

Alessandra Zamperini

Il *Purgatorio* di Dante e le grottesche nella cappella di San Brizio a Orvieto

Come è noto, la Cappella Nova (o di San Brizio) nel duomo di Orvieto venne quasi interamente affrescata tra il 1499 e il 1504 da Luca Signorelli, autore di un potente ciclo con le storie dell'Anticristo e i Novissimi¹. La parte sulla quale ci soffermeremo concerne l'alto zoccolo al di sotto dei lunettoni istoriati. Nel plinto perimetrale a livello del pavimento, Signorelli raffigura dei *thiasoi* marini a monocromo; un fregio sommitale con ibridi e motivi antiquari, ma in un monocromo più polito, conclude il basamento. Nel mezzo, il pittore organizza dei pannelli a fondo giallo abitati da grottesche, incorniciati a finto porfido e divisi da lesene a loro volta decorate da candelabre, nei quali otto Uomini illustri emergono da finestre prospettiche.

¹ La decorazione della Cappella Nova o della Madonna, fondata nel 1409 e intitolata a San Brizio dal 1622, era iniziata nel 1447 con il Beato Angelico, che aveva affrescato due vele di una volta: L. Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, Firenze 1866, pp. 59-200; L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 332-333, 370-378, 406-410, 542; M. Carrà, *Gli affreschi del Signorelli a Orvieto*, Milano 1965; A. Chastel, *L'Apocalisse nel 1500: l'affresco dell'Anticristo nella cappella di San Brizio a Orvieto* [1952], in *Favole forme figure*, Torino 1988, pp. 213-226; E. Hall, H. Uhr, *Patrons and Painter in Quest of an Iconographic Program: The Case of the Signorelli Frescoes*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 55, 1992, pp. 35-56; J.B. Riess, *Luca Signorelli. La cappella San Brizio a Orvieto*, Torino 1995; *La Cappella Nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996; S. Nair James, *Penance and Redemption: The Role of the Roman Liturgy in Luca Signorelli's Frescoes at Orvieto*, «Artibus et Historiae», 22, 44, 2001, pp. 119-147; S. Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, Poetry and a Vision of the End-time*, Aldershot 2003; C. Gilbert, *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World*, University Park 2003; A. Wright, *Authority and Vision: The Painter's Position in the Cappella Nova at Orvieto*, «Renaissance Studies», 21, 2007, pp. 20-43; G.L. Delogu, *L'anima e la carne: la decorazione della Cappella Nova*, in *Luca Signorelli*, a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2012, pp. 87-95.

Fra gli Uomini illustri, solo Dante non pone alcun problema (fig. 1)². Ovidio e Virgilio, pur individuabili grazie ai tondi in monocromo che li attorniano, hanno suscitato qualche riserva. Altri sono ancor più dibattuti. Sul lato orientale, un uomo dai lunghi capelli biondi è distolto dalla scrittura. Interpretato come Virgilio o Stazio³, è stato identificato da San Juan in maniera convincente nell'evangelista Giovanni sulla scorta di due indizi cruciali: la diversa iconografia rispetto al presunto omologo Virgilio delle *grisailles* e l'assenza di corona laureata rispetto agli altri letterati⁴. Si può aggiungere che l'uomo sembra reagire a una "rivelazione", e dunque lascia intendere che Signorelli voglia segnalarci la rivelazione per eccellenza, l'Apocalisse, per svelarne l'autore⁵. Inoltre sono la prima e la seconda Lettera di Giovanni a parlare dell'Anticristo, il tema con cui inizia la sequenza dei lunettoni⁶. Che poi l'apostolo sia affiancato dai monocromi del *Purgatorio* dantesco si può spiegare proprio perché l'Anticristo e l'Apocalisse sono già evocati negli affreschi soprastanti. Infine, ci pare che lo sguardo del giovane si indirizzi verso i monocromi superiori accanto all'altare: i suoi occhi sembrano cadere dapprima sul

² Luzi 1866, p. 168; A. Venturi, *Luca Signorelli interprete di Dante*, Firenze 1921; *Signorelli e Dante*, a cura di C. Gizzi, Milano 1991; E.P. Nassar, *The Iconography of Hell: From the Baptistry Mosaic to the Michelangelo*, «Dante Studies», 111, 1993, pp. 98-101; P. Castelli, *Immortales animae: gli uomini illustri di Orvieto e l'esegesi dantesca*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 215; R.B. Herzman, «Visibile parlare»: Dante's "Purgatorio" 10 and Luca Signorelli's San Brizio Frescoes, «Studies in Iconography», 20, 1999, pp. 155-183; M. Villa, *L'ombra della carne nel Purgatorio dantesco. Un percorso tra letteratura e arti figurative*, «Rivista di Studi Italiani», 33, 1, 2012, pp. 1-33; S. Maddalo, *Poesia in figura. Dante e Luca Signorelli*, in «Pot Pourri». Studi in onore di Silvana Ferreri, a cura di G. Platania, Viterbo 2016, pp. 337-352; M. Villa, *Signorelli e il Purgatorio "visualizzato" ad Orvieto*, «Dante e l'arte», 3, 2016, pp. 121-142; T. Holler, *Dante's Verbal Images and their Pictorial Afterlife: Visualizing the Otherworldly Space in Terni and Orvieto*, in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, dir. par A. Beyer et alii, Turnhout 2017, pp. 53-75; C. Cieri Via, «Visibile parlare»: le immagini silenziose della "Commedia" di Dante negli affreschi di Luca Signorelli a Orvieto, «Immagine & Parola», 1, 2020, pp. 71-95. Il protagonista della decorazione è invece Virgilio, che sarebbe stato ritratto nell'immagine, oggi perduta, dietro l'attuale altare, secondo D. Loscalzo, *Le fondamenta dei classici*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 191.

