

Signorelli e il *Purgatorio* “visualizzato” a Orvieto

Marianna Villa

Università degli Studi di Milano

mariannavilla@tin.it



Riassunto

Un caso emblematico del dialogo tra parola e immagine è offerto dallo zoccolo della cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto, in cui Signorelli ha raffigurato i primi undici canti del *Purgatorio* in altrettanti monocromi, attorno ai ritratti di Dante e (probabilmente) Stazio, presentati alla stregua di antichi *sapientes*. La *Divina Commedia* viene piegata al progetto complessivo della cappella e il *Purgatorio* diventa portavoce di un messaggio salvifico e ottimistico, di contro alle grandiose scene delle fasce superiori. Ma d'altro lato la presenza di Dante, letto attraverso il filtro dell'umanesimo fiorentino, conferisce un impianto moderno e umanistico alla decorazione del ciclo pittorico, iniziato cinquant'anni prima da Beato Angelico, nella direzione di un maggiore realismo e plasticità delle figure.

Parole chiave: Signorelli, Orvieto, *Purgatorio*, monocromo, zoccolo della cappella.

Abstract

This essay focuses on the intersection between text and image at San Brizio's frescoes in Orvieto and the analysis of Dante's influence. In the socle Luca Signorelli painted XI scenes from Dante's *Purgatory* in gilded fields of groteschi decoration, surrounding the portraits of Dante and (perhaps) Statius, depicted as *sapientes*. According to the iconographic program of the chapel, Dante's *Purgatory* suggests the possibility of redemption and salvation. Moreover *Divine Comedy* gives a modern and humanistic feature to decoration, that Beato Angelico started painting fifty years before.

Keywords: Signorelli, Orvieto, *Purgatory*, *grisaille*, socle of chapel.

I

Il Ciclo della Cappella Nova o di San Brizio ad Orvieto rappresenta un interessante caso dell'intersezione tra Dante e l'arte, anche per l'importanza che la cappella ha rivestito per artisti successivi (era il punto di passaggio obbligato sulla strada tra l'Umbria e Roma), quali Michelangelo, ma anche Blake, Ottley e Füssli. I nuovi dati emersi dal restauro, terminato una decina di anni fa, e gli studi che ne sono seguiti hanno evidenziato l'urgenza di riesaminare i rapporti tra il ciclo orvietano e la *Commedia* dantesca.

Realizzata nel fianco destro del Duomo tra il 1406 e il 1444, ridedicata alla Madonna di San Brizio nel 1622, la Cappella Nova di Orvieto fu decorata a partire dal 1447 da Beato Angelico, che nella volta della crociera sopra l'altare dipinse il *Cristo Giudice*, assiso in trono, il *Coro dei Profeti* e i costoloni della volta, per poi ritornare ai cantieri vaticani nell'autunno dello stesso anno, come da contratto, lasciando incompleto il resto. Dopo numerose vicissitudini e rifiuti, fu Signorelli (1450 ca.-1523) il 5 aprile 1499 ad accettare l'incarico di portare a termine gli affreschi incompiuti e vi lavorò, con pause ed insieme ad aiutanti, tra cui Girolamo Genga e forse il figlio Antonio, fino al 1504. Sebbene la cronologia e la sequenza dell'esecuzione non siano ancora sicure, si è ipotizzato (Kanter 1996) che l'artista sia partito dalle vele della parete ovest seguendo disegni dell'Angelico con i *Cori degli apostoli* e gli *Angeli con gli strumenti della passione* e sia quindi passato agli affreschi delle pareti dietro l'altare dopo il 1501.¹ Per ultimo, sarebbero state realizzate le lunette con il *Giorno del giudizio* e le *Storie dell'Anticristo*, stilisticamente più omogenee, la decorazione dell'arco di ingresso e la fascia inferiore dello zoccolo, con gli uomini illustri e i medaglioni a *grisaille*. Accanto al divario stilistico dell'ultimo gruppo di affreschi, in cui emerge quello stile più angoloso e parossistico che risulta la cifra stilistica della produzione più tarda dell'artista (Kanter 1996: 132), anche la concezione stessa delle scene sembra mutare: viene meno il fondo dorato, appannaggio medievale, così come l'arco che incornicia le scene, si affermano schemi compositivi di tipo narrativo ed invenzioni ad effetto dove a risaltare è la plasticità delle figure, con i corpi che emergono da uno spazio di tipo scenografico e assumono un più evidente colorismo.

Un altro problema rimasto aperto dopo il restauro è quello della paternità del progetto iconografico, visto che si è modificato nel corso del tempo e che è il frutto della collaborazione tra artisti, committenti,² umanisti e teologi. Tra

1. Dall'aprile del 1500, infatti, vengono commissionati a Signorelli anche tutti gli affreschi delle pareti, dopo che aveva consegnato un progetto generale. Se tra l'ottobre del 1500 e la primavera dell'anno successivo è stato a Cortona, la ripresa dei lavori è avvenuta nel 1501.
2. I documenti rimasti non sono concordi nell'individuare finanziatori dell'impresa: potrebbero essere signori locali, la Curia Romana, che "prestò" l'Angelico nell'estate del 1447 per iniziare la decorazione della volta, i Medici o la famiglia Monaldeschi che diede fondi

questi ultimi vi è probabilmente Antonio Albèri, arcidiacono della cattedrale, precettore di Francesco Nanni Todeschini Piccolomini (poi divenuto Papa Pio III) e committente degli affreschi della Biblioteca (oggi "Albèri") annessa alla cappella. Posto che probabilmente già l'Angelico aveva concepito il tema del giudizio universale dalle vele del soffitto nella seconda campata della cappella (quella dell'altare), che era stata dipinta a partire dal 1447, sarebbero stati in seguito i "venerabiles magistros sacre pagine", soprattutto domenicani, secondo i dati d'archivio recentemente emersi (Andreani 1996: 434) ad estendere il tema all'altra campata della cappella nel 1499, affidando al Signorelli la raffigurazione della corte dei santi in cielo (gruppi di vergini, martiri, confessori e patriarchi del Vecchio Testamento). Invece l'unione del tema del giudizio a quello dell'anticristo, dipinti per ultimi proprio dal Signorelli, rappresenta un *unicum* in tutto il panorama artistico italiano. Non è tuttavia possibile, per l'assenza di documenti, ricostruire con certezza il ruolo del Signorelli nella progettazione degli affreschi o nella scelta del tema, ma il suo apporto può essere considerato rilevante per tutto quanto realizzato tra il 1502 e il 1504. Tra l'altro il restauro ha dimostrato, in molti casi, la presenza di aggiustamenti in corso d'opera sia per mano degli Operai del Duomo che del Signorelli, che ha anche incastonato il proprio ritratto negli affreschi, segno che il progetto non è stato imposto dai committenti né accettato acriticamente dall'artista.

L'assunto di questo contributo è allora che il progressivo distacco dagli schemi dell'Angelico, ancora di stampo tradizionale, verso una rappresentazione in chiave più umanistica e moderna tra il 1502 e il 1504 avvenga anche attraverso la mediazione della *Commedia* dantesca, per come veniva letta ai quei tempi, in un infittirsi di rimandi all'opera che si completa con il ritratto di Dante posto tra gli altri uomini illustri dell'antichità e soprattutto con gli undici medaglioni monocromi raffiguranti scene del *Purgatorio*, tra gli ultimi soggetti dipinti dal cortonese.

