



POSCIA CHE COSTANTIN L'AQUILA VOLSE ... DANTE E BISANZIO STORIA, POLITICA E ARTE

DI VERONICA CASALI
DOTTORANDA PRESSO LA SCUOLA SUPERIORE DI
STUDI STORICI DELL'UNIVERSITÀ DI SAN MARINO

I. Dante e il modello imperiale bizantino

Pensando all'opera del Sommo Poeta i riferimenti al mondo bizantino non sembrano essere certamente quelli più immediati, ma, come vedremo, sono in realtà frequenti i momenti in cui Dante si dimostra tutt'altro che estraneo alla cultura costantinopolitana. Si tratta di chiari riferimenti a personaggi celebri o di richiami appena accennati che contribuiscono, in ogni caso, a chiarire come i contatti tra l'orizzonte greco d'oriente e l'Italia dei comuni dovessero essere dinamici e fecondi. Il momento in cui questo contatto risulta essere più evidente, è sicuramente quando, nel canto VI del *Paradiso*, l'Alighieri, accompagnato da Beatrice, giunge nel II cielo, quello di Mercurio, in cui risiedono gli spiriti operanti per la gloria terrena. Tra questi si erge, imponente e monolitica, la figura di Giustiniano, imperatore d'oriente dal 527 al 565 d. C. Numerose pagine potrebbero essere dedicate al *basileus* che, consolidando ed espandendo i confini territoriali, rafforzò l'autorità imperiale e si rese autore del più imponente monumento del diritto romano. Considerando tuttavia la vastità dell'opera politica, giuridica e culturale di questo personaggio, si è ritenuto opportuno affrontare volta per

volta le ragioni storiche che sottendono la precisa scelta di Dante di dar voce a questo imperatore. Il canto VI viene consacrato, anche in questa cantica, alla riflessione politica e giunge qui al culmine di un *climax* tematico in cui, a seguito del discorso su Firenze e a quello sulla penisola italiana, si colloca la riflessione sulla necessità dell'impero universale. Guardando all'economia del poema, il discorso di Giustiniano mostra un'estensione del tutto eccezionale. La struttura del canto costituisce, infatti, un *unicum* all'interno della *Commedia*, poiché esso risulta interamente occupato dal monologo di un solo spirito, quello di Giustiniano per l'appunto, a cui Dante riserva il compito di narrare, senza soluzione di continuità, la storia e la missione dell'istituto imperiale (l'analisi di questo canto e del Giustiniano dantesco è stata oggetto di una vastissima bibliografia che per comprensibili ragioni di spazio non è stato possibile inserire esaustivamente all'interno di questo testo). Nel momento in cui l'Alighieri ribadisce il sogno dell'avvento di un impero universale che dovrà, poi, scontrarsi con la realtà del fallimento di Arrigo VII, presenta la figura di un imperatore che incarna tutte le doti che Dante auspica di trovare nei sovrani del suo tempo. Giustiniano è, in primo luogo, un imperatore cristiano che abbandona l'eresia monofisita per ricongiungersi, anche grazie all'intervento della moglie Teodora e di papa Agapito (533-536), all'ortodossia, premessa indispensabile per poter compiere l'opera di revisione del diritto romano ispiratagli direttamente da Dio:

“E prima ch’io a l’ovra fossi attento, / una natura in Cristo esser, non più, / credea, e di tal fede era contento; / ma ’l benedetto Agapito, che fue / sommo pastore, a la fede sincera / mi dirizzò con le parole sue. / Io li credetti; e ciò che ’n sua fede era, / vegg’ io or chiaro sì, come tu vedi / ogni contradizione e falsa e vera” (Par. VI 16-21).

Grazie a questa fondamentale conversione, Dante può promuovere Giustiniano a modello ideale di imperatore, che esercita il proprio potere temporale in piena armonia con il magistero spirituale della Chiesa.

Non meno significativa è la rilevanza che il Sommo Poeta conferisce all'opera di Giustiniano nel campo del diritto come artefice e promotore del “*Corpus iuris civilis*”, che verrà portato a compimento a seguito di una lavorazione quinquennale da una *équipe* di giuristi presieduta da Triboniano nel 529. La riscoperta di questo testo ad opera di intellettuali legati all'Università di

