

# Una lonza corre per le età del tempo. L'onda lunga del Medioevo

*This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. [276-277](#)*

**Aldo Gerbino**  
*Università degli Studi di  
Palermo*

*Meditando, mi dicono, sull'Inferno,  
il fratel mio Shelley trovò ch'era un luogo  
pressappoco simile alla città di Londra. Io  
che non vivo a Londra ma a Los Angeles,  
trovo, meditando sull'Inferno, che deve  
ancor più assomigliare a Los Angeles.*  
[Pier Paolo Pasolini, *La Divina  
Mimesis*, Torino 1975, p. 33]

## 1. Risonanze e braci medievali

Già il conflitto tra Umanesimo e Rinascimento, legato all'annoso dibattito sulla estensione o riduzione temporale dei periodi ad essi pertinenti, ha posto sul tappeto delle questioni storiche le impervietà delle periodizzazioni, soprattutto quando vengono lette e interpretate nel *rigor mortis* delle forme espressive, e non tenendo nella giusta considerazione quanto sia importante assumere sugli umani accadimenti e sulla 'cronaca' che su di essi s'è riversata ed esercitata, un'attiva visione plastica. Così appare utilissima l'introduzione agli scritti sul "Rinascimento" di Franco Cardini, nel momento in cui lo storico (Fellow della Harvard University) pone un'attenta riflessione sulle discrasie emerse dalle valutazioni dei periodi storici laddove il punto di vista, ora positivo ora negativo su di essi, sia spesso da mettere in relazione a forzose vestizioni culturali, se non a pregiudizi. Di certo assumono importanza molteplici fattori valutativi: dal sottostimare la fertile funzione delle contaminazioni all'insufficiente rilievo dato ai residui storico-culturali, culturali, antropologici, oppure non cogliere opportunamente la loro fisiologica trasformazione da un podio all'altro del tempo. O, ancora, il prender consapevolezza di come molte scuole in simbiosi con la divulgazione storica abbiano adornato, con esasperata scioltezza, l'avvicinarsi delle fasi poste al vaglio delle loro analisi con interpretazioni che addirittura non hanno tenuto nel giusto peso la solidità dei fatti o dei progressi che sono serviti da alimento per le società del tempo avviandone modulari e sinergiche trasformazioni, ma nelle quali riscontriamo, anche a lunga gittata, le improcrastinabili tracce del ricambio dei vari accidenti sociologici. Ad esempio,

nell'endiadi 'umanesimo-rinascimento' osserviamo in che modo emergano momenti in cui tali pagine storiche appaiano accomunate da un giudizio positivo, altre invece in cui si osserva il montare, consolidatosi per lungo tempo, di un vero e proprio scontro nato dalla ostinata parzialità delle visioni culturali e sociali. Si può osservare, afferma Cardini, "in certe fasi della nostra storia" come si concretino sensibilità votate alla diffidenza o ad una franca avversione, "ad esempio durante il Romanicismo, si vestiva di magici, iridescenti colori che contraddicevano la sua abituale fama: ci riferiamo, è palese, a 'Medioevo', vocabolo antico ormai di un buon mezzo millennio ma che alludeva a una età 'buia' fatta di violenza, d'ignoranza, di barbarie, di superstizione. Il paradosso di tutto ciò sta nel fatto che quanto si attribuiva e solitamente si continua ad attribuire – almeno a certi livelli subculturali – al buio Medioevo (la magia, la stregoneria, l'inquisizione, la 'caccia alle streghe') è patrimonio caratteristico semmai del luminoso Rinascimento. Il che senza dubbio complica le cose"<sup>1</sup>. D'altronde è comune conoscenza, come a metà del XIX secolo, pur con i crudi giudizi avversi attestati dalla *Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert, proprio il Medioevo, si insiste, gravato dalla "*dammatio memoriae* voltairiana, alla quale avevano per altro replicato il Novalis con *La Cristianità, ovvero l'Europa* e lo Chateaubriand con il *Genio del cristianesimo* – era già alto nei cieli della sua stessa parabola"<sup>2</sup>. È lecito anche riflettere in che modo nella struttura iniziatica di quel proto-rinascimento, – carico degli umori dei secoli precedenti e offerti alla distillazione per coglierne la forza nascente e di traino di molti saperi, – siano apparsi intellettuali della tempra (riferimento germogliato nel meridione d'Italia) di un Giovanni Aurispa, viaggiatore e mercante, umanista e poeta, colui il quale con successo offrì il suo insegnamento "a Savona, a Ferrara, a Firenze, a Bologna. Egli, autore di epistole dotte trasferisce a Costantinopoli duecentotrentotto codici greci, fra i quali la storia di Procopio, alcuni libri di Senofonte, le poesie di Callimaco, di Pindaro, di Appiano e i canti orfici, le opere di Platone, di Proclo, di Luciano, le storie di Diodoro Siculo,

di Arriano, di Dione, la geografia di Strabone". Curioso su ogni aspetto del sapere, presente al Concilio di Firenze del 1478-79, tocca quella fase dell'umanesimo che fu "nel suo più alto sviluppo" e dando rilievo, con il Guarino, – l'opportuna menzione è di Nicola Festa, – "fungendo da interpreti e sostenere dispute in greco"<sup>3</sup>. E, senza dimenticare la letteratura greca, ecco affiancarsi altri uomini d'intelletto come Antonio Beccadelli, detto 'il Panormita', l'elegantissimo autore dell'*Ermafrodito*, il quale, in virtù della raffinata dissolutezza dei suoi *versus procaces*, "col ritirare la laurea dall'imperatore Sigismondo", – lo rileva Giovanni Alfredo Cesàre – viene "acclamato massimo poeta del tempo suo e si tiene d'averlo maestro ed amico re Alfonso di Napoli. I nomi non obliabili di alcuni minori come Giovanni Lamola, Giovanni Marrasio e tanti altri, dimostrano quanto già cresciuto fosse in Sicilia il sentimento della cultura e della civiltà classica"<sup>4</sup>, il tutto nel rispetto di quel proto-rinascimento, acceso, appunto, sin dal XII secolo e di cui si farà promotore lo storico statunitense Charles Homer Haskins<sup>5</sup>. Una "oscurità insistita" accolta, nella efficace segnalazione del grande medievista Gilmo Arnaldi, come diktat pur nell'inconsistenza d'un fallace *flatus vocis*, in cui Haskins nel saggio del 1928 vi esprime, con pieno convincimento, in che maniera tale suo "rinascimento" abbia piena cittadinanza, pur nella sua non unitarietà, proprio nel Medioevo. E possiamo aggiungere in che modo in tale germinante entità affiorino primigenie sapienze che vanno da Giordano Nemorario alla asistematicità di Leonardo (condotta sul filo delle preveggenti 'utopie' scientifiche, coltivate e affidate in ideali capsule eburnee le quali hanno, prospetticamente, centrato il bersaglio) a Galileo; e, sulla pittura leonardesca, il registrare le tracce di quel maturare il fervido corredo giottesco rivolto alla Natura e l'accensione della vasariana Maniera moderna, rientrano in quella fenomenologia degli stili indagata con pienezza critica ed estetica da Renato Barilli (*Maniera moderna e Manierismo*, 2004). Su tale imperio del travaso esercitato e reso attivo dal germe medievale (una sorta di autoconservazione del proprio modello spirituale), con quel

