dated November 1819, addressed to him by his friend and co-disciple Nicola Benvenuti, while the painter was in Poland. In the letter Nicola recalls one of the many toasts made at the home of his mutual friend Giuseppe Bazzoli [Bezzuoli], sung “for our Sciabolino to which everyone responded with great joy” (cf. Giovannelli 2016, p. 201).
- ⁵ In 1812 Nicola Monti “without ever having touched the ground or sticks”, he ventured for the first time in the art of sculpture by enrolling in the competition organized by the Academy of Fine Arts in Florence for the nude modeled in clay and reported an unexpected victory. Exalted by the success achieved, he also participated in the subsequent six-monthly competition in May, for the sketch of invention in clay bas-relief, but this time he was beaten, though in a fraudulent way, by the sculptor Luigi Pampaloni (1791-1847), who obtained the first prize (see Giovannelli 2016, p. 124).
- ⁶ Countess Eleonora Teresa Maria Pandolfini (1784-1857) married Enrico Nencini in 1802. She was a court lady of Napoleon I, baroness of the Empire, court lady of Grand Duke Ferdinand III. Nicola Monti frequented the famous salon of the lady for a long time. She was considered one of the most beautiful noblewomen in Florence and Monti himself fell madly in love with her.
- ⁷ Eleonora Pandolfini is depicted in *Resurrezione di Lazzaro*, painted by Monti for the Galli-Tassi Chapel in Santissima Annunziata in Florence. In the same painting, the painter portrays himself as the risen one (see R. Giovannelli, *Giordani a Nicola Monti. Quarantatré lettere [1827-1848]*, Florence 1990, p. 151). A portrait on wood of the noblewoman is also known, painted before 1822 by Pietro Benvenuti.
- ⁸ Monti himself recalls that, after a year of his stay in St. Petersburg, “Bezzuoli with his letters urged me to return to Florence to paint, me too, in the new Palazzo Borghesi where all my colleagues and the most distinguished painters of the capital were called to work” (Cfr. R. Giovannelli, *Trattatello sul Nudo di Nicola Monti*, Florence 1989, p. 413).
- ⁹ On 7 September 1823 Monti was appointed Academic Professor on the proposal of Benvenuti, Giuseppe Bezzuoli and Gaspero Martellini (Giovannelli 2016, p. 248 note).
- ¹⁰ N. Monti, *Il mio studio*, 1833, p. 37.
- ¹¹ N. Monti, *Memorie inutili*, Firenze 1860, p. 162.
- ¹² R. Giovannelli, *Memorie di un convalescente pittore di provincia. Appunti autobiografici di Nicola Monti pittore pistojese, scritti dal 1839 al 1841*, Firenze 2016, p. 174, in note; see also Monti, *Memorie inutili*, Firenze 1860, p. 162.
- ¹³ R. Giovannelli 1988-1989, p. 107.
- ¹⁴ NdT. *Lucco* was the name of a long male robe used in Florence in the 14th century, made of cloth or damask, in black, red or purple colour, closed at the neck by large hooks or knotted with ribbons.
- ¹⁵ This is *Michelangelo Buonarroti che sospende di scolpire la statua del Mosé per riflettere sul suo lavoro*, private collection (see R. Giovannelli, *Giordani a Nicola Monti. Quarantatré lettere [1827-1848]*, Florence 1990, p. 152).
- ¹⁶ I. Droandi in *Ottocento ad Arezzo* 2003, p. 185 n. 66.
- ¹⁷ Santi Soldaini, later Padre Raffaello degli Angioli.
- ¹⁸ Giuseppe Orazio Pucci (1782-1838) was Eleonora Nencini's son-in-law as in 1828 he married Paolina Nencini, daughter of Eleonora.

Purgatory

Emanuele Barletti

PIETRO SENNO (1831 – 1904)

Morte di Bonconte da Montefeltro (from Canto V of *Purgatory*)
signed lower right: “PSenno”

oil on canvas, 56 x 79 cm

Pistoia, private collection

Pietro Senno was born in Portoferraio, on the Island of Elba, on 7 June 1831 (he died in Pisa on 26 August 1904), the third of four brothers, sons of Fortunato Senno and Teresa Esclapon. He came from a family of sailors and merchants of Ligurian origin, precisely the Senno, who at the end of the eighteenth century had settled in Elba, prospering in economic activities related to the wine trade and fishing. After completing his studies, he enlisted in the Grand Ducal army, thus embracing a military career, following in the footsteps of his father, who had been a Napoleonic officer. In the second half of the 1940s the general political climate in the Italy of the Restoration was deteriorating with the first revolts in Milan and Venice and the intervention of the Piedmont of Carlo Alberto who, in 1848, fought against the Austrians in Curtatone and Montanara, together with various expeditionary forces formed mostly by volunteers who came from various parts of Italy. Among these the Tuscan troops of which the young Senno was part, under the orders of General Cesare de Laugier, a veteran of the Napoleonic campaigns.

One of the most famous works of his pictorial repertoire is inspired by this episode, today in the Collection of the Cassa di Risparmio di Firenze Foundation, entitled *I Toscani a Curtatone. Campagna del 1848*, realized in 1861, presented in the same year at the First National Exhibition in Florence. The painting is considered one of the visual posters of the First War of Independence and, for this reason, well known and published.

In 1852 Senno left his military life to temporarily return home to Portoferraio. It was in that period that he discovered the artistic vocation and, after the first fruitful attempts, having taken confidence in his potential, he decided to attend some professionals where to learn the techniques and perfect the study of painting. He then entrusted himself to Antonio Ciseri, a painter of Ticino origin who settled in Florence, who had a reputation as a good teacher and enjoyed a great number of followers. From him he developed the drawing and the figure, as well as the appropriate use of the palette.

In alternating his artistic life in Florence with that of his

family in Portoferraio, Pietro soon returned to cross his own destiny with that of the nascent Italian nation, personally participating in the events of 1859 that gave the final push, even in Tuscany, to the old pre-Risorgimento regimes. With 1860 and the birth of a unitary state even his military aspirations ended definitively, being able to devote himself definitively and more convinced to his artistic vocation. On 25 July 1860 he married Giuseppa, the last child of his uncle Bernardo Senno, with whom he had his daughter Marcelina, also a painter.

In 1867 he left for Paris, where he came into contact with some of the most successful painters of the time, Alberto Pasini, Giuseppe Palizzi, Stefano Ussi himself. Senno discovered, above all, the genre of the landscape as it had been successfully carried out by his French colleagues, but which was still struggling to establish itself in Italy. Basically a vision of the environment that broke with the old neo-classical canons for a type of approach closer to the observation of nature even in its phenomenal aspects. It was that ‘romantic’ perspective that the painter was able to interpret in an authentic but personal way, gaining considerable acclaim at the National Exhibition of 1871 in Milan and at the Universal Exhibition of Vienna in 1873. In the last two decades of the century he participated in other collective events with large paintings such as the *Battaglia di Waterloo* (Pinacoteca Foresiana, Portoferraio), *Spiaggia del Re di Noce (Isola d’Elba)*, *Levar del sole sul Frejus*, *L’Arno a Varlungo* presented to the Florentine Promotrici¹ held between 1887 and 1900. At the National Exhibition of Venice in 1887 he proposed one of his best known works: *Acqua morta*.

In fact, the artist seems to prefer wild and inaccessible places, as in certain inland areas of the Apuan Alps, Mugello or his favorite land of Elba, with atmospheric cadences and strong chiaroscuro contrasts of sure visual impact which, to a certain extent, anticipate the results of the Tuscan naturalism of the late nineteenth century.

In such a context, Senno’s participation in the national competition set up by Vittorio Alinari in May 1900 to illustrate a new edition of the *Divine Comedy*, which was released in 1902, appears quite singular.

In fact, it is singular that an artist like him belonging to a figurative culture with a romantic and naturalist imprint could participate in an initiative strongly imbued, given the contents, with symbolist and liberty aesthetic values of pregnant relevance in reference to the time of the competition.

