

The background of the cover is a dramatic illustration of Dante's Inferno. It depicts a dark, cavernous space with a massive, glowing wall of fire in the center. Numerous figures are shown in various states of torment, some with their faces pressed against the flames. In the lower-left foreground, three figures are walking away from the viewer: two women in white robes and a man in a red robe. The overall atmosphere is one of intense heat and suffering.

Lucia Battaglia Ricci

Dante per immagini

Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri

Einaudi

Capitolo primo

«Carte che ridono»: i manoscritti trecenteschi

1. *Il «poema sacro» e i suoi primi lettori.*

Scarsa, nei lettori moderni, per consolidata abitudine al testo, la percezione della novità “rivoluzionaria” e dello scardinamento dei codici letterari impliciti nell’invenzione che ha dato la vita alla *Commedia*: nella scelta fatta dal suo autore di «cantare»¹, ovvero di dar forma di poema al racconto dell’esperienza ultraterrena di un «io» che risponde al nome di Dante e che il libro – pretendendo di essere assunto come racconto veridico di fatti realmente avvenuti – descrive impegnato ad attraversare, con la dolente fisicità del suo corpo di uomo, la sua scoperta emotività, la sua coscienza morale, la sua cultura e la sua ideologia, sia l’aldilà sia la storia, per trasformare se stesso e arrivare a conoscere la divinità. E proporre così ai suoi lettori un’opera di somma poesia che, per la complessa polisemia del suo dettato, funge al contempo da summa morale e da testimonianza profetico-visionaria, oltre che da trattato cosmologico per la compiuta, e per tante ragioni assolutamente innovativa, rappresentazione dei mondi ultraterreni.

Ben più sensibili i primi lettori, che non a caso sentirono il bisogno, subito, appena uscito il libro dallo scrittoio del suo autore, di corredare quel testo di note e, insieme, di tradurre in immagini la storia, i personaggi e gli ambienti che il libro descrive, contribuendo così a fissare nell’immaginario collettivo quella storia, quei personaggi e quegli ambienti, e, al contempo, a più o meno consapevolmente orientare la lettura del libro, mettendo in scena alcuni episodi contro altri, focalizzando l’attenzione su livelli diversi del testo o, semplicemente, dando corpo “concreto” alle singole invenzioni del poeta². La varietà di interpretazioni sperimentate dai primi lettori offre implicita conferma dell’irriducibilità dell’opera ai codici e all’orizzonte d’attesa di quelle generazioni, provando che fin dall’inizio della plurisecolare tradizione ermeneutica della *Commedia* l’esegesi del testo e la valutazione critico-estetica dell’opera sono strettamente correlate a forme di appropriazione, per così dire, selettiva da parte dei singoli lettori, ognuno dei quali finisce inevitabilmente per privilegiare la prospettiva più vicina alla propria sensibilità e/o cultura, in vario modo “ric conducendo” il poema sacro nei confini di generi letterari più tradizionali, e sostanzialmente finendo per privilegiare una delle molte “anime” del libro. Così anche nella tradizione del “Dante illustrato”, che è nata pressoché insieme alle stesure dei primi commenti e ne condivide problematiche e soluzioni critiche.

2. I manoscritti dell'antica vulgata.

La storia del Dante illustrato inizia quasi a ridosso dell'uscita dell'intera *Commedia* dallo scrittoio del suo autore e si intreccia strettamente con quella del secolare commento³. I primi commenti al poema si collocano attorno al 1322-23⁴; il primo manoscritto illustrato datato è ora conservato a Milano, nella Biblioteca Trivulziana; si tratta del celebre Trivulziano 1080, su cui il copista si preoccupò di registrare, oltre che il suo nome, Francesco di ser Nardo da Barberino, l'anno in cui il manoscritto fu composto – il 1337 secondo lo stile fiorentino, e dunque tra il marzo 1337 e il marzo 1338 nello stile comune –, sì che si deve supporre che i frontespizi delle tre cantiche siano stati realizzati attorno a quella data: solo sedici anni, dunque, dopo la morte di Dante e l'uscita dell'opera intera dal suo scrittoio (Figg. 7, 8, 9). Ma dati indiziari raccolti da storici della miniatura e codicologi lasciano credere che questa storia cominci ancor prima. Allo stesso artista cui si attribuiscono i frontespizi del Dante Trivulziano, ovvero il cosiddetto Maestro delle Effigi Domenicane, si devono infatti attribuire anche i frontespizi di un manoscritto oggi a Berlino (Staatsbibliothek, ms. Rehdiger 227), databile su base paleografica e stilistica al 1325-30, e quelli del manoscritto 3285 della Biblioteca Palatina di Parma databile, per le medesime ragioni, entro i primi anni Trenta del Trecento. E uno dei riquadri miniati incollati su uno dei codici più antichi (Fig. 15), il ms. Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze (da qui in avanti Dante Poggiali) prodotto da un'officina scrittoria fiorentina e databile attorno al 1335, proviene, come è stato di recente argomentato, «da un'al-



1-2. Pacino di Bonaguida e bottega (attribuito a), *Dante e Virgilio assistono allo sbarco delle anime e al loro allontanarsi ai piedi della montagna esortate da Catone* (*Purg. II*), disegni acquerellati, 1335 circa. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, cc. 31v e 32r.

tra versione fiorentina della *Commedia*, databile attorno al 1330»⁵. Per non dire che i manoscritti appena ricordati (escluso il Dante Poggiali e il Trivulziano, che dal punto di vista testuale è estraneo al gruppo) sono vere e proprie punte di diamante di una produzione di copie della *Commedia* databile fra gli anni Trenta e Quaranta del Trecento – i cosiddetti «Danti del Cento»⁶ – che non è esagerato definire seriale (ci è pervenuta una settantina di codici), realizzata nelle officine scrittorie di Firenze e caratterizzata, fin dai primissimi esordi, da una “messa in codice” del testo dantesco che prevede un apparato decorativo di livello medio-alto, affidato a lettere incipitarie di cantica miniate ricorrendo a un repertorio standard ma non banale (Dante nella selva per l'*Inferno*; Dante e Virgilio nella navicella oppure, più raramente, un'anima purgante in mezzo alle fiamme per il *Purgatorio*; Dante e Beatrice, oppure Cristo in gloria, per il *Paradiso*) e solo in alcuni casi prevedendo anche un ciclo di immagini più squisitamente narrative. Così è, per esempio, nel ms. Strozzi 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze che illustra fedelmente tappa dopo tappa il cammino del pellegrino Dante nei mondi ultraterreni. Si veda per esempio nelle carte iniziali del *Purgatorio* la precisa sequenza degli eventi registrati nei canti II e III: Dante e Virgilio davanti alla navicella dell'angelo nocchiero da cui le anime stanno scendendo (Fig. 1) e, subito dopo, quasi nel passaggio tra carta e carta (Fig. 2)⁷, Catone che sollecita i due pellegrini e le anime appena giunte a salire sul monte «a spogliarsi lo scoglio | ch'esser non lascia a lor Dio manifesto» (*Purg.* I, 122-23) per poi mettere in scena il particolare dell'ombra proiettata a terra dal solo corpo di Dante (Fig. 3).

Fra il terzo e il quarto decennio del Trecento sono stati molto probabilmente composti anche i più antichi esemplari estesamente illustrati⁸ giunti fino a noi: il ben no-



to e problematico Dante Poggiali, a lungo ritenuto portatore del piú antico corredo illustrato della *Commedia* ma piú probabilmente un prodotto sperimentale incompiuto, uno «stimolante e arcaico *work in progress*»⁹, in cui l'illustrazione si intreccia in modo complesso con il testo e il commento; il Dante Chantilly (Chantilly, Musée Condé, ms. 597); il Riccardiano-Braidense (una *Commedia* oggi divisa tra la Biblioteca Riccardiana di Firenze – ms. 1005 – e la Braidense di Milano – ms. AG XII 2) e l'Egerton 943 (conservato a Londra, nella British Library).

Si tratta di manoscritti molto diversi tra loro, allestiti per destinatari differenti in officine scrittorie e *atelier* di diversa tradizione grafica e artistica, il cui confronto lascia emergere la varietà delle letture sperimentate proprio all'uscita del poema, confermando la sua irriducibilità a codici e convenzioni condivisi e al contempo permettendo di cogliere la complessità e la raffinatezza delle operazioni implicate nella costruzione di ciascuno di essi.

Se, come vedremo, a dar vita alle edizioni moderne illustrate da un Doré, da un Nattini o da un Alberto Martini è l'artista stesso, con la sua individua cultura letteraria e figurativa, la sua specifica sensibilità e i suoi codici di riferimento, a dar vita a quei piú o meno articolati assieme di parole e immagini che sono i manoscritti antichi hanno cooperato figure professionali diverse, spesso corrispondenti anche a identità



3. Pacino di Bonaguida e bottega (attribuito a), *Dante, Virgilio e l'ombra di Dante* (*Purg.* III, 16-18), disegno acquerellato, 1335 circa. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 32v.

diverse: committenti, copisti, programmatori iconografi, artisti. Per non dire che, almeno per i libri di piú complessa elaborazione, a copiare e a miniare le carte di ogni manoscritto dovettero intervenire mani diverse, non necessariamente di identica cultura e abilità, tutte però, in qualche modo, dipendenti da un progetto unitario, fissato da un *auctor intellectualis* che, nella scelta di materiale scrittorio, forma del libro, impaginazione, tipo di scrittura, iconografia, dipende da una piú o meno personale "idea" dell'opera, derivata spesso dal tipo di commento scelto per quell'edizione della *Commedia*, se non ne è egli stesso l'autore, come capita, per esempio, per il Dante Chantilly: una lussuosa copia di dedica il cui *auctor intellectualis* fu sicuramente lo stesso Guido da Pisa che compose il commento registrato in quelle carte. Così, se pur non mancano casi di manoscritti che iterano quasi all'infinito un unico modello di messa in codice, come si verifica per il già ricordato gruppo dei «Danti del Cento», così detto proprio per la quantità di manoscritti che la tradizione afferma vergati dalla medesima mano¹⁰, e se a illustrare singoli manoscritti possono essere intervenuti artisti diversi come è attestato, per esempio, per Pacino di Bonaguida e il Maestro delle Effigi Domenicane¹¹, per lo piú ogni manoscritto ha un'identità singola, strettamente dipendente da una precisa, e per lo piú molto orientata, lettura del poema. Da questa discendono¹² e di questa si fanno icastici, e acritici, veicoli anche le immagini in vario modo distribuite sulle carte di quei libri, offrendo informazioni utili per decodificare singoli passaggi del testo, se non, almeno in alcuni casi, un vero e proprio commento visivo all'opera nel suo insieme¹³, che a sua volta orienta il lettore nella fruizione del testo rispondendo agli inquietanti interrogativi che esso pone: in particolare a proposito della natura dell'esperienza che in esso si narra e, problema con questo intimamente connesso, in quale genere letterario esso si iscriva. Problema non irrilevante per le prime generazioni di lettori, i piú ingenui dei quali potevano anche credere, come il Boccaccio lettore e biografo di Dante documenta¹⁴, che il viaggio ultraterreno narrato nella *Commedia* fosse esperienza reale del suo autore, mentre i piú agguerriti si dovettero misurare con la scarsa ortodossia, e religiosa e letteraria, del suo autore. Ricondurre il poema sacro a codici culturali e letterari condivisi impaginando e illustrando il libro a imitazione di opere di piú pacifica tradizione, privilegiando uno dei tanti modelli implicati dall'Alighieri per la sua opera, e al contempo dando realtà visiva al mondo e ai personaggi da lui immaginati furono, in estrema sintesi, i fini cui tendevano i piú o meno anonimi intellettuali che stesero i progetti editoriali dei singoli manoscritti. Poiché però i modelli cui essi fecero riferimento erano diversi, diversi, anzi diversissimi sono i libri che si offrono ai nostri occhi.