³ Luzi 1866, p. 175 (Virgilio); Riess 1995, pp. 106, 109 (Stazio); Loscalzo 1996, p. 199 (Stazio); Herzman 1999, pp. 157, 177-178; Cieri Via 2020, p. 81 (Stazio).

⁴ R.M. San Juan, *The Function of Antique Ornament in Luca Signorelli's Fresco Decoration for the Chapel of San Brizio*, «RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review», 12, 2, 1985, p. 239; Ead., *The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 82-83.

⁵ Gli stessi attributi dell'evangelista ritornano nella pala di Domenico Maria Muratori nella cappellina della Maddalena, raffigurante i Santi Carlo, Giovanni Battista, Giovanni evangelista, Maria Maddalena e Agnese (1724).

⁶ C. Gerbron, *Les fresques de Signorelli à Orvieto: «toutes les histoires de la fin du monde selon une invention bizarre et capricieuse»*, «Communio», 6, 260, 2018, p. 84.



1. Luca Signorelli, *Dante Alighieri*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

sogno dell'aquila nel IX canto del *Purgatorio* dove il rapace ricorda che Dante aveva chiamato Giovanni «aguglia di Cristo»; quindi verso il quadrilungo con la *Carità*, un rimando alla virtù teologale da lui simboleggiata nel *Paradiso*⁷.

Sulla medesima parete, presso la cappellina della Maddalena, Signorelli raffigura un uomo calvo (fig. 2). Riconosciuto per lo più in Omero o Cicerone, non risulta che ne sia mai stata notata la somiglianza con l'*Abacuc* di

⁷ *Par.* XXVI, 1-66.

Donatello (fig. 3)⁸. Ovviamente, ciò non implica che si tratti dello stesso personaggio, ma piuttosto che il riecheggiamento serva a Signorelli per segnalare un profeta. Un candidato, allora, potrebbe essere Ezechiele, al quale Dio aveva dato un ordine ben preciso: «Prendi una spada affilata, usala come un rasoio da barbiere e raditi i capelli e la barba» (5, 1). Se si accetta la presenza di san Giovanni, d'altronde, sarebbe coerente avere un profeta del Vecchio Testamento accomunato da visioni apocalittiche con il "profeta" del Nuovo Testamento. Senza contare che alcune soluzioni della cappella sembrano ispirate da Ezechiele: nella *Resurrezione della carne*, le ossa disseminate evocano la loro imminente ricomposizione al corpo rifacendosi a un passo del profeta (37, 3-10)⁹; Signorelli colloca il *Finimondo* sopra l'ingresso, nel lato nord, così come, secondo Ezechiele, i messaggeri della distruzione sarebbero giunti dalla «porta superiore che guarda a settentrione» (9, 2).

Dei tre tondi monocromi, quello in basso presenta un guerriero, ma non è leggibile nella sua interezza. Il tondo ad altezza centrale descrive due impuniti, con le mani legate dietro la schiena. Potrebbe rimandare a un paio di passi di Ezechiele, che trattano di due individui-tipo per dimostrare che la colpa è sempre individuale dinnanzi al giudizio: chi agisce male sarà punito, chi agisce bene sarà premiato (18, 19-20; 33, 12-13)¹⁰. Il tondo nella sezione superiore raffigura degli uomini con le braccia al cielo; il primo è in ginocchio per terra, la donna dietro di lui si sta abbassando: dato il carattere di esaltazione dei gesti, potrebbero essere gli Israeliti salvati da Dio che mostra la «sua santità davanti ai loro occhi» (*Ezechiele* 36, 23).

Nella parete di fronte vi sono Ovidio e Virgilio, che descrissero i viaggi nell'oltretomba richiamati nei relativi tondi¹¹. Accanto alla cappellina del Compianto, compare un giovane, con un serto di quercia e ghiande. Le fattezze efebiche paiono adattarsi a Lucano, autore della *Pharsalia* e morto a 27

⁸ Luzi 1866, pp. 169-170 (Omero); Gizzi 1991, p. 133 (Omero); San Juan 1989, p. 81 (Omero); Riess 1995, pp. 106, 108 (Cicerone); D. McLellan, *Tra culto e ruolo civico: una lettura degli affreschi di Luca Signorelli nel duomo di Orvieto*, «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», 50-57, 1994-2001, p. 370 (Stazio); Loscalzo 1996, p. 192 (Sallustio); Castelli 1996, p. 218 (Cesare).

⁹ Gerbron 2018, p. 88.

¹⁰ È il concetto rappresentato anche dalla scelta del pentimento consapevole della Maddalena, a cui è dedicata la cappellina accanto: Nair James 2001, p. 129.