It is also singular that this happened at the end of his earthly adventure, as in a sort of last legacy, being the painter in 1900 on the threshold of 70 years, and dying shortly after, in 1904, having passed them by now. And yet he had time to have the satisfaction of seeing his work published in the volume for which the competition was launched: *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, edited by Vittorio Alinari, Florence, Fratelli Alinari, 1902.

The subject of the painting refers to the story of Bonconte da Montefeltro, Ghibelline commander in the Battle of Campaldino (1289) where he lost his life, while his remains were never found. Dante places it in the second circle of the Antipurgatory (Canto V, l. 85-129).

The scene illustrates the lifeless body of the leader on the banks of the Archiano river, on the Campaldino plain. The poet (duly cited by the painter) clearly uses his fantasy by imagining meeting him in the Antipurgatory among sinners overwhelmed by violent death but repenting at the last moment and, therefore, worthy of redemption: “*There my sight lost I, and my utterance / Ceased in the name of Mary, and thereat / I fell, and tenantless my flesh remained...*”. Dante imagines that Bonconte reveals to him that he had dragged himself, mortally wounded in the throat, to the Archiano, repenting and invoking the Virgin on the verge of death; the body is then carried away and dispersed by the swollen waters due to a storm.

The pictorial version, as represented in verse by the great poet, is completed with the dispute between the embodied principles of good and evil to grab the soul of the deceased. With parts reversed with respect to the episode of St. Francis and the devil fighting for the spirit of Bonconte’s father, Guido da Montefeltro, this time it is good, through a pair of angels, to prevail with a wide trail of light that occupies a large part of the painting, while the infernal figure, defeated, is relegated to the upper left corner.

The reference to the battle of Campaldino is not lacking in the picture, which can be seen in the distance with a white horse in the center probably ridden by our unfortunate Bonconte.

A closer look at Senno’s work, net of angels and demons, necessarily related to Dante’s quotation, therefore in terms of the purposes of the 1900 competition, is consistent, even in these last years of the artist’s life, with his path linked to history and landscape painting that have always distinguished him, often with a raw and realist approach. In fact, taking away the transcendent presences, we recognize in the picture the Senno of all time, from the battles of Curtatone and Montanara and Waterloo to the wild views of Elba, far from the most popular aesthetic standards between the late nineteenth and early twentieth centuries.

L’episodio di Bonconte da Montefeltro was so appreciated by the client, Vittorio Alinari, that he was not the only one to be published in the 1902 edition, but three other images by the same artist were included in the same volume, demonstrating the commitment and unchanged professional vitality of the elderly Senno: *L’incontro di Dante e Virgilio* (immediately at the beginning of the book at the opening of Canto I of *Hell*), *L’episodio di Pier della Vigna* (Canto XIII of *Hell*), *L’episodio di Vanni Fucci* (Canto XXIV of *Hell*). It will surprise the fact that in these last three scenes the painter seems to adapt more to the style of the time, probably to better respond to the contents, especially in *L’episodio di Vanni Fucci*, but always with that narrative vein and accentuated realistic approach that must have impressed also the public of the exhibition of 1901, at the Society of Fine Arts of Florence where the works of the various artists admitted to the competition were exhibited.

¹ *NdT Promotrice* was a company established in Florence in 1843 as the Promoting Society of Fine Arts.

BEATRICE ANCILLOTTI GORETTI (Firenze, 1879 - Pistoia, 1937)

Sposalizio di San Francesco con la Povertà, around 1903.

Colored pastels on ivory paper, 46.5x63.5 cm

Inv. Giornale n. 3629

Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

Inscription at the bottom right: "To the holy memory of my Mother
I consecrate this flower to the soul"

Daughter of the nineteenth-century painter Torello Ancillotti, Beatrice Ancillotti Goretti trained in Florence at the Academy of Fine Arts under the guidance of Giovanni Fattori, and then perfected herself at the Nude School with Tito Conti, a painter known above all for his refined portrait production. Unlike her father, who was inclined to the influence of French Impressionism, Beatrice belonged to the generation of artists who lived immersed in the idealism of the turn of the century. Her style – updated on the “neo-primitive currents of twentieth-century culture, influenced by hieratic and visionary spiritualism of Germanic idealistic training” (Spalletti, 1989, p. 73) – matured in contact with the painter Giovanni Costetti, with whom she had an intense and contrasting relationship lasted a few years (from 1900 to 1904) and ended abruptly in a dramatic way. The relationship with Giovanni Costetti led Beatrice within the furrow of a cultured and refined symbolism shared, moreover, in the Florentine environment, by the contemporary illustrated periodical press (first of all we cite the exemplary case of the magazine “Il Leonardo” which stood out for the high quality of its editorial appearance, with its *folio* format printed on handmade paper and for its refined graphics obtained with the engraving technique, by the hand of Adolfo De Carolis, Armando Spadini and Costetti himself). It was therefore in all probability Giovanni Costetti who convinced his partner to abandon that impressionist aesthetic that the young woman had adopted in the years of her early training, in favor of a ‘less superficial’ pictorial

language in which symbolist elements coexisted in a completely original way with suggestions of a Pre-Raphaelite or German imprint, with precise poetic and literary references. In 1901, probably urged by her partner, Beatrice presented three works at the Alinari Competition for the illustration of the *Divine Comedy*, one of which, conducted in pastel, depicts an ideal portrait of Beatrice Portinari within a *tondo*, also preserved in the collections of the Uffizi Galleries.

The work here exhibited, entitled *Sposalizio di San Francesco con la Povertà*, was donated to the Gallery of Modern Art of Palazzo Pitti together with a large group of paintings and drawings by Beatrice and Torello Ancillotti, in 1979, by the daughter of the painter Maria Goretti. The painting legitimately fits into the early twentieth century cultural milieu permeated with religious mysticism, reaffirmed in the choice of subject, certainly influenced by the recent fashion of Dante’s illustrations. However, this work, now far from both the ‘Costetti’ anxieties and, more generally, from the visionary setting of many of the illustrations selected for the Alinari Competition, seems more similar to Maurice Denis’ neo-traditionalism, by virtue of a dry refers to the essential metrics of the *predella* of the early Florentine Renaissance. Even the stylistic rendering seems to confirm this approach to the French artist, since the pastel execution allowed to privilege the linear aspects (with large hatchings of flat color profiled by well-marked outlines) giving the work a delicately allusive aura.

BIBLIOGRAPHY

- E. Spalletti, in *Ottocento e Novecento. Acquisizioni 1974-1989*, edited by C. Sisi and E. Spalletti, Firenze 1989, sheet n. 37, p. 73.
Omaggio a Beatrice Ancillotti Goretti (1876-1937), edited by M. Goretti (with an introduction by E. Spalletti), Firenze 1986.
 A. P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana, Dizionario biografico*, Ferrara 1996, p. 37.

FEDERICO ZUCCARI

(Sant'Angelo in Vado, PU, 1539/1540-Ancona, 1609)

Biographical profile

Son of the painter Ottaviano Zuccari, Federico¹ was born in Sant'Angelo in Vado in the Duchy of Urbino on 18 April 1539/1540². We are informed about his training and his beginnings, which took place in the family environment, by the autobiographical passages – however not without self-celebratory intentions – that the painter inserted in the draft sent to Giorgio Vasari for the biography of his elder brother Taddeo (1529-1566), appeared in the second edition of the *Lives*³.

In Rome, with his brother, Federico completed his apprenticeship and, between the end of the sixth and the beginning of the seventh decade of the sixteenth century, his first independent works are dated, consisting in the decoration of the two facades of the Palazzetto of Tizio Chermandio, master of the house of the powerful Cardinal Alessandro Farnese, and in the frescoes of the Casino of Pope Pius IV, for whom he also performed the decoration of the Belvedere apartment in the Vatican.

Perhaps guided by the desire to become definitively independent from Taddeo, in 1563 he accepted the invitation to Venice of Cardinal Giovanni Grimani, patriarch of Aquileia, who commissioned him the decoration of the palace and the family chapel in San Francesco della Vigna. During his stay in the lagoon city, Federico was able to study local painting and to assimilate some chromatic and formal solutions that will be crucial for his artistic career, not unlike those studied during the subsequent travel to Verona and Lombardy in 1565. At the end of the journey he will stop for a few months in Florence, joining the Academy of Design and working on the wedding apparatuses of Francesco I de' Medici and Giovanna of Austria (December 1565).