Basta scorrere la documentazione fotografica contenuta in questo volume per verificare che sono state qui sperimentate le soluzioni piú diverse, per quanto riguarda sia le tipologie fondamentali dell'illustrazione libraria (iniziali figurate, come nel ms. Riccardiano-Braidense, frontespizi piú o meno distesamente miniati come nel ms. Trivulziano 1080 e nel Parmense 3285, vignette monosceniche dentro il corpo del testo come nel Dante Poggiali e nel ms. Egerton 943, o sequenze narrative nel margine inferiore delle carte, come nel Dante Chantilly e nello Stroziano 152, se non addirittura illustrazioni a piena pagina come nel ms. Perugino Augusta L70, un'opera d'arte d'assoluto valore, tra le piú raffinate del nostro Trecento, attribuita a Pietro Lorenzetti) sia le immagini stesse, o il loro strutturarsi sulla pagina, a imitazione, spesso, di

modelli iconografici o compositivi derivati da tradizioni librarie disparate, che contribuiscono, a modo loro, a orientare i lettori fin dalla soglia del libro¹⁵.

3. Un confronto tra frontespizi attribuibili a una stessa mano.

Già molto orientati (e orientanti) sono i tre frontespizi presenti nel ms. Parmense 3285, come anche i tre del Trivulziano 1080, attribuiti, si è visto, alla mano di un medesimo artista, il cosiddetto Maestro delle Effigi Domenicane, in anni diversi della sua attività¹⁶. L'illustrazione del Parmense precede quella del Trivulziano e sotto il profilo delle soluzioni iconografiche adottate se ne differenzia in modo profondo.

Nella lettera incipitaria del primo canto dell'*Inferno* (Fig. 4) Virgilio, in abito dottorale, "tira" letteralmente verso l'oscuro interno della lettera *N(el)* un Dante non a caso raffigurato in basso. Viene così vivacemente e sinteticamente tradotto in immagini quanto si legge nella seconda parte del canto: Dante, precipitato «in basso loco» a causa della lupa che lo ha spinto di nuovo dove il sol tace, viene invitato da Virgilio, apparso improvvisamente, a intraprendere il cammino («Ond'io per lo tuo me' penso e discerno | che tu mi segui, e io sarò tua guida, | e trarrotti di qui per loco eterno...»: vv. 112 sgg.). Manca, in questa carta, una rappresentazione realistica delle fiere quale si incontra nella ricca tradizione delle *Commedie* illustrate a Firenze a quest'altezza cronologica. Al suo posto una straordinaria invenzione, che privilegia lo spessore allegorico del racconto. Come ha dimostrato Giusy Zanichelli, i vizi "significati" dalle tre fiere sono rappresentati nei clipei che ricorrono nel fregio, mettendo in scena un vero e proprio combattimento fra le virtù armate di arco e frecce e i vizi che recano in mano attributi caratterizzanti: «Uno schema che risale alla *Psycomachia* di Prudenzio», che è giustappunto qui raffigurato nel clipeo in alto a destra¹⁷.

Nella lettera iniziale del primo canto del *Purgatorio* (Fig. 5), al posto della più ovvia navicella con a bordo i due navigatori-poeti diffusamente presente nella tradizione delle *Commedie* illustrate negli *atelier* fiorentini o nel ms Trivulziano (Fig. 7), è raffigurata un'anima immersa in un bacino che ricorda il fonte battesimale, ma che contiene, al posto dell'acqua rigeneratrice, il fuoco: quel fuoco purificatore che Jacques Le Goff, cui si deve un magistrale studio sulla nascita del purgatorio¹⁸, insegna essere stato la prima matrice ideale da cui si è poi sviluppata nel corso dei secoli l'idea del secondo regno e che può evidentemente significare, per estrema sintesi, quel mondo ultraterreno. Nel *bas de page* non compaiono i tre personaggi in scena nel primo canto, ovvero Dante, Virgilio e Catone, bensì, in successione da destra verso sinistra, un monte scosceso in cui sono scavate grotte che contengono anime oranti tra fiamme¹⁹, un angelo che prende alcune di quelle anime e le carica su una navicella ferma ai piedi di quel monte e la medesima navicella che dopo aver varcato un tratto di mare approda, con angelo e anime, a un altro sperone di roccia. Sono così tradotte in immagini, con alcune integrazioni dovute sia alla tradizione iconografica sia ai commenti antichi alla *Commedia*, le informazioni che si desumono dai vv. 100-5 del secondo canto. Glossando quanto Casella, appena arrivato con l'angelo nocchiero sulla spiaggia del purgatorio, spiega a Dante a proposito del passaggio delle anime dalla foce del Tevere alla montagna dove esse purgheranno le loro colpe, Pietro Alighieri sente il dovere di precisare che, prima di essere accolte nella barca dall'angelo nocchiero e traghettate



4. Maestro del Biadaiolo *alias* Maestro delle Effigi Domenicane da giovane (attribuito a), *Virgilio invita Dante a intraprendere il cammino; Sette figure allegoriche (Inf. I)*, frontespizio miniato, 1334 circa. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, c. 1r.



6. Maestro del Biadaiolo *alias* Maestro delle Effigi Domenicane da giovane (attribuito a), *Trinità; Beatrice illuminata dal sole addita a Dante l'immagine divina; L'ingresso delle anime salvate in paradiso (Par. I)*, frontespizio miniato, 1334 circa. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, c. 61r.

oltre l'oceano, le anime destinate al purgatorio stanno *in remotis receptaculis*²⁰. Così appunto, integrando il racconto dantesco con nozioni estratte dalla propria enciclopedia culturale e ricorrendo alla tecnica dell'illustrazione simultanea, che consente di visualizzare una più o meno lunga sequenza narrativa iterando la figura del protagonista (l'anima barbata che si vede qui seduta sulla navicella a destra è la stessa che si vede immersa nel fuoco purgatorio del capolettera), l'illustratore del manoscritto parmense visualizza le varie fasi del transito di queste anime da quei «remoti ricettacoli» fino ai luoghi di pena, ricordando al tempo stesso, con un sintomatico recupero di *Purg.* I, 5-6, che queste anime, attraverso il fuoco purgatorio, sono destinate a salire al cielo. La figurina che si inerpica, con una singolare invenzione grafica, sulla linea che, nel margine sinistro, collega la vetta del monte roccioso alla lettera incipitaria visualizza infatti a suo modo sia l'affermazione che in questo regno «l'umano spirito si purga | e di salire al ciel diventa degno» sia il faticoso salire nel mondo della purificazione.

Nel frontespizio del *Paradiso* (Fig. 6) torna Dante pellegrino, ora "tirato" da Beatrice verso l'alto, e più precisamente verso la Trinità, qui raffigurata nel capolettera utilizzando l'iconografia del «Trono di grazia» poi resa celebre dall'affresco di Masaccio in Santa Maria Novella, a Firenze. Nel *bas de page* è rappresentato l'arrivo delle anime beate alla città di Dio, raffigurata come la Nuova Gerusalemme descritta in *Apocalisse* 21, 18-21: una città dalle mura d'oro sulle cui torri vigilano tre angeli e alla cui porta, custodita da san Pietro, si avvicina una schiera di anime, tra le quali si riconoscono due vescovi e un papa. Davanti alle mura, a significare in estrema sintesi «la dimora escatologica delle anime dei giusti e dei beati, in linea con il pensiero teologico e l'uso liturgico»²¹, l'immagine tradizionale del «seno di Abramo».

Complessivamente i tre frontespizi, ricchi di soluzioni personali, piuttosto che tradurre in immagini ciò che il libro narra – come si verifica, si è già visto, nel più o meno contemporaneo ms. Strozzi 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, appartenente alla stessa serie dei «Danti del Cento» cui appartiene il ms. Parmense –, ne evidenziano un significato profondo: quello che, certo a suo modo, "estrasse" dalle pagine del poema l'anonimo che fissò il programma iconografico poi tradotto in realtà visiva dal Maestro delle Effigi Domenicane. Si è ipotizzata una committenza ecclesiastica²² dietro questo sistema di immagini che attirano l'attenzione di chi sfoglia il manoscritto piuttosto che verso l'individualità dell'esperienza narrata verso il senso morale di quel racconto: al tema universalmente valido della salvezza delle anime e dell'intervento del divino.