suo carattere temperato in una genealogia sociale eminentemente ‘aristocratica’, l’effetto, si legge, ancor più chiaro nei secoli a seguire, è tradotto in esemplari modelli riscontrabili nelle arti e specialmente nella lingua. In essa si depone una visione sgombra dai pedanti apparati conoscitivi delle discipline: così riceviamo l’offerta del quadro antiaccademico confezionato da Giuseppe Prezzolini su letteratura e arti italiane (di un’arte miscelata all’edificio delle parole, al pensiero creativo) popolato da vocaboli concisi e impeccabilmente antiretorici (1976) esplicitati in quattordici segmenti, da cui traiamo i primi due puntelli:

1. La chiesa cattolica ha avuto nello spirito e nelle forme, nei problemi e nelle espressioni della letteratura italiana, un’influenza grande e continua per secoli, *poiché è la sola monarchia che sia durata dalle origini ad oggi in Italia*. È necessario ricordare questo per capire le allusioni, le immagini, le intenzioni degli scrittori, tanto di quelli che la considerano come madre quanto di quelli che si rivoltarono contro di essa; tanto di Dante e di Petrarca, di Tasso e di Manzoni, quanto di Boccaccio e di Machiavelli, di Bruno e di Carducci; tanto di quelli che confessarono la fede, quanto di quelli che si nascosero sotto di essa, diversi od avversi.

2. È una letteratura “aristocratica”, nata, quasi tutta, da una classe, di gente colta, istruita nelle lingue classiche, nobili o clero, o dipendenti da principi e da vescovi; non nasce quasi mai dalle avventure della vita, dal lavoro dei campi e dalla pratica dei mari. Nasce piuttosto dal silenzio dei chiostrì, dalle semi-oscurità degli uffici e delle anticamere, dagli scaffali delle biblioteche. L’Italia, pur circondata per un quarto da Alpi e per tre quarti dal mare, non ha un poema nazionale o un grande romanzo montano, o marittimo. Fino all’ultimo secolo è *letteratura cittadina*, di autori che disprezzano i “villani”. Non trae vita dal popolo, non è leggibile dal popolo, non è scritta da gente del popolo. Qualche artigiano vi partecipa, ma soltanto se pittore, scultore, architetto: da Cellini a Leonardo, da Michelangiolo a Vasari. Per secoli la letteratura italiana galleggia così *tra cielo e terra* e solamente nel secolo nostro tocca quest’ultima, anzi *s’interra*.<sup>6</sup>

Un interrarsi vale a dire il cogliere quel quanto di parole che ci raggiunge e ci perfora dagli strati sociali vivi e sofferenti, gioiosi e crudeli, oscuri e chiarificanti nei quali la loro esistenza terrestre, bagnata in alto dal cielo, è modellata nella parola depositando le sue braci in ogni scritto, in ogni produzione d’arte, in ogni progetto architettonico, in un ‘dire’ capace di dragare il limo culturale portato *ab origine* dal tempo nascente. Il conio prezzoliniano legato alla lunga persistenza della “letteratura cittadina” si riverbera nella dicotomizzazione riportata dalle parole di Pasolini in prefazione all’antologia sulla poesia romanesca di Leonardo Sciascia, quando pur cercando l’unità di tale poesia dialettale, egli scrive su quella “tendenza di ogni città italiana a essere nazione dentro la nazione”, la cui maggiore aspirazione ad essere così “colorita” a Roma, è di certo “più forte che ancora che altrove e non tanto per essere stata la sede del Papato e poi la capitale del Regno e della Repubblica italiana: quanto proprio per una specie di rifiuto ad esserlo. Un chiudersi nei grandiosi limiti che le ha dato l’innato e immanente barocco, sotto, al di fuori della vita assegnatale da ogni specie di retorica, di ufficialità”<sup>7</sup>. Vige, dunque, esercitando il suo ruolo di medium attivo il bene immateriale del dialetto (elemento più contemporaneo, più contingente, esploso sul momento e sganciato dalla memoria delle origini) e che nelle capitali (da Venezia a Torino, a Milano) tocca le classi più elevate, mentre la poesia romanesca, nel suo farsi ‘plebea’ e ‘borghese’, avverte lucidamente Pasolini, fa emergere “in fondo la storia del rapporto tra questi suoi due dialetti: la letteratura italiana, alle origini, non ha alcuna influenza”.

2. *Occorrenze dantesche tra spezie preraffaellite e intermedialità*

Se il portato creativo di Dante, Petrarca e Boccaccio (*Commedia*, *Rime* e *Decamerone*) costituiscono le fondamenta della letteratura italiana, lo stesso accade per quel brodo culturale d’arte viva che va da Cimabue a Duccio di Boninsegna nel suo sollecitare un nuovo stile e avviare, con il rinnovo del colore, l’interpreta-

zione del Gotico: chiarezza e vivacità dei pigmenti che, pur legati alla formazione romanico-bizantina, convergono nel grande precursore, tenuto in debito conto dall'aura rinascimentale, Giotto. Sarà il suo magistero a mutare nel Trecento l'icona bizantina dall'immobilità al movimento, alla partecipazione emotiva; ed anche, attraverso un linguaggio riformatore attento all'evolversi della società medievale, trasmettere dal suo contenitore visuale le basi per una modernità della visione prospettica e, con questa, lasciare quelle spezie che serviranno a raggiungere ora la virtuosa consapevolezza della bottega del primo Quattrocento di un Bernardo Rossellino ora la *douceur* delle linee scultoree di Desiderio da Settignano fino alla primissima formazione di Leonardo, l'uomo più difficile del Rinascimento come lo ricorda lo storico dell'arte, il veneziano Giorgio Castelfranco<sup>8</sup>, l'amico di De Chirico e Savinio, il quale ebbe, tra l'altro, sommo merito nel glorioso recupero in Germania delle opere italiane saccheggiate a Napoli dai nazisti.