Returning to Rome in January 1566, Federico obtained the first important local commissions thanks, once again, to the intercession of Taddeo: he was in fact entrusted with the fresco, now destroyed, of the chapel of the Annunciation in the Jesuit church in the Roman College and the decoration of two rooms at Villa d'Este in Tivoli, commissioned by Cardinal Ippolito II d'Este. After the sudden death of his brother, which took place on September 1, 1566, Federico inherited his vast workshop and took over the construction site of Palazzo Farnese in Caprarola which had already begun, but interrupted in 1569 due to misunderstandings with the client Alessandro Farnese.

The following years were characterized by the slow decline of the Roman commissions: after having taken part in the decoration of the pictorial cycles of Santa Caterina dei Funari and the Oratory of Santa Lucia del Gonfalone, Federico therefore decided, in 1573, to leave for a journey through Europe which took him first to Paris, then to Antwerp and London. Returning to Italy in October 1575, he received the prestigious assignment to finish the interior decoration of the dome of the Florence Cathedral, which remained unfinished upon the death of Giorgio Vasari. Back in Rome in 1580, he was entrusted by Pope Gregory XIII with the important task of finishing the frescoes in the Pauline chapel, begun by Michelangelo. However, criticism of his works began to become more and more frequent: in 1581, the refusal of an altarpiece for the Bolognese church of Santa Maria del Baraccano led the artist to react – as he had already done after his dismissal from Caprarola and the invectives addressed to him for the frescoes in the Duomo of Florence – painting a satirical cartoon addressed to his detractors, known as *Porta virtutis*, which was posted in the church of San Luca and earned him the ban from the Papal State.

Thus began his wanderings to Florence, Venice, Augsburg and finally Pesaro, where Francesco Maria II della Rovere obtained his temporary return to the papal domains to carry out the decoration of the family chapel in the church of the Holy House of Loreto. In 1583, Pope Gregory XIII finally granted him pardon and he was able to return to Rome, completing the assignment of the Pauline chapel.

Meanwhile, contacted by Philip II for the construction site of El Escorial, in Spain, Federico reached Madrid on 13 December 1585, immediately receiving numerous commissions from the sovereign. However, the great commitment lavished in these assignments was not sufficient to obtain the appreciation of the client, who refused or had many works repainted for reasons related, it seems, to their iconography and their decor. However, his stay in Spain ended with a not entirely negative outcome: Frederick was paid by the king with various honors and with an annuity of 200 escudos, as well as having the opportunity to devote himself to the visionary illustrations of Dante's *Divine Comedy*. Returning to Italy in May 1589, he first went to Naples and from there to Rome, where he bought the famous residence on the Pincio, to whose decoration he devoted himself for many years. In 1593 he was finally elected prince of the Academy of San Luca, a position that gave impetus to the intense activity of theorist and essayist in recent years.

In 1603 he definitely left Rome and resumed his travels through Marche, Veneto, Lombardy and Emilia. The last important cycles he made were the frescoes of the Borromeo College in Pavia and the decoration of the Grand Gallery of Palazzo Ducale in Turin.

He died in Ancona on 20 July 1609.

On the basis of Brunner's reconstruction (1993), to which references should be made for the complete list of the documents cited, the illustrations of *Dante historiato*, now preserved in the Cabinet of Drawings and Prints of the Uffizi Galleries, always remained in the possession of Federico Zuccari. The sheets, mentioned in the inventory drawn up on the artist's death (1609), were offered for sale by his son Ottaviano first to Francesco Maria II della Rovere, then to the sons of Virginio Orsini, Duke of Bracciano, who bought them together with the painting depicting *Calunnia di Apelle*.

In 1738 the illustrations, already bound in volume, had come into the possession of Anna Maria Luisa de' Medici and were deposited in the Uffizi Gallery. According to the following inventories, the layout of the sheets underwent several changes and some drawings were dissolved and framed to be exhibited in the Gallery. Among these was the portrait of Dante placed in the opening of the volume, which, lost in the nineteenth century, is now documented in the Uffizi collections by a copy datable between 1738 and 1754 (inv. 14287 F). The first descriptions left by Giuseppe Pelli Bencivenni in the inventory of 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014) attest the progressive rearrangement of the sheets, which also allow us to see the changes made in the 1865 restoration (preliminary to the Dante exhibition in Palazzo Medici-Riccardi), during which the papers were detached from the ancient binding and glued onto a greyish

cardboard using a particularly tenacious glue which is at the origin of subsequent conservation problems.

The sheets were prepared from the first conception to be bound so that each illustration had, on the page on its left, the equivalent of the Dante verses depicted and the commentary edited by Federico Zuccari himself.

The initial page containing the title *Dante historiato* by Federico Zuccaro reported the date "1575" in Roman numerals, then changed, during the restoration of 1865, to "1570-1593" (Brunner 1993). The inscription seems to trace the conception of the manuscript during the Florentine stay of Federico Zuccari, who probably had the opportunity to study closely the illustrations by Botticelli and other Dante codices preserved in the Medici city. The dating present in some of the papers suggests instead that the execution of the drawings is attributable to Zuccari's stay in El Escorial, between 1586 and 1588 (Brunner 1993; Brunner 1999, pp. 17-22).

BIBLIOGRAPHY

Brunner 1993; Brunner 1999, pp. 13-32.

¹ For a complete biographical profile, mention should be made of G. Cucco, *Regesti*, in *Per Taddeo and Federico Zuccari* 1993, pp. 109-120; Capretti 2009, pp. 272-74; Spagnolo 2020.

² G. Cucco, *Regesti*, cit., p. 109.

³ See in Vasari's correspondence the letters of 30 November 1566, of 7 December 1566 (*Der literarische Nachlass*, 1930, n. DLII, pp. 281-82; n. DLIII, pp. 282-483) and the draft dated to the first days of December 1566 (Fratini 2013). Taddeo's biography was completed in the first days of March 1567, cf. the letter from Giorgio Vasari to Don Vincenzo Borghini, 1 March 1567 (*Der literarische Nachlass*, 1930, n. DLXVIII, pp. 303-07).

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato by Federico Zuccaro.

Hell, third circle. The Gluttonous. Cerbero and Ciacco the Florentine

(*Hell, Cantos V-VI*)

1586-1587

Paper, red stone, black stone. Reinforced
426 x 584 mm (maximum measurements)

Florence, Uffizi Galleries, Cabinet of Drawings and Prints, Inv. 3481 F

Inscription: "GOLOSI P[ena]" on the *recto*, bottom center, in red stone, in the handwriting of F. Zuccari; "8" on the *recto*, top left, in pencil;

Comment by Federico Zuccari: "Hell. Canto VI. Recovering his senses, the poet found himself in the third circle, where the gluttonous are punished, the punishment of which is being tight in mud and tormented by a great rain mixed with great hail, which continually falls on them, supervised by Cerberus, who barking with three mouths continuously scratches, bites and tears them. Among these the poet recognizes Ciacco the Florentine poet, with whom he reasoned somewhat of the Florentine discords. From him it starts the descent into the fourth circle, after Vergilius has resolved any doubts, which in the past had moved him" (fol. 7 verso).

Verses from the Divine Comedy copied: Hell. VI, 1-57; 91-115

The sheet, which has some missing parts along the edges, brown spots and traces of a vertical fold in the center, is described by Giuseppe Pelli Bencivenni in the inventory of 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014). Like most of the drawings of the *Hell*, it is realised by alternating the use of red and black stone, a graphic technique that allows Federico Zuccari on the one hand to clearly highlight the figures against the background, on the other to effectively translate the violent contrasts of light and shadow that dominate the horrid infernal landscape.