¹¹ Per Virgilio: Luzi 1866, p. 190 (Orazio); San Juan 1985, pp. 239-240 (Virgilio); Riess 1995, pp. 106, 108 (Virgilio). Per Ovidio: Luzi 1866, p. 187; San Juan 1985, pp. 78-81 (le *grisailles* vengono dal *Ratto di Proserpina* di Claudiano e dall'*Ovidio moralizzato*); Loscalzo 1996, p. 207 (Claudiano); Riess 1995, pp. 27, 106 (Ovidio).

anni (fig. 4)¹². Secondo altri, si tratterebbe di Tibullo, la cui bellezza fu elogiata da Orazio (*Epistole*, I 4), anch'egli deceduto prematuramente, quantunque non come Lucano¹³. A nostro avviso, le lotte fra coppie di ignudi nei due monocromi sopravvissuti – anche nel gruppo più numeroso si riconoscono quattro sottogruppi di due individui ciascuno – sembrano meglio sintetizzare il carattere fratricida delle guerre civili raccontate da Lucano e ben si adattano alla cappellina in cui sono raccolti i resti dell'orvietano Pietro Parenzo, ucciso da concittadini eretici nel 1199¹⁴.

Semmai, resta da spiegare perché il giovane sia dotato di quercia e ghiande. Secondo Lucano e Plinio, quel tipo di corona era riservato ai soldati che avessero salvato un cittadino romano e, pertanto, aveva un valore civico. È dunque plausibile che il serto fosse ritenuto appropriato in prossimità della cappellina dove erano custodite le reliquie dei patroni del Comune¹⁵.

Al contempo, non ci risulta che la corona di quercia e ghiande sia mai stata associata allo stemma dei Della Rovere (fig. 5). In prima istanza, il riferimento avrebbe potuto riguardare Giorgio della Rovere, un parmense che fu vescovo di Orvieto dal 1476 al 1505¹⁶. Sebbene non emergano parentele con la più famosa casata di Savona («forte consanguineus» lo definisce Marabottini, nessun accenno nelle genealogie di Litta), il prelado avrebbe potuto fare proprio lo stemma, visto che risulta assai vicino a Sisto IV, il quale lo nomina *curator ecclesiarum urbis* nel 1474, lo invia per controlli a Loreto nel 1476 e ascolta una sua messa nella Cappella Sistina nel 1480¹⁷.

¹² Luzi 1866, p. 193 (Lucano); San Juan 1989, p. 82 (Lucano); Gizzi 1991, p. 133 (Lucano); Riess 1995, pp. 106, 110-111 (Lucano); Castelli 1996, p. 219 (Lucano).

¹³ Loscalzo 1996, p. 194-196 (Tibullo); C. Cieri Via, *La Commedia di Dante in immagini nell'arte del Rinascimento*, «Critica del testo», 14, 2, 2011, p. 594 (Tibullo); Ead. 2020, p. 78 (Tibullo).

¹⁴ McLellan, 1994-2001, pp. 366-368.

¹⁵ *Phars.* I, 356-358; *Nat. Hist.* XVI, 6-7. La cappellina, nella quale erano sepolti i santi Faustino e Pietro Parenzo, possiede un valore civico per McLellan 1994-2001, pp. 365-373. Aveva invece una connotazione antieretica per Riess 1995, pp. 16-17.

¹⁶ Sul prelado, che ebbe come coadiutori Enrico Bruni, Giovan Battista Orsini, Gentile Bagliolini e Giorgio Bocconi di Parma: F. Marabottini, *Catalogus Episcoporum Urbisveteris*, s.l., 1667, pp. 17-18; G. Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto*, Roma 1791, p. 51; L. Giuliani, *La pievania di Castelgiorgio: alcune notizie storiche*, «Colligite fragmenta. Bollettino storico della diocesi di Orvieto-Todi», 4, 2012, p. 3.

¹⁷ M.L. Madonna, *L'architettura e la città intorno al 1475*, in *Roma 1300-185. La città degli anni santi. Atlante*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1985, p. 103; C.L. Frommel, *L'architettura del santuario e del palazzo apostolico di Loreto da Paolo II a Paolo III*, Loreto 2018, pp. 34, 106; C. Cavicchi, *Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine, al tempo di Sisto IV*, «L'Atelier du Centre de Recherches Historiques», 10, 2012, <https://doi.org/10.4000/acrh.4386> (ultimo accesso 16 aprile 2021), § 22.



2. Luca Signorelli, *Ezechiele* (?). Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

3. Donatello, *Abacuc*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, particolare.

Di rimando, tale prossimità non escluderebbe dei riflessi sulla stessa stirpe pontificia, tanto più se questa sezione fosse stata eseguita verso il 1503, ovvero dopo l'ascesa al soglio pontificio di Giuliano della Rovere. Se invece il dettaglio fosse stato eseguito durante il regno di Alessandro VI Borgia, notoriamente avverso alla famiglia ligure, la corona ghiandifera avrebbe potuto ricordare il vescovo cittadino e più velatamente la casata di Sisto IV. Con essa, del resto, Signorelli aveva intessuto proficui rapporti: nel 1481-1482, aveva lavorato nella Cappella Sistina; tra il 1482 e il 1485, aveva decorato la sacrestia di San Giovanni a Loreto, dove spicca lo stemma di Girolamo Basso della Rovere, vescovo di Recanati dal 1476 al 1507, che, secondo San Juan, potrebbe aver favorito l'arrivo di Signorelli a Orvieto¹⁸. Quest'ultima ipotesi è sicuramente da approfondire, visti i contatti di Giorgio della Rovere.