Con la *Commedia*, avverte Prezzolini, "le finzioni gentili dello 'stil novo' scompaiono come ombre, per dar luogo alla realtà umana dei peccatori (Inferno), dei pentiti (Purgatorio) e dei Santi (Paradiso), in un'atmosfera soprannaturale tesa sempre in termini sensibili di grande luminosità o di tenebre profonde, di sublime ineffabile (ma espresso chiaramente con formule filosofiche che ancora si possono usare) e di bestialità inconscia che si manifesta con ira imponente e suoni sconci"<sup>9</sup>. Sarà Dante, attraverso la redenzione operata dalla poesia a condurci alle porte del Rinascimento, a sospingere l'onda lunga del Medioevo, e, in un continuum sollecitativo, bussando alle porte del postmoderno.

\*\*\*

Una certa trepidazione affiora, palpabilissima, dalla lettura che Edgar Degas (1834-1917) fa di Dante: ora nei suoi studi: *Studio braccio e Studio per Dante e Virgilio*, eleganti mine di piombo sul bianco esterrefatto della carta conservate al Louvre (mine, ricordiamo, in uso dal XII sec., poi rese preziose nella pratica

insistita di Dürer), o in quel denso dipinto (di collezione privata) *Dante e Virgilio* così caldo nella sua armoniosa cupezza, altresì per quel convergere dell'intensa materia fornita dai pigmenti come se si fossero coagulati al fuoco di un vento opprimente e necessario. Colori espressi e psicologicamente motivati sia dall'avvolgente tunica verde che veste il corpo di Virgilio da cui affiora il suo profilo gentile e il rosso intimo della vestizione dantesca con l'incontrovertibile timbro aquilino cui contribuisce, nell'immaginario visivo, la xilografia del volto del grande fiorentino firmata da Gustave Doré che ne ha costituito l'insostituibile imprinting. Un incontro che, pur nell'apparente staticità, rivela la tangibilità del movimento dei corpi, un'effusione di sentimenti intrecciati tra il poeta 'tosco' e il suo Duca, la guida sapiente, ambedue sommersi dall'acre atmosfera infernale dalla quale sembrano materializzarsi, in linea con le prezzoliniane "tenebre profonde", nella forma di fosche pareidolie, orrifiche presenze: ombre inquietanti del Tartaro, luogo sconvolgente circondato dallo Stige e protetto da poderose mura bronzee governate dagli Ecatònciri (Centimani). Non è vano immaginarsi mitologiche figure di segregati, nomi che per prodigio, una volta pronunciati, ci restituiscono subito un "midollo di realtà" (così, in 'Avvertenza', sottolinea Antonio Pitamitz per i pavesiani *Dialoghi con Lencò*): dai Titani, i sei figli di Urano e Gaia, a Tifeo, gigante dalla testa mostruosa scuotitore della terra e alimentatore dei vulcani, da Issione, re dei Lapiti, omicida e generatore con la nube-Nèfele dei Centauri (lo ritroviamo nel vigore della tela di Rubens) a Sisifo, oppure al crudelissimo Tantalò, re della Lidia, Porditore d'inganni corrosivo dalla fame e dalla sete per aver dato da mangiare agli dèi le carni del figliolo Pelope.

Contribuirà la pittura vittoriana del XIX secolo con la Confraternita dei Preraffaelliti (1837-1901) – avvalorata dalla mediazione di John Ruskin, con il suo *Pre-Raphaelitism* del 1851 – a segnare con il loro anti-accademismo e il ritorno alla purità prima del Sanzio in punti fondamentali d'ispirazione rivolti a Dante e a Shakespeare. L'immagine di Henry Holiday (1839-1927), l'ultimo dei preraffaelliti, *Dante*

*incontra Beatrice al ponte Santa Trinità* del 1883 (Walker Art Gallery di Liverpool), tratta dalla *Vita nuova*, nel consegnarci una sorta di pittura storica spiega, con palmare evidenza narrativa, l'incontro: la biancovestita Beatrice Portinari è al braccio dell'amica Monna Vanna nel risalto delle azzurre vesti della servitrice posta alle loro spalle, il tutto immerso nella mirabile scenografia d'una Firenze medievale dove affiorano sul Ponte Vecchio ancora le impalcature lignee, richiami della precedente alluvione del 1250. Una forma e un ambiente, in cui la storia esige il suo spazio illustrativo come in Raffaello Sorbi (Firenze 1844-1931) con la convulsa scena di *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di Santa Chiara dal fratello Corso* (1866). Grovigli affannosi tra volti e fragranze, che si confronteranno, svariati decenni più avanti, nel *crossing* con le future indicazioni di Benjamin e la "critica d'arte" sollecitata a riaccendersi, in quell'accezione terminologica di *Reflexionsmedium*, alle nuove tecnologie, pronta alle incumbenti esigenze estetiche già preannunciate sin dal 1896 con *l'Arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* negli storici *frames* di Auguste e Louis Lumière. Un assumere, quindi, nel 'confronto' con le conquiste tecnologiche, un punto di vista diverso e allo stesso tempo complementare: l'invito ad accogliere criticamente "mezzo di riflessione" e 'dilatazione' attraverso la riproducibilità (1936) saranno ingredienti per una rivitalizzante fruizione dell'opera d'arte da lungo tempo solitaria compagna della sua 'aura', pur covando in sé stessa 'forme', 'ambienti', richiami, voci della storia. Il configurarsi di un ecosistema mediale e lo svilupparsi nel presente di una acquisita sensibilità del sensorio digitale e la crescita della intermedialità (coesistenza/conflitto dei mezzi comunicativi) annunciano, in un futuro vicinissimo, il cospicuo maturare dell'estensione del corpo mentale dell'artista e del suo consumatore. Sarà l'efficacia del contrasto a mostrare come la scia dei 'residui' del travaglio artistico dei tempi trascorsi saranno fermenti rivelatori del tempo stesso: riconfigurato, dunque, con altre possibili modalità d'interpretazione critico-storica, un avviare quel 'precorrimento' irradiato dal passato sul futuro, o tenendo in