II

Le diverse fasi esecutive e la varietà di mani in un arco cronologico di cinquant'anni pongono il problema di ricostruire la lettura complessiva del ciclo pittorico e la connessione a livello tematico tra le varie parti della cappella e, per quello che riguarda i rapporti con la *Commedia*, tra gli affreschi delle lunette e lo zoccolo. Le proposte di lettura dell'intero ciclo sono ancora, ad oggi, varie ed aperte. Se Riess, uno dei massimi studiosi della cappella, partendo dall'analisi delle Storie dell'Anticristo (Riess 1995) aveva individuato basi

nel 1462, '94, '98. Come mostra lo stemma sull'arco di ingresso, la Fabbrica del Duomo controllò, coordinò il progetto e vi contribuì con fondi propri, pagando gli artisti con una certa puntualità (Paoli 1996).

teologiche di stampo agostiniano e fornito una lettura politica del ciclo, connettendolo al clima cupo e apocalittico della Orvieto di fine secolo e ai suoi rapporti con Roma, impegnata in una forte campagna contro gli eretici, dopo il restauro si tende a sottolineare piuttosto l'impianto umanistico della rappresentazione per cui l'Anticristo, lungi da essere il Savonarola o qualche altro personaggio concreto, rappresenterebbe il "male" come condizione naturale dell'uomo (Paoli 1996: 66). Così anche Testa-D'Avanzo (Testa D'Avanzo 1996) e Cieri Via (Cieri Via 1996) hanno enfatizzato la componente domenicana nella scelta dei temi e letto la trama compositiva della cappella come l'interazione tra la Gerusalemme Terrena e la Gerusalemme Celeste, attraverso i momenti del Sacrificio, Resurrezione e Salvazione, individuando come elementi peculiari e unici della cappella l'Anticristo, le grottesche, i ritratti degli uomini illustri e anche l'immagine di Caino, riportata alla luce sulla parete di fondo dal recente restauro. L'enfasi è posta su quest'ultimo personaggio che sarebbe, secondo Agostino (*De civitate Dei* XV), il fondatore della città degli uomini ed emblema di chi non ascolta i moniti divini (Testa-D'Avanzo 1996: 54). Nel complesso il messaggio del ciclo risulterebbe allora positivo: dopo aver assistito alle scene violente e di forte impatto emotivo, lo spettatore, posto al centro della cappella, secondo una concezione dello spazio tipicamente umanistica, si sentirebbe l'oggetto della Salvezza, portata dalla Resurrezione di Cristo. Gli affreschi della cappella sarebbero allora da ricondurre al clima neoplatonico fiorentino (Paoli 1996: 71-74) che cerca di superare il generale pessimismo in atto verso una rivalutazione dell'uomo e della sua possibilità di azione,³ lontano dall'escatologismo medievale.

Anche Sara Nair James (James 2001 e James 2003) legge in chiave positiva il significato del ciclo pittorico, ma individuando la scansione della liturgia romana come elemento unificante tra le varie parti, riuscendo così anche a spiegare la connessione tra le grandiose scene affrescate e lo zoccolo a monocromi. La Festa dei Santi, ad inizio anno liturgico, sarebbe richiamata dalle scene delle volte e della parete intorno all'altare (Eletti, Vergini, Patriarchi etc.), l'Avvento sarebbe invece connesso al tema dell'Apocalisse, mentre lo zoccolo, raffigurando scene penitenziali, tratte dalla *Commedia*, andrebbe a richiamare il clima della Quaresima. Signorelli avrebbe allora aggiornato il programma iconografico originario, connettendolo alla predicazione dome-

3. Paoli (Paoli 1996: 73) cita un passo del *Pimandro* di Ficino per dimostrare la comunanza del ciclo orvietano con il neoplatonismo fiorentino: "la grandezza dell'uomo sta nella sua essenza divina, nel suo essere intimamente, sostanzialmente un dio: sarà magari un dio caduto, ma pur sempre un esule in terra, memore di una patria lontana, a cui deve tornare, non può non tornare. Nella sua struttura ontologica va cercato il segno incancellabile di una dignità che lo distacca dalla fatale necessità del mondo naturale, dalla necessità terribile della morte. Ma la sua nobiltà è, in fondo, una nobiltà di nascita, non una conquista delle opere e un premio della virtù".

nicana e alla tradizione della città.⁴ Lo schema liturgico della cappella e il messaggio di una salvezza possibile attraverso la sofferenza si estenderebbe alla fascia inferiore dello zoccolo, dove le scene mitologiche e poetiche insistenti sulla penitenza e il sacrificio (dal *Purgatorio* dantesco a Meleagro) costituirebbero, secondo la visione tomistica, il fondamento, ovvero il vero e proprio “zoccolo” del soprastante discorso teologico. In questo caso, allora, il ricorso al *Purgatorio* dantesco sarebbe servito ad integrare uno schema liturgico che era privo di rappresentazioni visive “significative” per questo secondo regno ultramondano, confermando ancora una volta quanto fosse potente la visività della *Commedia* nell’immaginario artistico.

III

Grazie allo zoccolo dipinto da Signorelli, probabilmente pensato per un pubblico dotto, l’impianto gotico originario della volta risulta attualizzato in chiave umanistica, dando origine a una significativa e unica commistione tra sacro e profano. La decorazione dello zoccolo è infatti ispirata a quelle dei luoghi destinati all’amministrazione del potere o allo studio, tra tutti la Sala dei Santi nell’Appartamento Borgia in Vaticano di Pinturicchio o lo studiolo di Urbino (Cieri Via 1996: 165) con la presenza dei ritratti degli uomini illustri. In un raffinato gioco di raccordi tra architettura dipinta e reale, lo zoccolo è composto in riquadri al di sotto di un finto loggiato che corre tutto intorno alle pareti decorato con motivi antiquari a monocromo derivati da sarcofagi classici. Signorelli ha sia organizzato l’impianto che la visualizzazione dei motivi. I singoli compartimenti decorati a grottesche richiamano i corami delle sale delle abitazioni quattrocentesche o i pannelli intarsiati degli studioli umanistici, evocando, nel contempo, i cammei (Wright 2007: 37) o le decorazioni delle pagine miniate.

Probabilmente i ritratti degli uomini dotti sono collegati anche all’attigua sacrestia che ospitava la libreria di Antonio Albèri,⁵ decorata dalla bottega

4. James (2001: 18-19) ha puntualizzato come i due martiri della cappella Pietro Parenzo e Faustino furono uccisi dai Catari, assimilati all’“Anticristo”, e ha sottolineato la ricorrenza delle rappresentazioni dell’Anticristo nella piazza antistante alla Cattedrale di Orvieto, una avvenuta proprio negli anni prossimi al ciclo (1508).
5. Antonio Albèri (1423-1505) si formò presso lo *studium* perugino, ove conseguì il dottorato *in utroque iure*, il diritto canonico e civile, le due discipline che inaugurano la serie degli uomini illustri della libreria. Grazie all’esempio di Francesco Todeschini Piccolomini, di cui fu precettore, andò incrementando la collezione bibliografica, che legò alla propria città natale, Orvieto. Evidentemente nell’allestire la sua biblioteca risentì dei gusti del futuro Papa Pio III, che fu in rapporto con più importanti intellettuali dell’epoca, tra cui Giovanni Antonio Campano, Marsilio Ficino, Bartolomeo Sacchi il Platina, Poggio Bracciolini, Francesco Filelfo, Angelo Poliziano (Sanfilippo 2000) e soprattutto quel Giovanni Sulpizio, autore del *Iudicium Dei supremum de vivis et mortuis*, un poemetto in esametri che ha molta affinità con il ciclo orvietano (Teza 2012: 98). Sempre in relazione alla corte del Piccolomini

del Maestro tra il 1501 e 1503 (ma progettata già dal 1498 per conservarvi la collezione libraria del prelado), nella quale l'Arcidiacono aveva commissionato ritratti a monocromo di uomini dotti nelle varie discipline, aventi lo scopo di catalogare i libri contenuti.⁶ Il programma iconografico è debitore della Libreria Piccolomini di Siena e permetteva la collocazione della dotazione libraria di circa 300 volumi, tra i quali probabilmente anche il *Comento* alla *Commedia* del Landino, alla base dell'ispirazione dantesca di Signorelli. Una presenza, quella dell'Albèri, significativa anche se non attestata dalle fonti documentarie, sia per aver suggerito nel 1498-99 all'Opera del Duomo proprio il Signorelli come possibile continuatore di ciclo interrotto dall'Angelico (Delogu 2012: 88), sia per il suoi contributi nella pianificazione dello stesso.