Nondimeno, più che i rapporti personali di Signorelli, conta l'interesse dei Della Rovere per Orvieto, che pure andrebbe approfondito ma che intan-

¹⁸ San Juan 1989, p. 71, nota 1. Nel 1507, Signorelli dipinse il polittico di Arcevia per il cardinale Marco Vigerio della Rovere. Al fine di evidenziare gli interessi della famiglia in zone limitrofe, segnaliamo che il cardinale Domenico della Rovere, un aristocratico torinese affiliato al ramo savonese, aveva patrocinato i rifacimenti della cattedrale di Montefiascone dal 1483 almeno fino al 1496, in qualità dapprima di vescovo, poi di commendatario perpetuo: M.G. Aurigemma, *L'architettura e la storia*, in M.G. Aurigemma, A. Cavallaro, *Il palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma 1999, p. 10.



4. Luca Signorelli, *Lucano* (?). Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

5. Stemma Della Rovere. Roma, San Pietro in Vincoli.

to può essere intuito rileggendo in maniera retroattiva un paio di circostanze. Basta ricordare la devozione che i papi della famiglia dimostrarono per il miracolo di Bolsena, del quale nel duomo si conservava il corporale bagnato dal sangue di Gesù: Sisto IV aveva scritto il trattato *De sanguine Christi* e Giulio II volle ricordare il prodigio del 1263 in un celebre affresco nella Stanza di Eliodoro¹⁹. Persino l'interesse per Dante trasmigrò nei palazzi vaticani e il Fiorentino compare sia nella *Disputa del Sacramento*, sia nel *Parnaso*, nelle vesti di teologo e poeta, le stesse caratteristiche che lo connotano a San Brizio (figg. 6-7)²⁰. Qualora si pensi al breve lasso di tempo intercorso tra i lavori di Orvieto e l'impresa di Raffaello in Vaticano, iniziata nel 1508, è difficile non includere tali elementi fra i debiti del giovane urbinato con Signorelli.

L'ultimo personaggio, un giovane con copricapo conico e fascia bianca, è solitamente identificato con Empedocle: così lo interpretava Luzi, dal momento che il filosofo compariva nella *Commedia*²¹. Se però si allenta l'ipotesi che Dante (o il *Comento* di Landino) sia la fonte primaria di Signorelli, l'identifi-

¹⁹ F. Hartt, *Lignum Vitae in Medio Paradisi: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling*, «The Art Bulletin», 32, 2, 1950, pp. 120-121; Nair James 2003, pp. 30-31.

²⁰ K. Butler Wingfield, *Networks of Knowledge*, «Studies in Iconography», 38, 2017, p. 203.

²¹ Luzi 1866, p. 195 (Empedocle); Loscalzo 1996, p. 209 (personaggio generico); Castelli 1996, p. 220 (alter ego di Signorelli).



6. Raffaello, *Dante Alighieri*, dalla *Disputa del Sacramento*. Città del Vaticano, Sala della Segnatura, particolare.

7. Raffaello, *Dante Alighieri*, dal *Parnaso*. Città del Vaticano, Sala della Segnatura, particolare.

cazione può essere rimessa in causa e in virtù dell'abbigliamento – che ricorda il *Tolomeo* dello studiolo di Urbino o l'ultimo personaggio a destra nell'ottagono raffigurante *Ermete Trimegisto con lo zodiaco*, nella sala delle Sibille nell'appartamento Borgia – si può pensare a figure “orientali” come Zoroastro o Ermete Trimegisto, meglio inseribili in quella *concordia philosophica* di cui il Nostro aveva avuto un saggio a Firenze²². Se così fosse – visto che nulla si può dire dell'ottavo uomo, andato perso –, almeno un filosofo orientale completerebbe la teoria dei personaggi classici, del Vecchio Testamento e cristiani²³.

Incornicia gli Uomini illustri un ricco sistema decorativo (fig. 8). È stato suggerito che, per struttura e ornamento, esso si ispiri alle pagine miniate dei libri o alla cappella Strozzi di Santa Maria Novella²⁴. Altri hanno avanzato dei rimandi alle tarsie²⁵. Ci sembra, invece, che lo schema dei pannelli con

²² Anche nei confronti di Landino è opportuno parlare non di citazione diretta, bensì di «implicit model»: Herzman 1999, p. 172.

²³ Di *prisci theologi* parla Nair James 2003, pp. 138-143.

²⁴ San Juan 1985, pp. 235-236, 238.

²⁵ Chastel 1988, p. 214; C. Cieri Via, *Signa iudicium iudicantia. Riflessioni sul programma iconologico della Cappella Nova*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996, pp. 165-189, p. 165; Castelli 1996, p. 220.



