

DANTE NEI MUSEI VATICANI

PERCORSO DANTESCO

A CURA DI *ADELE BREDA*

INFERNO



VII CENTENARIO DELLA MORTE DI DANTE ALIGHIERI
1321-2021



Inferno

I precedenti culturali dell'Inferno Dantesco

Tra la fine del Duecento e il primo Trecento il patrimonio iconografico occidentale che raffigurava il complesso mondo dell'“invisibile” - gli angeli e i demoni – aveva preso forma rielaborando e reinterprestando tradizioni artistiche e letterarie precedenti, dando vita ad una “traduzione” visiva di quanto era evocato nell'immaginario collettivo di quel mondo fortemente religioso.

Nelle collezioni dei Musei Vaticani esistono alcune opere che ben si prestano a rappresentare simili precedenti culturali e artistici, le cui origini affondano nel lontano passato, a partire dal mondo degli Etruschi e delle antichità classiche, per poi giungere fino al tempo di Dante.

1

ADELE BREDA

Curatore

Reparto per l'Arte bizantino-medievale dei Musei Vaticani

MUSEO GREGORIANO ETRUSCO E CAPPELLA SISTINA Caronte: dal demone etrusco al demonio della Cappella Sistina

“Caron dimonio, con occhi di bragia,
...batte col remo qualunque s’adagia”

Inferno, III, 109; 111

La testa (**Fig. 1**), in origine da un altorilievo architettonico o di sarcofago, è una efficace raffigurazione di Charu(n), dio etrusco della morte, mutuato dal Charon dei Greci, il traghettatore di anime sull’Acheronte. Presso gli Etruschi il demone assume caratteristiche proprie anche negli attributi, il principale dei quali, il martello, simboleggia il trapasso dalla vita alla morte. Ricorrono anche in questo caso i tratti orrifici che lo caratterizzano laddove personifica la morte in sé, violenta e improvvisa, come nella scena di sacrificio dei prigionieri troiani nella Tomba François di Vulci (330-320 a.C.). Si osservino i grossi occhi che sembrano uscire dalle orbite, il naso adunco, la fronte corrugata, le orecchie equine appuntite, le labbra spesse e dischiuse che lasciano intravedere i denti irregolari, la barba folta che si fonde in un tutt’uno con le lunghe ciocche della capigliatura.



Fig. 1
Tarquinia, fine IV- III sec. a.C., *Testa del demone etrusco Caronte*, nenfro, MV 14233, Museo Gregoriano Etrusco, Sala IV



Fig. 2
Michelangelo, *Giudizio Universale*, Cappella Sistina, particolare con un demone

Totalmente perso è il colore che, similmente alla pittura, doveva anche in questo caso connotare il demone, come il tipico colore blu della pelle. Questi caratteri, che individuano immediatamente la natura della divinità infera, ricorrono costantemente nelle raffigurazioni etrusche della classicità matura e del primo ellenismo. Una curiosità: nel primo allestimento del Museo Gregoriano Etrusco (1837) la testa del demone era posta scenograficamente sulla porta di una finta tomba etrusca che accoglieva i visitatori. Nei Palazzi Vaticani si avverte un dialogo peculiare tra l’arte del Rinascimento, che all’antico si ispira, e le antichità che essa avvolge. Il toscano Michelangelo, che come Dante affonda le radici in una terra che fu etrusca, si era diletta nel disegnare un Ade evidentemente ispirato da una pittura funeraria etrusca nella quale si era imbattuto. Nel Giudizio della Cappella Sistina il nostro artista non mancherà di citare un Charu(n) etrusco nella scena del trasporto dei dannati: il demone etrusco della morte sopravvive nei tratti

del demonio dal naso adunco (**Fig. 2**), il volto corrugato e la bocca prominente dischiusa, che afferra i dannati trahettati da un Caronte ellenico ma soprattutto dantesco.