Nello sfarzo decorativo dello zoccolo, al centro di ogni riquadro si aprono illusionisticamente dei vani che raffigurano uomini illustri seduti ad uno scrittoio e negli atteggiamenti più disparati: intenti a leggere le loro opere (Dante), rivolti verso l'alto a contemplare i maestosi affreschi delle lunette (i presunti Empedocle e Stazio), oppure girati verso lo spettatore e l'ingresso della cappella. Tutto intorno sono raffigurati tondi a monocromo con scene presumibilmente ricavate dalle loro opere e aventi la funzione di identificare, al posto dei più diffusi *tituli*, il personaggio illustre, sebbene, nella pratica, la loro individuazione sia stata sempre problematica e ancora oggi non sia definitiva.⁷ È inevitabile che le differenti identificazioni vadano necessariamente

si potrebbero spiegare alcune soluzioni iconografiche della cappella, come il tema dell'*Anticristo* connesso al *Giudizio universale*, altrimenti presenti solo in area tedesca.

6. A fronte della dispersione del fondo, significativo per qualità di testi presenti, è il programma iconografico rimasto nei medaglioni della libreria a fornirci indicazioni più precise. Partendo dagli esponenti del diritto canonico e civile, si passa, attraverso Medicina, Storia e Astrologia, agli oratori e poeti classici (Cicerone, Quintiliano, Plinio, Giovenale, Virgilio, Omero, Sponzino e Prisciano), visti come fondamento del sapere, in direzione degli studi teologici. Del resto la libreria si iscrive in un progetto più ampio di rinnovamento culturale dell'intera città che si materializzerà solo a metà Cinquecento con la creazione di pubbliche scuole promosse dal Comune e dal Vescovo, in cui l'insegnamento si fondava sullo studio delle opere degli antichi contenute proprio nella libreria (Andreani-Cannistrà 2012: 159).
7. La prima interpretazione risale ad un erudito orvietano di nome Girolamo Curzio Clementini (1658-1716) agli inizi del XVIII secolo ed è contenuta in un manoscritto depositato presso l'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto riprodotto nell'appendice al volume dei restauri a cura di Andreani (Testa 1996: 456-59), che fornisce anche una attenta descrizione di immagini oggi scomparse. Clementini curiosamente scambia Dante con Petrarca. Il più seguito fino agli anni Novanta del secolo scorso è stato invece Ludovico Luzi (1886), che a metà Ottocento parte dall'unico personaggio certo e riconoscibile, ovvero Dante Alighieri, per leggere gli altri illustri come i saggi della "bella schola" citati nel canto IV dell'*Inferno*, anche se i personaggi del ciclo pittorico orvietano sono sette (il settimo è stato coperto dall'altare costruito ai primi del Settecento e non è più visibile oggi) e non sei come nella *Commedia*. Luzi è stato anche il primo ad aver individuato correttamente i cammei a monocromo degli undici canti del *Purgatorio*. Ipotesi successive sono state quelle di Riess (Reiss 1995), Loscalzo (Loscalzo 1996), Castelli (Castelli 1996), che qui si segue, perché si fonda sulle letture quattrocentesche della *Commedia* dantesca mediante l'intermediazione del *Comento* landiniano.

a modificare i rapporti tra il singolo personaggio illustre e gli affreschi a lui corrispondenti nelle fasce superiori. Tralasciando qui le dispute attributive, anche perché Dante è l'unico personaggio di attribuzione certa, interessa piuttosto far notare, alla stregua di Claudia Cieri Via (Cieri Via 1996: 188), come il gioco tra pittura a colori e pittura a monocromo, tradizionalmente riservata all'antico, rappresenti il rapporto tra il passato e il presente, tra la cultura classica e la Rivelazione. Così lo zoccolo nel suo complesso, al di là di singole attribuzioni dei personaggi, con le sue scene tratte ad opere classiche ma anche i motivi funerari desunti da antichi sarcofagi e legati al tema dell'oltretomba (Meleagro, Proserpina, Orfeo, Ercole etc.), costituirebbe il fondamento della Rivelazione cristiana nelle scene superiori e la prefigurazione del Sacrificio di Cristo, finalizzato alla redenzione dell'umanità. Al centro della complessa tramatura allegorica si può collocare o il personaggio di Virgilio, per alcuni studiosi rappresentato nel tondo dietro l'altare seicentesco e oggi perduto, o piuttosto Dante, per la sua significativa sintesi tra mondo classico e Cristiano attuata nella *Commedia*.

L'iconografia dell'Alighieri [Fig. 1] è quella “umanistica” già definita nel secondo Quattrocento a partire dall'affresco di Villa di Legnaia di Andrea del Castagno (1450), passando per Benozzo Gozzoli (1452) o Domenico di Michelino nel 1465 a Santa Maria del Fiore, e quindi ben riconoscibile agli spettatori del tempo, a dispetto dell'errore attributivo che farà il Clementini ai primi del Settecento. Per Chastel il ritratto orvietano di Dante raggiunge la tipologia definitiva e diventa il modello per i ritratti successivi, nei suoi tratti fisiognomici idealizzati e nella presenza della corona d'alloro. Si tratta di un Dante studioso, umanista e sapiente, che medita la lezione degli antichi, espressione di un'arte come frutto della fatica dell'ingegno. L'immagine di Dante che Signorelli ha in mente è dunque quella rielaborata dall'Umanesimo fiorentino a partire dal Bruni, al fine di celebrare l'eccellenza di Firenze nella lingua volgare, e poi fatta propria dal circolo neoplatonico di Ficino, che predica un Dante come “eroe spirituale”, “poeta theologus” (Chastel 1964: 177-182, Garin 1969). Così Ficino, nella lettera di presentazione del *Comento* landiniano, parla di un “Dante coronato”: “Firenze lungo tempo dolente, ma finalmente lieta, somamente si congratula col suo poeta Dante nel fine di due secoli risuscitato, et restituito nella patria sua, et gloriosamente già coronato”. La *Commedia* diventa dunque, per il Neoplatonismo, il paradigma della visione, quel “movimento che dalla bestialità terrestre porta alle gioie della contemplazione” (Chastel 1964: 181). Risulta quindi significativo considerare il ruolo svolto dal *Comento* del Landino, attraverso il quale Signorelli ha probabilmente letto la *Commedia*, per la scelta del soggetto e la realizzazione della Cappella.

Attorno al riquadro di Dante, posto nella parete di sinistra proprio sotto gli Eletti, si dispongono i quattro medaglioni che rappresentano scene dai

primi quattro canti del *Purgatorio*. La raffigurazione della seconda cantica a monocromo prosegue con altri quattro tondi per i canti V-VIII nel riquadro a lato nella direzione dell'altare, intorno ad un uomo illustre la cui identificazione è ancora discussa [Fig. 2]. Seguendo la proposta di Castelli (Castelli 1996) e dando una lettura in linea con l'interpretazione neoplatonica della *Commedia* di Landino, sarei propensa ad individuarla in Stazio (posto che Virgilio sarebbe stato nel riquadro dietro l'altare, al centro della serie), il personaggio incontrato nel *Purgatorio* che viene presentato come convertito al Cristianesimo, grazie al magistero virgiliano.⁸ E secondo il Neoplatonismo fiorentino il poeta è una sorta di "agente divino" che ha il compito di volgere l'umanità verso il bene supremo: così il riquadro con il "Dante studioso" si ricolleggerebbe a quello di Stazio intento a contemplare verso l'alto le fasce superiori della cappella, in una sorta di visione estatica (Riess 1995: 106), dimenticandosi di scrivere (e in *Pg XXI* 92-93 Dante afferma che Stazio non è riuscito a completare la sua seconda opera, l'*Achilleide*). Lo Stazio dantesco sarebbe anche emblematico dell'operazione culturale presente nel ciclo pittorico di Signorelli e suggerita da Dante, ovvero la lettura in chiave di allegoria cristiana dei miti pagani (e dei testi "profani", come la *Commedia*) che sostanziano lo zoccolo, come propedeutica alla conoscenza teologica delle parti soprastanti.⁹

