

Donato Pirovano, *La nudità di Beatrice. Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della Carità*, Roma, Donzelli, 2023, 229 pp.

Sono molteplici i punti di interesse del volume *La nudità di Beatrice. Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della Carità* di Donato Pirovano. Nel libro si sostiene che all'origine di innovazioni iconografiche sul tema della carità, attuate per la prima volta da Giotto di Bondone, vi sia il sonetto di Dante Alighieri *A ciascun'alma presa e gentil core* che, pur avendo una versione precedente, apre la *Vita nuova*. Senza semplificare il complesso rapporto che lega parola e immagine, conferendo anzi a esso uno spessore culturale di ampia portata, Donato Pirovano guida il lettore in un percorso che a partire dal sonetto dantesco e dal contesto stilnovistico, passando attraverso Giotto di Bondone e Giovanni di Balduccio, arriva all'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti. Emerge così la genesi non solo di una iconografia, ma soprattutto di un orizzonte di senso costituito attraverso le intersezioni tra la parola dei poeti, le immagini da loro evocate e quelle dipinte.

Si può fare esperienza della costituzione della idea di *caritas* anche solo osservando e riflettendo sull'immagine di copertina che rappresenta il particolare della Carità tratto dalla *Maestà* di Ambrogio Lorenzetti per San Pietro all'Orto a Massa Marittima. La bellissima rappresentazione della virtù teologale appare diversa se osservata prima di leggere il libro e dopo averlo letto, poiché Pirovano guida sapientemente il lettore nelle tappe che hanno reso possibile questa immagine. La Carità, seduta ai piedi della Madonna, sul gradino più alto rispetto alle altre virtù teologali, tiene nella mano destra una sagitta con la punta rivolta verso il basso, nella mano sinistra regge un cuore ardente con la punta rivolta verso l'alto, che la personificazione della virtù sembra osservare. Donna alata, il panneggio trasparente copre e allo stesso tempo rivela la nudità delle sue membra. Questa immagine è commentata verso la fine del percorso che Pirovano invita a compiere nel suo libro e i suoi particolari sono carichi di un senso acquisito attraverso diverse stratificazioni storiche.

Quali significati veicola tale immagine? Come si è arrivati a far sí che alla Carità fossero associati gli attributi che richiamano *Eros-Amor* (la sagitta), perché un cuore ardente rivolto verso l'alto viene offerto e perché un drappo cela e al tempo stesso rivela la *nudità* della Carità?

Tali domande, oltre ad animare il libro di Pirovano ed essere affrontate con raffinati strumenti filologici e storico-artistici, non solo hanno un valore ricostruttivo, intersecando storia della letteratura, storia della filosofia e storia dell'arte – o, per meglio dire, delle immagini –, ma hanno altresí un significato profondamente filosofico.

Comprendere la genesi di senso di una immagine attraverso un percorso capace di far interagire poesia, pittura, pensiero filosofico e teologico significa scandagliare un concetto, facendo emergere una precisa e articolata compagine culturale che si è andata definendo per stratificazioni progressive, un percorso in cui concorrono molteplici arti e discipline a circoscrivere un ambito del percepire e del pensiero che convergono a costituire il concetto di *caritas*.

Ci si può ora soffermare sulla struttura del libro così da richiamare per sommi capi il cammino che invita a compiere Pirovano.

Il percorso ha inizio con una indagine approfondita del sonetto dantesco *A ciascun'alma*. Nel primo capitolo si considerano le circostanze del componimento e i temi principali coinvolti prima della inserzione del sonetto nella *Vita nuova*; nel secondo capitolo si affrontano le interpretazioni del componimento poetico contenute nelle tre risposte a noi giunte all'appello rivolto da Dante nei primi versi del sonetto. Tra le risposte si annovera quella di Guido Cavalcanti che costituisce l'inizio del sodalizio tra i due poeti ed è esplicitamente citata da Dante nella *Vita nuova*. Nel terzo capitolo si torna sul sonetto alla rinnovata luce che esso riceve una volta inserito nella *Vita nuova* e quindi nel progetto di rinnovamento poetico delineato da Dante in quest'opera.