Bologna tra l'XI e il XII secolo aveva provocato una vasta diffusione del mito di Giustiniano come imperatore-legislatore in tutta Italia e forse lo stesso Dante vi si accostò tramite la conoscenza diretta di personaggi legati alla cultura giuridica del tempo come Brunetto Latini o Cino da Pistoia. Dedicandosi alla stesura di questo codice, Giustiniano aveva infatti assolto, agli occhi di Dante, ad uno dei compiti primari dell'autorità temporale, ovvero la formulazione di leggi che garantiscano la giustizia come base dell'intero ordine civile. Proprio all'inizio del canto, ai versi 10-12 (*"Cesare fui e son Giustiniano / che, per voler del primo amor ch'i sento / D'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano"*), Giustiniano si presenta in prima istanza come l'imperatore che, per amore della giustizia, riorganizzò il diritto romano eliminando le norme oramai desuete e le inutili ripetizioni. Si potrebbe infatti dire che proprio la giustizia è l'altra grande protagonista di questi versi, non solo nell'accezione di legislazione scritta, ma anche intesa come provvidenzialità della storia romana e come ordinata perfezione celeste.

Dante ammirava poi Giustiniano per le vittorie conseguite dal suo fidato generale Belisario, grazie alle quali l'imperatore poté ripristinare l'unità territoriale dell'Impero, giungendo, nel corso della guerra greco-gotica (535-553 d.C.), a riconquistare persino la stessa Roma, strappata al dominio del goto Totila. Proprio la scelta di delegare il comando militare a Belisario permise all'imperatore di dedicarsi all'"alto lavoro" ispiratogli, a dire dell'Alighieri, da Dio.

"Tosto che con la Chiesa mossi i piedi, / a Dio per grazia piacque di spirarmi / l'alto lavoro, e tutto 'n lui mi diedi; / e al mio Belisar commendai l'armi, / cui la destra del ciel fu sì congiunta, / che segno fu ch'ì dovessi posarmi" (Par. VI 22-27).

Anche in questo aspetto Giustiniano costituiva agli occhi di Dante un modello per gli imperatori del suo tempo, che parevano invece disinteressati alla riunificazione dei loro territori e alla riaffermazione del loro potere sull'Italia e su Roma.

La biografia dell'imperatore Giustiniano che emerge dai versi danteschi dimostra, tuttavia, di cadere in qualche inesattezza storica, come la presunta adesione all'eresia monofisita, l'anticipazione dell'incoronazione di Carlo Magno di ben ventisette anni o la mancata menzione della sorte che

secondo la tradizione medievale Giustiniano avrebbe riservato a Belisario (racconto che tuttavia non ebbe diffusione in Italia e in Occidente prima dell'inizio del XVI secolo). Ciò di cui si cura Dante non è, però, la redazione di una perfetta *Vita Caesaris*, bensì la presentazione di un modello imperiale ideale a cui i sovrani a lui contemporanei potessero conformarsi. A questo proposito risultano illuminanti le parole del critico Paolo Brezzi: *“le osservazioni storiche che possono essere mosse a questi versi biografici su Giustiniano sono molte, e quasi tutte porterebbero a constatare gli errori in cui è caduto Dante. Tuttavia, che cosa avremmo ricavato con questo? Nulla, perché quello che interessava il poeta non era il particolare erudito, bensì il modello di imperatore cristiano, che governava d'accordo con il supremo magistero ecclesiastico, si dedicava ad opere di pace e di giustizia, ovvero poneva nelle conquiste uno scopo di bene e di ordine, e quindi riceveva, in terra come in cielo, il premio e la gloria”*.

Per l'Alighieri quindi Giustiniano rappresenta l'autorità imperiale che ha provveduto a restaurare l'unità politica, religiosa, culturale e territoriale dell'impero romano, meritando di diventare egli stesso l'incarnazione di questo istituto.

Giustiniano non è però l'unico sovrano bizantino che incontriamo nella *Commedia*, poiché, proprio nei versi che aprono il canto, il poeta richiama alla memoria del lettore il primo Cesare che spostò gli equilibri dell'impero verso oriente: Costantino. Nei versi iniziali del VI canto (1-5), infatti, Dante ricorda, per bocca di Giustiniano, la vicenda del trasferimento della capitale dell'Impero romano da Roma a Bisanzio, attribuita tradizionalmente a Costantino nel 330 d.C. L'opinione di Dante su questa presunta iniziativa imperiale risulta essere chiara ed impietosa. Con la perifrasi *“contr' al corso del ciel”* (v. 2), il Poeta vuole sottolineare come il trasferimento della capitale da Occidente ad Oriente, avvenuto in direzione opposta al movimento naturale del sole e dei pianeti, sia da considerare un gesto sacrilego e *“contro natura”* con cui Roma perdeva la funzione di centro dell'impero che le spettava, invece, per diritto divino. Seguendo la metafora dell'aquila imperiale, Dante sviluppa il duplice intento di affermare l'ordine provvidenziale della storia dell'Impero e di dimostrare l'errore in cui cadevano i Guelfi che si opponevano all'aquila ed i Ghibellini che se ne appropriavano per i loro interessi. Con il trasferimento della capitale a oriente, l'aquila fa ritorno nei pressi della città di Troia da cui Enea (l'*“antico che Lavinia tolse”*, v. 3) era