8. Un'ulteriore ragione che mi spinge ad abbracciare la proposta di Carla Castelli è che il volto di Dante a colori nel riquadro dello zoccolo corrisponde grossomodo al volto di Dante *agens* nei monocromi del *Purgatorio* nelle fattezze e nel copricapo, invece non vi è alcuna corrispondenza tra il Virgilio dei monocromi e l'uomo illustre del riquadro. Che Signorelli avesse in mente una tipologia figurativa e l'abbia poi riprodotta più volte lo si può dimostrare guardando i disegni preparatori. Come è noto, Signorelli, che è stato un abile disegnatore (e in questo consiste la grandezza e il valore del ciclo pittorico, più che nella struttura prospettica complessiva visto che lo spazio è piuttosto uno sfondo scenografico riempito di figure), ha eseguito molti disegni preparatori e in qualche caso ha utilizzato più volte la stessa sagoma o lo stesso volto in diverse parti del ciclo, includendo se stesso e ispirandosi anche a figure reali. E' ovvio che per Dante, Virgilio e altri uomini illustri il Maestro abbia avuto in mente ritratti ideali, che deve aver poi riprodotto. Il ritratto di Dante è infatti riconoscibile anche nell'affresco dell'Anticristo tra il pubblico che ne ascolta la predicazione. Significativo risulta un disegno preparatorio conservato al *British Museum* di Londra: *Dante e Virgilio con il Conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri* [Fig. 3]. Si tratta di una scena che non è poi stata utilizzata per gli affreschi, come è accaduto per altri disegni oggi conservati ma privi di una realizzazione effettiva, ma che mostra bene l'immagine di Dante e Virgilio-personaggi. La figura di Dante corrisponde all'uomo illustre raffigurato nello zoccolo e ai Dante dei monocromi, quella di Virgilio corrisponde al solo personaggio dei monocromi per una serie di particolari: nelle vesti alla romana, nella tipologia del colletto, identico e unico, e nella presenza della corona d'alloro in testa. Il personaggio nel riquadro dello zoccolo di lato a Dante non presenta alcuna di queste caratteristiche, non corrisponde al Virgilio dei monocromi né a quello del disegno conservato a Londra, pertanto si può escludere che si tratti dell'autore dell'*Eneide*.
9. Stazio viene infatti presentato da Landino come emblema dello "intellecto humano, el quale si stende a comprendere quello, che per via di ragione non si può comprendere" (*Comento*, *Pg. XXI* 4) mediante la conversione al Cristianesimo. Ai vv. 31-33 di *Pg. XXI* Landino afferma che la "philosophia d'i gentili", "la quale tracta della virtù et de' vitii" [...] "gli può dare cognitione de' vitii, et della loro dannatione. Et anchora può dimostrare in che modo

Completano la serie altri tre riquadri nella parete sinistra di fianco all'altare, che rispecchiano la successione con i canti IX, X, XI. Quella del *Purgatorio* è quindi l'unica serie, tutti gli altri monocromi sono invece variamente interpretabili, a seconda dell'identificazione del personaggio illustre, con scene allegoriche o passi di opere letterarie, ma senza alcuna sequenza o un ordine oggi individuabile.

Va allora enfatizzata la centralità che il *Purgatorio* assume nel complesso dell'iconografia della cappella e anche la novità e la modernità del tema, dato che questo "regno intermedio" avrà una consacrazione a livello teologico solo con il Concilio di Trento. La *Commedia*, come è noto, era l'unica opera che ne aveva definito le caratteristiche in un sistema coerente, rendendolo "immaginabile" e "rappresentabile", pertanto ad essa si erano ispirati gli artisti a partire dalla metà del XIV secolo, come era già accaduto nella Cappella Strozzi di Firenze con gli affreschi di Nardo di Cione (1350). Lontano da quella tendenza all'infornalizzazione del *Purgatorio* (Le Goff 1982) che predomina in molte raffigurazioni, Signorelli si prefigge invece di rappresentare momenti precisi del testo dantesco, traducendoli visivamente.

Il *Purgatorio* è innanzitutto un regno "di passaggio" analogo, in chiave neoplatonica, alla funzione dell'oltretomba pagano a cui alluderebbero altri monocromi, soprattutto in relazione alle vicende di Orfeo o Meleagro. Si pone inoltre come luogo temporaneo dell'espiazione, della sofferenza, ma finalizzata a un ricompensa futura: ecco allora che si spiega la sua presenza sotto le scene degli eletti e del Paradiso, con gli ultimi tre riquadri dei canti IX-X-XI di lato all'altare, come se si aprissero verso la salvezza. Nella parete opposta, ovvero quella della controfacciata, si trovano invece le scene del finimondo come rovesciamento ed esito estremo a cui la superbia (espiata nel canto XI, l'ultimo raffigurato) può portare. La collocazione del *Purgatorio* nello zoccolo, ad altezza dello spettatore, potrebbe ulteriormente richiamare la fragilità della condizione umana, intrisa di dolore ma riscattata dalla fede nelle scene superiori, contribuendo a una lettura ottimistica dell'intero ciclo.

Non è dato di sapere se nel progetto originario si volesse raffigurare l'intera cantica, certo è che la scelta dei primi undici canti rimane problematica. Sono dipinti nello specifico l'antipurgatorio, che potrebbe allora alludere alla difficoltà dell'uomo di iniziare un cammino di purificazione, il passaggio at-

possa l'huomo da quegli purgarsi", ma "non dà quella vera cognitione delle divine et celesti chose che dà lla christiana theologia. Adunque perchè a conseguire el sommo bene bisogna prima purgar l'animo da ogni imunditia, dipoi con quello chosi purgato et puro andare alla speculatione delle divine cose, la gentile philosophia fa el primo, ma non può fare el secondo a perfetione". Stazio nel canto XXII attribuisce tutti i meriti della sua conversione a Virgilio e si intrattiene nel rievocare grandi autori del passato. Inoltre il silenzio di Dante, ascoltatore attento, "allegoricamente dinota, che imitando questi poeti diventava poeta" (Landino). Così l'osservatore colto si pone davanti al programma iconografico della cappella per coglierne le complesse relazioni.

traverso la porta vera e propria presente tra i canti IX e X nella *Commedia* e raffigurato in maniera esplicita nel monocromo rispetto al testo dantesco, e infine si conclude con la raffigurazione della superbia punita, probabilmente considerato il peccato emblematico dell'umanità. Il ciclo andrebbe a presentare l'umiltà come condizione indispensabile per la salvezza. La scelta dell'antipurgatorio potrebbe essere connessa anche all'importanza rivestita dalla preghiera e quindi sottolineerebbe il ruolo intermedio della Chiesa in relazione all'aldilà, oppure richiamerebbe la dimensione politica delle discordie civili, e troverebbe una connessione con la predicazione dell'Anticristo (nelle fasce superiori) e con l'immagine (nello zoccolo) di un Dante "cantore di virtù civiche" per come veniva letto in ambiente fiorentino. Come si vedrà, il taglio dato alle scene dei monocromi non autorizza alcuna lettura in tal senso, in quanto Signorelli seleziona uno o più momenti dei canti e li raffigura ponendosi come illustratore della *Commedia*, ma senza enfatizzare i personaggi che Dante-pellegrino incontra. Riess (Riess 1995) divide le prime otto scene delle altre tre, separa cioè l'Antipurgatorio dalla cornice dei superbi interpretandolo come segno della generosità di Dio che dà segni di salvezza anche a chi tarda a pentirsi. Il dramma terribile della fine del mondo ravvisabile nelle scene superiori verrebbe così mitigato. Sara Nair James (James 2001 e James 2003), che ha proposto una interpretazione complessiva dei cicli orvietani ispirati all'anno liturgico, connette invece la serie del *Purgatorio* alla quaresima, come se i monocromi fossero glosse visive di penitenza, ed è la sola ad aver tentato una spiegazione per il numero undici dei canti, interpretandoli come l'esemplificazione delle 8 ore liturgiche, sulla base dei salmi e delle preghiere presenti nei canti. Nei tondi, tuttavia, non si trova alcuna raffigurazione che richiami salmi o preghiere pur presenti nel testo.

IV

Nella storia plurisecolare della visualizzazione della *Commedia*, la cappella di San Brizio si ritaglia allora un posto particolare per l'intersecarsi, in un unico luogo, della tradizione del "Dante visualizzato" e del "Dante illustrato" (come definite da Battaglia Ricci 2008), se si considerano, rispettivamente, gli affreschi delle parti superiori, che sono ispirati anche alla tradizione figurativa del Poema Sacro, e le sequenze del *Purgatorio*, che presuppongono il testo come punto di partenza, riprodotto nelle sue scansioni.

