



DANTE NEI MUSEI VATICANI

PERCORSO DANTESCO

A CURA DI *ADELE BREDA*

PARADISO



VII CENTENARIO DELLA MORTE DI DANTE ALIGHIERI
1321-2021



Paradiso

PINACOTECA VATICANA Dante e Francesco d'Assisi

Alla fine del Duecento e nei primi decenni del Trecento il Francescanesimo era il movimento più diffuso e più vicino al popolo. Al suo fondatore, Francesco d'Assisi, dono della Provvidenza insieme a San Domenico e guida della Chiesa, Dante dedica il canto XI del Paradiso. Francesco visse a fondo l'esperienza evangelica di Cristo, in totale distacco dai beni del mondo e come Lui “sposo” di Madonna Povertà. Ma, come Gesù sul monte Golgota, anche Francesco ebbe l'esperienza mistica di rivivere la Passione di Cristo “nel crudo sasso intra Tevere e Arno” (Paradiso, 11, 106), cioè sul monte spoglio e inospitale della Verna. Qui, primo tra tutti i santi, ricevette “l'ultimo sigillo” (Paradiso, 11, 107), ovvero il dono delle stimmate, impresse da un serafino nella sua carne viva.

Dante ebbe sotto i suoi occhi certamente le immagini più antiche di San Francesco, come quella dipinta da Margaritone d'Arezzo, della Pinacoteca Vaticana (MV 40002, **Fig. 1**), esempio di ritratto “verosimile” nel Medioevo, in cui il santo è segnato dalle cinque piaghe delle stimmate.

*“La provedenza, che governa il mondo
con quel consiglio nel quale ogni aspetto
creato è vinto pria che vada al fondo,
...due principi ordinò in suo favore,
che quindi e quindi le fosser per guida [della Chiesa].
L'un [Francesco] fu tutto serafico in ardore;
l'altro [Domenico] per sapienza in terra sue
di cherubica luce uno splendore.*

Paradiso, XI, 28-30; 35-39

*“...nel crudo sasso intra Tevere e Arno
da Cristo [Francesco] prese l'ultimo sigillo,
che le sue membra due anni portarno”.*

Paradiso, XI, 106-108



Fig. 1
Margaritone d'Arezzo, *San Francesco d'Assisi*
MV 40002, Pinacoteca Vaticana, Sala I

A Margaritone si devono diverse tavole firmate raffiguranti San Francesco; nel Museo Medioevale e Moderno di Arezzo ne sono conservate due provenienti dai vicini conventi francescani di Ganghereto e di Sargiano. Secondo alcuni studiosi i dipinti più antichi dovrebbero essere quello di Ganghereto e forse quello della Pinacoteca Vaticana.

Il Santo viene così descritto nella biografia di Tommaso da Celano: «Di non grande statura, piuttosto piccolo che grande, egli aveva una testa non proprio grande e rotonda, un viso un po' lungo e largo, una fronte liscia e piccola, occhi neri e limpidi, non grandi; capelli scuri, sopracciglia dritte, un naso regolare, stretto e diritto».

La stessa fisionomia la ritroviamo nel dipinto vaticano dove il Santo è rappresentato in posizione frontale, con il saio e un cappuccio, con un libro chiuso nella mano sinistra, nell'atto di mostrare con l'altra le stimmate, che segnano anche i piedi. Il cordone con tre nodi richiama i tre voti della Regola: Obbedienza, Castità e Povertà.

Il Matrimonio Mistico di San Francesco con la Povertà

San Francesco rappresenta appieno quel desiderio di rinnovamento che è espresso alla fine del XII secolo sia dal popolo, che dalla stessa Chiesa e anche da alcuni papi (ad esempio da Innocenzo III al quale si deve l'approvazione orale della Regola di San Francesco nel 1210, seguita da quella ufficiale di Onorio III nel 1223).