a suo tempo partito per fondare Roma. A Costantinopoli l'impero rimase circa duecento anni (“*cento e cent'anni e più*”, v. 4) fino all'ascesa al trono di Giustiniano, per poi ritornare in occidente con l'avvento del regno di Carlo Magno. L'illegittimità del trasferimento della capitale in oriente e della donazione costantiniana sono più volte ribadite da Dante, anche prima della composizione della *Commedia*. In *Mon.* II XII, 8, il Poeta arriva a desiderare che Costantino non fosse mai nato affermando:

“O felicem populum, o Ausoniam te gloriosam, si vel nunquam infirmator ille Imperii tui natus fuisset, vel nunquam sua pia intentio ipsum fefellisset!”

La sua colpa è, però, resa meno grave dalla pia intenzione che mosse questo suo gesto, ovvero quella di offrire Roma alla Chiesa. Anche in *Mon.* III X, 15, Dante torna sull'argomento esponendo come l'illegittimità della donazione scaturisca dal fatto che l'imperatore non avesse il diritto di alienare Roma essendo l'Impero “*unitate monarchiae universalis*”, così come la Chiesa non potesse legittimamente riceverla a titolo di proprietà:

“Patet igitur quod nec Ecclesia recipere per modum possessionis nec ille conferre per modum alienationis poterat” (*Mon.* III x 15).

All'interno della *Commedia*, inoltre, il personaggio di Costantino viene rievocato in *Inf.* XIX ai versi 115-117, dove Dante ricorda come proprio la donazione costantiniana, ritenuta autentica al tempo dell'autore, avesse posto le basi per la corruzione e l'avidità della Chiesa affermando:

“Ahi, Costantin di quanto mal fu madre / non la tua conversion, ma quella dote / che da te prese lo ricco primo padre!”

Tuttavia, nonostante il mondo intero abbia subito le fatali conseguenze di questo gesto, Costantino non è dannato poiché è la buona intenzione a salvarlo. Tra gli spiriti dei principi giusti del cielo di Giove infatti “*Ora conosce come il mal dedutto / dal suo bene operar non li è nocivo, / avvegna che sia 'l mondo indi distrutto*” (*Par.* XX 55-60). Per Dante non sarebbe stato inoltre semplice porre tra i dannati proprio l'imperatore che, con l'editto di Milano del 313 d.C., aveva per primo fatto del cristianesimo *religio licita*.

II. La mistica bizantina ed il paradiso dantesco

Se fino ad ora sono stati considerati personaggi celeberrimi nella storia della regalità costantinopolitana, occorre a questo punto chiedersi se Dante possa aver avuto una conoscenza più approfondita della cultura bizantina. L'Alighieri non fa alcuna menzione di eventi anche piuttosto recenti della storia dell'Impero d'oriente come ad esempio la nascita del patriarcato aquileiese o gradense, lo scisma tra Chiesa greca e Chiesa latina, le strette relazioni tra Venezia o le regioni dell'Italia meridionale e Costantinopoli oppure della nascita dell'Impero latino orientale nel 1204 che si estinse solo pochi anni prima della nascita del poeta. Anche riferimenti al patrimonio culturale-liturgico bizantino sembrano praticamente assenti, nonostante la diffusione in occidente di materiale innologico greco tra cui il noto inno mariale e del culto di santi orientali (W. Berschin, *Greek Letters and the Latin Middle Ages. From Jerome to Nicholas of Cusa. Revised and Expanded Edition*, 1988, p.19). Tuttavia uno studio condotto da C. A. Trypanis ha proposto di riconoscere nell'ordinamento morale delle colpe dell'*Inferno* il richiamo ad un trattatello bizantino attribuito a S. Efrem Siro dal titolo *De Virtutibus et passionibus* o *De Virtute et vitio* (C.A. Trypanis, *Dante and a Byzantine Treatise on Virtus and Vices*, in, "Medium Aevum", XIX, 1950, pp. 43-49). L'opera, la cui datazione precisa è sconosciuta e comunque precedente al XII secolo, pare essersi diffusa in occidente tramite traduzioni latine tra il XII e XIII secolo. La struttura del trattato presenta tre sezioni: nella prima viene recuperata la distinzione aristotelica tra anima e corpo, facoltà e sensi per poi elencare quarantasei vizi dell'anima e trentatré vizi del corpo, corrisposti da altrettante virtù. La seconda parte sembra rifarsi ad alcuni trattati di ascetica monastica che identificavano la radice dei vizi dell'anima in ambizione, avarizia ed intemperanza. Nell'ultima sezione, partendo dalla suddivisione platonica dell'anima in intellettuale, irascibile e concupiscibile, si raggruppano i peccati in base a questa tripartizione, con l'aggiunta finale di otto *logismoi* che inducono al peccato (gola, fornicazione, avarizia, ira, tristezza, accidia, vanagloria, superbia). Secondo questa interpretazione Dante avrebbe recuperato e perfezionato quanto esposto da Efrem Siro collocando nei cerchi II-IV i peccati dell'anima concupiscibile, nel V i peccati dell'anima irascibile, e nei cerchi VI-IX i peccati dell'anima intellettuale. La tesi