E' innegabile che gli affreschi delle fasce superiori risentano della *Commedia*, già di per sé un'opera profondamente visiva (Weinrich 1994: 7), non solo come fonte testuale delle immagini, ma soprattutto in relazione a tutto quell'immaginario artistico che le era gravitato intorno a partire dai primi codici minati ad inizio Trecento. L'effetto d'insieme degli affreschi di Signo-

relli si fonda, come è noto, sulla composizione di singoli episodi ed è proprio nell'invenzione di questi (non nell'insieme, del tutto originale, come si è visto) che si può rintracciare l'ispirazione dantesca: basti pensare ai pusillanimi che corrono dietro a una bianca insegna raffigurati nell'*Avvento dell'inferno*; al diavolo che rode il cranio di una malcapitata, ispirato al celebre episodio del conte Ugolino; al gesto di un dannato verso la barca di Caronte, citazione delle fiche di Vanni Fucci; alla disperazione dei dannati all'avvicinarsi della barca di Caronte; al diavolo che afferra per i capelli un peccatore al fine di gettarlo nel luogo assegnato.

Accanto ad episodi e personaggi è indubbiamente la plasticità delle figure rappresentate a derivare dalla *Commedia* dantesca, ben lontane dalle rarefatte atmosfere delle coeve illustrazioni di Botticelli ma anche dallo schematicismo con cui i diavoli erano figurati secondo il gusto medievale, il tutto a favore di una rappresentazione fedele del corpo umano, di stampo profondamente umanistico. Sappiamo che Signorelli ha dedicato uno studio attento alla plasticità delle figure, come dimostrano i disegni preparatori rimasti (anche se pochi corrispondono effettivamente agli affreschi), tanto che il restauro ha confermato l'utilizzo dei cartoni per le scene affrescate, segno che non erano frutto di improvvisazione, ma di una grande attenzione per il disegno. Anche nei monocromi del *Purgatorio* si realizzano "rapide reazioni muscolari" (Scarpellini 1964), per cui la corporeità delle anime purganti nude diventa una cifra stilistica della rappresentazione. Quindi Signorelli ha unito una sensibilità già umanistica, lontana dalla bidimensionalità dei codici miniati, ad una lettura tutta personale della *Commedia*, all'insegna della scoperta della corporeità e plasticità. Questo non significa ovviamente fedeltà assoluta al testo dantesco, dato che la lezione della *Commedia* è stata piegata al programma iconografico, all'impianto d'insieme della rappresentazione, in una vera e propria selezione del dettato dantesco e una sua originale riformulazione.

Ho altrove indagato (Villa 2012) come nella *Commedia* riceva particolare attenzione la "corporeità" delle anime, costituite da "corpi" fittizi, fatti d'aria condensata, a causa della virtù formativa dell'anima razionale, come spiegato nel canto XXV del *Purgatorio*. Nelle prime due cantiche il corpo diventa un elemento fondamentale per la raffigurazione della condizione di gioia o sofferenza dell'aldilà, e favorisce gli incontri con Dante *viator*, creando scene di forte suggestione visiva, in cui Dante può addirittura calpestare o abbracciare i defunti. E spetta proprio al *Purgatorio* l'attenzione al tema della corporeità, sia a livello teorico, nel cuore della cantica, con il lungo discorso di Stazio (canto XXV), sia per il fenomeno dell'ombra portata, ovvero proiettata a terra da Dante *viator*, che, con la sua fisicità, interrompe i raggi del sole. Si tratta di un motivo che ricorre continuamente proprio nell'Antipurgatorio, a marcare la peculiarità di un Dante in carne ed ossa in un mondo di anime inconsistenti,

segno inconfutabile che il suo *itinerarium* ultraterreno si distingue dalle pure *visiones*, legate ad un'intuizione dell'aldilà solo mentale. E' dunque un' "ombra della carne" (Villa 2012), che richiama concretezza e plasticità. Eppure fino a Signorelli nessuno aveva posto attenzione al tema dell'ombra: la tradizione miniata, tendenzialmente bidimensionale, aveva individuato Dante mediante particolari figurativi introdotti dagli artisti, quali la corona di alloro o strani capelli, oppure tramite l'opposizione tra le sue vesti, di solito blu o rosse, e la nudità delle anime. Questa opposizione "anime nude-Dante vestito" rimane anche in Signorelli, che tuttavia, per primo, va ad ancorare le figure nello spazio mediante la raffigurazione delle ombre in un effetto scenografico d'insieme [Fig. 4], esattamente come avviene negli affreschi superiori: proiettano ombre i corpi aggrovigliati delle lunette ma, paradossalmente, anche gli scheletri della *Resurrezione della carne*, perché l'ombra conferisce profondità alla scena. Come è emerso da ricerche archivistiche connesse all'ultimo restauro, sappiamo inoltre che Signorelli fece sostituire i vetri colorati esistenti nella parete di fondo della Cappella con altri trasparenti per studiare l'effetto della luce (Andreani 1996); infatti tutte le ombre d'ancoraggio nelle scene della cappella dipendono da quel punto luce reale, la finestra. Quindi nel caso dei monocromi del *Purgatorio* le ombre portate sono associate indifferentemente a tutti i personaggi, e non solo a Dante "in carne ed ossa" – l'unico nel testo a proiettarla –, e dipendono da un punto luce esterno alla scena, come nel caso del tondo a monocromo raffigurante il canto IV del *Purgatorio* [Fig. 5]. In esso è raffigurato il sole a sinistra, tuttavia l'ombra di Dante e Virgilio presuppongono una fonte luminosa a destra, ovvero la finestra dietro l'altare della cappella. La lettura del *Purgatorio* è quindi selettiva e risulta piegata all'effetto scenografico d'insieme, dato che proprio le ombre conferiscono unione a tutte le scene dipinte.¹⁰

Signorelli è, in questo senso, già "moderno": rilegge la *Commedia* secondo la propria sensibilità, visualizzandola e piegandola ad un progetto complessivo, che, come abbiamo visto, risente di più interventi, si modifica nel corso del tempo e oggi si può prestare a varie interpretazioni non ancora univoche. Nel processo di visualizzazione della *Commedia*, che, come ha ricordato più volte Lucia Battaglia Ricci (Battaglia Ricci 2008), è una vera e propria operazione di "traduzione" da un codice ad un altro, bisogna anche tenere conto della cultura di Signorelli, dell'incrociarsi tra tradizione figurativa di impianto medievale e umanistico, e delle modalità con cui Dante veniva letto a quel tempo,

10. Bisogna poi aggiungere una sorta di resistenza dell'arte figurativa occidentale al problema dell'ombra, sia come retaggio della rappresentazione medievale sostanzialmente bidimensionale, sia quando, in età umanistico-rinascimentale, si è affermato l'interesse per la prospettiva e la tridimensionalità, proprio perché l'ombra veniva considerata un elemento di disturbo in una composizione altrimenti armoniosa, come lo stesso Leonardo, nel *Trattato sulla Pittura*, sembra suggerire (Villa 2012: 11).

soprattutto ipotizzando che il Maestro conoscesse la *Commedia* attraverso l'edizione di Landino, in seguito alla frequentazione dei circoli neoplatonici fiorentini tra il 1490 e il 1494.¹¹ Quella del Landino era l'edizione più diffusa, ne furono stampate 1200 copie, come lo stesso dantista ricorda a Bembo nel 1483 (Procaccioli 2001: 172), e probabilmente si trovava nella libreria di Antonio Albèri. Ad ulteriore testimonianza del legame tra Signorelli e Landino si consideri la recente proposta di Marcelli (2011) secondo cui il *Ritratto di un uomo anziano*, conservato a Berlino, raffigurerebbe proprio il Landino e sarebbe di poco successivo alla pubblicazione del *Comento* nel 1481, opera accolta con grande fervore a Firenze e presentata ai cittadini con una pubblica cerimonia. Nel *Proemio* Landino celebra la storia civile e culturale di Firenze attraverso l'esempio dei suoi più grandi poeti, letterati, pittori, scultori, architetti e musicisti, in un processo di sintesi culturale tra classicità e modernità. Riflettendo l'interpretazione fiorentina coeva, Dante è allora inserito nella tradizione degli *auctores* antichi e quindi viene ugualmente letto secondo la tradizione esegetica dell'allegoresi come colui che può far conoscere all'uomo i vizi e condurlo al sommo bene mediante la contemplazione delle cose divine:

È verisimile, adunque, che Danthe si proponessi il medesimo fine el quale et apresso de' Greci Homero et apresso de' Latini Virgilio s'havevano proposto. Et chome quegli l'uno per Ulixè, l'altro per Enea dimostrano in che modo venendosi nella cognitione de' vitii et conosciutogli, purgandosi da quegli, s'arriva finalmente alla contemplatione delle chose divine, chosi Danthe sotto questo figmento per la peregrinatione finge haver facto con Virgilio, in persona di sé dimostra quel medesimo (Procaccioli 2001 I: 284).