Nato ad Assisi intorno al 1182, figlio del mercante Bernardone, dopo aver condotto una vita spensierata e gioiosa, combatté nel 1202 contro Perugia. Dopo un anno di prigionia, fu pervaso da un intenso desiderio di cambiare radicalmente vita. Abbandonò così la ricca casa paterna per dedicarsi alla cura dei fratelli, alla preghiera, alla carità, predicando il messaggio evangelico con gioiosa umiltà.

Nato da madre francese, il Santo nella sua giovinezza era stato affascinato dal mondo cortese e cavalleresco e, dopo la conversione, la sua scelta di vivere in autentica povertà prese forma dall'immaginario cortese, assumendo le fattezze di una dama, Madonna Povertà, alla quale dedicare l'intera sua vita e il suo amore. Nacque così il tema delle *Nozze mistiche di San Francesco con Madama Povertà*.



Ottaviano Nelli, *Matrimonio mistico*, Particolare della Fig. 2

Questo soggetto, carico di elementi simbolici, allude, perciò, alla vocazione di San Francesco e alla sua scelta di vivere secondo il Vangelo in assoluta povertà, come racconta Tommaso da Celano nella Vita del Santo:

“Mentre si trovava in questa valle di lacrime, il beato padre dispreggiava le povere ricchezze comuni ai figli degli uomini e aspirava di tutto cuore alla povertà, desiderando più alta gloria. E poiché osservava che la povertà, mentre era stata intima del Figlio di Dio, veniva pressoché rifiutata da tutto il mondo, bramò di sposarla con amore eterno. Perciò innamorato della sua bellezza, per aderire più fortemente alla sposa ed essere due in un solo spirito, non solo lasciò padre e madre, ma si distaccò da tutto. Da allora la strinse in casti amplessi e neppure per un istante accettò di non esserle sposo. Ripeteva ai suoi figli che questa è la via della perfezione, questo il pegno e la garanzia delle ricchezze eterne” (II, 55).



Fig. 2

Ottaviano Nelli, *Matrimonio mistico di San Francesco con la Povertà*, MV 40213, Pinacoteca Vaticana, Sala II

Nel dipinto di Ottaviano Nelli (1380-1448), datato intorno al 1425 (**Fig. 2**), che apparteneva ad un polittico proveniente da San Francesco a Gubbio, è visualizzato il *Matrimonio mistico di San Francesco con*

la *Povertà*: la sposa è abbigliata con una veste bruna, ha i capelli sciolti ed è scalza; la affiancano l'Obbedienza, con abito grigio e giogo dorato al collo, e la Castità, con veste azzurra e il giglio, simbolo di purezza. Il pittore riserva particolare attenzione all'apparizione della mano di Dio in cielo per indicare che la Regola di san Francesco è confermata dalla benedizione del Signore.

La stessa temperie culturale che respiriamo nell'arte di Ottaviano Nelli era stata già evocata nel poema dantesco, in cui il Poeta nel narrare l'unione tra gli "sposi" con ogni probabilità si rifà a Tommaso da Celano, ma anche al testo agiografico intitolato *le Sacre nozze del beato Francesco con Madonna Povertà* (*Sacrum commercium sancti Francisci cum Domina Paupertate*).

Dante rielabora, sulla scia dell'amor cortese, la vicenda di un giovanissimo Francesco che, opponendosi al volere paterno, si era unito in mistiche nozze con una donna sola da più di millecento anni, Madonna Povertà, negletta e rifiutata da tutti da quando era rimasta vedova di Gesù:

*"Non era ancor molto lontan da l'orto,
ch'el cominciò a far sentir la terra
de la sua gran virtute alcun conforto;*

*ché per tal donna, giovinetto, in guerra
del padre corse, a cui, come a la morte,
la porta del piacer nessun diserra;*

*e dinanzi a la sua spirital corte
et coram patre le si fece unito;
poscia di di in di l'amò più forte.*

*Questa, privata del primo marito,
millecent'anni e più dispetta e scura
fino a costui si stette sanza invito"*

*"...né valse esser costante né feroce,
sì che, dove Maria rimase giuso [ai piedi della croce],
ella con Cristo pianse in su la croce.*