On the basis of the constant recourse to the simultaneous method that characterizes the illustrations, the temporal sequence of the drawing proceeds from left to right: at first Dante, still depicted in the second circle of *Hell*, falls unconscious at Virgil's feet, overwhelmed by emotion for the story of the tragic love of Paolo and Francesca. Lower down, having recovered from fainting, the poet has already descended with Virgil to the third circle, where the souls of the gluttonous, identified by the scroll "GOLOSI P.", are serving their sentence: on the ground, stuck in the mud and beaten by an

eternal rain made of dirty water, snow and hail, the reprobate suffer the fury of Cerberus, "monster cruel and uncouth" in the form of a three-headed dog, which skin and tears them apart. The figure of the infernal guardian is taken from Virgil's *Aeneid*, in which he opposed Aeneas' descent into Hell and was tamed by the Sibyl with a honey cake soaked in soporific herbs. To placate him, Virgil instead throws a handful of mud into his jaws; the sudden quieting of the beast allows the poet and his guide to proceed on the torn bodies until, on the right, one of these rises and presents himself to Dante. He is the Florentine Ciacco, who prophesies the events that will upset the future of Florence: the bloody struggles between Black and White Guelphs, the latter's fall at the hands of Boniface VIII, the oppressions and violence that inexorably marked the poet's destiny.

Brunner (1999) translates the abbreviation of the scroll "GOLOSI P[ena]" in "piova", taking up Dante's tercets referring to the rain that scourges the damned souls in the third circle of Hell. However, the same abbreviation appears in other scrolls accompanying other illustrations of Hell (inv. 3482 F; 3484 F) and seems it could be resolved, in accordance with the verbal comment written by Zuccari, in the word "pena" [punishment], as also proposed by Petrioli Tofani (2014).

There is a partial copy of the drawing in red and black stone, of smaller dimensions, in the Louvre (Département des Arts Graphiques, inv. 4569 recto, published in Brunner 1999, p. 169, fig. 51), while a copy of the figure of Ciacco can be found on a sheet with different subjects, all referable to *Dante historiato* (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4564 recto, Brunner 1999, p. 169, fig. 52).

BIBLIOGRAPHY

Schubring 1931, p. 54; C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, p. 279, fig. p. 167; Brunner 1999, pp. 167-69, fig. p. 167; A. Mazzucchi in *Dante historiato* 2004-2005, pp. 34-35 n. 8; Stoltz 2011, p. 264 fig. 8; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 954 n. 8; Zgraja 2015, pp. 432, 472 cat. 3.52, fig. p. 434.

2

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato by Federico Zuccaro.

Hell. The city of Dis and the heavenly Messenger

(*Hell*, Canto IX)

1586-1587

Paper, black stone, red stone. Reinforced
433 x 682 mm (maximum measurements)

Florence, Uffizi Galleries, Cabinet of Drawings and Prints, Inv.
3486 F

Inscription: “L’AIVTO / DIVINO” on the *recto*, in the center, in black stone, in the handwriting of F. Zuccari; “13”, on the *recto*, top left, in pencil; “13” on the *recto*, top right, in pencil.

Comment by Federico Zuccari: “*Hell*. Canto IX. For the divine help, which always supply in the things in which man fails, Vergilius together with Dante enter the city of Dis, where, gazing around, they saw a great countryside full of red-hot tombs in which, Vergilius explains, the princes of the heretics with their followers are punished. They pass around the city between the walls and the tombs” (fol. 12 verso).

Verses from the Divine Comedy copied: Inf. IX, 64-105

The sheet, which presents some stains and some lacks along the edges, is described in the inventory of Giuseppe Pelli Bencivenni drawn up between 1779 and 1784 (Petrioli Tofani 2014).

In front of the city gate of Dis, which presents a curiously different aspect compared to that of the previous drawing, the heavenly messenger appears on the left in the guise of Winged Victory (Stoltz 2009), sent by God to allow Dante and Virgil to access to the hellish place. Before him, the shadows of the reprobate vanish fleeing in all directions, while the demons cease all resistance, so that the angel, represented again in the center of the scene, is able to easily open the access door to the city, as explained by the above scroll (“L’AIVTO / DIVINO” [NdT. “The divine help”]). In the foreground, Dante and Virgil, from behind, kneel at the prodigious apparition: above their heads, the walls, full of deformed bucrania and infernal masks, are swarming with demons, while in the distance one can already glimpse the interior of the fortress strewn with burning tombs, eternal home of heretics.

BIBLIOGRAPHY

Schubring 1931, p. 60; C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, pp. 280-281, fig. p. 170; Acidini Luchinat 1998-1999, vol. II, fig. p.

170; Brunner 1999, p. 178; A. Mazzucchi in *Dante historiato* 2004-2005, pp. 37-38 n. 13; B. Stoltz in *Innocente e calunniato* 2009, pp. 203, 208 cat. 6.3, fig. p. 209; Stoltz 2011, pp. 130-131, 267 fig. 13, 230; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 954 n. 13; K. Zgraja 2015, pp. 433, 472 cat 3.54, fig. p. 434.

3

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato by Federico Zuccaro.

Hell, seventh circle, second round. The forest of suicides

(*Hell*, Cantos XII-XIII)

1586-1587

Paper, red stone, black stone. Reinforced
422 x 665 mm (maximum measurements)

Florence, Uffizi Galleries, Cabinet of Drawings and Prints, Inv.
3489 F

Inscription: “VIOLENTI CONTRO IL PROSIMO”, on the *recto*, top left, in black stone, in the handwriting of F. Zuccari; “VIOLENTI CONT / RA SE STESI / E PROPRI BENI”, on the *recto*, bottom right, in black stone, in the handwriting of F. Zuccari; “16” on the *recto*, top left, in pencil; “16” on the *recto*, top right, in pencil.

Comment by Federico Zuccari: “*Hell*. Canto XIII. In this Canto the poet tells the reader how he goes through the second circle, in which those who have used violence against themselves and those who have used it to ruin their possessions are punished; pretending to be converted into gnarled and harsh trunks, of which the circle is all full in the form of a thick wood, they are persecuted and torn apart by black and eager dogs.

[Inf. XIV, 8] *Landa*. That is, campaign, plain.

[Inf. XIV, 12] *A randa, a randa*. All around about” (fol. 15 verso)

Verses from the Divine Comedy copied: Inf. XIII, 1-6; 10-15; 22-24; 28-38; 46-78; 109-129

Described in the inventory of Giuseppe Pelli Bencivenni of 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014), the sheet condenses several Dante episodes into a single image also referable to the previous Canto (Brunner 1999).

The narrative sequence of the drawing originates in the upper left and gradually proceeds towards the first floor on the right: Dante and Virgil appear four times, starting from the bank of the Flegetonte swarming with tyrants, where the two poets walk in the company of Nessus, to continue further down, where Dante crosses the infernal river on the centaur’s back. Thus they arrive in a horrible forest of twisted and gnarled trees, whose branches, covered with thorns, are not green but dark in color and are rendered in

the design with the predominant use of black stone. Here the violent against themselves and their possessions are punished, as the scroll warns, or suicides, which are transformed into trees on which harpies nest. On the far right of the sheet, Dante, spurred on by Virgil, cuts a branch from a tree that has an anthropomorphic shape, and thus discovers that the soul of Pier della Vigna, faithful servant of Frederick II of Swabia, is hidden inside the trunk. Envy of the other courtiers had been imprisoned and had committed suicide. A little further on, Dante and Virgil follow with their eyes the appearance of the squanderers, or the violent ones against their own goods: in fact, two damned souls, naked and covered with scratches, make their way in the thick of the forest, running, naked and covered with scratches: they are Lano da Siena and the Paduan Iacopo da Sant'Andrea, sadly famous in Dante's time for having dissipated all their possessions. The first is joined by the black dogs who chase them, while the second, after having tried in vain to hide behind a bush, is horribly torn to shreds.

BIBLIOGRAPHY

C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, p. 283, fig. p. 173; Brunner 1999, pp. 183-184, fig. 64; A. Mazzucchi in *Dante historiato* 2004-2005, pp. 39-40 n. 16, tav. 24; Stoltz 2011, p. 268 fig. 16; B. Stoltz, in *Florenz!* 2013, p. 258 cat. 163, fig. p. 258; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 955 n. 16

4

FEDERICO ZUCCARI

Dante historiato by Federico Zuccaro.