Questo si ricollega al significato complessivo dello zoccolo della cappella di Orvieto e al ruolo ivi conferito agli *uomini illustri*¹² – tra i quali viene aggiunto proprio il “moderno” Alighieri-; inoltre le identificazioni oggi proposte

11. Il collegamento tra Signorelli e i circoli neoplatonici fiorentini viene supposto a più riprese a partire dall'analisi dei dipinti. Testimoni delle frequentazioni neoplatoniche sono tradizionalmente considerati il perduto “Educazione di Pan” (distrutto nel 1945-Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino) e la “Madonna col Bambino tra ignudi” (Uffizi). A Firenze lo legava anche la famiglia cortonese dei Vitelli, che da sempre lo sosteneva, fedele ai Medici. Delogu (Delogu 2012: 93) in relazione alle lunette di San Brizio, afferma: “le figure ideate da Signorelli escono faticosamente da un piano inclinato bianco latte, liscio e compatto, tramite un'astrazione concettuale di straordinaria novità che si può spiegare solo presupponendo i costanti contatti con i circoli neoplatonici fiorentini, frequentati nei cruciali primi anni novanta”.
12. Cfr. in riferimento al *Purgatorio*: “Imperò che la philosophia d'i gentili può menare per lo 'nferno et purgatorio, gli può dare cognitione de' vitii, et della loro dannatione. Et anchora può dimostrare in che modo possa l'huomo da quegli purgarsi. Ma non conduce al cielo, non dà quella vera cognitione delle divine et celesti chose che dà lla christiana theologia. Adunque perchè a conseguire el sommo bene bisogna prima purgar l'animo da ogni imunditia, dipoi con quello chosi purgato et puro andare alla speculatione delle divine cose, la gentile philosophia fa el primo, ma non può fare el secondo a perfetione” (Landino, *Comento al Purgatorio*, XXI 31-33).

riguardano, pur con le variazioni a cui si è accennato, proprio gli *auctores* esaltati nel *Proemio* del *Comento*. Anche l'immagine del Virgilio raffigurato nei tondi monocromi è debitore di Landino, in quanto visto come saggio platonico, non più come mago.

Ad indirizzare Signorelli verso una lettura della *Commedia* in chiave umanistica hanno probabilmente contribuito anche le sollecitazioni dell'ambiente urbinato, in cui era penetrato il neoplatonismo fiorentino.¹³ Il Manoscritto Urbinate Latino 365 della *Commedia* è esemplificativo a questo proposito. Commissionato da Federico da Montefeltro ed esemplato da Matteo de Contugis in scrittura umanistica libraria si allontana, per quanto riguarda le raffigurazioni, dalla bidimensionalità e dagli schematismi dell'arte luministica medievale per rappresentare il viaggio dantesco come un'esperienza intellettuale e morale, segnando un primo passo verso quella rappresentazione "della carne" che costituisce il tratto peculiare di Signorelli. Questi dunque, grazie anche al magistero dantesco e alla tradizione figurativa intorno alla *Commedia*, sarebbe passato da un'arte prettamente didattica a una più realistica.

Va infine considerata la cultura personale dell'artista chiamato a visualizzare l'opera letteraria: oltre a piegarla a un progetto iconografico più ampio, oltre a risentire della visione di Dante del proprio tempo, Signorelli ha dovuto integrare il testo con particolari rappresentabili, là dove il testo solo accenna. Ne è un esempio il monocromo del canto X del *Purgatorio* [Fig.7], in cui la prima scena a sinistra rappresenta Dante-personaggio che passa al di sotto di un varco, il che avviene tra il canto IX e X senza che Dante lo dica esplicitamente. Così l'attacco del canto X: "Poi fummo dentro al soglio de la porta / che 'l mal amor de l'anime disusa, / perché fa parer dritta la via torta, / sonando la senti' esser richiusa; / e s'io avesse li occhi vòlti ad essa, / qual fora stata al fallo degna scusa?". Nel monocromo troviamo invece di scorcio un'apertura nella roccia,¹⁴ con Dante al di fuori e Virgilio già oltre, entro la cornice dei superbi. Ancora del tutto frutto di un'interpretazione personale, e del tutto erronea, risulta il "vasello snelletto e leggiero" del secondo canto del *Purgatorio*, che Signorelli dipinge nel monocromo come un vero e proprio vaso nella mano sinistra dell'angelo, simile ad un contenitore di unguenti, secondo una tipologia che aveva già raffigurato in altre occasioni, come nella tavola della Maddalena destinata alla cappellina omonima.

13. Si veda, a titolo di esempio, il ritratto di Federico da Montefeltro affiancato a Cristoforo Landino nel codice Urb. Lat. 508, tav. XCV delle *Disputationes camaldulenses*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana. Per Signorelli e l'ambiente urbinato si considerino le parole che Giovanni Santi, nella sua *Cronaca* di fine Quattrocento, dedica a Signorelli: "de ingegno e spirito pelegrino" (Santi 1985: 674).

14. Per Herzmann (Herzmann 1999: 176) l'enfatizzazione signorelliana sul tema della porta e del passaggio richiamerebbe la propria operazione artistica, con il passaggio tra mezzi differenti, dal testo dantesco alla scena dipinta.

Nessun commentatore antico autorizza una interpretazione del genere, Landino aveva insistito piuttosto sul confronto con l'imbarcazione di Caronte e sull'interpretazione allegorica della barca come “l'absolution facta dal sacerdote, la quale ha forza di condurre l'anima al purgatorio”,¹⁵ per cui si tratta di un'inferenza del tutto personale dell'artista, forse legata all'erronea lettura di “vasiscello” per “vasello”.

V

L'ordine dei monocromi attorno ai ritratti di Dante e Stazio non è regolare. Nel caso dei primi quattro canti si procede dal basso in senso orario [Fig.1]: *Incontro di Dante e Virgilio con Catone* (Pg. I) nel primo monocromo; a sinistra *L'arrivo dell'angelo nocchiero* quindi le *Anime meravigliate nel vedere un vivo* e *Casella che si fa avanti per abbracciare Dante* (Pg. II); in alto l'*Incontro con Manfredi* (Pg. III), a destra la *Salita al Monte*, *Spiegazione della posizione del sole*, la *Conversazione dei due poeti con Belacqua* (Pg. IV). Invece intorno al ritratto del presunto Stazio l'ordine dei monocromi forma una croce dal basso verso l'alto e da sinistra a destra. In basso si trova *Virgilio che rimprovera Dante per essersi attardato con un'anima che l'aveva riconosciuto come vivo* (Pg. V); in alto sono illustrate le *Anime si assiepano attorno ai poeti per chiedere un suffragio* (Pg. VI); a sinistra l'*Incontro e abbraccio con Sordello* (Pg. VII); a destra *Le anime dei negligenti che guardano l'arrivo di due angeli* mentre sullo sfondo *Dante conversa con Nino Visconti e Corrado Malaspina* (Pg. VIII). Nella parete di fondo dell'altare [Figg. 2 e 7] dall'alto verso il basso si possono ammirare *Il sogno di Dante* (Pg. IX) in un monocromo di forma rettangolare, al centro *L'ingresso di Dante nel Purgatorio* (Pg. X) e in basso, di nuovo a rettangolo, *L'incontro con i superbi* (Pg. XI).