conto quell' 'Eliot effect' capace di evocare opere precedenti, lavori e fatti che al procedere dell'arte si legano. In tale attraversamento di confini estetici già esplicitati, sin dagli anni Novanta del secolo scorso, nella transdisciplinare analisi dei "visual culture studies" angloamericani (la tedesca *Bildwissenschaft*), ecco che lo sguardo sull'arte si dilata, si scompone e si ricompone suggerendo altre visualità sostenute e ampliate da tecniche riproduttive, così come le tecniche incisive hanno contribuito ad approfondimenti e conoscenze delle grandi opere d'arte del passato e allo stesso tempo riconsegnando dignità di arte autonoma agli esiti calcografici, xilografici e quant'altro quali azioni produttive dotate, oltre che di una decisa autonomia professionale, d'inequivocabili valori creativi. L'osservazione di Somaini (quando tratta del critico cinematografico e poeta ungherese Béla Balázs, 2007) di come le 'cose possiedano un volto' invita a riflettere quanto: 'cose', *Universo Corpore*, costellazione della persona e *personaggio* interagiscano tutte nel calore del loro volto potenziandosi, oltre che attraverso l'opera in origine, in ogni intercambio mediale: l'immagine cinematografica ha profondamente cambiato la nostra percezione e la lettura figurale tra dinamismo e ambiente animato e "tonalità emotive" (*Stimmungen*), elementi tutti, si afferma, che son "come dei sentimenti estesi nello spazio".

Il sentimento della *Vita nuova*, con Holaday, vive nelle tonalità emotive per le quali v'è nutrimento proprio nella sua estensibilità aperta sul 'sensibile' avendo come contraltare l'altra aggraziata *Vita Nova* illustrata nel 1907 dal simbolista, poi esponente dei Nabis, Maurice Denis (1870-1943), in cui si accentua il fluido mistico praticato con decisione nel corso del suo esercizio creativo abile a cogliere le suggestioni medievali avviando il suo interesse alle vetrate, alla loro simbologia, alla loro dimensione di partecipata intimità riflessiva. Una condizione mistica che troviamo in Denis già offerta, nel 1898, con la rappacificante imago dell' *Annunciazione a Fiesole* alla quale possono attagliarsi i versi di D'Annunzio raccolti, dalla lucentezza della sua "quiete profonda" nella

*Sera fiesolana* (*Alyone*, 1904): “Fresche le mie parole ne la sera | ti sien come il fruscio che fan le foglie | del gelso ne la man di chi le coglie | silenzioso e ancor s’attarda a l’opra lenta | su l’alta scala che s’annerà | contro il fusto che s’inargenta | con le sue rame spoglie | mentre la Luna è prossima a le soglie | cerule e par che innanzi a sé distenda un velo | ove il nostro sogno si giace | e par che la campagna già si senta | da lei sommersa nel notturno gelo | e da lei beva la sperata pace | senza vederla”.

Atmosfere e impronte, dunque, turbinosamente spalancate negli spazi perfusi dalle insite emozioni dei personaggi, col ritrovare – traccia privilegiata dall’*Amlet* – l’immagine di Ofelia addensata di umori, cinta dal velo della *fragrantia*. Essa si concreta nell’*Ophelia* del preraffaellita John Everett Millais (1851): una figlia di Polonio consegnata alla musa della Confraternita, Elisabeth Siddall (*Lizzy*), la fulva sposa di Dante Gabriel Rossetti che troviamo ritratta nella coinvolgente *Beata Beatrix* (Londra, Tate Gallery, 1872) avvolta da una materia pittorica pastosa, visionaria, toccata botanicamente dal papavero le cui suggestioni oppiacee risuonano nella onomaturgia del termine ‘laudano’ in Paracelso, ma che il medico di Einsiedeln e alchimista spagirico trasferisce al suo *estrarre* secrezioni resinose da fiori e foglie mediterranei. In Millais, la morte per acqua di Ofelia, deposta in una sepoltura idrobotanica, floreale, ornitologica si vota alla marcescenza, alla metamorfosi. Naviga quieta nell’Ogsmill, breve affluente del Tamigi, emerso dalla ruralità di Ewell, nel Surrey. Dalle sue acque la regina Gertrude ne rivela l’annegamento “in quel ruscello dove un salice sghembo | specchia le sue brinate foglie nella corrente vitrea; | là ella intrecciava fantastiche ghirlande | di ranuncoli, d’ortiche, di margherite, e di quelle lunghe orchidee purpuree | alle quali i franchi pastori danno un nome più volgare, | ma che le nostre fredde vergini chiamano dita di morte”. Una ‘versione poetica’ (termine caro a Ettore Romagnoli) d’un Montale pronto a restituirci la morte di Ofelia (IV,7) mantenendo intatto ciò che Anna Luisa Zazo definisce “uno dei momenti liricamente più alti”. In Millais (col

sostegno di Ruskin), si offre una micrologia naturalistica accolta per sfere di precisi oggetti biologici (ranuncoli, ortiche, salici, margherite, papaveri) tracciati dal loro profumo, dalla decadenza di morte, dall’interezza esistenziale del dramma. Per Arthur Hughes l’influenza di Millais, riscontrabile in *The Lady of Shalott* (1873) ispirata all’opera di Alfred Tennyson, restituisce ad *Ofelia* (1863) un tocco di rinascenza botticelliana che si ripete nel pioniere dell’*Art Nouveau*, Walter Crane. Segno vibrante d’altra *Ophelia* “stupendamente adornata di fuscilli e fiori”, in cui l’*emotività* preraffaellita si rastrema del suo pago chimismo in essenziale *reimagining*.<sup>10</sup> Di certo i componenti della Confraternita più che dalla suggestione esercitata dai primitivi dichiarano ad alta voce la loro ostilità per “i manierismi stereotipati delle scuole decadenti” o per l’impostazione “convenzionale nell’arte contemporanea”, avverte W. Holman Hunt, cofondatore dei Preraffaelliti, ricordando anche come “nel 1850 un collaboratore di ‘Athenaeum’ definisce i Preraffaelliti un gruppo di giovani pittori, provinciali, senza esperienza e, quanto a intelligenza, inferiori a questi tedeschi ...”<sup>11</sup>. All’insofferenza per ogni manierismo si aggiunge il pensiero di Dante Gabriel Rossetti, il quale non risparmiava accuse alla scienza prospettica “disapprovando energicamente tutti i risultati della sua applicazione, sostenendo che ciò che essa dimostrava essere sbagliato era visibilmente il meglio”<sup>12</sup>, un’affermazione sostanziata nella sua prima opera esposta, e ben ornata da una esplicita *naïveté* cioè *L’infanzia della Vergine*, da cui affiora anche il medievalismo dell’arredo. Hugh Honour nel capitolo quarto, “Gli ultimi incanti del Medioevo”, rileva in che modo “dal Medioevo in poi i racconti cavallereschi, di coraggiosi cavalieri e leggiadre dame, di battaglie e tornei, avevano conservato una straordinaria popolarità, ben poco influenzata dalle teorie classiche sulla letteratura. Affascinavano adulti e bambini di ogni livello sociale, dal ‘popolino d’Inghilterra’ che si entusiasmava per la ballata di *Chery-Chase* ai villici francesi della ‘Bibliothèque Bleue’, alle persone raffinate che continuavano a leggere *La Regina delle Fate* di Spenser e la *Gerusalemme liberata* del