Earthly Paradise: Matelda leads Dante to drink the water of the Eunoè river, so that he can "rise to the stars"; Dante and Beatrice ascend to heaven in the company of Stazio and the Virtues (Purgatory, Canto XXXIII; Paradise, Canto I)
1587-1588

Paper, red stone, pen, ink. Reinforced

449 x 619 mm (maximum measurements)

Florence, Uffizi Galleries, Cabinet of Drawings and Prints, Inv. 3549 F

Inscription: "COSÌ POI CHE DA ESSA PRESO FVI, / LA BELLA DONNA MOSSESI; ET A' STATIO / DONNESCAMENTE DISSE, VIEN CON LVI. / S'IO HAVESSE LETTOR PIV' LUNGO SPATIO / DA SCRIVER; IO PVR CONTEREI IN PARTE LO DOLCE BER, CHE MAI NON M'HAVRIA SATIO. / MA PERCHE PIENE SON TVTTE LE CARTE / ORDITE A' QVESTA CANTICA SECONDA; / NON MI LASCIA PIV IR LO FREN DELL'ARTE. / IO RITORNAI DA LA SANTISSIMA

ONDA / RIFATTO SI, COME PIANTE NOVELLE / RINOVELLATE DI NOVELLA FRONDA, / PVRO ET DISPOSTO A' SALIR A' LE STELLE."¹ (*Purgatory*, Canto XXXIII, vv. 133-145) on the *recto*, top of the center, in pen, in the handwriting of F. Zuccari; "LETHEO, EVNOE" on the *recto*, bottom left, in pen, in the handwriting F. Zuccari; "77" on the *recto*, top left, pencil

Comment by Federico Zuccari: "Earthly Paradise. Canto XXXIII. In this canto follows the description already begun in the previous one, and which in the end Beatrice urged her to follow. However, having before made them drink the water of the river Eunoè, for which the lost virtue was revived. And so in the company of Beatrice, the three theological virtues and the four cardinal ones, the poet follows the road to heaven" (fol. 75 verso).

Verses from the Divine Comedy copied: Purg. XXXIII, 133-145.

The last panel of *Purgatory*, present in the inventory of Giuseppe Pelli Bencivenni of 1779-1784 (Petrioli Tofani 2014), is made with the prevalent use of red stone that characterizes all the illustrations of the Earthly Paradise.

Dante appears on the scene twice simultaneously: on the left, while drinking the water of the Eunoè river in the company of Stazio and Matelda, and on the right in the act of ascending to heaven accompanied by Stazio, Beatrice and the seven Virtues.

The illustration demonstrates a slight license from Dante's poem, in which Dante's ascent to the Empyrean takes place in the presence of Beatrice alone. Zuccari seems to have transposed into the image a theological concept contained in Cristoforo Landino's commentary on the *Comedy* (1481), in which it is stated that only with virtues is it possible to access Paradise (Brunner 1999).

BIBLIOGRAPHY

C. Gizzi in *Federico Zuccari e Dante* 1993, p. 307, fig. p. 221; Brunner 1999, p. 273, fig. 131; A. Mazzucchi in *Dante historiato*, n. 77; Stoltz 2011, p. 299 fig. 75; Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 963 n. 76; K. Zgraja 2015, pp. 436, 472 cat. 3.56, fig. p. 435

¹ "[...] Even so, when she had taken hold of me, / The beautiful lady moved, and unto Statius / Said, in her womanly manner, 'Come with him.' / If, Reader, I possessed a longer space / For writing it, I yet would sing in part / Of the sweet draught that ne'er would satiate me; / But inasmuch as full are all the leaves / Made ready for this second canticle, / The curb of art no farther lets me go. / From the most holy water I returned / Regenerate, in the manner of new trees / That are renewed with a new foliage. / Pure and disposed to mount unto the stars." (Longfellow translation, *Purgatory*, XXXIII, lines 133-145).

BIBLIOGRAPHY

- Acidini Luchinat 1998-1999: C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 vol., Milano 1998-1999
- Brunner 1993: M. Brunner, *Storia del "Dante historiato da Federico Zuccaro"*, in *Federico Zuccari e Dante* 1993, pp. 71-74
- Brunner 1999: M. Brunner, *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600)*, München-Berlin 1999
- Capretti 2009: E. Capretti, *Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1539/1540 – Ancona, 1609). Notizie biografiche*, in *Innocente e calunniato* 2009, pp. 272-74
- Dante historiato* 2004-2005: *Dante historiato da Federigo Zuccaro posseduto dal Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi di Firenze, edizione in fac-simile*, Roma 2004; *Commentario*, edited by A. Mazzucchi, Roma 2005
- Der literarische Nachlass* 1930: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, edited by K. Frey, vol. II, München 1930
- Federico Zuccari e Dante* 1993: *Federico Zuccari e Dante*, exhibition catalog (Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, Torre de' Passeri, PE, 26th September – 30th November 1993), a cura di C. Gizzi, Milano 1993
- Florenz!* 2013: *Florenz!*, exhibition catalog (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 22nd November 2013 – 9th March 2014), edited by A. Giusti-B. Roeck-G. Wolf, München 2013
- Fratini 2013: D. Fratini, *Il primo progetto di Giovanni Poggi per un'edizione delle Vite di Giorgio Vasari (1908) e alcune lettere inedite del carteggio vasariano*, in: «Annali di critica d'arte», IX (2013), vol. I, pp. 245-264
- Innocente e calunniato* 2009: *Innocente e calunniato: Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, exhibition catalog (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6th December 2009 – 28th February 2010), edited by C. Acidini-E. Capretti, Firenze 2009
- Monster* 2015: *Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*, exhibition catalog (Nürnberg, Germanischen Nationalmuseum, 7th May – 6th September 2015) edited by P. Große-G. U. Großmann-J. Pommeranz, Nürnberg 2015
- Per Taddeo e Federico Zuccari* 1993: *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, exhibition catalog (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18th September – 7th November 1993), edited by B. Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993
- Petrioli Tofani 2014: A. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni: trascrizione e commento*, 4 vol., Firenze 2014
- Schubring 1931: Paul Schubring, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie: Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*, Zürich 1931
- Spagnolo 2020: M. Spagnolo, *Zuccari, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. C, Roma 2020, *ad vocem*.
- Stoltz 2011: B. Stoltz, *Gesetz der Kunst – Ordo der Welt: Federico Zuccaros Dante-Zeichnungen*, Hildesheim 2011
- Zgraja 2015: K. Zgraja, *Mischwesen und Ungeheuer in Federico Zuccaris "Dante Historiato"*, in *Monster* 2015, pp. 428-437

An Itinerary through the valley

Discovering Dante's works of art

Municipality of Ortignano-Raggiolo

Alberta Piroci Branciaroli

RAGGIOLO

The Archangel Michael, mentioned by Dante in all three canticles of the *Divine Comedy*, is of particular importance as archangel of the Apocalypse¹.

In the parish church of Raggiolo there is a polychrome wooden sculpture depicting the archangel who chains the devil. Approached to the judgment of the divine tribunal on the basis of the Old Testament passage of the *Book of Zechariah* (Zk 3: 1-7), the Archangel Michael was identified with the *angel of the Lord*, who “*presides over a court of justice*”. At the moment of death, he is entitled to the particular judgment of souls and in the role of psychopomp he evaluates and accompanies them into the afterlife as a psychagogue; he is the archistrategist who defeated Lucifer and who at the end of time, chains Satan: *Then I saw an angel come down from heaven, holding in his hand the key to the abyss and a heavy chain. He seized the dragon, the ancient serpent, which is the Devil or Satan, and tied it up for a thousand years and threw it into the abyss, which he locked over it and sealed, so that it could no longer lead the nations astray until the thousand years are completed. After this, it is to be released for a short time.* (Revelation, 20:1-6). And it is exactly to this scriptural passage that the wooden sculpture refers, which in the absence of documents, on a stylistic basis, can be dated to the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century. Made in the Florentine area, it can be referred to the circle of Nigetti, a family of wood masters who collaborated with Giorgio Vasari. The features of the archangel's face allow stringent comparisons with the angels of the corbels of the monumental ciborium, designed by Vasari, placed in Santa Croce in 1569 and built with the help of some collaborators, including Dionigi Nigetti. The face of the archangel with blocked features similar to an elegant and graceful mask, with a sharp Manneristic nose and soft curls protruding from the helmet, refers to Vasari and his closest collaborators. Vasari also refers to the figure of the chained devil. Typical of Christian culture is the affinity that unites the devil to the mask with sardonic laughter present in the burin engraving depicting “*Visitazione con san Michele Arcangelo e un santo vescovo*” (Biblioteca Marucelliana, XXXI, 171) that Diana Scultori (Mantua 1547 - Rome 1612) made in Rome in 1588, drawing the subject from Vasari. The devil of the sculptural group of Raggiolo has the same monstrous and grotesque face, large eyes red with anger, dark complexion and is characterized by a gesture of a popular tone: as a sign of defeat, he brings his right