MAURIZIO SANNIBALE

Curatore

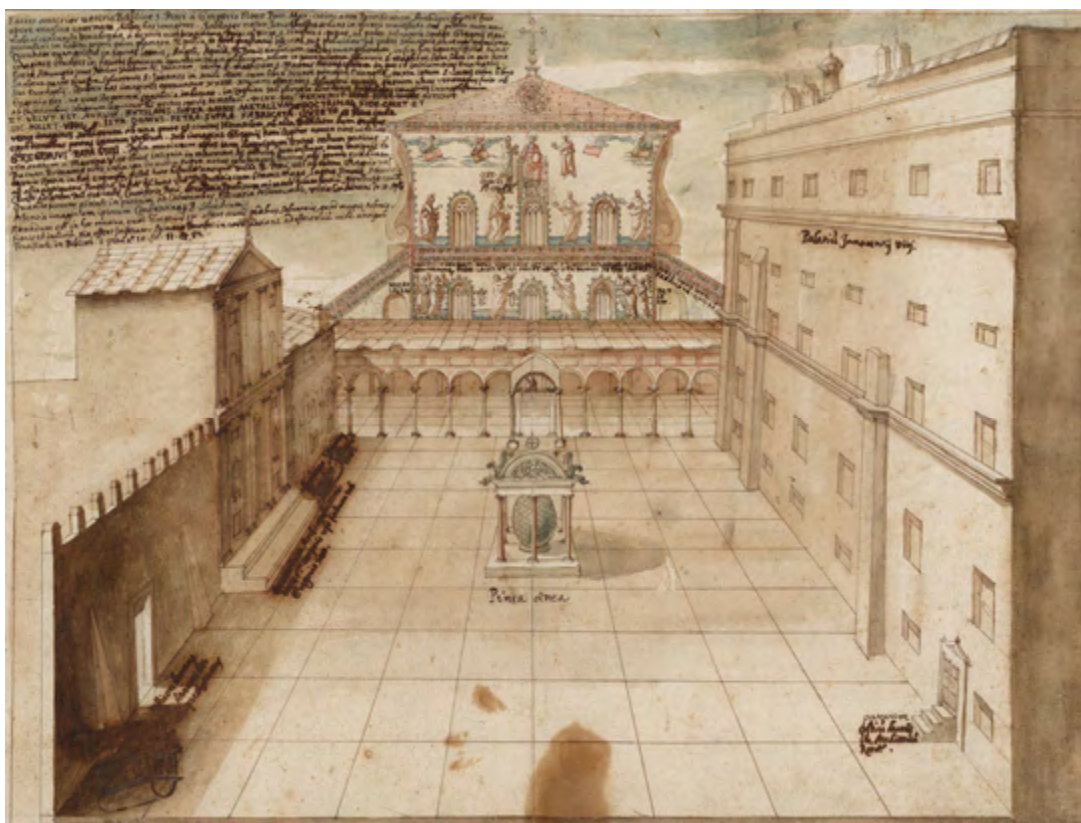
Reparto Antichità Etrusco-Italiche dei Musei Vaticani

CORTILE DELLA PIGNA “La pina di San Pietro a Roma”

*“La faccia sua mi pareva lunga e grossa
come la pina di San Pietro a Roma,
e a sua proporzione eran l’altre ossa”*

Inferno, XXXI, 58-60

Dante ricorda la “Pina di San Pietro a Roma” per le sue notevoli dimensioni e la paragona alla grande faccia del gigante Nembrot, esempio di superbia e di rivolta contro Dio. Nella Bibbia si narra come il gigante, che fondò il regno di Babel (Babilonia) e ne fu il primo re (Gen. 10, 8-10), volesse raggiungere il cielo innalzando un altissimo edificio, la Torre di Babele, ma non poté compiere l’impresa perché Dio confuse i linguaggi degli operai (Gen.11, 1-9).



Domenico Tasselli e Giacomo Grimaldi, *Atrio e facciata della Basilica medievale di san Pietro prima del 1609*, Album Tasselli-Grimaldi, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice A64TER, ca 10 r

Straordinario manufatto in bronzo di epoca romana, in origine la Pigna apparteneva probabilmente all’arredo del santuario dedicato alle divinità egizie Iside e Serapide in Campo Marzio a Roma, fungendo da fontana. Per molti secoli rimase collocata nell’atrio della prima basilica costantiniana in San Pietro insieme a due pavoni bronzei, conservando la funzione di fontana.



Fig. 3

La colossale Pigna bronzea fu rimossa nel 1608 per collocarla insieme ai due pavoni, nel Cortile della Pigna a coronamento della scala a doppia rampa al centro del Nicchione.

Il Cortile della Pigna fa parte della grande costruzione dei cortili del Belvedere progettati da Bramante su commissione di Papa Giulio II (della Rovere, 1503-1513) per collegare il palazzo medievale presso la Basilica di S. Pietro con il palazzetto della Villa Belvedere, eretta per Papa Innocenzo VIII in cima al *Mons Vaticanus*. L'attuale aspetto del grande Nicchione si deve all'intervento architettonico effettuato durante il pontificato di Papa Clemente XI (Albani, 1700-1721).