8. Luca Signorelli, cappella di San Brizio. Orvieto, duomo.

motivi geometrici derivi dalla fusione di queste e altre esperienze, come i finti riquadri di Pinturicchio nella Sala delle Lunette nel palazzo di Domenico della Rovere (1490 c.; fig. 9).

Inoltre, la successione di tondo-quadrilungo nei pannelli accanto all'altare (fig. 10) riecheggia un'alternanza che compare sul soffitto dell'ambiente 42 della Domus Aurea (fig. 11)²⁶. Sebbene non sia sicura la conoscenza di questa sala, qualcosa di analogo doveva essere affiorato, poiché la stessa sequenza è impiegata da Filippino Lippi per la volta della capellina adiacente alla cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma (1493-1494)²⁷. Un sistema non perfettamente sovrapponibile, ma molto simile, si vede anche in «uno partimento duna volta anticho in Roma», nel *Taccuino senese* di Giuliano da Sangallo (Siena, Biblioteca Comunale, S. IV. 8, f. 13v; fig. 12).

Quanto alle grottesche, Signorelli attua un'originale fusione di temi classici e medievali (fig. 13). Dacos ha individuato i debiti del pittore sia con la Domus Aurea (dal fondo giallo ai prigionieri, dalle aquile ai delfini), sia con il mondo medievale, ben rappresentato dai grilli, dalle creature trifonti

²⁶ I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano 2002, p. 229.

²⁷ E. Parlato, *La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1985, pp. 170, 172, ricorda che il motivo presenta analogie con le volte degli atrii della sagrestia di Santo Spirito a Firenze e della villa medicea di Poggio a Caiano, realizzati da Giuliano da Sangallo nell'ultimo decennio del XV secolo.



9. Pinturicchio, *Sala delle Lunette*. Roma, palazzo di Domenico della Rovere.

e dai racemi a testa studiati da Baltrušaitis²⁸. Aggiungiamo che l'artista dà prova di conoscere le perdute cariatidi fitomorfe di Santa Costanza, citate nella specchiatura con Ezechiele²⁹, il meandro della sala di Achille a Sciro nella Domus Aurea (riprodotto pure nel collegio del Cambio, nella Libreria Piccolomini, nella Scuola d'Atene, solo per citare alcuni casi), la mezza figura umana che fuoriesce da una corolla, visibile nel pannello di Ovidio e desunta dal fregio severiano reimpiegato a San Lorenzo fuori le Mura.

La commistione fra classico e medioevale va considerata una potenzialità delle grottesche, per loro natura suscettibili di integrare con facilità persino mostri e ibridi estranei al repertorio antico. Il che, però, non svilisce l'abili-

²⁸ N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, p. 73; Ead., «Con ferrate e spiritelle», in *La Cappella Nova* 1996, pp. 225-227; J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris 1993 (ed. or. 1981), pp. 35-50, 111-124.

²⁹ La volta di Santa Costanza era oggetto di studio e le cariatidi citate nel testo sono schizzate nel foglio 4v del Codex Escorialensis: H. Egger, *Codex Escorialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Wien 1906, I, p. 59.



10. Luca Signorelli, *Successione tondo-quadrilungo-tondo*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.



11. *Motivi ornamentali*. Roma, Domus Aurea, Sala 42.



12. Giuliano da Sangallo, *Motivo antico*, dal *Taccuino senese*. Siena, Biblioteca Comunale, S. IV, 8, f. 13v.



13. Luca Signorelli, *Grottesche*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

tà del pittore nell'aver saputo sfruttare tale natura, tanto più che l'artista si dimostra originale per un altro aspetto. È stato notato che la novità sostanziale di Signorelli consiste nell'aver dipinto le grottesche sulla parete, e non solo sui soffitti, nei fregi o sulle lesene, come era avvenuto sino a quel momento³⁰. Pure per tale evidenza, però, non si è sottolineato a sufficienza che essa aprì una strada assai fruttuosa. Dacos ha indicato un buon numero di lavori ispirati da Signorelli, fra i quali inseriamo anche le grottesche di Sodoma a Monte Oliveto Maggiore (1505-1508), che oltretutto riprendono l'abbinamento con i tondi monocromi³¹. Tuttavia, nei primi due decenni del Cinquecento, nessuno – nemmeno i pittori che guardarono più da vicino a Signorelli – distese le grottesche sulle pareti e, per avere il primo seguito in questa direzione, seppur con un approccio filologico diverso, bisognerà attendere Raffaello nella Loggetta del cardinal Bibbiena in Vaticano (1517).

³⁰ Dacos 1969, p. 73.

³¹ Ead. 1996, p. 231.