*Ma perch'io non proceda troppo chiuso,
Francesco e Povertà per questi amanti
prendi oramai nel mio parlar diffuso.*

*La lor concordia e i lor lieti sembianti,
amore e meraviglia e dolce sguardo
facieno esser cagion di pensier santi."*

Paradiso, XI, 55-66; 70-78

ADELE BREDÀ

Curatore

Reparto per l'Arte bizantino-medievale dei Musei Vaticani

ATRIO DELLA PINACOTECA VATICANA

“Figlia del tuo Figlio”



5

Fig. 3
Michelangelo, *La Pietà*, calco in gesso, 1975, particolare

Calco in gesso (1975) della *Pietà* di Michelangelo

Il contratto per la *Pietà*, collocata dal 1749 nella prima cappella di destra della Basilica di San Pietro, venne sottoscritto nel 1498 da Michelangelo e dal cardinale francese Jean Bilhères de Lagraulas, abate di Saint-Denis, titolare di Santa Sabina e influente ambasciatore del re di Francia Carlo VIII presso papa Alessandro VI Borgia. Garante per lo scultore toscano, allora ventitreenne, era il banchiere Jacopo Galli, presso la cui casa romana il giovane artista aveva scolpito nel 1496-1497 il *Bacco*, oggi al Museo Nazionale del Bargello e commissionato dal cardinale Raffaele Riario.

Michelangelo si recò personalmente a Carrara per sovrintendere alla cavatura del blocco di marmo bianco apuano della miglior qualità, sbizzandolo sul posto prima di trasportarlo a Roma. Terminata entro il 1500, la *Pietà* avrebbe impegnato l'artista per circa due anni su un'iconografia più nordica che italiana e in cui il Cristo morto giace riverso sulle ginocchia della Madonna. Oltre a essere l'unica firmata, la scultura è tra le più levigate e rifinite della produzione michelangiotesca, come avrebbe ricordato Giorgio Vasari, secondo il quale «è un miracolo che un sasso da principio, senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione che la natura a fatica suol formar nella carne».

Il dramma silente dell'immagine si stempera nel dolce volto della Vergine, che appare più giovane di quello del Figlio esanime ed è tratteggiato in modo pittorico con spunti dalla pittura di Botticelli e di Leonardo. Questo inconsueto dettaglio iconografico, come avrebbe scritto nel 1553 il suo biografo Ascanio Condivi, fu motivato da Michelangelo con la castità e la verginità di Maria, che ne avrebbero preservata la «freschezza e fior di gioventù». La giovinezza di Maria si spiega anche alla luce della *Divina Commedia* e della profonda cultura dantesca del Buonarroti, «degnissima di qualunque teologo». Ancora secondo il Condivi, infatti, Michelangelo si sarebbe ispirato per la sua *Pietà* ai celebri versi di Dante dall'inno di San Bernardo a Maria:

*“Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,*

*tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura”.*

Paradiso, XXXIII, 1-6

FABRIZIO BIFERALI

Assistente

Reparto per l'Arte dei secoli XV-XVI dei Musei Vaticani

COLLEZIONE DI ARTE CONTEMPORANEA

Visioni dal Paradiso

*“Or apri li occhi a quel ch’io ti rispondo,
e vedrai il tuo credere e l’ mio dire
nel vero farsi come centro in tondo.
Ciò che non more e ciò che può morire
Non è se non splendor di quella idea
Che partorisce, amando, il nostro sire “*

Paradiso, XIII, 49-54

È ancora Salvador Dalì ad accompagnare la nostra immaginazione e il nostro sguardo nei luoghi del Paradiso dantesco.