sembra tuttavia dare per scontato che il poeta abbia assunto la suddivisione platonica, quando è oramai stato accertato lo stretto legame di Dante con la teoria dell'Etica aristotelica filtrata da Tommaso D'Aquino e non spiega, inoltre, come molti dei peccati descritti nella *Commedia* non trovino corrispondenza nell'operetta.

Un punto di chiaro contatto con la mistica bizantina è, invece, il riferimento all'opera dello Pseudo Dionigi Aeropagita, teologo di V o VI sec, autore del *Corpus Areopagiticum* che si compone di quattro trattati: *De coelesti hierarchia*, *De ecclesiastica hierarchia*, *De divinis nominibus*, *De mystica theologia* (E.D. Karampetsos, *Dante and Byzantium*, pp. 117-137). Il teologo bizantino viene citato da Dante in *Ep.* XI 16 dove il poeta lamenta lo stato di abbandono in cui versano le opere dei Padri della Chiesa e di nuovo viene menzionato, seppur indirettamente, in *Ep.* XIII, 60 in cui l'autore espone la teoria dell'effusione della luce e dell'essenza divina tramite le gerarchie angeliche. Nella *Commedia* la teoria pseudo-aeropagitica compare in diverse occasioni nel *Paradiso* ai canti V, X, XI, XIII, XXVIII e XXIX:

“S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore / di là dal modo che 'n terra si vede, / sì che del viso tuo vinco il valore” (*Par.* V 1-3);

“Appresso vedi il lume di quel cero / che giù in carne più a dentro vide / l'angelica natura e 'l ministero” (*Par.* X 115-11);

“Così com' io del suo raggio resplendo, / sì, riguardando ne la luce eterna” (*Par.* XI 19-20);

“ché quella viva luce che sì mea / al suo lucente, che non si disuna / da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea, / per sua bontate il suo raggiare aduna, / quasi specchiato, in nove sussistenze, / eternalmente rimanendosi una” (*Par.* XIII 55-60);

“E Dionisio con tanto disio / a contemplar questi ordini si mise. / che li nomo e distinse com'io. / Ma Gregorio da lui poi si divise; / onde, sì tosto come li occhi aperse / in questo ciel, di se medesimo rise. / E se tanto secreto ver proferse / mortale in terra, non voglio ch'ammiri: / che chi'l vide qua su gliel discoperse / con altro assai del ver di questi giri” (*Par.* XXVIII 130-139);

“Un dice che la luna si ritorse / ne la passion di Cristo e s'interpose, / perche'l lume del sol giù non si porse; / e mente, ché la luce si nascose da sé: / però a li Spani e a l'Indi come / a'Giudei tale eclissi rispuose” (*Par.* XXIX 97-102);

“La prima luce, che tutta la raia, / per tanti modi in essa si recepe, / quanti son li splendori a chi s’appaia. / Onde, però che a l’atto che concepe / segue l’affetto, d’amar la dolcezza / diversamente in essa ferve e tepe. / Vedi l’eccelso omai e la larghezza / de l’eterno valor, poscia che tanti / speculi fatti s’ha in che si spezza” (Par. XXIX 136-145).