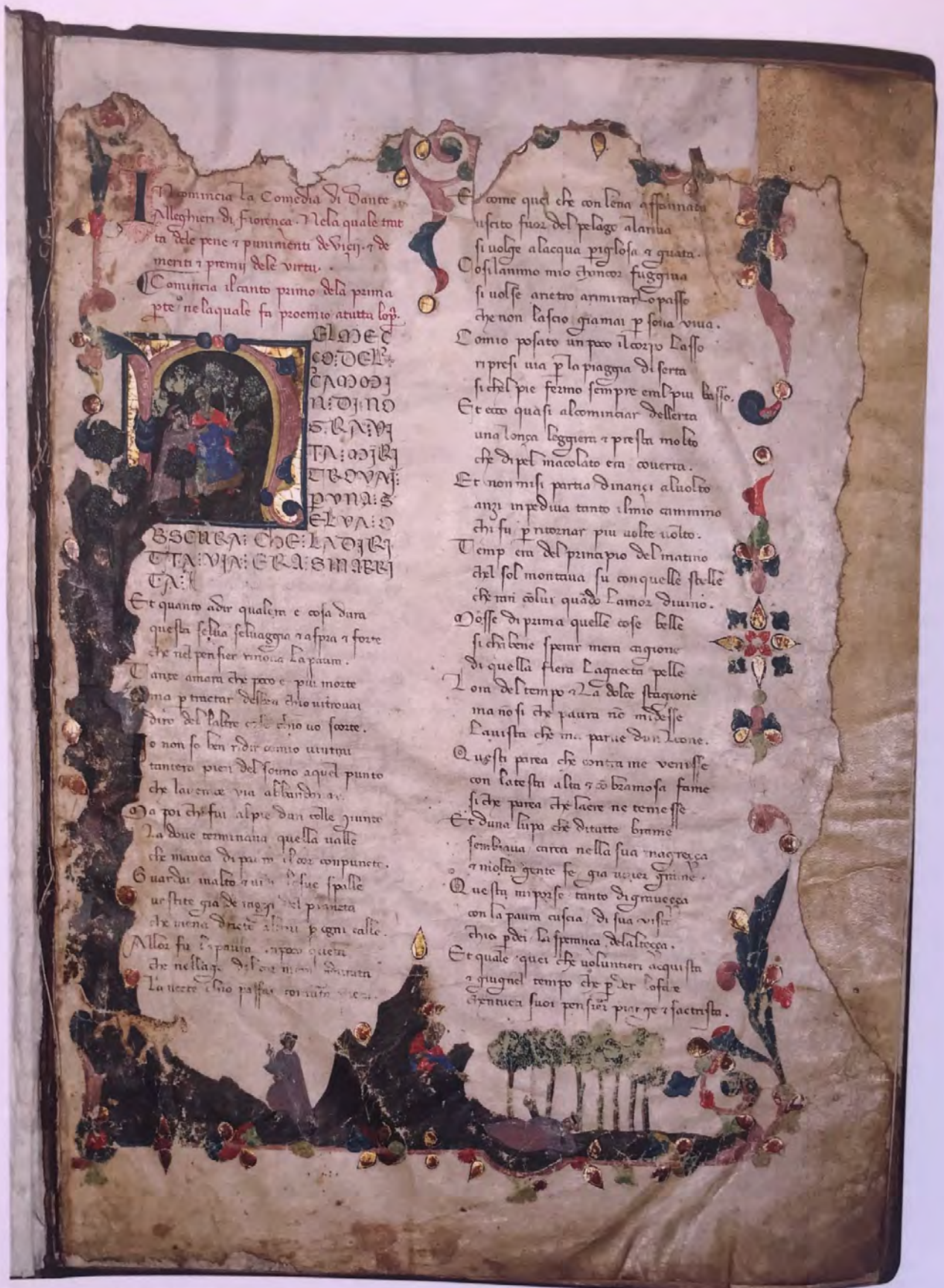
Ben diverse le soluzioni adottate nel ms. Trivulziano²³, a conferma che, fin dall'inizio della nostra storia, ogni tessera del variegato mosaico che la compone è realtà singola, voce di personalissime letture e interpretazioni del poema. Che nel caso particolare le differenze si registrino in opere prodotte dallo stesso artista testimonia l'importanza di quelle figure per lo più anonime che furono i committenti e/o gli autori intellettuali (non necessariamente diversi dai committenti) dei singoli manoscritti. In altri casi, si può aggiungere, il medesimo Maestro delle Effigi Domenicane si adeguò a modelli decorativi ben più semplici, replicando lo schema decorativo tipico dei «Danti del Cento» (le tre lettere incipitarie di cantica figurate, con un fregio decorativo nei margini): così, per esempio, nel Laurenziano Pluteo 40.3²⁴.

Nei primi due frontespizi del ms. Trivulziano l'artista ha raffigurato gli episodi centrali narrati nel primo canto di entrambe le cantiche ricorrendo alla tecnica dell'illu-

strazione simultanea. Nel capolettera della pagina incipitaria dell'*Inferno* (Fig. 7) Dante e Virgilio si muovono a grandi passi nella selva, traducendo in immagine quanto si legge nel verso finale del canto: «Allor si mosse, e io li tenni dietro» (v. 136). Nel *bas de page*, a destra, un Dante sdraiato nella selva dialoga con Virgilio, mentre a sinistra lo si vede prima volgersi addietro «a rimirar lo passo | che non lasciò già mai persona viva» (*Inf.* I, 26-27) e poi, terrorizzato, salire sullo sperone di roccia che corre lungo il margine sinistro misurandosi con le tre fiere. Nel capolettera della pagina incipitaria del *Purgatorio* (Fig. 8) Dante e Virgilio solcano le onde del mare seduti su una navicella (immagine ricorrente nella tradizione più antica per visualizzare la metafora d'apertura del canto: «Per correr miglior acque alza le vele | omai la navicella del mio ingegno, ecc.»), mentre nel *bas de page* i tre personaggi – Dante, Virgilio e Catone – sono coinvolti a vario titolo nei riti lustrali descritti nel canto che sta per iniziare. Si tratta di un'illustrazione che possiamo definire narrativa, che, fatti salvi i tratti più squisitamente caratterizzanti la raffinata esecuzione dell'artista che miniò queste pergamene, è poi il tipo di illustrazione più diffuso in tutta la tradizione antica.

Ben diversa quella, fortemente allusiva e simbolica, scelta per il *Paradiso* (Fig. 9). Qui l'artista ha messo in scena, «lanciando al lettore un messaggio audace e forte»²⁵, un doppio trionfo: l'Incoronazione di Maria nella lettera incipitaria di canto e, nel *bas de page*, l'incoronazione di Dante per mano di un mezzobusto (forse Beatrice) che, uscendo da un cielo in cui brillano tre stelle a simboleggiare le virtù teologali, impone al suo fedele la corona di lauro poetico, mentre tutt'intorno, nei medaglioni, si affacciano mezzibusti che rappresentano le nove gerarchie angeliche, a partire dai due serafini che nel margine superiore «chiudono», al centro, un Dio Padre benedicente.

Nessun particolare è qui privo di significato: l'insieme mira a esaltare la peculiare qualità cristiana dell'esperienza del Dante dapprima smarrito nella selva, poi purificato dai riti lustrali alle soglie del purgatorio e infine meritevole di quel trionfo poetico che in *Par.* XXV, 1-12 l'Alighieri chiede per sé, in nome sia dell'altezza del «poema sacro | al quale ha posto mano e cielo e terra» sia della sua fede, accertata proprio nel cielo delle stelle fisse da san Pietro. Una siffatta immagine, che illustra pienamente la densità semantica di quelle che in altri tempi sono parse pure e semplici «figurine» decorative²⁶, dimostrandone altresì l'intrinseca pertinenza, ben si spiega alla luce dell'intenso dibattito attivo tra le prime generazioni di lettori a proposito della *Commedia*, di cui chi progettò i frontespizi del ms. Trivulziano volle a tutta evidenza celebrare la dimensione religiosa, schierandosi in un momento storico in cui non mancarono, contro questo medesimo testo, roventi accuse di eterodossia e, contro il suo autore, accuse come quelle uscite dalla penna del domenicano Guido Vernani che, nel *De reprobatione Monarchiae*, riferendosi appunto a quanto narrato nella *Commedia*, aveva potuto scrivere, applicando all'Alighieri quanto il salmo 73 dice degli empi, «Quest'uomo è decisamente impazzito e, levando la sua bocca fino al cielo, la sua lingua ha camminato per la terra»²⁷. Non tutti i religiosi condivisero giudizi così pesanti. A un Anonimo domenicano, tradizionalmente denominato Anonimo Teologo proprio per lo spiccato orientamento teologico delle glosse al *Paradiso* da lui stese negli anni Trenta del Trecento, si deve una parte del commento registrato nei margini del Dante Egerton e al frate carmelitano Guido da Pisa va ascritta l'idea che l'autore della *Commedia* sia stato uno *scriba Dei*, una «penna ispirata dallo Spirito Santo»²⁸, oltre che un poeta altissimo, capace di «far rivivere la poesia» degli antichi grandi poeti.



7. Maestro delle Effigi Domenicane (attribuito a), Dante e Virgilio nella selva; Dante si volge a «rimirar lo passo ecc.»; Dante si inerpica sul monte e incontra le fiere; Dante sdraiato nella selva dialoga con Virgilio che fuoriesce dal monte illuminato in alto da una fiammella (Inf. I), frontespizio miniato, 1337-38. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1080, c. 1r.

Comincia la seconda parte ouero Can-
tici della Commedia di Dante alla
ghiera di Firenze. Nella quale pre-
si purgano li connessi peccati a vi-
de quali l'uomo e concesso a petuto
con animo di soddisfazione, a contene-
xxvij. Canti. Qui sono quelli che
spiano di venire quando ch'esia alle-
brate genti.



ER COR
RE. M
GLOB.
ACQUA
ALCA. BE
VELE.
O. M. J.
L. M. J.
C. E. L. L. A.

DEL MIO JN GENO
NO. CHE L'ASCI. DIE

TRO. a se mar si crudele.

Er antero di quel secondo regno

due humano spirito si purga

a di salire al ciel diueta degno.

Ma qui lamorta poesi resurga

o sane muse poi che uostro sono

a qui Caliope alquanto surga.

Seguitando il mio canto co quel suono

di cui le piche mi fere sentiro

lo colpo tal che di sperar perdono.

Dolce color d'oriental casso

che sa coglieua nel sereno aspetto

dal meco pur fino al primo giro.

Agli occhi miei ricomincio dilecto

to sto che ufa fuor della aur morta

che mauea contri stan gli occhi el pecto.

Lo bel pianeta de d'amar con forza
faceua tuoto rider l'oriente
uelando ipesi ch'erono in sua scorta.

J mi volsi amian destra a puosi mieta
a l'altro polo a rudi quactro stelle
no viste mai fuor ca la pma gente.

Godet parca il ciel di lor fiammelle
o setentrional vedono sito
poi che puuato se diueder quelle.