Le tavole qui scelte (**Figg. 4-5**) tra le trentatré che illustrano la cantica ci introducono in una dimensione estatica, di pura *visione*, dove l’essenza stessa dell’immagine, il colore che si fa forma, gioca un ruolo fondamentale per accostarsi all’indicibile, intuirlo almeno: proprio come nei versi di Dante, tutto si fa progressivamente immagine colorata, luminosa, evanescente, dove la componente più ermetica, e più autentica, del linguaggio surrealista di Dalì, che recupera le poetiche simboliste di primo Novecento ma anche il citazionismo classicista e quattrocentista del Ritorno all’Ordine, trova la sua compiuta ambientazione, quasi un corrispettivo per simmetria, all’interno del linguaggio dantesco.

*E quando il dente longobardo morse
la Santa Chiesa, sotto le sue ali
Carlo Magno, vincendo, la soccorse*

Paradiso, VI, 93-96



Fig. 4
Salvador Dalì, *Chiesa e Impero*,
mm 250 x 188, *Paradiso*, vol. I, tav. 6

*Così Beatrice; e quelle anime liete
Si fero spere sopra fissi poli,
fiammando, volte, a guisa di comete*

Paradiso, XXIV, 10-12



Fig. 5
Salvador Dalì, *Il Gaudio dei Beati*,
mm 250 x 180, *Paradiso*, vol. II, tav. 25

La rappresentazione di Beatrice, già protagonista della tavola dedicata al canto II dell'*Inferno*, si fa centrale nella cantica del Paradiso, dove sostituisce Virgilio nel ruolo di guida e mentore del poeta.

Dalì sceglie di rendere le fattezze della donna amata da Dante via via più eteree nel corso del percorso ultraterreno: se nell'*Inferno* compare in soccorso a Dante con le morbide fattezze di una divinità botticelliana, presente in trasparenza come in un disegno quattrocentesco, nei cieli del Paradiso la sua figura si fa più potente, monumentale e intellettualizzata: come una filosofa dell'antichità, compare a puntare l'indice verso l'alto per risolvere i dubbi di Dante nel IV canto del Paradiso, e i contorni del suo corpo si fanno costellazione (**Fig. 6**). E ancora, nel canto XVIII (5-6), sprona il suo compagno di viaggio a *mutare* pensiero:

*“disse: Muta pensier; pensa ch'io sono
presso a colui ch'ogne torto disgrava”*

ovvero a progredire nel suo percorso di fede e di ascesi. Dalì sceglie di descrivere questo momento decisivo raffigurando i due volti di Dante e Beatrice affrontati, quello di lei specchiante, senza lineamenti, perché l'amato possa leggervi, e assorbire, l'amore per Dio che vi si riversa (**Fig. 7**).

*“Già si godeva solo del suo verbo
Quello specchio beato, e io gustava
lo mio, temprando col dolce l'acerbo”*

Paradiso, XVIII, 1-3



Fig. 6
Salvador Dalì, *Beatrice risolve i dubbi di Dante*,
xilografia, mm 245 x 188, *Paradiso*, vol. I, tav. 4



Fig. 7
Salvador Dalì, *Il conforto di Beatrice*,
xilografia, mm 242 x 180, *Paradiso*, vol. II, tav. 18

La tavola 13, dedicata alla *Croce di Marte* (**Fig. 8**), ripercorre il tema della visione estatica di Gesù crocifisso, affrontato più volte dall'artista a partire dalle meditazioni di San Giovanni della Croce, il quale aveva immaginato la visione del Crocifisso da un inedito punto di vista: lo sguardo dall'alto di Dio Padre sul Figlio morente.

*"Qui vince la memoria mia lo 'ngegno:
ché 'n quella croce lampeggiava Cristo,
sì ch'io non so trovare esemplo degno"*

Paradiso, XIV, 103-105



Fig. 8
Salvador Dalí, *La Croce di Marte*, xilografia, mm
242 x 181, ivi, *Paradiso*, vol. I, tav. 13



Fig. 9
Salvador Dalí, *Crocifisso*, 1954, olio su tela, cm 40
x 30, Musei Vaticani, Collezione d'Arte
Contemporanea

ROSALIA PAGLIARANI

Assistente

Reparto Arte Ottocento e Contemporanea dei Musei Vaticani