I capitoli quarto e quinto sono dedicati all'approfondimento di due visioni contrapposte di amore, tenendo conto delle principali posizioni delle tradizioni poetiche coeve: mentre nel quarto si affronta la visione dell'amore carnale, nella sua comprensione moralistica da parte di Guittone d'Arezzo e nelle critiche a lui rivolte da Guido Cavalcanti; nel quinto si considera l'amore beatifico, che è *caritas*, attraverso un'accurata indagine sui riferimenti dottrinali oltre che poetici a partire da cui si sviluppa la visione dantesca.

A questo punto del libro la complessità semantica della visione di Dante acquisisce pienamente senso: un amore beatifico impersonato da Beatrice che, come Cristo, deve essere sacrificata per la salvezza dell'anima dell'io lirico. Il cuore ardente del poeta è donato da Amore a Beatrice che se ne nutre purificandolo. Attraverso un amore *sensibile*, ben rappresentato non solo dal cuore ardente di Dante, ma soprattutto dalla comparsa, anche se in uno spazio onirico, per la prima volta nella poesia medievale di una donna – che nella *Vita nuova* si dice essere Beatrice – descritta come *nuda*, si pongono così le condizioni per il trascendimento, la purificazione dell'anima e la vita nuova del poeta.

Tali immagini poetiche, caricate di una simile forza semantica e simbolica, sono alla base, secondo Pirovano, delle innovazioni iconografiche attuate da Giotto, oggetto del sesto capitolo, a partire dall'affresco monocromo della *Caritas* per la Cappella dell'Arena di Padova, o Santa Maria della Carità, voluta da Enrico Scrovegni.

Qui *Caritas* nella mano destra rivolta verso il basso regge un cesto di frutta, riprendendo e al tempo stesso variando la tradizione iconografica che la rappresenta con una cornucopia, per simboleggiare l'*amor proximi*. Nell'altra mano *Caritas* erge verso l'alto un cuore raffigurato in modo non simbolico né stilizzato, ma realistico, tanto che si vede l'aorta recisa. Si tratta di un cuore staccato dalla propria sede naturale e offerto a Cristo: è l'*amor Dei* e nella immagine di Giotto l'autore vede in filigrana l'amore beatifico dantesco nel motivo del cuore ardente del poeta che nel sonetto è offerto a Beatrice-Cristo per la purificazione e la salvezza dell'anima dell'amante.

Una immagine simile di Carità è riscontrata e commentata da Pirovano anche in altri contesti giotteschi: nella *Madonna delle Virtù*; nella Madonna al Bargello che appartiene all'ultimo periodo fiorentino di Giotto; nelle *Allegorie francescane* (in particolare nella *Povertà*, cui si contrappone l'amore carnale rappresentato nella *Castità*) delle Vele di Assisi; e infine in Santa Croce a Firenze, negli affreschi per la cappella Baroncelli ad opera di Taddeo Gaddi, discepolo e collaboratore di Giotto.

Il settimo capitolo ripercorre le mutazioni iconografiche e gli slittamenti di senso che vengono attuati su questa struttura rappresentativa, mostrando variazioni interessanti nell'opera dello scultore Giovanni di Balduccio che ha molto collaborato con Giotto. Si considerano, in particolare, la formella della carità per il tabernacolo della Madonna di Orsanmichele, dove la lingua di fuoco che fuoriesce dal cuore ardente della virtù alimenta unitamente i due bambini che simboleggiano l'*amor Dei* e l'*amor proximi*; la Carità nell'Arca per san Pietro martire ora nella cappella Portinari di Sant'Eustorgio a Milano; e quella nel cenotafio di sant'Agostino nella chiesa di san Pietro in Ciel d'oro a Pavia.