Tra questi versi troviamo una descrizione delle gerarchie celesti e la spiegazione delle modalità con cui si irradia la luce divina. Quest’ultima si mantiene sempre identica a se stessa, in tutti i gradini della scala gerarchica celeste, essendo diversa soltanto l’attitudine e la capacità delle intelligenze angeliche che la ricevono. Anche per quanto riguarda la successione gerarchica delle intelligenze angeliche Dante dimostra di conoscere la teoria del mistico bizantino, che subentra, però dopo un primo momento di adesione alla teoria gregoriana. Se in *Conv. II* il Poeta assume infatti la teoria espressa in *XL Homiliae in Evangelia XXXIV 7*, più tardi, nella *Commedia*, la rinnega proponendo una gerarchia angelica tale e quale a quella del *Coelesti Hierarchy*. Alla base dell’angelologia dantesca non si può, quindi non riconoscere il chiaro influsso del mistico bizantino a cui Dante sembra accostarsi tramite le numerose traduzioni giunte in occidente (D. Sbacchi, *La presenza di Dionigi Areopagita nel Paradiso di Dante*, 2006, pp. XIII-XVIII). Queste ebbero un peso determinante nella disputa sull’ordine delle gerarchie angeliche affrontata da praticamente tutti i commentatori medievali. Lo pseudo-Dionigi compare anche nella *Commedia* nella scelta dei nomi con cui Dante si riferisce a Dio. Alcuni appellativi utilizzati, come quello di “Equalità” dimostrano come l’Alighieri si sia avvalso di un altro testo dionisiano, il *De Divinis Nominibus* a cui il Poeta potrebbe essere giunto grazie al commento *Expositio super Librum Dionysii De divinis nominibus* di Tommaso d’Aquino (P. Scazzoso, *I nomi di Dio nella “Divina Commedia” e il “de Divinis Nominibus” dello Pseudo-Dionigi*, in “La scuola cattolica”, LXXXVI, 1958, pp.198-213). La conoscenza scrupolosa dell’opera del mistico bizantino non ci deve stupire: la concezione teologica e filosofica dello Pseudo-Aeropagita sta alla base del *Paradiso* dantesco e, riprendendo la metafora utilizzata da Sbacchi, essa è “uno dei pilastri di tutta la costruzione ed erigerla su solide fondamenta significa rendere stabile tutto l’edificio, così che possa essere ulteriormente ingrandito ricavando materiale dalla medesima cava, ovvero la scuola neoplatonica” (D. Sbacchi, *op. cit.*, p. 116).

III. Echi dell'arte ravennate nella *Commedia*



Cristo Redentore tra la Madonna e San Miniato,
mosaico absidale,
San Miniato a Monte, Firenze, XIII sec.

Ancora più incisiva risulta l'influenza dell'impero d'oriente in ambito artistico. Accantonando per un istante l'esempio più noto, quello di Ravenna, occorre ricordare che anche nella Firenze di Dante non sono del tutto assenti forme iconografiche e decorative che hanno per modello l'arte bizantina (E. D. Karampetsos, *op. cit.*, pp. 33-75). La chiesa di San Miniato a Monte presenta, nel catino absidale, un mosaico in stile tardo bizantino che si data al 1297. Esso raffigura Cristo Redentore in trono affiancato dai

quattro simboli evangelici tra la Madonna e San Miniato. La ieratica staticità delle figure e l'ambientazione irrealistica del fondo dorato consentono di riconoscere in quest'opera un modello chiaramente orientale. Anche la decorazione musiva della cupola poligonale del Battistero di San Giovanni mostra un'evidente affinità con i caratteri peculiari dell'arte bizantina. Su un fondo dorato si sviluppa una decorazione suddivisa in otto spicchi e distribuita su sei ordini decorativi i cui soggetti attingono al Nuovo e all'Antico Testamento con le gerarchie angeliche, il Giudizio Universale dominato da un'imponente figura di Cristo che assiste alla resurrezione dei morti, le storie della Genesi, le storie di Giuseppe, le storie di Maria e Cristo e le storie di San Giovanni Battista. Dante certamente ebbe occasione di osservare questi capolavori e dovette restarne piuttosto colpito tanto che nella *Commedia* ne parla in *Inf.* XIX ai versi 16-18: (*"Non mi parean [i fori] men ampi né maggiori/ che que' che son nel mio bel San Giovanni, / fatti per loco de' battezzatori"*) e di nuovo in *Par.* XXV ai versi 7-9 (*"Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello"*).

Le immagini evocate nella *Commedia*, ed in particolare nelle terza cantica, sembrano, però, mostrare il più marcato accordo tonale con i capolavori bizantini conservati a Ravenna, che per l'unicità dei suoi monumenti



Cupola, Battistero di San Giovanni,
Firenze, XIII-XIV sec.

rappresenta ancora oggi un patrimonio del tutto eccezionale. Dante Alighieri visitò la città in occasione di alcune gite tra il 1303 ed il 1310, per poi sceglierla come rifugio durante l'esilio dal 1318, e proprio qui morì, nel 1321 (A. Battistini, *L'estremo approdo: Ravenna*, in *Dante e le città dell'esilio, atti del convegno internazionale di studi 11-13 settembre 1987*, 1989, pp. 155-175). Se ancora oggi i tesori dell'arte ravennate stupiscono l'osservatore, al tempo di Dante questo prezioso patrimonio era ancora più ricco ed il poeta poté ammirare monumenti che oggi non sono più visibili a causa di marcati interventi di rifacimento o distruzioni avvenute principalmente tra XVI e XVII secolo (L. Pasquini, *Riflessi dell'arte ravennate nella "Commedia"*, in A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni (a cura di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, 2008, pp. 227-238).