Comunque sia, Signorelli compie il passo inedito di porre davanti allo spettatore – e non di relegarli ai margini o alle volte – dei sistemi ornamentali che avevano avuto il biasimo di una fonte autorevole come Vitruvio. Perché mai l'artista non si cura di questo? Probabilmente, più forte delle critiche fu la possibilità di riecheggiare in chiave moderna i fregi trecenteschi della facciata o di emulare i classici, soprattutto adesso che, finalmente, dopo la scoperta del palazzo di Nerone, i pittori potevano studiare non statue e sarcofagi, bensì delle vere pitture. Inoltre, al posto dello sdegno di Vitruvio, ci si poteva confrontare con i più lusinghieri paragoni offerti da Plinio: Fabullo, che aveva legato il suo nome alla Domus Aurea, era «gravis et severus, idemque floridus ac umidus», così come Signorelli riusciva drammatico e austero nelle storie, energico e traboccante nei decori³². Zeusi era ricordato per i «monochromata ex albo», e con analoga abilità il Cortonese aveva impiegato il monocromo. Al pari di Aristifilo, celebre per i grilli, il Nostro aveva adottato varie figure singolari³³.

Non meno importante, riteniamo che all'origine della scelta ci possa essere stata anche la consapevolezza che le grottesche diffuse contribuissero meglio a completare il significato complessivo del basamento.

Lo zoccolo rappresenta il Purgatorio negli undici monocromi tratti dalla *Commedia*, e l'Ade quale sua prefigurazione nei tondi attorno a Ovidio e Virgilio, come dimostra Kline³⁴. Secondo le interpretazioni più diffuse, invece, le grottesche visualizzerebbero il contrasto tra materia e spirito, nel solco del pensiero ficiniano³⁵.

A nostro avviso, il primo assunto – vista la presenza di Dante – può essere accolto, mentre il rimando a Ficino combacia solo genericamente e, di conseguenza, per spiegare le grottesche occorre guardare a fonti più adatte al tema purgatoriale, da intendere in senso lato, come vedremo.

³² *Nat. Hist.*, XXXV, 120.

³³ Ivi, 64 e 114. In questo senso, il richiamo a Plinio suona complementare all'idea di Wright 2007, p. 35, secondo cui le grottesche sono frutto dell'invenzione poetica del pittore, che firma orgogliosamente con le sue iniziali nel pannello del cosiddetto Empedocle. Sull'influsso di Plinio nel Rinascimento cfr. S. Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Renaissance*, New Haven-London 2013.

³⁴ Dacos 1969, p. 74; Gilbert 2003, p. 115; Delogu 2012, pp. 93-94; J. Kline, *Orpheus, Aeneas, and Hercules in the Cappella Nova of Orvieto. A Study in Christian Typology in Renaissance Art*, in *Visual Typology in Early Modern Europe*, eds. D. Eichberger, S. Perlove, Turnhout 2018, pp. 117-131. Propende per una lettura alla luce del *De civitate Dei* di Agostino E. Paoli, *Il programma teologico spirituale del Giudizio Universale di Orvieto*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 72.

³⁵ Dacos 1969, p. 73. Per Riess 1995, p. 98, si tratta della raffigurazione del caos in fase di organizzazione, ma senza rimandi a Ficino.



14. Luca Signorelli, *Thiasos marino*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

Da un lato, allora, proviamo a ipotizzare che ci siano Ovidio e le *Metamorfosi*, il poema per antonomasia delle «forme mutate in corpi nuovi»³⁶. In particolare, Signorelli sembra aver fatto tesoro del mito di Deucalione e Pirra. Unici sopravvissuti al diluvio voluto da Giove per punire l'umanità corrotta, i due sposi lanciano sassi alle loro spalle per ripopolare il mondo, e «i sassi [...] cominciarono a perdere la loro fredda durezza, ad ammorbidirsi a poco a poco e, ammorbiditi, a prendere forma»³⁷. Sono parole che convergono alle creature marine del basamento, nelle quali già l'ambientazione acquatica ammolisce la durezza della pietra simulata dalla pittura (fig. 14). Se Signorelli li colloca in basso, è perché gli ibridi sono per natura inferiori e soggetti a passioni incontrollate, tant'è che il pittore introduce anche delle dispute, seguendo un modello che si ritrova nella *Zuffa degli dei marini* di Mantegna (1480 c.) e nel soffitto dei Semidei di Pinturicchio, nel palazzo di Domenico della Rovere³⁸.

«Quindi, crebbero e diventarono di natura più tenera, e allora cominciarono a intravedere delle forme umane, ma ancora mal rifinite, come se abbozza-

³⁶ *Met.* I, 1-2. Le traduzioni vengono da Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994. Sull'influsso delle *Metamorfosi* nel Rinascimento: P. Barolsky, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art from Botticelli to Picasso*, New Haven 2014.

³⁷ *Met.* I, 400-402.

³⁸ Diversa la lettura di Cieri Via 1996, p. 189, che indica nel *thiasos* un significato risurrezionale da legarsi, assieme ad altre immagini, all'Eucarestia e alla sua funzione salvifica. Cfr. anche Cieri Via, 2011, p. 598.

te nel marmo, similissime a statue appena iniziate. Poi, però, se c'era in loro una parte umida di qualche succo e terrosa, questa passò a fungere da corpo; ciò che era solido e impossibile a piegarsi, si mutò in ossa; quelle che erano vene, rimasero, con lo stesso nome»³⁹. Immagini simili devono aver influenzato i nudi nelle candelabre e nel fregio sommitale, dove gli uomini convivono con creature e oggetti similmente ritratti nello stadio primordiale in cui emergono dalla pietra, perfetti in tutto tranne che per l'assenza di colore "naturale" (fig. 15).