hand to the gigantic mouth that bites with the enormous teeth.²

Reminiscent of the jaws of the Leviathan, symbol of the infernal place, the mouth expresses its menacing power; immense and widely open, it is of particular importance in the diabolical image. The iconographic sphere of the diabolical is immense because by its nature it is devoted to diversitas; the grotesque image of the Parish Church of Raggiolo possesses the ambiguity of the comic and the practices of inversion; the devil's monstrosity arises from the hybridism of human and feral traits that evoke creatures of ancient mythology such as satyrs characterizing Mannerism at the end of the sixteenth century.³

It should be borne in mind that the grotesque deformation of the human face, pushed to the point of assuming animal-like characters and conversely the use of zoomorphic masks, with human expressions are typical of the Mannerism of the late sixteenth century; the inspiration from the mannerist *bizarre* is also reflected in the figure of the devil chained by St. Michael, a marble sculpture that is venerated in the Gargano sanctuary of Monte Sant'Angelo, long attributed to Andrea Sansovino then returned by Mavelli to Andrea di Pietro Ferrucci of Fiesole (1465-1526).⁴

BADIA A TEGA

Few are the traced documents relating to the small monastery in Tega that never rose to the title of abbey, originally dedicated to St. Stephen. It was certainly a Camaldolese priory, dependent in 1244 on the monastery of S. Salvatore di Selvamonda where it was identified as an “*ecclesia*”.⁵

The fact that even in the seventeenth century a Camaldolese monk, though from the congregation of Monte Corona, Venanzio, directly released or later donated by the monks of Camaldoli, some paintings to the church of Tega, today dedicated to S. Antonio and located not very far from where the original church stood, it would suggest an influence of Camaldoli which lasted over time.

The two paintings preserved in the church, attributed to Venantius the hermit, depict subjects that refer to Dante's themes: a pair of small angels and a damned in the flames of hell attacked by a large snake.⁶

The small tubes angels call the dead to rise again with the sound of their trumpets so that the last judgment can take place, as can be seen from the inscription at the bottom of a gray-toned base in imitation of sandstone: *SURGITE MORTUI ET VENITE AD IUDICIUM*. The image refers to the VI

canto of the Inferno in which the religious-doctrinal theme in accordance with the theories of Aristotelian philosophy, which Virgil illustrates to Dante, concerns the eternal destiny of the damned and of Ciaccio who: “*He wakes no more / This side the sound of the angelic trumpet / When shall approach the hostile Potentate, / Each one shall find again his dismal tomb, / Shall reassume his flesh and his own figure, / Shall hear what through eternity re-echoes*”.⁷

The canvas betrays some compositional uncertainty especially in the crossing of the arms of the two angels and is a replica of the one preserved in the monastery of Camaldoli.

The painting depicting a damned soul in the flames of hell seems to be a vigorous figural transposition of Dante’s verses on the character of Vanni Fucci, guilty of sacrilegious theft condemned in the VII ditch of the VIII circle of Hell.

Vanni known as “the Beast” (Pistoia... post 1295 but before 1300) is a historical figure whose fame is linked to the fact that he was mentioned by Dante in cantos XXIV and XXV of the *Hell*: “*And lo! at one who was upon our side / There darted forth a serpent, which transfixed him / There where the neck is knotted to the shoulders. / [...] As he took fire, and burned; and ashes wholly / Behoved it that in falling he became. / And when he on the ground was thus destroyed. / The ashes drew together, and of themselves / Into himself they instantly returned*”.⁸

Then follow the words and the obscene gesture of Vanni Fucci that underline the bestial fury that in the painting is

enhanced by the mighty scream of the damned and by the wavy hair reminiscent of Caravaggio’s Medusa, a painter to whom the hermit looks carefully inspired by his dramatic style of great power and energy. The canvas is accompanied by two black cherubs, one in the act of breathing fire and the other bearing a knotted snake that could allude to the ouroboros (snake that bites its tail, symbol of eternity and metaphor of a cyclical reproduction) confirmation in the myth of the metamorphosis undergone by the damned soul. The power of the cry of the damned is the same as the face of the Caravaggesque Medusa to which the use of a palette of pure colours strongly contrasting with each other also refers. The painting presents the most powerful allegorical symbols of the collective imagination relating to Hell: the snake and the flames. The flames of eternal fire are the best known symbol of the hellish pains, revealed in the *Gospels* (furnace of fire and lake of fire and brimstone (Rev. 20: 14-15); Matthew 5:22 (fire of hell); 13:42 (fiery furnace); Mark 9:48 (hell unquenchable fire), the serpent refers to the dragon of the Apocalypse. Dating back to the forties of the seventeenth century, the painting, steeped in apocalyptic prophecy, in the post-Tridentine climate, arises as a powerful exemplum for the faithful who must know how to orient themselves to the good in view of eternal salvation or damnation. The subject finds direct confirmation in the painting depicting the Hell at the Camaldoli of Naples where Venantius stayed on several occasions.

¹ St. Michael the Archangel is remembered by Dante in the three Canticles: *Hell* (VII, 11-12) *Purgatory* (XIII, 44-46) *Paradise* (IV, 40-48)

² Margaret Daly Davis, in Giorgio Vasari, *Principi, letterati artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalog of the exhibition in Arezzo, Casa Vasari, Edam Firenze, 1981, scheda 25, p. 67.

³ J.C. Schimtt, *Le maschere, il diavolo, i morti nell’Occidente medievale*. In *Religione folklore e società nell’Occidente Medievale*, Roma-Bari, 1988, pp. 206-238.

⁴ R. Mavelli, *La scultura e le arti decorative dal XV al XVIII secolo*,

in J.M. Martin, S. Russo 2019 (edited), *Troia nel primo millennio*, Grenzi, Foggia pp. 217-244.

⁵ *Annali Camaldolesi*, IV, Appendix, coll. 580-582.

⁶ L. Conigliello, in *Il Seicento in Casentino*, Ed. Pagliani Polistampa, Firenze, 2001, card n. 38, p. 286. The paintings were traced in 2001 by Liletta Fornasari and the canvas depicting the damned soul was exhibited at the castle of Poppi in the same year.

⁷ *Hell*, VI, 94-99.

⁸ *Hell*, XXIV, 97-105.

CAMALDOLI

Romualdo, remembered by Dante in canto XXII of *Paradise: Here is Macarius, here is Romualdus, / Here are my brethren, who within the cloisters / Their footsteps stayed and kept a steadfast heart* (l. 49-51), was the founder, in 1012, of the Camaldolese branch of the Benedictine order. In the *Little Rule* he gives his hermits this advice: *Sit in your cell as in paradise; / put the whole world behind you and forget it.* The conception of heaven as a celestial pyramid from whose apex the Trinity governs the destinies of the Universe is consolidated in the theological tradition and in the visual translation. In this structure outlined by the Pseudo Dionysius in *Gerarchia Celeste*, taken up by St. Thomas Aquinas in the *Summa Theologica* and by Dante in the *Comedy*, the celestial kingdom, by Dante's own admission, is the most difficult to imagine since no means of expression is able to capture and transmit the sense of what is by its very nature ineffable, and the mind fails when it has to deal with the thought of God. Dante repeatedly emphasizes this inability to express: *"Within that heaven which most his light receives / Was I, and things beheld which to repeat / Nor knows, nor can, who from above descends; / Because in drawing near to its desire / Our intellect ingulphs itself so far, / That after it the memory cannot go."*¹