Il mosaico absidale di S. Maria Maggiore raffigurante la Madre di Dio fu, infatti, distrutto intorno al 1550 (I. Andrescu Treadgold, *Materiali, iconografia e committenza nel mosaico ravennate*, in *Storia di Ravenna, II, 2, Dall'età bizantina all'età ottoniana*, 1992, p. 196) e, a S. Agata Maggiore, nel 1668, a causa di un terremoto, anche il mosaico raffigurante Cristo in trono fra due arcangeli subì la stessa sorte (G. Bovini, *Mosaici parietali scomparsi*, LXIX, 1955, pp. 7-12). Sono andate perdute anche la Basilica Ursiana, cattedrale di Ravenna fondata nel V secolo, e quella di S. Giovanni Evangelista (V secolo) il cui mosaico absidale venne distrutto nel 1568 (I. Andrescu Treadgold, *op. cit.*, pp. 190-191). Tra i tesori che l'Alighieri poté ammirare prima della loro distruzione si trovano anche i mosaici della Basilica di S. Lorenzo in Cesarea, quelli di S. Michele in Africisco e quelli di S. Croce (G. Bovini *op. cit.*, LXVIII, pp. 64-66).



*Teorie dei Santi Martiri,
 mosaico della navata centrale,
 Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, VI sec.*

L'arte ravennate, con i suoi contenuti simbolici ed il suo afflato trascendente ha sicuramente contribuito all'ispirazione dell'ambientazione paradisiaca. La descrizione di un paradiso luminoso, rarefatto, ordinato da ritmi lenti e cadenzati e costellato di elementi allegorici, sembra sposarsi alla perfezione con l'atmosfera trascendente e sacra evocata dai mosaici bizantini (Sull'arte

ravennate cfr. F.W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, 1958; Id, *Ravenna Geschichte und Monumente*, 1969; Id, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Kommentar. Kommentar I Teil*; Id, 1974, *Kommentar II Teil* 1976; Id, *Kommentar III Teil* 1989; R. Farioli, *Ravenna romana e bizantina*, 1977; C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e Arte*, 2012). L'analisi di alcuni casi specifici potrà certamente evidenziare la forte assonanza tra il testo poetico e l'immagine musiva.

Un elemento caratteristico dell'arte bizantina è costituito da un progressivo distaccamento dal naturalismo dell'arte greco-romana in favore di un'iconografia fortemente allegorica, che si esprime tramite immagini-simbolo; sta poi all'osservatore riuscire a cogliere le informazioni implicite ed attribuire alle immagini il corretto senso di lettura. A questo punto non può non tornarci alla mente l'ideologia dantesca secondo cui l'ingegno umano necessita di esempi ad esso vicini e di allegorie che consentano di rapportare alla realtà tangibile gli attributi della divinità (L. Pasquini, *op. cit.* p. 229). Infatti in Paradiso IV ai versi 40-45 apprendiamo che:

“Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno. / Per questo la Scrittura condiscende / a vostra facultate, e piedi e mano / attribuisce a Dio e altro intende”.

Gli stessi versi del poeta esigono uno sforzo da parte del lettore che deve provvedere alla ricostruzione di un'immagine irreal e distante.

La processione mistica descritta nel canto XXIX, con i suoi movimenti ritmati e solenni, presenta lo stesso tonalismo, la stessa spiritualità, la stessa



*Processione dei Dodici Apostoli,
cupola del Battistero Neoniano (sopra)
e del Battistero degli Ariani (sotto),
Ravenna, V sec.*

come esempio di ferma resistenza e determinazione di fronte alla sofferenza, aveva presenti in realtà moltissimi casi di santi cristiani il cui martirio avrebbe assolto al compito di descrivere questo concetto. Tuttavia il poeta sceglie proprio a modello il martire romano la cui rappresentazione si ritrova a Ravenna, nella lunetta opposta all'ingresso del mausoleo di Galla Placidia (P. Angiolini Martinelli, *I mosaici: l'immagine da presenza scenica a suggestione simbolica*, in C. Rizzardi (a cura di), *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, 1996, pp. 147-170). Qui il santo si avvicina con seraficità e risolutezza alla graticola, strumento del suo martirio, e forse proprio questa