Si giunge in tal modo all'ottavo capitolo dedicato all'opera del pittore senese Ambrogio Lorenzetti, che insieme recepisce e innova a sua volta la lezione giottesca, nell'introdurre ulteriori elementi che accentuano il valore simbolico di un aspetto fortemente sensibile, ossia la *nudità* della Carità messa in risalto e al tempo stesso celata da un lieve drappo che si adagia sul corpo nudo della virtù, al quale la sapiente pennellata di Ambrogio Lorenzetti conferisce un senso di trasparenza. Anche in questo caso Donato Pirovano si sofferma accuratamente su una ricca base di esemplificazioni eloquenti: ci si concentra sulle rappresentazioni della Carità nella *Maestà* di San Galgano; nella *Maestà* di Massa Marittima, che introduce il motivo dantesco della nudità velata; nella *Allegoria del Buon Governo*, che, oltre a riprendere il motivo del cuore ardente e della nudità velata, fa emergere – con un precedente giottesco – uno dei più significativi slittamenti semantici che d'altra parte non fanno che confermare e risignificare la visione di amore beatifico ampiamente caratterizzata da Dante: si attua così il passaggio dalla *caritas* come virtù teologale alla *caritas* come virtù civile, intesa anche nel senso di *amor patriae*, una virtù che presiede quindi alla *civitas* ben governata.

Al centro del libro vi è quindi la costituzione di una compagine culturale entro cui si stagliano alcune esemplificazioni eloquenti che ruotano intorno alla idea di *caritas-amor*, di un amore beatifico inteso come tensione positiva, retta, disinteressata, che conduce colui che ne è animato alla pienezza di senso, al divino, in un percorso di purificazione che si compie attraverso il sensibile per giungere all'intelligibile.

Si potrebbe osservare, per inciso, che tale compagine culturale sembra inserirsi proficuamente nelle tradizioni neoplatoniche che attraversano il mondo medievale, nel solco delle quali però, in questo caso, si fa sempre più evidente una rivalutazione del sensibile. Dante sembra quindi inserirsi in una prospettiva che da Agostino, con l'idea di un amore retto per il mondo creato che manifesta la sua bellezza proprio in virtù del divino che rappresenta, diventa sempre più evidente nella articolata "scuola" francescana di pensiero e in cui Giotto, dal punto di vista pittorico, ha senza dubbio un ruolo essenziale.

Prendendo spunto dall'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti in cui *Caritas* presiede a un buon governo a cui partecipa altresì *Concordia*, che rinvia alla idea medievale di bellezza come rapporto, come possibilità di ben armonizzare componenti diverse, si instaura altresì un nesso tra amore e bellezza che sembra andare oltre ai due modelli delineati da Anca Vasiliu, nelle sue raffinate analisi che vedono nel *Fedro*, da una parte, e nel *Simposio* e nella lettura plotiniana, dall'altra, due visioni diverse della relazione che stringe insieme amore e bellezza: mentre nel primo *Eros* è il mezzo per arrivare alla bellezza intelligibile, nel secondo l'unione amorosa con l'Uno è il compimento di un percorso che passa attraverso la bellezza sensibile (Vasiliu 2019).

Nella rielaborazione cristiana che giunge a Dante sembra potersi leggere una sintesi di matrice agostiniana che trova amore-carità già uniti nella dimensione interiore che risplende nella sua bellezza poiché animata da *caritas*, come sottolinea Donato Pirovano a proposito della bellezza del volto di Carità nella *Maestà* di Massa Marittima di Ambrogio Lorenzetti (p. 178). L'idea di una congiunzione di amore e bellezza, dove questa è intesa come rapporto, come proporzione, secondo un'accezione in cui confluiscono le molteplici tradizioni pitagorico-musicale, platonica e retorica, trova agostinianamente un fondamento in una metafisica *relazionale* – come è stata definita – che lega analogicamente assieme i diversi livelli dell'essere uomo, creazione e Dio. L'idea agostiniana di bellezza come *aequalitas numerosa*, come si legge in Bonaventura, è attribuita al Figlio, che è *summa aequalitas* rispetto al Padre, un Verbo che crea e che si incarna, divenendo così scaturigine di ogni bellezza, in un'azione che però per concretizzarsi è anche *amor* e *caritas*, in virtù dell'azione unitaria della trinità in cui partecipa anche lo Spirito.

Se queste osservazioni *a latere* hanno senso rispetto alla lettura di Donato Pirovano, l'ispirazione di matrice neoplatonico-agostiniana sembra rappresentare la compagine culturale di fondo che rende possibile gli slittamenti di senso attuati dalla poesia e dalla pittura sullo stratificato concetto di carità.