Tasso”<sup>13</sup>. E inoltre come ad un “livello culturale più alto, tuttavia, il ricordo dell’epoca della cavalleria era mantenuto vivo principalmente da due opere affettuosamente ironiche, l’*Orlando furioso* e il *Don Chisciotte*, che per tutto il Settecento avevano fornito soggetti agli artisti. È indubbio, infatti, che Ariosto e Cervantes furono in gran parte responsabili di quella nota eccentrica che compare in tante goticherie, anche se spesso dietro lo scenario di cartapesta si può scorgere un atteggiamento più serio nei confronti del Medioevo”. Un ventaglio neomedievale che ritroviamo esteso nella penisola italiana già all’Esposizione Nazionale di Torino del 1884 che decide di adottare, per la sezione storico-artistica, creazioni volte al gotico piemontese del XV secolo. Una marea che bagna un territorio ben più esteso; in Sicilia, a Palermo: ora dall’evocativo gotico internazionale (valga per tutti il *Trionfo della Morte*) a Matteo Carnilivari, si consolida quell’atteggiamento operativo atto a ri-creare un climax neomedievale “comune a molte famiglie aristocratiche cittadine, con il coevo contributo del mobiliere, artista, decoratore e antiquario Andrea Onufrio (1828-1908) cui si deve una molto interessante produzione, del tutto originale, di mobili neomedievali rivestiti in osso (simulante l’avorio) ove sono continui rimandi storici alla genealogia della corona normanna e alle radici della storia della ‘Nazione Siciliana”<sup>14</sup>. Evocazioni tangibili anche negli allestimenti architettonici della *Esposizione Nazionale di Palermo* (1891-92) nell’uso del ferro per le capriate, per le coperture metalliche e che, in Ernesto Basile, segnano, in più parti, la poetica del privilegiato tessuto Liberty e degli ambienti orienteggianti cifrati nel suo corpo architettonico.

### 3. Dal guttusiano turgore mediterraneo ai ‘ripostigli dell’anima’ pasoliniana

Il coinvolgimento della *Commedia* dantesca, l’adesione viscerale alla sua aura medievale, ma anche alla tensione unitaria della lingua e dei segni in una ricerca della vasta geografia e del suo progetto universalistico, delle figure abitate dal tempo e sommosse dalle passioni fino

alla virgiliana invocazione (“Sicelides Musae, paulo maiora canamus”), non può non trovare in Renato Guttuso, pur nei diversi momenti dell’incerto suo cammino interpretativo, un valido visionario del complesso diorama costruito da Dante. D’altronde il suo “magistrale disegno” che lo contraddistingue, così fu definito da Dino Buzzati per un lavoro dantesco edito da Martello nel 1965 (che prelude alla edizione mondadoriana<sup>15</sup>), si accompagna ad altri validissimi artisti: da Agenore Fabbri a Renzo Vespiagnani, da Giacomo Porzano e Leonardo Cremonini a Ennio Calabria. C’è inoltre da osservare come il denso portato poetologico dantesco si presti in misura sorprendente ad essere scosso da suggestive sinergie rese in modelli collegabili ad ampie declinazioni estetiche fino a toccare il postmoderno. Cornelia Klettke ritiene che il “ricorrere ad un approccio postmoderno alla *Commedia* vuol dire aprire quest’opera d’arte a nuovi contesti, per esempio alla biografia dell’autore, alle circostanze dell’epoca (storia) e ad aspetti tipici degli studi culturali come la visualizzazione e la trasposizione in un altro *medium* (tra gli altri, l’arte figurativa)”<sup>16</sup> e, non tanto peregrina, aggiungiamo, risulta la fascinazione e il travaso che dal fumetto o dalle graphic novel raggiunge il noto videogioco *Dante’s Inferno* in stile ‘avventura dinamica’ (avventura arcade, per PlayStation 3, 2010) liberamente ispirato alla prima cantica della *Commedia*.

Per il Dante edito da Mondadori, Guttuso appare incerto se assumere l’impegno nella sua totalità poemica oppure frammentarla per cantiche (destinare il *Purgatorio* e il *Paradiso* ad altri: Manzù, Cagli?); ma, in ultimo, voglioso di raccogliere soprattutto la “necessità dell’unità” consolida la decisione di poter lavorare da solo all’interezza del poema pur con tante perplessità. Ma restano le sue parole a indicarci questo rovello, cioè il timore di un’angoscia affiorata da quell’influenza che si allaccia alla non indifferente catenaria di artisti che hanno affrontato il tema dantesco, nel mutar dei tempi; ma soprattutto tale vincolante spazio creativo lo rende comprensibilmente cauto, se non preoccupato di un esito che non soddisfi a pieno il modello mentale che Guttuso possie-

de dell'opera, e soprattutto il confronto con secoli di immagini, figure, arie, saperi: dalle miniature medievali, contemporanee a Dante, a Botticelli, dagli illustratori cinquecenteschi ai manieristi ai romantici, da Fussli a Doré, a Blake ai coevi, anche prendendo in considerazione, ora la retorica del genovese Amos Nattini, ora artisti di grande rilievo creativo, Dalí, Grosz. Le tavole (100 disegni su 1000 materiali preparatori) scoprono in tutta la loro energia creativa il magma poemático dantesco e, con tutta la forza di trascinarsi presente in Guttuso, artista sempre pronto ad affrontare il corpo denso della realtà nel cogliere tutte le emersioni passionali, calibra, soppesa il suo urto contro l'imponenza delle strutture del reale. Si nutre sia della magnificenza del dolore sia dell'ampiezza di un sentimento avverso alle prode mielose della sentimentalità: opere dirette ad accentuare la qualità di restituzione dell'anima interna del tempo, il calco fedele, non soltanto dell'occhio, ma dell'udito, dell'olfatto. La mediterranea fragranza mostrata in tutto il suo turgore si svincola dai bordi della figura in sé, della necessità del racconto qui accolto dai fondali del mito. La *Commedia*, avverte Guttuso, "è soltanto poesia pura, grande, divina poesia; illogica l'Opera d'arte dovrebbe esserlo sempre, poiché il ragionamento raggela l'impeto lirico"<sup>17</sup>, per poi dichiarare come il Novecento fosse lontano dalle pastoie bizantine, ma si affidasse all'avvincente fiamma rinascimentale.