*Martirio di San Lorenzo,
Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna, V sec.*

bidimensionalità delle teorie di vergini e martiri raffigurate nel mosaico della navata centrale di S. Apollinare Nuovo: “*Sotto così bel ciel com’io diviso, / ventiquattro seniori, a due a due, / coronati venien di fiordaliso*” (U. Bosco, *Il canto della processione*, 1942, in *Dante vicino*, 1966, pp. 274-295). Recentemente è stato inoltre proposto un ulteriore confronto con la Processione dei Dodici Apostoli che decora la cupola del Battistero Neoniano e di quello degli Ariani il cui schema compositivo è molto simile (L. Pasquini *ibidem*). Le dodici figure con vesti delicatamente drappeggiate contribuiscono a creare l’illusione di un lenta processione circolare verso Cristo.

Ai versi 80-82 di *Par. IV* quando Dante parla di S. Lorenzo quando Dante parla di S. Lorenzo



Giustiniano e la sua corte, San Vitale, Ravenna, VI sec.

era l'immagine del martire che Dante aveva in mente al momento della stesura della sua *Commedia*.

Tornando un istante alla descrizione dantesca dell'imperatore Giustiniano, osserviamo poi che il ritratto dantesco dell'imperatore lo rappresenta con il capo circondato da un "doppio lume": *Così, volgendosi a la nota sua, / fu viso a me cantare essa sustanza, / sopra la qual doppio lumes'addua* (Par. VI 4-6). Allo stesso modo, nel mosaico ravennate che lo raffigura nell'abside della basilica di S. Vitale, accanto agli ornamenti tipicamente imperiali, egli presenta un prezioso diadema ed un nimbo dorato. L'imperatore è, inoltre, affiancato dall'arcivescovo Massimiano e da un personaggio che sarebbe stato identificato con il generale Belisario di cui si è parlato in precedenza in merito al fondamentale ruolo a lui riconosciuto da Dante (Per l'identificazione del

ritratto di Belisario I. Andrescu Treadgold, *op. cit.*, pp. 203-204).



Giustiniano e la sua corte, San Vitale, Ravenna, VI sec. (sopra) e Cristo Pantocratore, mosaico absidale, San Vitale, Ravenna, VI sec. (sotto).

Partendo da questo stesso pannello musivo è, inoltre, possibile riconoscere un'altra suggestione dantesca: la corte imperiale giustiniana è, infatti, organizzata in una rigida gerarchia che trae ispirazione dalla gerarchia celeste. Questi due mondi sono accomunati da un'identità funzionale, essendo entrambi finalizzati al raggiungimento della felicità rispettivamente terrena ed ultraterrena. Anche nella concezione della regalità bizantina esiste una strettissima connessione tra la corte imperiale e quella celeste, tanto che nell'iconografia delle intelligenze paradisiache si utilizzano gli stessi

schemi e gli stessi elementi che ricorrono nelle rappresentazioni dell'imperatore e della sua corte. L'immagine della regalità che traspare dai mosaici ravennati è, quindi, del tutto consona all'idea che Dante aveva del potere imperiale, svolto in armonia con l'istituzione ecclesiastica (P. Piccinini, *Immagini d'autorità a Ravenna*, in. cit., pp. 34-36).

Un'immagine ricorrente all'interno del *Paradiso* è quella delle corone di anime lucenti che si muovono con movimenti rotatori e si dispongono in archi paralleli descritti ai canti X, vv. 7-12 e XII, vv. 10-18:

“Leva dunque, lettore, a l'alte rote / meco la vista, dritto a quella parte / dove l'un moto e l'altro si percuote; / e lì comincia a vagheggiar ne l'arte / di quel maestro che dentro a sé l'ama, / tanto che mai da lei l'occhio non parte”.

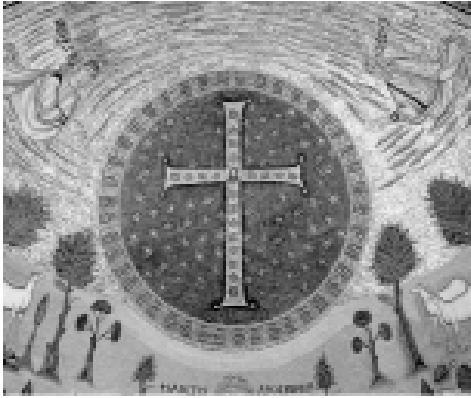
“Così Beatrice; e quelle anime liete / si fero spere sopra fissi poli, / fiammando, a volte, a guisa di comete. / E come cerchi in tempra d'oriuoli / si giran sì, che 'l primo a chi pon mente / quieto pare, e l'ultimo che oli; / così quelle carole, differente- / mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar, veloci e lente”.