Ci si potrebbe domandare, in conclusione, se il concetto cristiano di *caritas* sia allora mutato in seguito alle innovazioni poetiche e iconografiche. Ecco forse delinearsi uno degli insegnamenti del libro di Pirovano, descritto attraverso la genesi di una certa immagine di Carità. Reinterpretando il percorso dell'autore in una prospettiva che potremmo forse dire vicina alla fenomenologia genetica rivolta a fenomeni storici, il libro insegna che i concetti hanno una loro *storicità*, una storicità che si nutre di stratificazioni di senso tracciate da discipline e arti, dalle differenziate dimensioni del fare umano. Proprio in grazia della prospettiva diacronica, si può osservare che il concetto cristiano di *caritas* risulta certamente arricchito in virtù dei progressivi spostamenti semantici effettuati dal cangiante mutare delle immagini: la carità non è più solo la Regola d'Oro (*ama il prossimo tuo come te stesso*), o una cornucopia offerta – aspetti che sembrano delineare un movimento *orizzontale* –, quanto piuttosto un cuore ardente e una nudità velata, nel colorarsi così di un senso *concreto*, passionale, vitale e nel manifestare, al tempo stesso, la possibilità di purificazione e di trascendimento. Si accentua in tal modo un movimento *verticale* di derivazione neoplatonica che però non svaluta il punto di partenza sensibile. Il cuore è ardente poiché tende all'oggetto desiderato, ma è un desiderio retto, ordinato al bene che Dio rappresenta supernamente. Non è soltanto l'offerta disinteressata di beni, ma soprattutto è un dono che stringe assieme amore e bellezza, e che sa ordinare rettamente ciò che forse è la forza più potente che possa animare l'uomo e allo stesso tempo l'intero creato (*Paradiso* XXXIII, v. 145).

Al termine della lettura del libro, guardando retrospettivamente alla genesi della iconografia della carità, ci si può domandare allora quale concetto ne emerga: si potrà considerare che vi è una *invariante* rappresentata soprattutto dalle coordinate storico-culturali che determinano i confini specifici della idea di *caritas*, intesa appunto come amore disinteressato per Dio e per il prossimo. La *caritas* ha una sua dimensione oggettuale che in un certo senso conferisce le regole e le linee secondo le quali può essere intesa e variata, in modo che pur nel mutare delle sue comprensioni, rimanga pur sempre *caritas*. Ma il concetto, dopo questa vicenda, appare senz'altro *variato*, arricchito da stratificazioni ulteriori.

Il concetto di *caritas*, oltre a conservare i sensi menzionati legati al movimento *orizzontale*, sembra potenziare quelli connessi al movimento *verticale*. Il motivo del cuore ardente offerto, il cuore ardente come nutrimento della donna

amata le cui nudità sono celate e mostrate dal lieve velo, esibisce così una idea di carità che, per un verso, veicola un senso potremmo dire platonizzante, raccolto in parte dal monachesimo occidentale – si pensi al tema dei sensi spirituali –, in quanto suggerisce l'idea della tensione verso l'oggetto di un desiderio retto. Dall'altra, poiché a donarsi è proprio il cuore, cioè aristotelicamente l'organo centrale dell'essere umano che, tanto in poesia quanto in pittura, metaforizza concretamente l'anima che intensamente si volge e anela al divino, il motivo del cuore ardente e della nudità accentuano altresì il ruolo del sensibile nel percorso di ascesa.

Attraverso dunque un sentiero in cui si intrecciano pensiero, parola e immagine, Donato Pirovano ci guida magistralmente nella comprensione profonda della genesi di uno dei concetti più importanti delle tradizioni culturali non solo cristiane, ma forse – potremmo dire – anche occidentali.

Amalia Salvestrini
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Vasiliu 2018 = Anca Vasiliu, *Comment parler du beau ? La réponse de Platon dans le «Phèdre» et son interprétation par Plotin*, in Olivier Boulnois, Isabelle Moulin (éd. par), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Paris, Vrin, 2018: 39-74.