Following a consolidated iconographic tradition, the Florentine Sante Pacini in 1776 painted the vault of the monastery church with the *Gloria di San Romualdo e San Benedetto* with a strong scenographic impact due to the use of the broken perspective.²

Inside a whirlwind of clouds the Trinity, the Virgin Mary in the act of receiving the crown from her Son, St. Benedict and St. Romuald are depicted with an upward motion and the angels bearing the traditional attributes of the two saints: the architectural model, prototype of the Hermitage, the book of Romualdo's Rule and Benedict's miter and pastoral. The scenographic system that is lightening towards the altar presents a palette that goes from shades of gray to the lighter and brighter ones of the sky, occupied by the Trinity. While alluding to an infinite space, the scene is framed by monochrome decorations of balanced neoclassical taste. Pacini, born in Florence in 1734, was curator at the Academy of Drawing Arts, a prestigious institution founded by Pietro Leopoldo di Lorena in 1785 in the name of the recovery of the classic ideal of the sixteenth-seven-

teenth-century tradition that the artist demonstrates to be able to reconcile with the late Baroque taste.³

Some canvases preserved between the monastery and the Hermitage, attributed to Venanzio the Hermit, deal with themes of Dante's inspiration: probably the painter had the opportunity to read the poem in the 1481 edition with commentary by Cristoforo Landino, a copy of which was kept in the ancient library of the Hermitage.⁴

The works of Venanzio, the only example of Caravaggesque painting in Casentino, present an extraordinary intensity, grandeur of forms and energetic vitality, and come to life through the strokes of light and shadows of great naturalism. The use of a palette of pure colors of great expressive power make the works of Venanzio manifestations of a deeply and severely religious spirit. The painter whose identity is unknown, documented in Camaldoli from June to November 1640, left many paintings including four canvases, similar in style and size, which depict *Salvator mundi*, *Vergine in peggiera*, which have strong consonances with the same subjects painted in the *Paradise* of the Camaldoli in Naples, a work attributed to Venanzio. Two other canvases refer to eschatological themes: *Gli Angeli del Giudizio* and a *Santo* doubtfully identified with Saint Martin of Tours. The saint or blessed soul, is a person praying who turns his gaze to heaven and wears a robe adorned on the chest by a radiant sun and the presence of the sun in concentric circles in the background refers to Dante's *Paradise* even if the identification of the character remains unresolved: St. John the Evangelist?⁵

The proposal to identify the character with the Evangelist John, who in *Paradise* (canto XXV) is presented as a symbol of charity, is based on lines 100-111: Dante sees a spirit equaling the sun in brilliance and splendor joining Peter and James and he describes it as splendor, fire, flame, all qualifying terms of charity (l. 106, 121 and Pd.XXVI, 2).

Two other canvases, attributed to Venanzio, depict characters remembered in the *Comedy*: the apostles *Pietro e Paolo* (*Paradise* XVIII -130-136) and the canvas with *Michele Arcangelo e Giovanni Battista* that figuratively unites the two Camaldolese traditions, the cenobitic one of the Congregation of Murano who, like the Coronese one, elected the architect of the celestial troops as their protector and the eremitical one, represented by the Baptist.

- ¹ *Paradise*, canto I, l.4-9.
- ² *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, 2014, Vol. 80, Sante Pacini, ad vocem, edited by Alessandra Baroni. https://www.treccani.it/enciclopedia/sante-pacini_%28Dizionario-Biografico%29/.
- ³ P. Ciampelli, *Guida storica illustrata di Camaldoli e sacro eremo*, Udine, 1906, pp.41,43,46,48. A.Piroci Branciaroli, *Camaldoli. Il monastero, l'eremo e la foresta*, Ed. Edimond, Città di Castello, 2006, p. 30.
- ⁴ For the figure of Venantius the hermit, see the studies of Lucilla Conigliello, *Da Antiveduto della Gramatica a Venanzio l'eremita. Nuovi dipinti caravaggeschi a Camaldoli*. Ed. Octavo, 1995. L.Co-nigliello, *Nuovi dipinti e un lungo soggiorno polacco per Venanzio l'Eremita*, in *Il Seicento in Casentino, Dalla Controriforma al Tardo barocco*. Ed. Pagliai Polistampa, 2001, p.119. For the story relating to the Comedy of 1481 preserved in the Rilliana Library of Poppi, see note 21 of the essay by Alessia Busi in this catalog.
- ⁵ Franco Niccolini, *Nuova Guida del Casentino*. Arezzo 1968 p.251; he describes the painting in Badia a Tega as Anima Beata. Laura Speranza, though with some uncertainty, she believed she could identify the character with San Martino di Tours on the occasion of the Poppi exhibition in 1995.

SANCTUARY OF LA VERNA

Mount Penna or Sasso della Verna is located along the watershed between the Arno and Tiber river basins: Dante's "rude rock 'twixt Tiber and the Arno". Here St. Francis "From Christ did he receive the final seal, / Which during two whole years his members bore". The event of September 17, 1224, made the mountain the holiest in the world, the second Calvary, as evidenced by the inscription of the ancient entrance: *NON EST IN TOTO SANCTIOR ORBE MONS*. The essay by Pierluigi Licciardello which examines the history of the lords of Chiusi from its origins to the thirteenth century is precious about the historical-hagiographic context in which the story of the donation of Mount della Verna to Francis by the noble Orlando Cattani developed.¹

Of great interest is also the hypothesis relating to the presence on Mount Penna of an ancient pre-Christian cult of Laverna, an infernal divinity associated with thieves, of which she became protector, losing her attributes of chthonic goddess of the underworld.²

Regarding the presence of thieves and brigands on the mountain, the first to give news of it is fra' Mariano da Firenze who wrote: "In this mountain, as a strong and safe place, there was a certain cruel and great thief, prince and chief of many other thieves... he preyed on and stole... everyone called him Lupo [Wolf]."³

Mario Sensi is responsible for some insights into the presence on the mountain of a Michaelic sanctuary, linked to transhumance, transformed into a St. Francis sanctuary.⁴

The presence of pre-Christian and proto-Christian cults on the mountain, which Francis made sacred, brings the story of the Saint of Assisi closer to the great eschatological design, which configures the *Comedy*, centered on the theme of the initial and final battle between Michael and Lucifer, symbolically described in the first canto of *Hell*, where the poet uses the allegorical image of a beast and a Greyhound (*Hell* I.100-2).⁵

We have informations of the special devotion of St. Francis to the Archangel Michael from *Vita Seconda* by Celano: "He often repeated (Francis) that Blessed Michael must be honored in a more solemn way because he has the task of presenting souls to God".⁶

In *Legenda Major*, Francis "Speciali erat amore devotior" precisely because Michael was the advocate of souls beside God: "animarum representandarum haberet officium".⁷

A pilgrimage of the saint from Assisi to the Gargano sanctuary of Monte Sant'Angelo in 1216 is documented, and during Lent in honor of the Archangel, on 17 September 1224, he received the stigmata. The consecration of the first small church dedicated to Maria (Santa Maria degli angeli) dates back to Au-

gust 1269 in the presence of Saint Bonaventure who named La Verna, Mount of the angels.⁸

The painter Emanuele da Como is inspired by the theme of angels in the painting of the chapel of St. Michael the Archangel in the basilica, built in 1635 by Ottaviano Ducci for a thousand scudi. It depicts the three archangels Michael in armor, Raphael with the thurible and incensing boat and Gabriel with the usual lily; on high angels in glory. The three archangels, remembered together in Dante's *Paradise*: "Holy Church under an aspect human / Gabriel and Michael represent to you, / And him who made Tobias whole again" (*Pd*, IV, 46-48) return in a passage from *Regola non bollata*, according to model of prayerful invocation, they are mentioned with angelic choirs and in the "Sacrum Commercium" on the lips of Poverty when, to groups of friars under the guidance of Francis, he remembers the promise reserved for virgins.⁹

Made in the years 1670/71 when the presence of the painter at La Verna is documented, the painting exemplifies in the characters of the composition and figures, an archaic style to be put in parallel with the neo-Perugian and neo-Raphaellesque revival; the balanced composition, conducted with correctness of setting, refers to the classical measure. From the point of view of the iconography, however, a particularity must be pointed out in that the function of thurifer archangel is traditionally referred to Michael while in the painting in question, the thurible and the spacecraft are the attributes of the archangel Raphael. In fact, Michael the Archangel was recognized as the thurifer of the mystical visions of Isaiah and the Apocalypse: "Another angel came and stood at the altar, holding a gold censer. He was given a great quantity of incense to offer, along with the prayers of all the holy ones, on the gold altar that was before the throne. The smoke of the incense along with the prayers of the holy ones went up before God from the hand of the angel." (*Ap*: 8: 3-8).