Cappella Arcivescovile, Ravenna, V sec.

Questa immagine appare del tutto simile ad alcune rappresentazioni ravennati (L. Pasquini, *op. cit.* p. 234) come quelle delle processioni circolari degli apostoli nel già citato battistero Neoniano ed in quello degli Ariani, o, ancora, nei ritratti clipeati che decorano i sottrarchi della Cappella Arcivescovile.

Nel canto XIV del *Paradiso*, ai versi 100-106, il poeta descrive, poi, lo spettacolo a cui assiste nel Cielo di Marte, dove incontra gli spiriti militanti: *“sì costellati facean nel profondo / Marte quei raggi il venerabil segno / che fan giunture di quadranti in tondo”*. Essi si presentano a lui in forma di croce luminosa secondo uno



Mosaico absidale,
Sant'Apollinare in Classe, Classe, VI sec.

schema compositivo che ritroviamo nella basilica di S. Apollinare in Classe, il cui catino absidale presenta al centro un grande clipeo con una croce gemmata che emerge da un cielo stellato. Quest'ultimo è un motivo diffusissimo a Ravenna, nel mausoleo di Galla Placidia, nella Cappella Arcivescovile e a S. Apollinare in Classe e forse proprio a questo elemento decorativo ha potuto ispirarsi l'Alighieri per la descrizione del cielo paradisiaco

(*“per molte luci che una risplende” “sopra migliaia di lucerne / un sol che tutte quante l'accendea”*).



Cristo Pantocratore,
mosaico absidale, San Vitale, Ravenna, VI sec.

Nel canto XXX, ai versi 61-66 Dante presenta l'ambientazione paradisiaca di un fiume luminoso con rive fiorite (*“e vidi lume in forma di rivera / fulvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera. / Di tal fiumana uscian faville vive, / e d'ogne parte si mettien ne' fiori, / quasi rubin che oro circunscrive”*) che richiama alla mente il mosaico absidale di S. Vitale in cui un Cristo Pantocratore siede sul globo posto sopra un'altura da cui si originano i quattro fiumi paradisiaci che scorrono in un rigoglioso prato fiorito.

Giungendo alla conclusione di questo *excursus*, occorre soffermarsi un istante sui suggestivi versi che nel canto XXXIII descrivono la visione della Vergine Maria. Al tempo di Dante era ancora conservato il mosaico con la scena della *Koimesis* nell'abside di S. Maria Maggiore. Questo motivo iconografico di ispirazione orientale ebbe grandissima fortuna e diffusione

nell'Italia medievale, forse tramite stoffe e manufatti provenienti dall'Impero d'oriente. Lo schema decorativo orientale della *Dormitio Virginis* ricorreva spesso alla rappresentazione dell'*animula* della Madre di Dio come quella di un'infante tra le braccia del Cristo, immagine questa che non può che richiamare alla mente la prima terzina del canto XXXIII in cui Maria è "*Ver-gine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio*".

IV. Conclusioni

Vorrei concludere questa sintetica analisi richiamando alcuni versi della poesia *Sailing to Byzantium* pubblicata da W. B. Yeats 1928: "*Né v'è altra scuola di canto se non lo studio / dei monumenti della sua magnificenza / e per questo io ho veleggiato sui mari e sono giunto / alla sacra città di Bisanzio...*". Queste parole suggeriscono come il mondo bizantino sia capace di evocare ancora nell'uomo moderno l'immagine di una realtà suggestiva e ricca di fascino. Sebbene Dante non si dimostri un profondo conoscitore della storia dell'Impero d'oriente, echi più o meno diretti di questo mondo erano chiaramente presenti alla mente del Poeta al momento della composizione della *Commedia*. Al tempo di Dante l'impero bizantino è, infatti, un mondo ancora vivo e vitale, una potenza di raggio mediterraneo con cui l'Italia del XIII secolo dovette necessariamente confrontarsi (Cfr. A. Carile, *Dante e Bisanzio*, in "Studi Medievali", 40, 1999, pp. 535-558; Id, *Bisanzio e l'Europa*, 2004; Id, *Dante e l'orizzonte bizantino* in A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni (a cura di), *op. cit.*, pp. 213-225). Il rapporto tra Dante e Bisanzio, risulta, come si è visto, ricco e sfaccettato, e, soprattutto, gravido di suggestioni. Non si tratta solo di una contaminazione di elementi stilistici ed estetici, ma dell'assimilazione di una cultura nei suoi aspetti più caratteristici, che arriva a diventare ispirazione del preciso progetto politico proposto dall'Alighieri.