Comio da loro sguardo fu partito
vn pox me uolgend al altro polo
La onde il larro gia em sparito.

Vidi presso dime un veglio solo
dego di tanta reuerenga in uista
che piu non dee al padre alcun figliuolo.

Lunga labarba di pel bianco miste
portaua ai suoi capelli simigliante
de quai cadeua al pecto doppia lista.

L'inggi delle quattro luci sanete
fregiuaui si la sua faccia di lume
ch'el uedea com'el sol fosse dauante.

Ch'i siete voi che contro al laco fiume
fuggiti auete l'apregione eterna
dissel mouendo quelle honeste punie.

China guidati est uifu Lucerna
uscendo fuor della profonda nate
che sempre non fa laua lle i ferna.

Son l'eleggi di bizzo cosi recte
o e mutato in ciel nouo consiglio
de dannati uenite a le mie groete.

Lo duca mio allor midie di piglio
a con parole uo mani a con cenri
reuerenti mi se legante el ciglio.

Poscia rispuse lui dame non uenni
donna scese de lael p' liari puggi
della mia compagnia costui souenni.



8. Maestro delle Effigi Domenicane (attribuito a), *Dante e Virgilio nella navicella; Dante contempla le stelle; L'incontro con Catone; I riti lustrali sulla riva del mare (Purg. I)*, frontespizio miniato, 1337-38. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1080, c. 36r.



9. Maestro delle Effigi Domenicane (attribuito a), *Incoronazione della Vergine tra angeli osannanti; Le nove gerarchie angeliche; Beatrice incorona Dante con una corona d'alloro (Par. I)*, frontespizio miniato, 1337-38. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1080, c. 70r.

Salomone e Virgilio, ovvero scrittura sacra sapienziale e profetica e poesia epica latina, sono i modelli sommi che Guido riconosce attivi nella scrittura della *Commedia* e che esplicitamente denuncia, oltre che nel concreto del discorso verbale affidato alle sue *Expositiones et glose*, nelle singolari scelte iconografiche operate per lo splendido manoscritto (un vero e proprio capolavoro dell'arte libraria, per la qualità altissima di ogni suo componente, dalla materia scrittoria all'illustrazione) che egli fece realizzare da una delle piú importanti officine scrittorie attive nella Toscana degli anni Trenta-Quaranta del Trecento, la cosiddetta «Officina di Vat»²⁹, affidando al pisano Francesco Traini, dotato di una cultura grafica consentanea al progetto elaborato dallo stesso Guido, il compito di tradurre in immagini concrete quel progetto d'autore.

4. Un libro d'autore: il Dante Chantilly.

Il manoscritto, composto fra il 1335 e il 1340³⁰ e oggi conservato a Chantilly, contiene, nelle prime trenta carte, il testo dell'*Inferno* e nelle successive due opere del frate carmelitano: le *Expositiones et glose super «Comediam» Dantis* e la *Declaratio* o *Dichiarazione poetica dell'«Inferno»* in terzine. Il corredo figurativo, molto articolato, è costituito da due frontespizi (uno per la cantica infernale e uno per le *Expositiones*), una lettera incipitaria miniata all'inizio del commento vero e proprio e un ciclo di quarantanove disegni acquerellati che occupano liberamente i margini inferiori delle carte in cui sono registrate le *Expositiones*, mettendo in scena singole porzioni del testo dantesco: quasi una replica visiva, in funzione memoriale, di quel testo, che in questa parte del codice è inglobato, parcellizzato, nel commento in latino di frate Guido. E una replica che mette in scena, con rara fedeltà, il testo dantesco filtrato, per così dire, dalla glossa guidiana.

Un esempio luminoso alla c. 34^r (Fig. 10), dove è sintetizzato quanto si legge nel primo canto dell'*Inferno*. Qui, a evocare il paesaggio in cui si muovono Dante, Virgilio e le tre fiere, è raffigurata, a sinistra, la fitta «selva selvaggia e aspra e forte», luogo di morte e di perdizione, come implica l'uccello della notte – un grosso gufo reale – incumbente sulla foresta e simbolicamente opposto alla festosa schiera di uccellini svolazzanti sull'altro lato della carta, e, a destra, il colle illuminato dal «pianeta | che mena dritto altrui per ogni calle», ovvero, come vogliono tutti i commentatori, «dal sole». Il solo Guido intende la perifrasi come allusiva alla stella Venere e Traini – a testimoniare la dipendenza dell'illustrazione dalla glossa verbale – puntualmente disegna sul colle una stella³¹.

Anche il Dante dormiente sdraiato sulla roccia, che sogna la selva e che è raffigurato all'interno della lettera incipitaria delle *Expositiones* a c. 33^v (Fig. 11), ripetendo l'iconografia vulgata per raffigurare profeti immersi in visione, traduce fedelmente il concetto espresso nel testo registrato in quella stessa carta, secondo cui «nell'anno 1300, quando papa Bonifacio VIII indisse la remissione generale dei peccati, e l'Impero era vacante» (fatti cui alludono le due immagini presenti nel margine inferiore della carta: Fig. 12), «questo poeta raccontò, nei modi propri dei poeti, di aver visto in visione ciò che nella *Commedia* è narrato»³².

Questo Dante dormiente (propriamente «dormiente che sogna»: *somniator*)³³ ha dunque la funzione di orientare il lettore offrendogli una ben precisa chiave di lettura: esattamente quella che suggerisce di guardare all'opera dell'Alighieri come al rac-

conto non di un viaggio, ma di una *visio in somnio* simile a quelle sperimentate dai profeti dell'Antico Testamento, schierandosi così con decisione nel dibattito in corso a proposito della collocazione della *Commedia* nel sistema dei generi letterari, tradizionalmente polarizzata sull'opposizione *visio vs fictio*.

Il che prova la densità semantica delle «figurine» che fanno «rider le carte»³⁴ degli antichi manoscritti, e al contempo la stretta relazione che corre tra i corredi figurativi e le «idee» che della *Commedia* hanno elaborato le varie voci del secolare commento. Vedremo più avanti altri casi, ma il Dante Chantilly è indubbiamente un testimone privilegiato per questa nostra storia, perché è, almeno per ora, l'unico per cui è possibile ragionevolmente riconoscere l'*auctor intellectualis* del progetto illustrativo e ve-



10. Francesco Traini (attribuito a), *Dante fugge di fronte alle fiere; Virgilio; la selva* (Guido da Pisa, *Expositiones, Inf. I*), disegni acquerellati, 1335-40. Chantilly, Musée Condé, ms. 597, c. 34r.



11. Francesco Traini (attribuito a), *Dante dormiente sogna la selva* (Guido da Pisa, *Expositiones*, Inf. I, 1), miniatura, 1335-40. Chantilly, Musée Condé, ms. 597, c. 33v.
12. Francesco Traini (attribuito a), *Bonifacio VIII e il giubileo; Il trono imperiale vacante* (Guido da Pisa, *Expositiones*, Inf. I, 1), disegni acquerellati, 1335-40. Chantilly, Musée Condé, ms. 597, c. 33v.

rificare l'incidenza che le sue idee – quelle del commentatore Guido, puntualmente registrate nel corredo verbale che corre parallelo a quello figurato – hanno sulle soluzioni iconografiche adottate³⁵. In questo senso sono veramente parlanti le immagini – alcune davvero sorprendenti – che compaiono nelle pagine incipitarie, per decrittare le quali è indispensabile il testo della glossa verbale. Stupefacente, per non dire a prima vista del tutto incomprensibile, è in particolare la scelta di adottare, come segnale grafico di “inizio opera”, un'immagine del tutto estranea al contesto dantesco come quella che si vede a c. 31r (Fig. 13).

La vignetta chiusa in un riquadro nel margine superiore della carta mette in scena una sala, un re e due invitati seduti attorno a un tavolo riccamente imbandito, due soldati in piedi dietro il re, a sinistra; a destra, un uomo in piedi che l'aureola attorno al capo qualifica come santo addita ai convitati una mano che scrive sul muro. A spiegare perfettamente il senso di un'illustrazione tanto enigmatica quanto perentoria, e destinata, per la sua singolare conformazione e dislocazione, a essere assunta quasi come epigrafe del libro che inizia, sono le prime righe del commento, introdotto dalla rubrica che dichiara autore, titolo e destinatario dell'opera e dall'immagine di un frate presente nella lettera incipitaria:

In *Daniele 5* è scritto che, mentre Baltassar, re di Babilonia, sedeva a mensa, apparve di fronte a lui una mano che scriveva sulla parete: *Mane, Thechel, Phares*; questa mano è il nostro poeta Dante, che ha scritto cioè ha composto, questa sublime, profondissima *Comedia*, che si divide in tre parti...³⁶.

La vignetta d'apertura, registrata nella «fronte» della sezione del libro che contiene le *Expositiones et glose*, fissa con la perentorietà acritica propria di un'immagine l'audace analogia che Guido stabilisce tra il racconto registrato nel libro di *Daniele* e la *Commedia*, implicando tra i due eventi – la visione offerta al re Baltassar e glossata da *Daniele* e la visione narrata da *Dante* e glossata dal medesimo *Guido* – un singolarissimo rapporto figurale, di prefigurazione e adempimento, tra il libro sacro e la scrittura del poeta moderno: un rapporto che verrà ribadito nel corso del commento e che comporta l'applicazione all'opera di *Dante* di convenzioni ermeneutiche e pratiche glossatorie proprie dell'esegesi biblica, teoria dei quattro sensi compresa³⁷. La scelta di adottare come «soglia» della sua opera di commentatore proprio questo tema iconografico – forse recuperato da qualche testimone illustrato del libro sacro, e qui confezionato in modo da evidenziarne la funzione di epigrafe al libro – produce come effetto di creare un'oggettiva – sia pure sconcertante – affinità tra i due libri implicati (secondo una prassi che doveva essere diffusa, se la ritroveremo utilizzata anche nel *Dante Egerton*), individuando in questa precisa opzione critica il senso più vero e il “succo” della proposta di lettura avanzata nel libro dal frate pisano. E orientando in questa medesima direzione chi si accinge a sfogliare queste carte.