ADELE BREDA

Curatore

Reparto per l'Arte bizantino-medievale dei Musei Vaticani

GALLERIA DEI CANDELABRI, GALLERIA LAPIDARIA E CAPPELLA SISTINA L'oltretomba: il rapporto con l'antico e la fortuna di Caronte

*E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,
vidi genti a la riva d'un gran fiume;
per ch'io dissi: «Maestro, or mi concedi*

*ch'i' sappia quali sono, e qual costume
le fa di trapassar parer sì pronte».*

...

*Ed elli a me: «Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
su la trista riviera d'Acheronte».*

...

*Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: «Guai a voi, anime prave!*

*Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo»*

Inferno, III, 70-74; 76-78; 82-87

6

Siamo nel III canto dell'*Inferno*: Dante, nel vestibolo dell'antinferno, osserva la riva dell'Acheronte, dove si raccolgono le anime in arrivo, desiderose di oltrepassarlo. Il Poeta chiede spiegazioni al maestro Virgilio, subito prima di veder avvicinarsi alla sponda, su una barca, il traghettatore del fiume, nominato e ulteriormente caratterizzato più avanti: Caron (v. 94), dalle «danose gote» (v. 97), «nocchier della livida palude» (v. 98), che «intorno agli occhi aveva di fiamme rote» (v. 99), «Caron dimonio con occhi di bragia», che «batte col remo qualunque s'adagia» (vv.109, 111).

Caronte, l'Acheronte, il contesto qui presentato sono alcuni dei personaggi, dei luoghi e delle situazioni che nei primi canti dell'*Inferno* si ispirano all'antico: all'Eneide virgiliana, e in particolare al sesto libro del poema incentrato sul racconto della discesa di Enea negli Inferi, ma anche a Ovidio, Lucano, Stazio, per citare alcuni dei più grandi autori della letteratura latina.

La *Commedia* è ricca di echi e ricalchi letterari e di reminiscenze più o meno evidenti e sicure, così come è ricca di motivi e schemi ripresi dalle iscrizioni.

Dallo stesso mondo della letteratura classica erano pure tratti in antico espressioni e motivi tematici spesso utilizzati nei *carmina* epigrafici, ossia in iscrizioni composte in versi, di cui si offre un interessante esempio, conservato in Galleria Lapidaria VII, 157 (settore chiuso al pubblico) e variamente datato dagli studiosi tra fine I e inizi del III sec. d.C. (MV 8720).

L'iscrizione (**Fig. 4**), rinvenuta a Roma e nota nella quasi totale interezza da una trascrizione di fine Cinquecento-inizio Seicento, è composta in distici elegiaci (tranne la r. 1) e sembra rifarsi a un ricco bagaglio di riferimenti poetici, che spaziano da Lucrezio a Virgilio, da Orazio a Ovidio.

Di carattere sepolcrale, è dedicata da un parente alla memoria del giovane *Marcus Luceius Nepos* e racconta in forma di dialogo, nella parte perduta rispetto al frammento a noi giunto, l'apparizione notturna del defunto al dedicante:

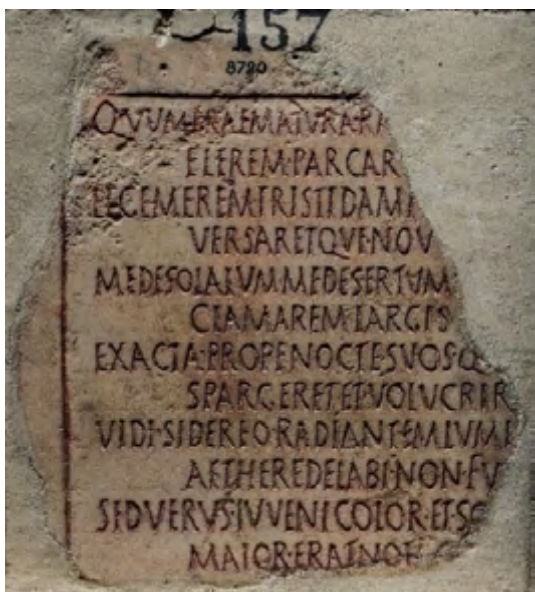


Fig. 4

“Mio indimenticabile parente, perché ti lamenti per me che sono stato portato via, *alle stelle del cielo*? Smetti di piangere un dio! La tua devozione, ignara, non pianga (me che sono stato) accolto *in una sede superiore*, e la tristezza non danneggi gli dei. Io non giungerò, triste, nelle *onde del Tartaro*, non sarò traghettato come un’ombra per le *onde dell’Acheronte*, non spingerò io *con il remo l’azzurra barca*, né temerò te, *Caronte, terribile d’aspetto*, né il vecchio *Minosse* mi giudicherà; e non errerò nei *luoghi oscuri*, né sarò trattenuto nelle *acque*. Alzati! Di’ alla madre che non mi pianga giorni e notti come la madre Attica, che si affliggeva per Itys. Infatti la santa Venere ordinò che io non conoscessi le *sedi dei morti*, ma mi portò nei *templi splendenti del cielo*.”

Un’interessante immagine dell’oltretomba romano emerge dalle parole pronunciate da *Nepos* per esortare il parente superstite a non stare in pena per lui, ormai “divinizzato”, ossia accolto in una “sede superiore” fra gli dei e sfuggito agli Inferi; di questi egli evoca infatti luoghi (Tartaro, Acheronte, paludi, ecc.), personaggi (Caronte e Minosse), azioni quali il traghettamento dei defunti.

E un traghettamento appena concluso è quello raffigurato su un più antico bassorilievo scolpito sull’ara sepolcrale (Fig. 5), della metà del I sec. a.C., esposta nella Galleria dei Candelabri del Museo Pio Clementino, sezione IV (MV 2649).



Fig. 5

*Adfinis memorande, quid o me ad sidera caeli
ablatum quereris? Desine flere deum!
Ne pietas ignara superna sede receptum
lugeat et laedat numina tristitia.
Non ego Tartareas penetrabo tristis ad undas,
non Acheronteis transvehar umbra vadis,
non ego caeruleam remo pulsabo carinam
nec te terribilem fronte timebo, Charon,
nec Minos mihi iura dabit grandaevus; et atris
non errabo locis nec cohibebor aquis.
Surge! Refer matri ne me noctesque diesque
defleat ut maerens Attica mater Ityn.
Nam me sancta Venus sedes non nosse silentum
iussit et in caeli lucida templa tulit.*

Fra le testimonianze s'impone la scena del traghettamento nel Giudizio Universale della parete di fondo della Cappella Sistina. Michelangelo s'ispirò a Dante, rappresentando tuttavia il momento successivo a quello raccontato dal poeta: Caronte, dopo aver traghettato le anime sulla sponda dell'Inferno, le «batte col remo», per obbligarle a scendere dall'imbarcazione e a presentarsi a Minosse, giudice infernale, raffigurato con orecchie d'asino (**Fig. 6**).

ROSANNA BARBERA

Curatore

Reparto Raccolte Epigrafiche dei Musei Vaticani



Fig. 6

PINACOTECA VATICANA L'Inferno

Dante ebbe certamente sotto i suoi occhi il mosaico della cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze con la rappresentazione del *Giudizio Universale* e dell'*Inferno* attribuito a Coppo di Marcovaldo (1260-1270). Quest'opera e altre con simili soggetti influirono sulla creazione poetica dell'*Inferno* nella Divina Commedia.

Il tema del Giudizio Universale era raffigurato nelle chiese romaniche e in seguito in quelle gotiche, trovando spazio in affreschi o mosaici all'interno degli edifici di culto oppure scolpito nelle lunette dei portali. In queste immagini molto vivaci i peccatori erano sottoposti ad orribili punizioni e torture; il demone era spesso raffigurato serpentiforme e a volte tricefalo.

*“e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sì diversa mena
che la memoria il sangue ancor mi scipa.”*

Inferno, XXIV, 82-84



Niccolò e Giovanni, *Giudizio Universale*, 1061-1071. Particolare della Fig. 7



Fig. 7
Niccolò e Giovanni, *Giudizio Universale*, 1061-1071, tempera su tavola,
MV 40524, Pinacoteca Vaticana, Sala I