Emanuele da Como (Como, 1625 - Rome 18 February 1701) of the Order of the Reformed Friars Minor, known as Emmanuello da Como, Fratrem Emanuele de Riva Como, trained as a self-taught person in the city of origin then with Agostino Scilla in Messina, distinguished himself for his pure and simple style, for the balanced composition, adhering to the Tridentine dictates.¹⁰

To him we owe the frescoes, almost totally lost, in the corridor of the Stigmata: there are only three boxes, two of which heavily retouched by Luigi and Giovanni Ademollo, in the years 1840/49. The frescoes narrate some episodes in the life of St. Francis and among these Francis receives the stigmata is the most significant scene, conducted with a palette of soft colors,

a simple, pure, engaging language and with mastery of design and perspective.¹¹

But it is in the chapel of the Stigmata, *haut lieu* of Franciscan spirituality, erected in 1263/64 by the will of Count Simone dei Guidi di Battifolle, in memory of the event that made Francesco *Alter Christus*, that the most significant work of the mystical journey of the saint: *La Crocifissione*. The large arched altarpiece, documented in 1481, is the work of Andrea della Robbia's maturity. It is commissioned from the workshop in via Guelfa in Florence, by Tommaso Alessandri, a member of a family with a close Medici affiliation. The monumental altarpiece in glazed terracotta, destined for the main altar, has Christ crucified in the center and St. Francis kneeling down, the Virgin, St. John and St. Jerome, the latter of clear exemplary value as a penitent anchorite. The work has many symbols: the pelican that feeds its cubs (in the psalm of David 101.7 we find "*similis factus sum pelicano in solitudinis*" later referring to Christ); the skull at the foot of the cross, the sorrowful sun and moon alluding to the New and Ancient Covenant.¹²

Andrea's *ancona* inaugurates a new typology, that of the unitary altarpiece, still unpublished in Florentine painting of the time, and the double frame, decorated with heads of white cherubs and a polychrome festoon of flowers and fruits, presents a richness of color and ornamental that aroused some perplexity among the members of the Order, who perceived it as a rich element of *varietas* and not as a mere expression of simplicity, openly manifesting their dissent to the client, the guardian Pietro Paolo Ugurgieri. Among the works

that refer to the verses dedicated by Dante to the saint of Assisi, the *stauroteca* kept in the Museum should be remembered: the wooden reliquary covered with silver foil of Tuscan manufacture from the 18th century, contains the relic of the True Cross which is mentioned first from Salimbene da Parma and which Mariano da Firenze remembers as donated to La Verna by Cardinal Giacomo Colonna (Rome c. 1250 – Avignon 1318). It is not known whether the relic is exactly the same but it is certain that since ancient times the convent kept a part of the wood of the True Cross and it could not be otherwise.¹³

In the Museum there is also an interesting seventeenth-century painting depicting St. Francis bearded, with evident signs of the stigmata, the emaciated face, dark habit: the image according to the inscription (*Vera Sancti Francis Efiges*) is a "historical portrait" of the Saint of Assisi. The severe, ascetic image of the saint is a reworking of the Berlinghieri archetypes (works of San Miniato 1228 and Pescia 1235) and contrasts with the sweet figure of Francis that emerges from the official biography of San Bonaventura and that echoes in the glazed by Andrea Della Robbia which is located in the basilica, on the left side of the presbytery where the beardless saint supports a cross and shows evident signs of the stigmata: it is worth remembering the commitment of Pope Alexander IV (Anagni, around 1199 – Viterbo 1261) which was so dear to his heart the depiction of the "seal of Christ" so as to inflict excommunication on anyone who dared to portray the saint without those holy signs.¹⁴

¹ P. Licciardello, *I signori di Chiusi della Verna dalle origini al Duecento*, in *Altro monte non ha più santo il mondo. Storia, architettura ed arte alla Verna dalle origini al primo Quattrocento*, Atti del convegno di studi, edited by Nicoletta Baldini, Ed. Studi francescani, Firenze, 2012, pp. 10, 43, 46. <https://www.academia.edu/7968630>.

² N. Canu, *Il culto della dea Laverna*, p. 9. Per maggiori informazioni sulla reperibilità della tesi: <http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=20910> (PDF) *Il culto della dea Laverna* | Nadia Canu - Academia.edu https://www.academia.edu/30593682/Il_culto_della_dea_Laverna; Giovanni Caselli, Chiusi della Verna was in all probability a customs post in Roman times, when numerous flocks from Montefeltro and from the upper Valtiberina passed through it from Compito ('trivio') where pit tombs with Etruscan-Roman period furnishings have been found for generations. It is plausible that, as reported by tradition, thieves and criminals were hiding in the ravines of La Verna and prospered thanks to

³ Mariano Ughi da Firenze, *Dialogo del sacro monte della Verna*,

the traffic that took place around. <https://tuttatoscana.net/storia-e-microstoria-2/il-sasso-del-regio-laverna/>.

edited by Ciro Cannarozzi, ofm, Pistoia 1930, pp. 39-40.

⁴ M. Sensi, *Eremiti dell'Apocalisse e terziari regolari, una Tebaide in Casentino*, *Annali Aretini*, vol. 22, 2014, pp. 287-315; M. Sensi, *Santuari e pellegrini lungo le "vie dell'angelo"*, *Storie sommerse*. Roma, 2014.

⁵ Amanda R. Latrenta, *Il Giudizio Universale tra la scolastica medievale e la Divina Commedia di Dante*. City University of New York (CUNY) CUNY Academic Works School of Arts & Sciences Theses Hunter College Spring 5-15-2020, pp. 10-11.

⁶ *Fonti Francescane*, edited by Ernesto Caroli, *Vita Seconda di Tommaso da Celano*, Ed. Francescane, Padova, 2004, CXLIX, 785, p. 491.

⁷ F.F. *op. cit.* 2004, Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda Maggiore*, Caput IX, 1166, p. 665.

⁸ Bargiacchi, *Chiese e santuari del Casentino*, Arti Grafiche Cianferoni, Stia, 2011, p.79 he reports what is described in "Dialogo

antico estratto da padre Fra Francesco Lapucci da Poppi”.

- ⁹ F.F. *op. cit.* 2004, *Regola non bollata* 23,67. *Sacrum Commmercium*, 68,2027.
- ¹⁰ Bellarmino Bagatti, “*Fra Emanuele da Como, pittore francescano, (1625-1701)*”, *Miscellanea francescana*, 1934; B. Bagatti, *Uno sconosciuto itinerario della Verna del 1696*, III, 1931, p. 433.
- ¹¹ S. Mencherini, *Guida illustrata alla Verna*, Firenze, 1907, pp. 139;157; 242.
- ¹² Sant’Agostino, *Opere-Esposizioni sui salmi*, III, edited by Tommaso Mariucci, Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova Editrice 1976, pp. 525-27. The symbolic interpretation that Augustine

gives it was based on a verse of the Psalms, understood as if its author spoke prophetically in the person of Jesus Christ and adds: “This bird therefore, if the relative account is true, bears a great resemblance to the flesh of Christ, for whose blood we received life”. Augustine, proposing the legend, note a parallel between Christ and the pelican, a fortunate parallel because it will be taken up by the following theology.

- ¹³ M.B. Barfucci, *Il Monte della Verna. Sintesi di un millennio di vita*, Ed. Giunti, Firenze, 1992, pp. 131-132.
- ¹⁴ C. Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle Stimmate*, Ed. G. Einaudi, Torino, 1993, p. 279.

Finito di stampare presso
POLISTAMPA FIRENZE srl
luglio 2021