Resta da spiegare, ancora in questa pagina incipitaria delle *Expositiones*, quanto si vede nel margine inferiore: un frate (il solito fra' *Guido*, lecito credere) raffigurato qui in piedi nel gesto di porgere un libro a un personaggio di rango (che sia tale è provato dai «suntuosi abiti laici, la spada e la presenza del paggio che trattiene il cavallo»)³⁸, cui lo stemma apposto nel fregio esterno di questa carta, come di quella incipitaria dell'*Inferno*, consente di dare un nome. Si tratta di un personaggio storico: il genovese *Lucano Spinola*, cui sono espressamente dedicate *Expositiones* e *Declaratio*



Expositiones et glose super comediam Dantis facite yfrant. Sicut dicitur in pisanum ordinis beate marie de monte carmeli ad nobilem virum dnm lucanum de spinolis de ianna. In fine prologus.



Dicitur in quinto capitulo qd cum balthassar rex babilonie sederet ad mensam apparuit contra eum manus scribens in aere. Et ecce phares. Istam manus est in nouis poeta dantes qui scripsit. Et composuit istam alacissimam et subtilissimam comediam que dicitur in tre pres. Prima dicitur infernus. Secunda purgatorium. Tercia paradysus. In tribus partibus correspondent illa tria scripta sunt in panice. Nam mane cor responderet inferno. Interpretatur enim mane numerus. Et iste poeta in prima parte sue comedie numerat loca penas et secula damnatorum. Chechel correspondet purgatorio. Interpretatur enim chechel appensio siue ponderatus. Et in secunda parte sue comedie appensio et ponderatus penitentia et purgatorium. Phares autem cor

responderet paradiso. Interpretatur enim phares diuisio. et iste poeta in tertia parte sue comedie dicitur. i. distinguit ordines beatorum et angelicas ierarchias. Facit manus. i. dantes nam per manus accipimus dantes. et manus enim dicitur a mano manas. et dantes dicitur a dante quia sicut a manu manar donum ita a dante datur nobis istud alacissimum opus. Scripsit dico in panice. i. in apertis et publicis ad utilitatem omnium. et mane. i. infernum cui penas et loca numerantur. Chechel. i. purgatorium. cui penitentia appensio et ponderatus. Phares. i. paradysus cuius sum ab infernis eleuatum et monstrum. et ius beatitudines ordinare distinxit. Omnia a ista sum qd scribitur in libro sapientie viii posuit iste egregius poeta. in numero ponderis et mensura. Posuit namque iste poeta infernum in numero quia peccata et penas numerantur. Purgatorium in pondere quia penitentias ponderant et appensio. Paradysum in mensura quia mensuratur celos et distinguit ordines beatorum. Ad istum certe poetam et ad sua comediam potest referri illa uisio quam uidit Ezechiel propheta de qua uisus sic scribit idem propheta. Et ecce manus missa et me in qua erat liber scriptus meus et foris. et scripta erant in eo lamentationes. Lamentationes. et ecce ista manus est iste poeta. Liber istius manus est sua alacissima. Et



13. Francesco Traini (attribuito a), Daniele spiega al re di Babilonia il significato del suo sogno; Fra' Guido allo scrittoio; Il medesimo Guido consegna il libro al dedicatario, Lucano Spinola (Guido da Pisa, Expositiones, Prologus), frontespizio miniato e disegni acquerellati, 1335-40. Chantilly, Musée Condé, ms. 597, c. 317.

(come informano i titoli delle due opere e come confermano le apostrofi a lui ripetutamente rivolte nel commento stesso). Fatto console della nazione dei Pisani a Genova nel 1335, Lucano viene esplicitamente investito da Guido, che di Pisa si dichiara *oriundus et civilis filius*, del compito di risollevarne le sorti di quella città, ormai in rovina, come si legge in un passaggio del commento al canto XXXIII³⁹. E questo straordinario libro, come è acclarato da una ricca tradizione di studi, fu «una sorta di dono diplomatico di parte pisana»⁴⁰ all'uomo politico. I ruoli risultano però in qualche modo invertiti nell'immagine di dedica quale è stata realizzata da Traini. Che sia il destinatario a recarsi nello *studium* di colui che gli offre il libro, e non viceversa, come tradizione impone, è infatti scelta che evidenzia «l'autorità dell'erudito carmelitano e la reverenza che il giovane Lucano doveva nutrire nei suoi confronti»⁴¹. Anche nel commento Guido si rivolge a lui come docente a discente: il tono e i contenuti del suo discorso esegetico sono quelli di un maestro, che si preoccupa che l'opera venga compresa per le sue qualità formali, stilistiche, culturali, e a tal fine intreccia citazioni dai classici e osservazioni di metrica, analisi del periodo e riflessioni sullo statuto letterario dell'opera con i consigli tipici di un precettore, o di un consigliere spirituale, che sfrutta il testo per offrire al suo lettore privilegiato lezioni di vita e di moralità, oltre che gli strumenti per intendere il capolavoro di cui chi scrive ha alta consapevolezza.

Risponde a quest'immagine ideale di Guido, paziente glossatore al servizio del testo e al tempo stesso autorevole maestro di cultura e dottrina per giovani destinati a gestire il potere e la storia, il doppio "ritratto" di lui presente a c. 31r. Non può che essere lui, infatti, il frate seduto dietro a un banco e intento ad appuntare la penna raffigurato nel capolettera del commento, come non può che essere lui l'autorevole, solenne frate rappresentato, nel margine inferiore di questa stessa carta, nel suo *studium* (qui evocato dallo scranno di fattura e formato solenne), che offre il libro – si deve immaginare lo stesso Dante Chantilly – a un giovane Lucano raffigurato appena sceso da cavallo, nell'atteggiamento reverenziale che potremmo aspettarci da un allievo di fronte a un autorevole docente nonché dal destinatario di un dono prezioso qual è l'«opera sublime»⁴² che il divino poeta ha offerto all'umanità, e di cui il frate si fa interprete e mediatore.

Oltre che come influente mediatore culturale e come maestro di vita nei confronti dell'allievo-destinatario dell'opera, l'erudito commentatore si presenta dunque, all'inizio, come un intellettuale che si accinge al suo lavoro servile in piena consapevolezza – si direbbe – dello scarto che corre tra il lavoro del commentatore e quello dell'autore⁴³. L'exasperata attenzione prestata alla manualità della scrittura nel ritratto del frate iscritto nel capolettera marca infatti una significativa opposizione tra la figura dell'esegeta e quella dell'autore dell'opera iscritto nel capolettera dell'*Inferno* a c. 1r (Fig. 14).

Questo Dante seduto davanti al libro bianco spalancato sul suo scrittoio, in uno spazio vuoto, totalmente privo di libri, avvolto in abito talare, nel gesto solenne dei profeti che attendono ispirazione da Dio, visualizza perfettamente l'idea del poeta ispirato, lontano dalla dura pratica dell'elaborazione formale o del rovello intellettuale, come altri preferiranno immaginare l'impegno di chi s'è «fatto macro» (*Par.* XXV, 3) nel sofferto esercizio della scrittura, raffigurando l'autore chiuso in uno studio stracolmo di libri, seduto a un tavolo da lavoro anch'esso pieno di volumi spalancati davanti a sé e, magari, circondato dalle personificazioni delle Arti del Trivio e del Quadrivio, come per esempio nel ms. It. 74, su cui torneremo più avanti (Fig. 45). Di grande interesse, per



14. Francesco Traini (attribuito a), Dante allo scrittoio; Virgilio; Le tre fiere (Inf. I), frontespizio miniato, 1335-40. Chantilly, Musée Condé, ms. 597, c. 1r.

la precisa coscienza dei modelli letterari attivi nella *Commedia* che questa scelta sottende, che l'entità da cui l'autore della *Commedia* attende aiuto per la sua opera non sia né un nume tutelare della poesia – un Apollo o una delle Muse – né quel «sommo Giove» (*Purg.* VI, 118) cui l'Alighieri non esita a rivolgersi nel corso del suo lavoro, bensì Virgilio: il poeta latino che Dante dichiara esplicitamente essere suo modello di riferimento nonché maestro del «bello stilo che gli ha fatto onore» (*Inf.* I, 87).

In apertura di testo è così esplicitata la forte consapevolezza che il commentatore ebbe della rilevanza del modello classico (di Virgilio, anzitutto, ma anche di molti altri autori i cui nomi affollano la glossa dell'erudito carmelitano) per l'invenzione che dà vita al testo. E anche la consapevolezza della continuità che, superando in un balzo i secoli bui del lungo Medioevo, collegava Dante alla grande poesia classica. Del resto è proprio Guido a manifestare per primo un'appassionata celebrazione della grandezza dell'opera, attribuendo a Dante il merito di una vera e propria *renovatio* della poesia volgare e insieme il primato, anzi la «gloria» della lingua⁴⁴, coniugando questo esplicito, appassionato giudizio di valore con l'idea che la *Commedia* vada considerata una «visionaria profezia» e che Dante (in perfetta corrispondenza analogico-figurale con la mano che traccia i segni sul muro davanti a Baltassar raffigurata nella vignetta di c. 31r) sia «calamus Spiritus Sancti»: la «penna» con cui «lo Spirito Santo ha velocemente scritto per noi le pene dei dannati e la gloria dei beati, e apertamente redarguito i peccati dei religiosi, dei re e dei principi di tutta la terra»⁴⁵.

La complessa e personalissima prospettiva critica avanzata da fra' Guido, che ritiene di ispirazione divina l'opera dantesca e sostiene che «a Dante è stato concesso di vedere l'inferno, il purgatorio, il cielo e i suoi abitanti e perfino la santissima Trinità da vivo, e non in spirito»⁴⁶ (il che non rende pacificamente riconducibile alla tradizionale teoria della poetica teologica l'idea che Guido nutre su Dante e la sua opera)⁴⁷, è perfettamente specchiata nell'altrettanto complesso e originalissimo sistema di immagini-soglia presenti nel libro, che è progettato per funzionare come un articolato sistema esegetico, in cui le immagini anticipano e implicitamente confermano le proposte interpretative avanzate a livello micro e macro-strutturale dal commentatore fattosi editore.