«Quando dunque la terra, tutta fangosa per il recente diluvio, si ri asciugò al benefico calore dell'astro celeste, partorì un'infinità di specie e in parte riprodusse le forme di una volta, in parte creò mostri sconosciuti»⁴⁰. Il fondo giallo delle specchiature non serve solo per citare la Domus Aurea, bensì pure si contrappone all'oro delle volte: mentre in alto splende la luce divina, nelle pareti, corrispondenti al mondo naturale, prevale la luce del sole, «astro celeste» che genera forme viventi e brulicanti.

Tuttavia la spiegazione ultima per l'esistenza di tanti esseri disparati non può venire da un pagano. Così, la offre Agostino: «Dio, creatore di tutti gli esseri, sa dove, quando e che cosa è o fu opportuno creare, così come conosce la bellezza dell'universo e la somiglianza o la diversità delle diverse parti che lo compongono. Ma chi non può contemplare l'insieme del creato, rimane offeso dalla difformità di qualche sua parte, perché ne ignora la coerenza e il rapporto con tutto l'insieme»⁴¹.

La diversità dei viventi narrata da Ovidio dopo il diluvio acquista una logica. Secondo il vescovo di Ippona, per quanto apparentemente incom-



15. Luca Signorelli, *Creature primordiali (candelabra)*. Orvieto, duomo, cappella di San Brizio.

³⁹ *Met.* I, 403-405.

⁴⁰ *Ivi*, 434-437.

⁴¹ *De civitate Dei* XVI, 8, 2. La traduzione è di C. Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena 1996, p. 51.

prensibile, tale diversità fa parte della creazione; anzi, è persino necessaria all'ordine e alla bellezza dell'universo.

Da ultimo, per comprendere perché le grottesche si dipanino proprio sulle pareti, si può ricorrere di nuovo a un passo di Ezechiele (8,10), nel quale il profeta descrive il tempio di Gerusalemme prima che arrivino i messaggeri della distruzione: «Vidi ogni sorta di rettili e di animali abominevoli e tutti gli idoli del popolo di Israele raffigurati intorno alle pareti». Come Ezechiele osserva il tempio prima della teofania finale che riporterà l'ordine, così Signorelli illustra rettili, mostri e idoli nella cappella-tempio prima che abbiano inizio gli ultimi, definitivi momenti del mondo raffigurati nei lunettoni⁴².

Rispetto a Ezechiele, però, il tono di Orvieto è meno negativo. Le grottesche non rappresentano il male da combattere, bensì – se accettiamo il tono purgatorio del basamento – una realtà depotenziata e momentanea, destinata ad altra perfezione: la terra di Ovidio e dei classici aspetta il ritorno dell'età dell'oro; così facendo, “prefigura” le creature di Agostino in attesa di essere redente, al pari del centauro che – come raccontava san Girolamo – pregava sant'Antonio eremita affinché lui e gli ibridi suoi simili fossero ammessi alla salvezza⁴³.

Dacos ipotizzava che i nudi nelle candelabre monocrome simboleggiassero le anime del Purgatorio⁴⁴. A noi pare che questi ignudi senza nome, come quelli nei tondi accanto alle cappelline, siano piuttosto dei paradigmi ideali: gli ignudi vicini a Lucano simboleggerebbero i pagani colpevoli di guerre fratricide; quelli vicini a Ezechiele testimonierebbero che chi segue le parole dei profeti può salvarsi; quelli delle candelabre, ispirati da Ovidio, indicherebbero l'umanità dei primordi, ancora indistinta per fede. Ciò che accomuna tutte queste figure monocrome è che rimangono degli attori incompiuti. Persino la nudità petrosa di *Giuditta*, simbolo di chi difende la patria in contrapposizione ai fratricidi di Lucano (questo ne chiarisce la posizione nella cappellina dei patroni), dimostra che la donna è *figura* di Maria, secondo l'esegesi biblica, ma senza la sua perfezione⁴⁵.

Come anticipato, le nostre riflessioni, pur non potendo soffermarsi su ogni aspetto, vogliono solo essere uno spunto per connettere Dante alle grottesche in una lettura più organica.

⁴² Ciò non sminuisce le tangenze con il *Judicium Dei supremum de vivis et mortuis* di Giovanni Sulpizio da Veroli (1506), su cui L. Teza, *Intorno alla Cappella Nova di Orvieto: Giovanni Sulpizio e la corte dei Piccolomini*, in Luca Signorelli 2012, pp. 97-107.

⁴³ Frugoni 1996, p. 53.

⁴⁴ Dacos 1969, p. 74. Riess 1995, p. 97, ritiene che le grottesche monocrome indichino la vittoria del cristianesimo sul paganesimo.

⁴⁵ Secondo C. Gilbert, *Signorelli and Young Raphael*, «Studies in the History of Art», 17, 1986, p. 121, la nudità della *Giuditta* dipende invece da una scelta estetica del pittore.

Per far questo, però, occorre precisare che il poeta è uno dei protagonisti, ma non “il” protagonista; la sua opera è, sì, la fonte per alcune soluzioni iconografiche, ma non è l’unica.