È anche possibile che Guttuso di fronte all'ingresso dell'Inferno dantesco pensasse all'opera incompiuta di Rodin (ma la sua incompiutezza è soltanto un dettaglio operativo non inficiando in alcun modo l'incidenza espressiva) dalla quale s'innalza la *Porte Enfer* (1880-1917; Museo Rodin, Parigi) con le sue 180 figure in cui il 'Dante pensatore', posto al centro dell'opera, non può che esemplarne la forza scultorea che valica l'altezza dei versi. Una capacità di approfondimento liberata dai rilievi evidenziabili negli staccati, in ogni singolo complesso scultoreo reso a tutto tondo e che di certo l'agile e penetrante matita di Guttuso si dispone a raccogliere (con la rapidità prossemica cui sappiamo esser addestrato).

Egli è sospinto soprattutto dalla forza suggestiva della poesia, dall'empatia culturale la quale modula l'impresa cui si accinge. Lo si coglie presto nell'immagine della lonza all'inizio del cammino posto in salita: "Ed ecco, quasi al cominciare de l'erta, | una lonza leggierra e presta molto, | che di pel macolato era coverta"<sup>18</sup>; in cui dilaga il bianco della pagina; si punta subito alla dinamica del corpo animale, al suo irrompere improvviso ed ineluttabile sulla scena in cui i peccatori sono posti di fronte all'evidenza della loro colpa, che non sfugge all'occhio acutissimo dell'animale (lince, leopardo?) e, soprattutto, non può sfuggire al castigo divino, alla misura del contrappasso, al suo giudizio riparatore di un'armonia del bene. Il caleidoscopio dei sentimenti, dalla paura alla sorpresa alla curiosità, partecipa del rincorrersi degli eventi. L'inquietudine, l'orrida incombenza del paesaggio ctonio trova la cifra segnica nella sua capacità di consegnarci il congruo dettato d'espressione, di icastica lettura, di partecipazione espressiva nel momento in cui rivive il suo "Caron dimonio, con occhi di bragia | loro accennando, tutte le raccoglie; | batte col remo qualunque s'adagia"<sup>19</sup>. Caronte sembra caricare su di sé, non soltanto l'ufficio di traghettatore ma quello di doganiere di anime, lo psicopompo, assorbendo il male che da tali anime trasuda caricando la sua termica letale nella brace furente degli occhi. Il movimento, oltre che essere incarnato nel suo corpo poderoso (in una postura d'immagine prosima al Doré), è compreso nell'intera scena, nelle acque torbide, nella verminosa colorazione delle rocce, mentre il tutto sottostà all'indice destro minacciosamente puntato dalla poppa caracollante dell'imbarcazione. Ancor più turbinosa ritroviamo la motilità ossessiva del girone carico di ladri, dove "Tra questa cruda e tristissima copia | corrëan genti nude e spaventate, | senza sperar pertugio o elitropia: | con serpi le man dietro avean legate"<sup>20</sup>: corpi di uomini e donne avvoltoati in un ofidico tramaglio, piagati dal gelido annusare di sauri. Le acque e il loro moto sono protagonisti del precipitare degli eventi, così il beccheggio narrato da Ulisse, con "levar la poppa in suso | e la prora ire in giù", porta all'esito di quel mare



che “fu sovra noi rinchiuso”<sup>21</sup>, proiettando frangenti trasformati in muraglie tanto liquide quanto solide e dalle quali punteggia, dal fondo impenetrabile, la spuma d’un cobalto tenebrale, una matrice cromatica informale dalla quale si eleva, tra l’accennato affanno di figure umane ora aggrappati all’albero ora tra i flutti, il bianco tentacolare della vela lacerata dal vento impetuoso. Poi, ecco attestarsi una lenta rarefazione tonale del pigmento, una riduzione dello spessore del segno che procede dal Purgatorio al Paradiso: il cielo investito dalla luce solare si arrossa, l’azzurrità inizia a segnare gli orizzonti, i naviganti dopo la tempesta attendono un approdo sicuro, la patria, gli affetti e, tra più acquietanti climi, ecco ergersi le impetuosità di vite vissute nel peccato, nell’ira, nell’intolleranza vogliose d’esser purgate. Ora la linea si assottiglia, ma al contempo si rafforza per incisività in un rinsaldato *côté* espressivo accertabile fin dai lavori di Guttuso espressi dopo gli anni Cinquanta, e che Elio Vittorini nel suo *Guttuso*, – a proposito delle contraddizioni sentimentali-spirituali tra astrattisti e figurativi, – avverte di come “l’arte moderna sia al suo primo secolo; si vive nel medioevo d’una futura modernità, ... di rigurgiti arcaici o di anticipazioni utopistiche che è l’ordine normale d’ogni medioevo delle arti”<sup>22</sup>. È in quell’*ogni* che sembra comunque riemergere l’onda lunga di tale età col fungere da pungolo, col riversare, dai vecchi detriti, nuovi energici frantumi. Ora le figure centrali del maestro di Bagheria si esaltano nel biancore della carta: poi il tumulto, venato dal flusso rapido del colore, fiotti innervati di pathos a mostrare “genti accese in foco d’ira | con pietre un giovinetto ancider, forte | gridando a sé pur ‘Martira, martiral’”<sup>23</sup>. Se il tessuto del disegno guttusiano mantiene sempre ininterrotta la sua disposizione alternante tra memoria del peccato e sua redenzione, ecco la forza corporea che travasa dal rapimento di Piccarda Donati nella terza cantica: si va, dall’oscurità dal timbro argilloso per la violenza del rapitore al chiarore vincente della donna ghermita dalla “dolce chiostra”. Poi, Beatrice “così dentro una nuvola di fiori | che da le mani angeliche saliva | e ricadeva in giù dentro e di fori, |

sovra candido vel cinta d’uliva | donna m’apparve, sotto verde manto | vestita di color di fiamma viva”<sup>24</sup> consegna in sovrappiù la ravvivata turgidità mediterranea nel raffronto dei cromatismi: il verde del manto, il rosso della veste, l’orlo apicale dei cespugli, l’ocra che affiora da speranzosi orizzonti celesti, fino al calore intimo dei cieli e delle terre con la “bella Trinacria, che caliga | tra Pachino e Peloro, sopra ‘l golfo”<sup>25</sup>.