Nella Pinacoteca Vaticana è custodita un'opera di elevatissima qualità che ben rappresenta il tema del Giudizio Universale e dell'Inferno secondo un'iconografia diffusa al tempo di Dante. Si tratta di una grande pala (**Fig. 7**) dipinta dai pittori romani Niccolò e Giovanni negli anni 1061-1071 e dalla forma insolita, che forse costituiva il dossale del coro delle monache di san Gregorio Nazianzeno annesso alla Chiesa di santa Maria in Campo Marzio, da cui proviene l'opera. Nel registro inferiore sono raffigurati a sinistra il *Paradiso*, con la Madonna tra le sante Prassede e Pudenziana e le donatrici Costanza e Benedetta, e a destra l'*Inferno*. In quest'ultimo si possono osservare: gli angeli che trascinano i peccatori in catene nel lago di fuoco e li spingono tra le fiamme con dei forconi; i serpenti che divorano i peccatori; accanto ai dannati si leggono le iscrizioni indicanti i peccati commessi, ovvero di chi ha maledetto i genitori, degli omicidi, degli spergiuri, delle meretrici e delle donne che hanno parlato in chiesa, disobbedendo a quanto indicato da san Paolo nella lettera ai Corinzi (*1 Cor 14, 34-35*).

ADELE BREDA

Curatore

Reparto per l'Arte bizantino-medievale dei Musei Vaticani

COLLEZIONE DI ARTE CONTEMPORANEA Rauschenberg, XXXIV tavole per l'Inferno di Dante

Commento di Dore Ashton, Edgardo Macorini, Milano 1964

Edizione di 250 esemplari numerati e firmati (esemplare n. 71/250; carta della Cartiera Ventura di Cernobbio; illustrazioni stampate in Olanda dalla Smeets Offset, Weer)



Fig. 8
Rauschenberg, *Inferno - Canto II*

Un approccio presente anche nella creazione delle magnifiche illustrazioni per l'Inferno (**Figg. 8-11**): per comporre le 34 tavole, una per ciascun canto dell'Inferno, Rauschenberg armonizza tra loro tecniche più tradizionali, come tempere, acquerelli, pastelli e matite colorate, e meno convenzionali, come collage e trasposizione fotografica. Il lavoro inizia proprio con quest'ultimo procedimento, ossia il trasferimento su carta da disegno di immagini tratte da riviste, quali «Sports Illustrated», «Life» e «Time», utilizzando un procedimento da lui stesso definito “combine drawing”, grazie al quale crea una stratificazione di livelli visivi che dà corpo e parola alla densità semantica del testo dantesco. Le visioni alternano affiancamenti e sovrapposizioni, i simboli emergono e scompaiono.

Tra il 1958 e il 1960 Robert Rauschenberg lavora alla realizzazione delle *XXXIV tavole per l'Inferno di Dante*. L'impresa richiede all'artista un approfondito studio preliminare, per il quale si fa affiancare dal dantista Michael Sonnabend, scegliendo la versione della *Divina Commedia* tradotta da John Ciardi.

Quando avvia la realizzazione delle illustrazioni Rauschenberg ha trentacinque anni, proprio come Dante quando aveva iniziato a scrivere la *Divina Commedia*. Sul finire degli anni Cinquanta la fama dell'artista ha ormai oltrepassato i confini degli Stati Uniti e sta mettendo a punto un suo personale linguaggio che combina pittura tradizionale, fotografia, collage e riutilizzo di materiali riciclati, spesso legati all'immaginario popolare.

11



Fig. 9
Rauschenberg, *Inferno - Canto V*



Fig. 10
Rauschenberg, *Inferno - Canto X*

Le XXXIV tavole per *l'Inferno di Dante* verranno pubblicate nel 1964 dall'Editore Edgardo Macorini in 250 esemplari numerati e firmati; gli originali delle illustrazioni sono conservati al MoMA di New York, che nel 1965 organizza la mostra itinerante *Rauschenberg: illustrations for Dante's "Inferno"* per far conoscere anche in Europa le straordinarie tavole di Rauschenberg.

L'artista crea un affresco frastagliato e dinamico, in cui le composizioni si svolgono come fotogrammi di una pellicola cinematografica, collegate tra loro da un meccanismo simile a quello del montaggio. Ogni tavola è animata da un movimento interno, attivato dall'articolazione strutturale dell'immagine stessa, ma anche da una sorta di andirivieni nel tempo innescato da Rauschenberg.

Proprio come aveva fatto Dante, l'artista contestualizza la discesa agli Inferi in una dimensione contemporanea e integra nel tessuto figurativo presenze desunte dalla vita politica e dalla società americana: macchine da corsa, atleti, volti con maschere anti-gas, figure popolari come John F. Kennedy e il politico e diplomatico Adlai E. Stevenson.



Fig. 11
Rauschenberg, *Inferno - Canto XXXIV*

FRANCESCA BOSCHETTI
Assistente

Reparto Arte Ottocento e Contemporanea dei Musei Vaticani