Diversamente dal metodo dell'illustrazione continua che Botticelli aveva sperimentato nelle pergamene, realizzate su commissione di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, per accompagnare la *Commedia* commentata dal Landino, Signorelli concentra l'attenzione su un'unica scena, oppure su più scene ma ben distinte tra loro. Nel caso del canto I vediamo Dante che si inginocchia di fronte a Catone, illustrazione di un verso specifico, Pg. I 37: “reverenti mi fè le gambe e il ciglio”. E l'iconografia di Catone risente della descrizione dantesca: “Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a suoi capelli simigliante / de' quali cadeva al petto doppia lista” (Pg. I 34-36). Per quanto riguarda invece la compresenza di differenti momenti di un canto, si

15. “Et l'angelo con le due ale sia la gratia cooperante et consumante. Et che l'acqua niente inghiocitissi della nave, significa, che la gratia dello spirito sancto, la qual s'acquista nell'absolutione, ci fa sì leggieri pel mare dell'amaritudine della morte, che non vi siano sommersi. Questa allegoria sommamente approuvo, et è molto concedente.”

può considerare il monocromo di *Pg.* IV [Fig. 6], costituito da tre scene: si rappresenta in primo piano la difficile salita di Dante di lato a Virgilio, in cui è particolarmente sottolineata la fatica del pellegrino “carpando appresso a lui” (*Pg.* IV 50); quindi a sinistra troviamo la lezione astronomica di Virgilio (sul fatto che il sole ferisca Dante da sinistra, guardando verso oriente, e non da destra, dal momento che si trovano nell'emisfero australe); sulla destra l'incontro con i negligenti e Belacqua. Ancora una volta non si individua un criterio preciso né un ordine complessivo nell'alternanza tra singole scene e scene corali. Si può però notare come l'attenzione sia sempre rivolta a Dante personaggio e Virgilio, alla loro gestualità e ai loro spostamenti, come a sottolineare l'importanza dell'itinerario purgatoriale e penitenziale in relazione al significato complessivo del ciclo pittorico orvietano.

Personaggi come Manfredi, Sordello, Nino Visconti o Corrado Malaspina non sono identificabili a meno che si conosca il testo dantesco o sono relegati sullo sfondo; segno che non è l'incontro con le anime o la tematica politica ad interessare Signorelli. Nei monocromi vige piuttosto l'opposizione tra Dante e Virgilio, vestiti all'antica come *sapientes* e distinguibili tra loro dal copricapo (Dante) e la corona d'alloro (Virgilio) e le anime purganti nude, con la stessa vigoria di muscoli e articolazioni che contraddistingue anche le scene superiori della cappella.

In alcuni casi si verifica addirittura una sintesi dei momenti salienti del canto, senza rispettare la successione dantesca: nel monocromo del canto VIII [Fig. 7] da leggersi da destra a sinistra, in primo piano si vede Sordello che drizza il dito verso il serpente, il quale emerge sulla sinistra, ma siamo già al verso 96 del canto. Al centro, tra due speroni rocciosi sormontati dagli angeli, sono raffigurate le anime dei negligenti (la posizione delle anime viene descritta da Dante nei vv. 31-42) tra le quali spicca l'orante, che all'inizio del canto alza le mani verso oriente intonando il *Te lucis ante* (*Pg.* VIII 9-10), quindi, sullo sfondo, Dante insieme a Corrado Malaspina e Nino Visconti, ma questo momento è presente nei vv. 43-54 del canto. In altri casi non si rispetta nemmeno la partizione dei canti: nel tondo di *Pg.* VI viene figurata in primo piano la “turba spessa” di anime che si accalcano intorno a Dante, mentre sullo sfondo a sinistra l'abbraccio tra Sordello e Virgilio, che nella *Commedia* è presente sia nel canto VI (v.75, prima dell'invettiva contro l'Italia corrotta, quando ancora Sordello non conosce l'identità di chi ha di fronte) sia in apertura del successivo, dove Sordello abbraccia Virgilio alle ginocchia (VII, 15: “E abbracciò là 've 'l minor s'appiglia”). Nel tondo il duplice abbraccio in sequenza non corrisponde al testo, ma riproduce più fedelmente il canto VII con la finalità di creare un effetto dinamico, il movimento dal basso verso l'alto di Sordello.

Anche il rapporto tra primi piani e sfondi non rispecchia l'ordine della *Commedia*. Nel monocromo del canto X Signorelli raffigura Dante perso-

naggio che varca la porta (come si è detto, si tratta di un momento non raccontato nel testo) a sinistra del tondo, quindi la contemplazione delle scene di umiltà intagliate nel marmo presente ai vv. 28-5 si trova sullo sfondo, per lasciare il posto, in primo piano a destra, alla visione dei superbi che trasportano enormi massi. Qui Dante è raffigurato con la mano sulla testa, quasi a sforzarsi di vedere e capire, come in *Pg. X* 112-114: "Maestro, quel ch'io veggio / muovere a noi, non mi sembran persone, / e non so che, sì nel veder vaneggio". L'attenzione conferita ai superbi, per il ruolo del peccato in relazione al significato del ciclo, è dimostrata dalla prosecuzione della scena nell'ultimo monocromo in cui Dante, compreso chi ha di fronte, si avvicina e si china a sua volta a Umberto Aldobrandeschi, Provenzan Salvani, Oderisi da Gubbio (*Pg. XI* 37 ss.). Quindi l'interpretazione della scena presuppone un movimento dell'occhio in senso orario: primo piano a sinistra, sfondo, primo piano a destra. Della particolarità del monocromo è già stato scritto, soprattutto in relazione al tema del visibile parlare che riflette l'operazione stessa di Signorelli (Herzmann 1999). Come Dante traduce in parole gli esempi di umiltà scolpiti sulle pareti della cornice purgatoriale, sforzandosi di descriverle mediante *l'ekphrasis* e ispirandosi probabilmente a sculture reali (la fontana di Nicola e Giovanni Pisano in piazza del Duomo a Perugia), così Signorelli ritraduce il testo dantesco in immagini. L'autoritratto che il Cortonese inserisce a sinistra dell'ingresso, rivolto verso i tondi del *Purgatorio*, sembrerebbe allora l'esaltazione del proprio magistero nella ritraduzione pittorica della *Commedia*.

Significativa nella scena del canto X è anche l'espressività delle figure mediante la gestualità, perché Virgilio sembra sorpreso dell'iniziativa dantesca. Signorelli sembra cogliere qui anche la dinamica propria del *Purgatorio* per cui Dante progressivamente arriva a superare il suo "maestro", fino a diventare degno, lui solo di ascendere al Paradiso. Infatti, nel riquadro conclusivo del ciclo, quello del canto XI, è ora Dante personaggio a precedere Virgilio, andando incontro ai superbi.

Influssi dai codici miniati si possono invece scorgere nella raffigurazione del canto IX da leggersi da destra a sinistra. Viene raffigurato, infatti, Dante dormiente, secondo una tipologia iconografica recuperata dai manoscritti, mentre al di sopra si ammira il contenuto del sogno, sia l'aquila dei vv. 1-33 che il dialogo tra Virgilio e Santa Lucia dei vv. 52-27. Quindi a sinistra è presente l'ultimo momento del canto, con Dante prostrato dinnanzi ai gradini della porta del *Purgatorio*, sormontati dall'angelo armato di spada.

Il ciclo orvietano mostra dunque una grande varietà nella trasposizione pittorica del testo, pur nel rispetto più o meno fedele della scansione per canti. Si tratta di una riappropriazione selettiva, che piega la *Commedia* ad un progetto complessivo "altro", ma che ha il merito di renderla attuale, moderna. Proprio

Dante diventa allora il primo (e unico, nei secoli successivi) *sapiens* riconoscibile nello zoccolo, punto di partenza per l'interpretazione del messaggio salvifico dell'intero ciclo della cappella e per la raffigurazione plastica e realistica anche di un mondo, come l'aldilà, per sua natura astratto e sfuggente, ma che già la *Commedia* aveva contribuito, con il "visibile parlare", a rendere rappresentabile.



A sinistra: Fig. 1 Signorelli, *Dante Alighieri*, particolare dello zoccolo, Orvieto, Cappella di San Brizio.