\*\*\*

Nella *Poesia in forma di rosa* Pasolini accenna ad “un’idea che risale al 1963, ma finora” – lamenta l’autore di *Casarsa*, per un suo lavoro in progress poi pubblicato postumo dal titolo *La Divina Mimesis*, – di non esser “riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo, pubblico appena i primi due canti: a un inferno medioevale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al ‘mezzo del cammin di nostra vita’, all’incontro con le tre fiere”. Alla dichiarata ribollente magmaticità sembra macabramente associarsi una fosca allucinata tensione apparsa nel libro, diffuso dopo la tragica morte del poeta e scrittore (†1975), in una *Nota dell’editore* (Einaudi) in cui – si riferisce – furono rintracciati, tra questi suoi “Frammenti infernali”, appunti, foglietti: “un blocchetto di note ... addirittura trovato nella borsa interna dello sportello della sua macchina; e infine, dettaglio macabro ma anche – lo si consenta – commovente, un biglietto a quadretti (strappato evidentemente da un blok-notes) riempito da una decina di righe molto incerte – è stato trovato nella tasca della giacca del suo cadavere (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l’anno scorso)”<sup>26</sup>. Sì, la città di Palermo, gravata dall’aggettivo *terribile* nella pagina dedicata all’*Italia* nel celebre *Cuore* di De Amicis, qui è pre-immaginata dallo scrittore quale orrido scenario del proprio assassinio.

“Intorno ai quaranta anni”, inizia così il *Canto I* di Pasolini, “mi accorsi di trovarmi in

un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi nella ‘Selva’ della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell’esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c’era un senso di oscurità. Non direi di nausea, o di angoscia: anzi, in quella oscurità, per dire il vero, c’era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c’è più niente da dire<sup>27</sup>. L’affermazione che segue: “Oscurità uguale luce” offre al lettore un contraddittorio scenario visivo, paesaggistico: le luci primaverili in cui annegano le famiglie borghesi degli anni Cinquanta, il “nebbioso maculato Appennino”, la “luce felice e cattiva” nella quale emerge il senso di assoluta solitudine, l’essere “un noioso superstita per gli amici”, un motivo, come si accenna nella brevissima prefazione, per offrire ai nemici “una ragione di più per andare all’Inferno” e che proprio di fronte a quella “luce fatale, di quella vecchia verità” il poeta trova da naufrago un momentaneo acquietamento dell’angoscia. In tale disperato paesaggio intimo si dispiegano le sue appennanti parole: “ecco che subito, dopo pochi passi di quel mio solitario e scoraggiato salire, eccola lì, uscita dai ripostigli comuni della mia anima (che accanitamente continuava a pensare, per difendersi, per sopravvivere – per tornare indietro!), eccola lì, la bestia agile e senza scrupoli, cangiante come un camaleonte, così che i suoi colori che cambiano sono sempre quelli di prima. I colori dell’esterno, prima di tutto: quelli trovati nascendo, e subito oggetto di un affetto tremendo, che non vuol davvero vederli cambiare. E poi, quelli dell’interno, a immagine e somiglianza – a causa dell’errore della lealtà infantile e giovanile – di quelli del mondo. Il colore della purezza, soprattutto, dell’altezza morale, dell’onestà intellettuale – maledetti colori dipinti dall’illusione! Così, la ‘Lonza’ (in cui non ebbi, subito, difficoltà a riconoscermi), con tutti quei colori che le maculavano la pelle, non si muoveva da davanti ai miei occhi, come una madre-ragazzo, come una chiesa-ragazzo. Anzi, per forza terribile – quella della verità, quella della necessità della vita – mi impediva di proseguire per la mia

nuova strada – scelta non per mio volere, ma per mancanza di ogni volere – e su cui non c’è alcun bisogno di mistificazione, perché si è soli.”<sup>28</sup>

Egli, conduttore di sé stesso, entra nel suo medioevo sociale degli anni Cinquanta, ignorando frequentazioni oscurantiste, pratiche e mistiche, v’incontra l’altro di sé stesso, la guida avvizzita “dal silenzio”. Un medioevo che ha le sue icone attraverso una “Iconografia ingiallita” pronta per un “poema fotografico”, forte dell’assolutezza espressiva dei volti, in cui gironi e personaggi, contraddizioni e insurrezioni sociali, neocavalieri medievali pregni della corazzatura della verità, della santità o della tenacia al proprio mandato (qui vanamente sostenuti da una memoria corificata, ma non per questo meno incidente: dalla *Chanson de Roland* alla solitudine del *Don Chisciotte*, o, tra amori e sentimenti di riscatto dal Boiardo all’Ariosto, fino al calviniano *Cavaliere inesistente* nel diorama asimmetrico delle classi sociali), si impregnano del disgusto, della volgarità di questo suo tempo per concretarsi, in appendice, nel bianconero di un novello tempo feroce, “pagine che vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai leggibile) poesia visiva”.