Tuttavia, la presenza del Fiorentino, da un punto di vista euristico, gioca un ruolo nodale per la comprensione dell’insieme. Ad esempio, il fatto che l’Alighieri si collochi nel lato est, il punto cardinale più prestigioso nell’orientazione chiesastica, autorizza a presupporre che anche gli altri due personaggi sulla medesima parete abbiano un legame con il messaggio giudaico-cristiano, a cui sono subordinate le altre culture, collocate su lati dal simbolismo meno “positivo”. Che, poi, il poeta di fronte a Dante sia Virgilio induce a ipotizzare relazioni reciproche tra gli Uomini illustri che potranno confermare o aiutare a scoprire la loro identità, soprattutto nel caso dei due che abbiamo tentativamente identificato in Ezechiele e Lucano.

In modo analogo, riconoscere Dante implica riconoscere le undici scene del *Purgatorio* dantesco; ma slegarsi da una visione pan-dantista ha consentito di armonizzare meglio i nessi reciproci del rimanente apparato figurativo e ornamentale dello zoccolo.

Non v’è dubbio, allora, che l’Ade dei Gentili sia una *figura* del Purgatorio, in quanto entrambi stati provvisori (da entrambi i vivi possono far uscire i morti); aggiungiamo che pure la conversione sollecitata dai profeti *sub lege*, con la promessa di attingere uno stato migliore, può essere considerata una prefigurazione dell’uscita dal Purgatorio verso la beatitudine. Per analogia, le grottesche – oltre che per l’apporto decorativo e antiquario – vanno lette non solo come materia contrapposta allo spirito, bensì pure come ibridi appartenenti alla creazione che attendono di essere aiutati a ottenere anch’essi la salvezza e che, pertanto, si trovano in una condizione transitoria coerente con il tema del Purgatorio.

Solo considerando che il Purgatorio di Dante è una parte del tutto, si coglie il valore del basamento nel suo complesso. Nel caso particolare delle grottesche, la loro condizione bruta costituisce il primo gradino biologico e storico della creazione, ma il loro stato provvisorio collima con la valenza di passaggio del Purgatorio, dell’Ade e della conversione offerta dai profeti. Se lette in un simile orizzonte, anche le grottesche possono acquisire quel fine didattico per il fedele che Nair James aveva ravvisato nella raffigurazione dei poeti e delle loro storie⁴⁶.

Nel suo insieme, insomma, il basamento rappresenta differenti stati transitori, uno dei quali è il Purgatorio dei Cristiani. Anche se si tratta solo di

⁴⁶ Nair James 2001, pp. 137-142, senza però prendere in considerazione le grottesche.

una parte del tutto, non v'è dubbio che evocarlo attraverso il poeta che lo aveva cantato così efficacemente e, al contempo, sintonizzarvi le grottesche fu un'idea assolutamente originale. Soffermarsi sul tema purgatorio in altro modo, magari ricorrendo alle scene narrative come era accaduto nella cappella Paradisi di San Francesco a Terni, avrebbe rischiato di riempire lo zoccolo di nudi, facendone un doppione dei lunettoni superiori, a scapito della loro straordinarietà e, di conseguenza, del loro impatto sul fedele.

Ciò nonostante, nella nostra interpretazione, Dante perde la supremazia che gli era stata attribuita nel pur legittimo entusiasmo ottocentesco, quando il poeta fu correttamente riconosciuto da Luzi, dopo che, nel secolo precedente, era stato addirittura confuso con Petrarca⁴⁷. Non per caso, il testo di Luzi, adamantino nell'asserire il protagonismo dell'Alighieri, usciva nel 1866, a ridosso dell'Unità d'Italia e un anno dopo il sesto centenario della nascita del poeta.

A distanza di tempo, però, l'Alighieri guadagna un riposizionamento che non nega affatto l'eccezionalità della sua presenza in un ciclo come questo, ma che ci pare possa corrispondere meglio sia alla sua effettiva rinomanza fra XV e XVI secolo, sia all'organicità iconografica del basamento nella Cappella Nova⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. *Esatta descrizione del celebre duomo di Orvieto* (1714 c.), in L. Andreani, *Gerolamo Curzio Clementini e la descrizione della Cappella Nova*, in *La Cappella Nova* 1996, p. 458.

⁴⁸ Per la fama del poeta, basti Castelli 1996, pp. 215-216. Oltre al *Comento alla Commedia* di Cristoforo Landino, scritto nel 1481, va ricordato che nel 1476 Lorenzo il Magnifico aveva chiesto di riportare a Firenze i resti del poeta; attorno al 1482-1483 Bernardo Bembo aveva incaricato Pietro Lombardo di predisporre la tomba del poeta a Ravenna: W. Stedman Sheard, *Bernardo e Pietro Bembo, Pietro, Tullio e Antonio Lombardo: metamorfosi delle tematiche cortigiane nelle tendenze classicistiche della scultura veneziana*, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Milano 1995, p. 125. Secondo Riess 1995, p. 102, pure l'iconografia di Dante sarebbe ispirata dal ritratto scolpito da Pietro Lombardo per la tomba del poeta a Ravenna (1483).

ISBN: 979-12-80581-14-3



9 791280 581143