5. Altri libri e altri corredi figurativi.

Più o meno negli stessi anni in cui l'anonimo copista di Vat, Francesco Traini e Guido da Pisa erano impegnati, forse a Pisa⁴⁸, a produrre la singolarissima «edizione» dell'*Inferno* attestata dal Dante Chantilly, in altre città altri copisti e altri artisti del pennello realizzarono «edizioni» della *Commedia* profondamente diverse che, nel loro insieme, offrono una testimonianza illuminante dell'impatto che il poema dantesco ebbe sui primi lettori, consentendo di verificare lo stretto nesso che, a quest'altezza cronologica, corre tra le singole soluzioni illustrative e l'idea che di Dante ebbe chi costruì (o fece costruire) quei corredi figurativi e, più in generale, quei libri. L'analisi ravvicinata delle varie tipologie illustrative attestate da questi codici – il Dante Poggiali, il Dante Riccardiano-Braidense e il Dante Egerton, che si possono assumere come testimoni privilegiati per questa nostra storia – dimostra infatti che ognuna

di esse aderisce a una delle plurime potenzialità semantico-inventive del poema, e ne offre una piú o meno pertinente focalizzazione⁴⁹.

5.1. IL DANTE POGGIALI.

L'apparato illustrativo di questo codice, realizzato a Firenze attorno al 1335 da Pacino di Bonaguida con la collaborazione di altri artisti⁵⁰, consiste in scenette incorniciate poste per lo piú all'inizio dei canti: trentadue per la prima cantica⁵¹, due per la seconda e tre per la terza, oltre a due capilettera abitati (un Dante allo scrittoio nel primo dell'*Inferno*, l'arcangelo Gabriele per il primo del *Paradiso*, mentre resta vuoto lo spazio dedicato nel primo del *Purgatorio*). È questo uno dei primi progetti di illustrazione dell'intero poema, peraltro non portato a termine, come provano lo squilibrio quantitativo rilevabile nelle illustrazioni tra una cantica e l'altra e la presenza di numerosi spazi deputati per vignette e lettere capitali rimasti vuoti; è anche abbastanza alterato per giunte e manomissioni nel corso del tempo, come prova, per esempio, la vignetta d'apertura che mette in scena, utilizzando la tecnica dell'illustrazione simultanea, gli eventi principali narrati nel primo canto (Fig. 15). Si tratta di un rettangolo di pergamena proveniente da un'altra *Commedia* illustrata, verisimilmente coeva e d'area fiorentina, incollata, si ipotizza durante il XIX secolo, per coprire lo spazio che era rimasto vuoto all'inizio del primo dell'*Inferno* e su cui una mano piú tarda, forse quattrocentesca, aveva disegnato una scena simile, destinata, come vedremo, a incontrare grande successo nel corso del tempo.

Innovando profondamente rispetto allo schema grafico-figurativo adottato per le decine di manoscritti illustrati a Firenze in quegli anni dal medesimo Pacino e dalla sua bottega – vale a dire lo schema semplicissimo costituito da tre frontespizi con la lettera incipitaria abitata che caratterizza la serie dei «Danti del Cento», con l'unica variante a noi nota del già citato Strozzi 152 –, chi ha progettato questo libro ha inteso costruire un sistema capace di tenere insieme testo, glosse e vignette, rispettando rigorosamente le scansioni strutturali dell'opera, la vignetta miniata offrendo una sorta di sintesi visiva del canto che sta per iniziare, o si è appena concluso. L'illustrazione è squisitamente narrativa, indifferente a qualsiasi implicazione di tipo morale o genericamente allegorico. In scena sono il pellegrino in viaggio con le sue guide in un mondo di cui sono raffigurati, in modo sintetico ma efficace, i tratti piú significativi, compresa la varia tipologia delle pene infernali, l'angelo portiere in *Purgatorio* e la struttura dei cieli attraversati in volo per giungere alla visione di Dio, qui evocati con pochi tratti in una delle rare immagini dedicate, a quest'altezza cronologica, a illustrare "realisticamente" l'ascesa all'Empireo e in generale l'esperienza paradisiaca del pellegrino (Fig. 16). Per l'*Inferno*, il piú dettagliatamente illustrato, sono raffigurati, raggiungendo anche punte di grottesco orroroso, gli incontri con guardiani e dannati. Così, per sintetizzare visivamente il quinto canto (Fig. 17), l'illustratore mette in scena, oltre ai due viaggiatori, le anime in attesa davanti a Minosse, e non Paolo e Francesca e men che mai la loro storia (come si aspetterebbe un lettore moderno, erede, vedremo, di ben altra tradizione critica e figurativa). E così, per esempio (Fig. 18), in apertura del terzo sono raffigurati, ricorrendo al metodo dell'illustrazione simultanea, a sinistra Dante e Virgilio di fronte a Caronte e poi i medesimi che stanno per entrare nella porta d'inferno, dove, a rigore, secondo il testo, i due dovevano



15. Miniatore fiorentino anonimo (attribuito a), Dante, smarritosi nella selva, incontra prima le tre fiere e poi Virgilio (Inf. I). Pacino di Bonaguida (attribuito a), Ritratto di Dante, miniatura, 1330 circa. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 313, c. 1r.



16. Pacino di Bonaguida (attribuito a), *Dante e Beatrice in volo attraverso i cieli diretti verso un Cristo benedicente affiancato da due cherubini (Par. I)*, miniatura, 1335 circa. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 313, c. 160r.



17. Anonimo pacinesco (attribuito a), *Dante e Virgilio di fronte a Minosse; Tre anime che attendono di essere giudicate (Inf. V)*, miniatura, 1335 circa. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 313, c. 114v.

essere entrati ben prima di incontrare il «nocchier de la livida palude» (*Inf.* III, 98). La vistosa inversione rispetto al racconto dantesco, è stato notato, dipende dal fatto che l'artista ha ripreso passivamente un'immagine desunta da un'*Eneide* illustrata⁵². Che egli utilizzi come modello di riferimento per la *Commedia* un'*Eneide* è dato di un certo interesse, specie se si ricorda che l'ispirazione per illustrare il frontespizio del Dante Chantilly deve essere stata tratta da una Bibbia. Per lettori adeguatamente attrezzati – come è lecito immaginare fossero i committenti e i destinatari di questi libri – l'associazione così attivata tra il poema sacro e tradizioni letterarie e culturali tanto diverse non doveva risultare indifferente.

5.2. IL DANTE RICCARDIANO-BRAIDENSE.

Quest'ultima riflessione vale anche per un altro celebre testimone illustrato ora diviso tra la Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 1005, che contiene l'*Inferno* e il *Purgatorio* con il commento di Iacomo della Lana) e la Nazionale Braidense di Milano (ms. AG XII 2, che contiene il *Paradiso* col medesimo commento), ma forse concepito, in origine, come un'unica edizione in tre tomi⁵³, sulla cui datazione e collocazione geografica non si è ancora raggiunta unanimità di pareri. Si oscilla tuttora, infatti, tra due ipotesi (a Bologna tra il 1335 e il 1340; a Padova entro il 1347) sostanzialmente legate alle proposte avanzate per dare un'identità⁵⁴ al maestro Galvano da Bologna cui, come esplicita la sottoscrizione al termine del *Paradiso*, si deve la trascrizione dell'intera opera e di cui si conosce una ricca produzione di codici di contenuto giuridico, inserita nella produzione del libro universitario, che tocca, a Bologna, livelli esecutivi molto alti, come è anche quello raggiunto da questa *Commedia*.

L'apparato illustrativo del Dante Riccardiano-Braidense è un *unicum* nella tradizione plurisecolare della *Commedia*: presenta tratti di assoluta originalità tanto per l'impianto complessivo quanto per le soluzioni adottate canto per canto. La *mise en page* è modellata nelle forme proprie dei grandi libri giuridici bolognesi: il testo è registrato nella zona centrale, a colonna unica, con commento disposto attorno «a tenaglia». L'illustrazione è affidata a (ora) duecento⁵⁵ splendidi capilettura miniati che segnalano l'inizio di ogni canto e del relativo commento. Si sono perdute due carte iniziali (verisimilmente una bianca di guardia e una che doveva contenere l'inizio del commento)⁵⁶ per cui si ignora se la serie delle iniziali miniate fosse preceduta da una vignetta d'apertura, secondo il modello in uso nella tradizione libraria di tipo giuridico. All'illustrazione hanno contribuito due diverse mani: una per l'*Inferno* e il *Purgatorio*, identificata dagli storici della miniatura con quella di «uno dei protagonisti della cultura figurativa padana del xiv secolo»⁵⁷, il cosiddetto Illustratore⁵⁸, e una per il *Paradiso*, identificata con quella del Maestro B18, un meno efficace ma altrettanto esperto miniatore di codici giuridici.

Impossibile qui descrivere puntualmente la complessa realtà di questa illustrazione che sembra nascere canto per canto, seguendo linee plurime, e ricorrendo – salvo minime invenzioni grafiche che rispondono all'esigenza di visualizzare singoli passaggi narrativi del poema (in particolare alcuni snodi del viaggio, o anche, occasionalmente, alcune «storie seconde», ovvero le storie narrate al pellegrino Dante dai personaggi da lui incontrati nelle varie tappe del suo *iter per mortuos*) – a un'iconografia propria di tradizioni librarie a rigore impertinenti come sono appunto quella giuridica, quella scienti-

fico-dottrinarina e quella dottrinario-teologica⁹⁹. Lungi dall'essere addebitabile a una riproposizione di modelli inadeguati passivamente operata dagli artisti del pennello, come potrebbe apparire a un primo sguardo, il riuso di modelli siffatti è del tutto funzionale al progetto illustrativo, che trova le sue ragioni più profonde nel commento, quello del bolognese Iacomo della Lana, registrato nei margini: un commento fortemente intriso di cultura accademica e scolastica, sostanzialmente indifferente alla dimensione poetica e narrativa del poema e fortemente orientato in direzione didascalico-dottrinarina, per offrire a lettori immaginati come «studenti» una meticolosa (financo eccessiva, in realtà, e spesso divagatoria) illustrazione degli elementi teologico-dottrinali ed enciclopedico-didattici presenti nel discorso dantesco. Le immagini miniate nei capilettera sono del tutto coerenti con un siffatto progetto, così che, sia pure implicando un approccio critico assolutamente diverso da quello che dà vita al Dante Chantilly e forse anche minime incoerenze concettuali imputabili alla pluralità delle voci e delle mani coinvolte nella progettazione e nell'esecuzione del corredo illustrativo, anche questo funziona come un sistema esegetico complesso, che risponde a una precisa modalità di lettura del poema e questa intende proporre al suo lettore-studente.

Relegato a tema secondario il tema del viaggio, l'attenzione è prevalentemente portata, nell'*Inferno*, al sistema delle colpe e delle pene corrispondenti, nel *Purgatorio* al sistema dei sette vizi capitali, mentre nel *Paradiso* prevalgono immagini di santi, illustrazione di problemi dottrinali o sottolineature di determinate lezioni morali.