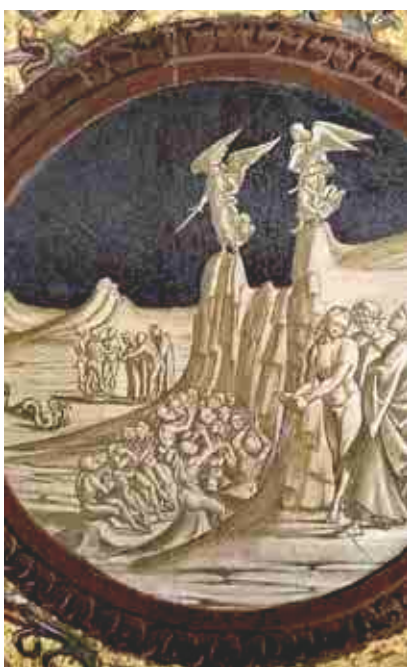
A destra: Fig. 2 Signorelli, *Stazio*, particolare dello zoccolo, Orvieto, Cappella di San Brizio.



A destra: Fig. 3 Signorelli, *Dante e Virgilio con il Conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri*, particolare, Londra, British Museum.

In basso: Fig. 4 Signorelli, *monocromo di Pg. V*, particolare dello zoccolo, Orvieto, Cappella di San Brizio.





In altro a sinistra: Fig. 5 Signorelli, *monocromo di Pg. IV*, particolare dello zoccolo, Orvieto, Cappella di San Brizio.

Qui sopra: Fig. 6 Signorelli, *monocromi di Pg. IX, X, XI*, particolari dello zoccolo, Orvieto, Cappella di San Brizio.

Di fianco: Fig. 7 Signorelli, *monocromo di Pg. VIII*, particolari dello zoccolo, Orvieto, Cappella di San Brizio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreani, L., 1996, “La ricerca d’archivio”, *La cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 416-21 (documenti pp. 422-55).
- Andreani, L.- Cannistrà, A., 2012, “La Libreria Albèri nel duomo di Orvieto”, *Luca Signorelli, De ingegno et spirito pelegrino*, a cura di V. Garibaldi – F.F. Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 153-63.
- Battaglia Ricci, L., 2008, “La tradizione iconografica della *Commedia*”, *La fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini e G. Gruppioni, Ravenna, Longo, pp. 239-54.
- Brunner, M., 1996, “Aggiunte alla storia del ritratto di Dante nel Quattrocento”, *Francesco Scaramuzza e Dante*, a cura di C. Gizzi, Milano, Electa, pp. 55-64.
- Castelli, P., 1996, “‘Immortale anime’: gli uomini illustri di Orvieto e l’esegesi dantesca”, *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 215-221.
- Chastel, A., 1964, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull’umanesimo platonico*, Torino, Einaudi.
- Chiavacci Leonardi, A. M. (a cura di), 1991-1997, Dante Alighieri, *Commedia*, Milano, Mondadori.
- Cieri Via, C., 1996, “*Signa iudicium iudicantia*. Riflessioni sul programma iconologico della Cappella Nova”, *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 165-189.
- , 2011, “La *Commedia* di Dante in immagine nell’arte del Rinascimento,” *Critica del testo*, XIV/2, pp. 581-612.
- Della Casa, E., 1994, “Il senso della morte e l’amore della vita” nel periodo orvietano di Luca Signorelli (1499-1504). Saggio per l’omonima mostra tenutasi nel Palazzo del Popolo di Orvieto dal 24 aprile al 22 maggio 1994, Orvieto, Marsili.
- Delogu, G.L., 2012, “L’anima e la carne: la decorazione della Cappella Nova”, *Luca Signorelli, De ingegno et spirito pelegrino*, a cura di V. Garibaldi – F.F. Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 87-95.
- Dionisotti, C., 1965, “Dante nel ’400”, *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, Sansoni, I, pp. 333-378.
- Garin, E., 1969, “Dante nel Rinascimento”, *Rinascimento*, 7, pp. 3-28, ora in *Letà nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVII sec.*, Napoli, Morano, pp. 110-138.
- Gilbert, C., 1996, “La libreria dell’arcidiacono Albèri”, *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 307-319.
- Gizzi, C., 1991, *Signorelli e Dante*, Casa di Dante in Abruzzo, Torre de’ Passeri (Pescara) 19 ottobre-15 dicembre 1991, Milano, Electa.
- , (a cura di), 1999, *Dante istoriato. Vent’anni di ricerca iconografica dantesca*, Milano, Skira.
- Herzman, R.B., 1999, “‘Visibile parlare’: Dante’s ‘Purgatorio’ 10 and Luca Signorelli’s San Brizio Frescoes”, *Studies in Iconography*, XX, pp. 155-183.
- Kanter, L.B., 1996, “[...] da pagarsi di tempo in tempo secondo el lavoro che farà [...]”, *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 95-134.
- Le Goff, J., 1982, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi.
- Loscalzo, D., 1996, “Le fondamenta dei classici”, *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 191-214.

- Luzi, L., 1866, *Il Duomo di Orvieto descritto e Illustrato*, Firenze, Le Monnier.
- Manacorda, G., 1991, "La Firenze di Lorenzo il Magnifico e l'opera di Luca Signorelli a Orvieto", *Signorelli e Dante*, Casa di Dante in Abruzzo, Torre de' Passeri (Pescara) 19 ottobre-15 dicembre 1991, Milano, Electa, pp. 57-61.
- Marcelli, F., 2011, "Il Volo di Mercurio. Intorno al ritratto di uomo anziano di Luca Signorelli", *Studi di Storia dell'arte*, 23, pp. 21-64.
- James, S. N., 2001, "Penance and Redemption: The Role of the Roman Liturgy in Luca Signorelli's Frescoes at Orvieto", *Artibus et Historiae*, 22, pp. 119-147.
- , 2003, "Purgatory and 'Il Purgatorio'", *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, Poetry and a Vision of End Time*, Burlington, Ashgate, pp. 91-105.
- Paoli, E., 1996, "Il programma teologico spirituale del Giudizio Universale di Orvieto", *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 65-76.
- Paolucci, A., 1991, "Luca Signorelli illustratore", *Signorelli e Dante*, Casa di Dante in Abruzzo, Torre de' Passeri (Pescara) 19 ottobre-15 dicembre 1991, Milano, Electa, pp. 73-76.
- Petrocchi, G., a cura di, 1966-1967, Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori.
- Procaccioli, P., a cura di, 2001, "Edizione nazionale dei commenti danteschi", *Cristoforo Landino, Comento sopra la Comedia*, I-IV, Roma, Salerno Editrice.
- Sanfilippo, M., 2000, *Pio III, Enciclopedia dei Papi*, Roma, Treccani, III (rev. 7 July 2016) [http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-iii_\(Enciclopedia-dei-Papi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-iii_(Enciclopedia-dei-Papi)/)
- Santi G., 1985, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino: poema in terza rima* (Cod. Vat. Urb. Lat. 1305), a cura di L.M. Tocci, II, Roma, Città del Vaticano.
- Scarpellini, P., 1964, *Luca Signorelli*, Firenze, Barbera.
- Testa, G., a cura di, 1996, *La cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano, Rizzoli.
- Testa, G. – Davanzo, R., 1996, "Vicende della decorazione, problemi di committenza e piani iconografici", *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, Rizzoli, pp. 35-63.
- Teza, L., 2012, "Intorno alla Cappella Nova di Orvieto: Giovanni Sulpizio e la corte dei Piccolomini", *Luca Signorelli, De ingegno et spirito pelegrino*, a cura di V. Garibaldi – F.F. Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 97-107.
- Vasari, G., 1971, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, III, Firenze, Sansoni, pp. 633-634.
- Vasoli, C., 2001, "Considerazioni sul Comento di Cristoforo Landino alla *Commedia* di Dante", *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. Ghisalberti, Milano, Vita & Pensiero, pp. 176-197.
- Villa, M., 2012, "L'ombra della carne' nel *Purgatorio* dantesco. Un percorso tra letteratura e arti figurative", *Rivista di Studi italiani*, XXX, I, pp. 1-33.
- Weinrich, H., 1994, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Wright, A., 2007, "Authority and vision: the painter's position in the Cappella Nova at Orvieto" *Renaissance studies*, 21, 1, pp. 20-43.