Da tali continue emersioni non c’è da stupirsi che nel 1965 il protagonista del romanzo di John Williams, *Stoner*, un professore universitario, racconti di come “la notte prima fosse rimasto alzato fino a tardi a leggere un nuovo studio sulla sopravvivenza della tradizione medievale nel Rinascimento”; in tal modo si attesta la ricerca resa inestinguibile dai continui input: da quanto ricordava, con fluida eleganza, Pietro Paolo Trompeo nel suo *L’azzurro di Chartres e altri capricci* (1958), scrivendo di quelle “luci che dalle penombre e dalle vetrate guizzano di preziosi abbagli”, per le quali oggi possiamo cogliere e riascoltare, per nuove medialità, il loro policromatico tinnio di cristalli, i loro silicei ‘abbagli’ in cui l’occhio può vagare per camminamenti effusi di vetri, per caleidoscopiche iridescenze nello scenario d’arte prodotto dallo Studio Irma<sup>29</sup>, e, in parallelo, trovarsi attoniti, in questo convulso tempo corrente, per lo sciabordio di lontananti

memorie percorse da acque in cui galleggiano odî razziali, cieche violenze. Ma, *contra omnes*, pervicacemente continuiamo a indirizzare l'ascolto al verso dal XXIII canto del Paradiso ricordato da Trompeo: "lo ciel venir più e più rischiarando", e recitandolo, quasi in forma di preghiera volta a un Dio personale, sembra che esiti tra le parole la guttustiana tela di *Spes contra Spem*. Le voci di Paolo di Tarso dilavano per le fossili trincee d'arenaria della bagherese Villa Palagonia sovrastata dalle teratologiche

sembianze di mostri infernali. Voci che rimandano a quel "vedere antico" che un artista della tempra di Osvaldo Licini (l'eretico e anti-conformista, ricordato da Vanni Scheiwiller) profondamente sentiva. Il suo "immettere il miracoloso nel quotidiano"<sup>30</sup> veste, non a caso, i suoi "Angeli primo amore", gli "Angeli ribelli", le "Croci viventi": epifanie medievali che accolgono, nella geometria poetica del suo tempo infinito, i suoni delle ere, il silenzio azzurro d'ogni umana solitudine.

## Note

\*Il presente saggio, in forma di conversazione, è stato presentato al Seminario di "Storia dell'Arte medievale, introdotto da Giancarlo Germanà, docente di Storia dell'Arte medievale e Storia del Costume dell'Accademia Belle Arti di Palermo-Dipartimento "Comunicazione-didattica dell'arte"; Palazzo Fernandez, Palermo, 30 marzo 2023.

<sup>1</sup> Franco Cardini, *Ordine, misura, mistero, magia. Una lettura del Rinascimento*, Introd. a: Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Milano 2022, pp. V-XX.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Nicola Festa, *Umanesimo*, Milano 1935, p. 62.

<sup>4</sup> Giovanni Alfredo Cesàreo, *L'Università di Palermo*, in "Critica militante", Messina 1907, pp. 318-321. Del Cesàreo, si veda anche, con riferimento ad Aurispa, *Un bibliofilo del Quattrocento*, in "Natura e arte", I (1892), pp. 958-964. Sui preumanisti siciliani cfr. anche Cataldo Roccaro (ed.), *Quel drappello di preumanisti*, in: Aldo Gerbino, *Sicilia poesia dei mille anni*, Caltanissetta-Roma 2001, pp. 169-177.

<sup>5</sup> Charles Homer Haskins, *Il Rinascimento del XII secolo*, (trad. di P. Marziale Bartole), Roma 2015; Id., *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1998.

<sup>6</sup> Giuseppe Prezzolini, *Storia tascabile della Letteratura Italiana*, Roma 1988, pp. 21-22.

<sup>7</sup> Pier Paolo Pasolini, *Premessa*, in Leonardo Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca*, Caltanissetta 1952, pp. XII-XIII; cfr. A. Gerbino, "Dentro l'immobile occhio del buo". Sciascia tra poesia e fiaba, in "Quaderns d'Italià", 27 (2022), pp. 11-30.

<sup>8</sup> Cfr. Giorgio Castelfranco, *Leonardo*, Milano 1964, p. 3.

<sup>9</sup> G. Prezzolini, *Storia tascabile...*, cit. pp. 41-42.

<sup>10</sup> A. Gerbino, *Ofelia o della fragrantia. La Stimmung nei Preraffaelliti: da Millais a Hughes a Crane*, in: *Shakespeare's Characters Transposed: Iconography, Adaptations, Cultural Exchanges and Staging*, International Symposium, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento, 12-14 November 2019 (cfr. Symposium Abstract).

<sup>11</sup> W. Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism, and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londra 1905, p. 107.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>13</sup> Hugh Honour, *Il Romanticismo*, Milano 1984, pp. 167-168 e ss.

<sup>14</sup> Cfr. Pierfrancesco Palazzotto, *Il problematico restauro di Palazzo Pietratagliata a Palermo (1908-1945)*, in *Palazzo Termini Pietratagliata tra tarlogotico e neostili*, Pres. Maria Concetta Di Natale, Palermo 2013, pp. 107-144.

<sup>15</sup> *Il Dante di Guttuso*, Milano 1970; 1975.

<sup>16</sup> Cornelia Klettke, *Approcci poetologici alla Commedia con le tecniche postmoderne*, in Thomas Klinkert e Alice Malzacher (edd.), *Dante e la critica letteraria*, Berlino 2023, p. 224.

<sup>17</sup> Renato Guttuso, *Orientamento*, in "Il Giornale dell'Arte", 15 giugno 1930; cfr. Marco Carapezza (ed.), *Renato Guttuso, scritti*, Milano 2013, pp. 8-10.

<sup>18</sup> *Inf.* I, vv. 31-33.

<sup>19</sup> *Inf.* III, vv. 109-111.

<sup>20</sup> *Inf.* XXIV, vv. 91-94.

<sup>21</sup> *Inf.* XXVI, vv. 139-142.

<sup>22</sup> Elio Vittorini, *Guttuso*, Milano 1960, p. XLII.

<sup>23</sup> *Purg.* XV, vv. 106-108.

<sup>24</sup> *Purg.* XXX, vv. 28-33.

<sup>25</sup> *Par.* VIII, vv. 67-68.

<sup>26</sup> Cfr. *Per una Nota dell'editore*, in Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975, p. 61.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 5 e ss.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 10-11 e ss.

<sup>29</sup> Cfr. Digital immersive art, squadra multidisciplinare: sculture, tecniche digitali full immersion; Gerrit Rietveld Academy for Video Art, Contemporary Dutch artist Studio Irma creates digital immersive art exhibitions, spaces, artworks and experiences, Moco Museum Amsterdam, Barcellona.

<sup>30</sup> Cfr. Mariano Apa, *Licini nel corso del tempo. La pittura come sophia*, in *Licini Opere dal 1913 al 1957* (Cat. Mostra, Urbino, Palazzo Ducale, luglio-settembre 1985), Milano 1985.

Saggio facente parte degli atti del *Seminario di Studi di Storia dell'Arte Medievale*, curato dal prof. Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo, tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo il 30 marzo 2023. Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.