Si veda, per esempio, per l'*Inferno*, la doppia immagine che, all'inizio del canto XXI, sintetizza visivamente la pena (immersi nella pece e controllati dai diavoli) e la colpa dei barattieri (Fig. 19), raffigurata, quest'ultima, ricorrendo a un'allegoria figurata costruita sul modello della tradizionale immagine del «Comune derubato» (qui esemplificata con il bassorilievo della tomba del vescovo Tarlati ad Arezzo: Fig. 20), un'immagine che evoca non tanto gli effetti di questo peccato nella gestione delle cit-



19. Illustratore (attribuito a), *Barattieri: colpa e pena* (*Inf.* XXI), miniatura, 1335-40. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, c. 62v.

tà, come vorrebbe il dantesco «del no, per li denar, vi si fa *ita*» (*Inf.* XXI, 42), quanto quelli descritti dal commentatore: «I barattieri per moneda hano tolto l'onore a le so citade usando baratarie in li consigli et in le scritture del palaxio».

Per quanto riguarda il *Purgatorio* basterà il capolettera del canto XX (Fig. 21), dove ancora una figura allegorica – una vecchia smunta, il volto terreo, i capelli irti trattiene da una fascia, una veste violacea a toppe e i piedi artigliati, che fugge stringendo il suo sacchetto gonfio e contemporaneamente allunga un calcio vigoroso al mendicante storpio e malandato che le corre dietro invocandola – evoca icasticamente una colpa morale, l'avarizia, punita nella quinta cornice.

Per quanto riguarda il *Paradiso* sono di grande interesse le due piccole storie presenti nelle lettere incipitarie del canto IV, che offrono un esempio illuminante del raffinato, puntuale legame che corre tra la riflessione critica depositata nel commento verbale registrato attorno al testo e le immagini miniate nei capilettera (Fig. 22). Nella prima, che segnala l'inizio del commento, una figura femminile vestita di blu e con un velo in testa è raffigurata in un edificio religioso; nella seconda, che segnala l'inizio del canto, la medesima figura femminile cerca di opporsi a un uomo che



20. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Il Comune pelato*, bassorilievo, 1327-30.

l'afferra per un braccio e la trascina fuori da quel medesimo edificio. Le due scenette visualizzano in modo fedele la storia di Piccarda – ed è interessante rilevare che già nei manoscritti piú antichi è possibile trovare raffigurate le “storie seconde”: quella di Piccarda, ma anche, piú addietro, quella di Guido da Montefeltro e quella, che vedremo tra poco, di Ugolino –, ma la sua dislocazione dal canto III al canto IV comporta una precisa scelta di tipo critico-valutativo, che da un lato si radica nell'approccio critico proprio del Lana, dall'altro trova nella tradizione dei libri giuridici il modello per tradurre in realtà visiva un siffatto approccio critico.

Esattamente come nei libri giuridici il vivacissimo e icastico *exemplum fictum* con cui si apre ogni sezione funge da indicatore strutturale e da supporto memoriale per la lunga riflessione teorico-dottrinarina che è quanto realmente interessa autore e lettori⁶⁰; anche per chi costruisce questa *Commedia* l'interesse non è per la storia narrata, ma per il problema di cui quella storia è *exemplum*: nel caso di Piccarda, ovviamente, per il problema teologico dei voti non perfettamente adempiuti. E questo in totale accordo non tanto con la lettera del testo dantesco quanto con il commento, che tende a schiacciare la dimensione narrativa del poema, rigorosamente assunto in prospettiva



21. Illustratore (attribuito a), *Avarizia* (*Purg.* XX), miniatura, 1335-40. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, c. 149r.



22. Maestro del B18 (attribuito a), *Piccarda o dei voti non perfettamente adempiuti* (Par. III), miniatura, 1335-40. Milano, Biblioteca Braidense, ms. AG XII 2, c. 100v.



23. Illustratore (attribuito a), *Ugolino o dei traditori politici* (Inf. XXXIII), miniatura, 1335-1340. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, c. 99r.

esemplaristica e *fictiva*, i personaggi ridotti a puri significanti di lezioni morali, con totale svilimento del realismo figurale e della fantasia visionaria dantesca⁶¹.

Così anche Ugolino, la cui vicenda è sintetizzata nei capilettera di *Inf.* XXXIII (Fig. 23), è addotto a rappresentare, nella lettera incipitaria del canto, il peccato di tradimento politico (due figure maschili di diversa dimensione davanti a una torre merlata: quella più grande consegna all'altra un sacchetto – tradizionale raffigurazione della corruzione per denaro – e prende una chiave), mentre nella lettera del commento è raffigurata la scena terribile di Ugolino che rode il cranio dell'arcivescovo Ruggieri, a rappresentare la pena cui sono sottoposti i traditori. E così, con una scelta la cui radicalità si coglie appieno quando si pensi quanto appassionatamente l'episodio sia stato trattato dagli artisti in epoca moderna⁶², ad aprire il quinto dell'*Inferno*, il canto di Francesca, sono deputate due scenette (Fig. 24) che vengono direttamente dalla tradizione dei libri giuridici, dove sono utilizzate come segnalatori tematico-strutturali nella sezione dedicata a trattare *De iure fisci*, per ricordare visivamente il dovere di «pagare il dovuto»⁶³. Le due miniature, da leggere in successione, mettono infatti in scena un giudice (l'uomo vestito di rosso con abito e cappuccio ornato di ermellino) che allunga una notula al vecchio vestito di verde in piedi davanti a lui e gli chiede di consegnargli il sacchetto che questi tiene stretto nella mano sinistra. Il lettore, che si presume debba possedere i codici di riferimento implicati, è così invitato a guardare questo canto focalizzando l'attenzione non, come si è visto capita, per esempio, nel Dante Poggiali, sulla letterale e orrorosa realtà di un tribunale demoniaco che si offre allo sguardo del pellegrino Dante, ma sulla funzione di quel Minosse che, come si legge nel commento, teso a distinguere i vari «sensi» del testo, è un «giudice» che discerne i debiti contratti dalle singole anime con la Giustizia divina.

Difficile dire se, come si verifica per il Dante Chantilly, è l'autore del commento registrato in queste carte ad avere progettato e controllato l'originalissima edizione della *Commedia* che il Dante Riccardiano-Braidense attesta. Il codice non offre i segnali espliciti che fra' Guido ha depositato nelle pagine incipitarie: l'assenza del frontespizio nell'*Inferno* Riccardiano, dovuta, si è detto, a una caduta meccanica delle prime due carte, è anche per questo evento deprecabile. Certamente però l'apparato figurativo dipende strettamente dal commento del Lana ed è stato puntualmente progettato da un per noi anonimo *auctor intellectualis* delle cui volontà minime tracce restano ancora nei margini del libro, affidate alle note al miniatore scampate a rifilature e usura del tempo.

Un rarissimo, e dunque prezioso esempio si vede nel margine inferiore di c. 7^v (Fig. 25), poco sotto la lettera incipitaria del commento al canto IV dell'*Inferno*. Quella rapida scritta «un aire scuro» è strettamente legata al commento. Dopo aver osservato che nel limbo le anime non sono sottoposte ad alcuna pena, salvo l'assenza di qualsiasi speranza, il Lana precisa: «E fanne doe parti: la prima parte si è in aere scura e tenebroxa [...] l'altra parte si è in luoco luminoso, el qual lumme li vene da una lumera, ecc.». Lungi dall'evocare genericamente, e banalmente, l'aere tenebroso dell'inferno, il fondo blu scuro da cui emerge l'anima nuda di un limbicolo vuol focalizzare l'attenzione sullo schema strutturale e morale che presiede alla straordinaria invenzione del limbo dantesco (e in effetti nell'altra lettera incipitaria del canto l'artista ha rappresentato due uomini che guardano verso l'alto e, sospesa sopra di loro, una lampada da cui escono fiamme: c. 8^r).

Una profonda conoscenza del testo è testimoniata perfino dal clamoroso «errore»

che si osserva a c. 43v (Fig. 26). Una figura maschile intenta a forare il terreno sotto i suoi piedi con una sorta di trivella occupa la lettera incipitaria del commento a *Paradiso* XIII; un'altra figura maschile immersa in preghiera occupa quella incipitaria del canto. L'incomprensibile coppia è resa pienamente decodificabile dalle note al miniatore oggi scomparse, ma ancora visibili alla fine dell'Ottocento e edite da Sa-



25. Illustratore (attribuito a), «Un aire scuro» (*Inf.* IV: nota al miniatore), miniatura, 1335-40. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, c. 7v.



26. Maestro del B18 (attribuito a), «Per vedere un furare e un offerere» (*Par.* XIII, 139-42), miniatura, 1335-40. Milano, Biblioteca Braidense, ms. AG XII 2, c. 43v.

lomone Morpurgo⁶⁴: «qui vole uno che furi», si precisava per la prima figurina; «qui vole uno che uri» per l'altra. Come ha osservato il medesimo Morpurgo, il miniatore ha preso «un bel granchio» e trasformato il preventivato «ladro» in un improbabile addetto alla manutenzione delle strade. Ma chi aveva programmato quella coppia intendeva così icasticamente fissare in due immagini di memoria l'invettiva contro «gli ignoranti saccenti che credono di poter penetrare nell'inaccessibile consiglio divino»⁶⁵ che l'Alighieri ha messo in bocca al "suo" san Tommaso, in chiusura di canto⁶⁶:

Non creda donna Berta e ser Martino,
per vedere un furare, altro offerere,
vederli dentro al consiglio divino,
ché quel può surgere, e quel può cadere.

5.3. IL DANTE EGERTON.

Il ms. Egerton 943 della British Library è uno straordinario e ben noto esemplare di lusso, di grande formato, costruito come un libro da banco, con il testo su colonna unica centrale e ampi margini laterali sui quali si accampano glosse esplicative in latino, attribuite, oggi, ai due diversi autori che si usa indicare con i nomi convenzionali di Anonimo Lombardo e Anonimo Teologo⁶⁷. Databile attorno al 1335-40 e prodotto in area padovano-bolognese⁶⁸, è un testimone di eccezionale importanza, oltre che per la qualità della mano di chi lo illustrò (ora identificato con il cosiddetto Maestro degli Antifonari Padovani), per il fatto che tramanda la più antica illustrazione completa della *Commedia* a noi pervenuta⁶⁹: un'illustrazione estesa dal «tant'era pien di sonno» di *Inf.* I, 11 (Fig. 27), messo in scena nel frontespizio della prima cantica, allo sprofondare della vista del pellegrino nella contemplazione della «nostra effige», ovvero «un volto d'uomo» che compare, all'interno di un semicerchio arcobaleno, nella finale visione del Dio Uno e Trino in *Par.* XXXIII, 130-32 (Fig. 28)⁷⁰. A parte i casi rappresentati dai tre frontespizi, dedicati, come vedremo, a una non banale riflessione focalizzata sull'opera e sul suo autore, l'attenzione del ricchissimo corredo figurativo è centrata tutta sul racconto del viaggio del pellegrino con le sue guide attraverso i tre mondi ultraterreni, tappa dopo tappa, senza alcuna concessione alle «storie seconde» o al vario articolarsi del discorso d'autore. Si tratta di un'illustrazione di tipo narrativo «caparbiamente» radicata nel testo, che «viene seguito in ogni sua piega»⁷¹, anche grazie al fatto che le miniature si incuneano fra le terzine, traducendo visivamente quanto si legge per lo più in quella che precede l'illustrazione e prestando attenzione perfino all'espressione dei sentimenti di volta in volta sperimentati dagli attori in scena, certamente al fine di fissare quelle immagini e l'intera esperienza nella memoria del lettore e «agire» sul suo animo «permettendogli di vivere la stessa esperienza del Dante pellegrino»⁷². La quantità delle vignette variamente dislocate nelle carte (tre frontespizi, ottanta riquadri nell'*Inferno*, centosei nel *Purgatorio*, cinquantotto nel *Paradiso*), coniugata con un'attenzione tanto puntuale al narrato produce, è stato notato, un effetto quasi «cinematografico», se non di *graphic novel*. Si vedano qui, a titolo di esempio, alcune delle numerose vignette dedicate a illustrare la processione mistica che si snoda davanti agli occhi di Dante giunto nel Paradiso terrestre in compagnia di Virgilio e Stazio (*Purg.* XXIX). Si tratta, come è ben noto, di un evento di

Die unctio...
quod car...
ante...
crede...
ut...
sicut...
et...
ut...
ut...
ut...

ut...
ut...
ut...
ut...
ut...

ut...
ut...
ut...
ut...
ut...

ut...
ut...
ut...
ut...
ut...

ut...
ut...
ut...
ut...
ut...

ut...
ut...
ut...
ut...
ut...



...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...



...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

27. Maestro degli Antifonari Padovani (attribuito a), Dante dormiente a letto sogna di dirigersi verso la selva; Dante racconta; Dante indietreggia davanti alle fiere (Inf. I), miniatura, 1335-40. Londra, British Library, ms. Egerton 943, c. 3r.

forte valenza allegorica, costruito utilizzando una serie di elementi convenzionalmente adibiti, grazie a una secolare tradizione di matrice biblico-scritturale, a significare singoli momenti della storia della Chiesa, che qui sommariamente ricordo al fine di una minimamente documentata analisi delle illustrazioni.

Preceduti da sette candelabri semoventi che significano lo spirito settemplice di Dio, sfilano per primi ventiquattro vecchi biancovestiti coronati di gigli, cui spetta rappresentare i ventiquattro libri dell'Antico Testamento (i gigli come segno della fede nell'attesa del Messia). Dopo di loro, sfilano «quattro animali | coronati ciascun di verde fronda» (vv. 92-93) e forniti di sei ali, le penne piene d'occhi: ovvero i quattro vangeli canonici, tradotti in realtà visiva ricorrendo, come espressamente dichiara l'Alighieri ai vv. 100-105, a precisi passaggi di testi sacri (in concreto *Ezechiele* I, 4 e *Apocalisse* 4, 6-7). Segue, ponendosi esattamente all'interno dello spazio definito dai quattro animali, un «carro, in su due ruote, trionfale» (v. 107), simbolo della Chiesa, tirato da un grifone, simbolo di Cristo, con le ali alzate verso il cielo e il corpo, composto dall'unione di aquila e leone, di due colori: la testa, d'oro, dell'aquila a significare la natura divina di Lui; il corpo di leone, «bianco [...], di vermiglio misto» (v. 114), cioè color carne, a significare la Sua natura umana. Sette figure femminili, tre a destra e quattro a sinistra, danzano accanto al carro: simboleggiano le tre virtù teologali e le quattro cardinali contraddistinte da colori di simbologia trasparente. Dietro il carro sfilano altri personaggi vestiti di bianco, coronati di rose e di altri fiori rossi (simbolo della carità), ai quali spetta rappresentare i libri sacri che seguono i vangeli: due vecchi «in abito dispari» (uno vestito da medico e uno armato di spada),



28. Maestro degli Antifonari Padovani (attribuito a), *Visio Dei* (Par. XXXIII), miniatura, 1335-40. Londra, British Library, ms. Egerton 943, c. 186r.



0. **Q**uesti vñ exposito sui ultra flu-
me ubi erat flores et habe oron
fere iam transfissent supradicti
electi .i. tenti:-

1. **P**er ista quatuor aialia intelligit
quatuor euangelistas. Iohannem ma-
thiam marcum et lucam.

2. **D**icit qd quilibet istor quatuor
habebat sex allas sicut eos describit
ezechiel et penas plenas oculis
ad similitudine argi. Argus fu-
it quidam ho habens centu ocu-
los per quos oculos denotatur
suma prudentia et pñsio, et tu-
leo erant illi quatuor euangeliste;

Lutti cantuam ten: dicta tue
nelle figle da daino et benedette
sieno in eterno le telegge tue.

Postea che sion el altre fresche herette
ampeto di me da l'altra sponda
hbe fuor da quelle genti elette.

Sicome luce luce i cel seconda
uenero apresso lor quatio .iiii. li
coronati cascan di uerde fronda.



Ogni uno em pñito di sei ali
le pñe piene d'occhi e li occhi d'ango
se fosser nun sareber cotali.

Necessaria lor forme piu no spango
rime letto: che speta mistigne
tanto che questa no possi esse largo.

Od alleggi ezechiel che dipigne
come li uide dela fronda parte
uenir con uento e corate e coringne

3. **D**icit qd in ezechiel describitur
quomodo uidit quatuor aialia
cu penas .xv. et uenerunt de
parte septentrionali: etc.

29. Maestro degli Antifonari Padovani (attribuito a), Dante, *Virgilio e Stazio contemplano*, nella prima vignetta, «i seniori coronati» che avanzano «a due a due»; nella seconda i «quattro animali coronati [...] di verde fronda» (*Purg.* XXIX, 63-96), miniatura, 1335-40. Londra, British Library, ms. Eger-ton 943, c. 116v.

ovvero gli *Atti degli Apostoli* e le *Lettere* di Paolo, «quattro in umile paruta», ovvero le epistole di Giacomo, Pietro, Giovanni e Giuda Taddeo⁷³. Chiude la processione «un vecchio solo» che avanza «dormendo con la faccia arguta» (il sonno figurando l'estasi profetica)⁷⁴, ovvero l'*Apocalisse*.

Delle ben sette vignette dedicate a quest'episodio se ne riproducono qui tre, al fine di evidenziare, in particolare, l'ondivago rapporto di "fedeltà"/"infedeltà" che caratterizza queste immagini. Nella prima (Fig. 29), che mette in scena una parte della processione dei ventiquattro seniori vestiti di bianco, colpisce l'improprietà delle vesti colorate e regali loro attribuite (mentre di vesti bianche sono correttamente rivestiti gli stessi seniori nella vignetta che precede, qui non riprodotta). In quella che segue nella stessa carta pare degno di nota che l'artista abbia raffigurato i «quattro animali coronati di verde fronda», rielaborando in modo personale l'iconografia vulgata del tetramorfo (qui, per ognuno, un corpo di aquila corredato di sei ali occhiate e quattro teste: una umana, una di leone, una di aquila e una di toro, a rappresentare gli evangelisti) che, secondo la tradizione, simboleggia i quattro vangeli, certificando così che l'artista ha interpretato in modo corretto il non immediatamente trasparente significato allegorico di quell'invenzione dantesca, mentre nella terza vignetta, a c. 117v (Fig. 30), lo stesso artista dimostra una sostanziale indifferenza per particolari del testo di non complessa decrittazione ma densi di significato: il carro trainato dal grifone ha quattro ruote, non due; il grifone non tende «in su l'una e l'altra ale» (v. 109); le



30. Maestro degli Antifonari Padovani (attribuito a), *Dante e Virgilio contemplano il carro trainato dal grifone, su cui compaiono le sette virtù e i sette autori sacri* (*Purg.* XXIX, 106-44), miniatura, 1335-40. Londra, British Library, ms. Egerton 943, c. 117v.

donne che raffigurano le virtù sono sedute sul carro invece di danzare ai suoi lati, e così sono sul carro anche gli ultimi personaggi della processione, compreso il vegliardo che rappresenta l'*Apocalisse*, qui raffigurato seduto⁷⁵, con gli occhi chiusi, iterando un modulo iconografico abbastanza diffuso per rappresentare l'autore dell'*Apocalisse* e, più in generale, l'estasi profetico-visionaria. La precisione del dettaglio non secondario prova che l'artista ha ben chiaro il significato sotteso alla descrizione dantesca.

La diffusa infedeltà al testo, anche per particolari di facile traduzione visiva – come è il carro puntualmente descritto da Dante e come sono le candide vesti dei seniori – conforta a credere che l'artista non abbia letto, o non tenga presente, il testo per costruire le sue storie, e d'altra parte la pur parziale fedeltà con cui sono invece rese le "realtà" sottese a simbologie complesse, come i quattro animali o il vecchio dormiente, conforta a credere che egli disponga di informazioni che gli consentono di rappresentare in modo adeguato seppur approssimativo queste singolari invenzioni dantesche. Improbabile altresì che egli dipenda dalle glosse verbali dell'Anonimo Lombardo registrate nei margini di queste carte. Se così fosse stato – ammesso che egli conosca il latino (cosa abbastanza improbabile per un pittore nel Trecento) e che il commento fosse già registrato sulla carta quando era intento al suo lavoro (dato non sicuro) – non avrebbe potuto ignorare la rilevanza ideologica del carro a due ruote messa in rilievo da una delle glosse registrate a c. 117r⁷⁶. Si dovrà piuttosto ipotizzare la mediazione di un *auctor intellectualis* cui si dovranno più o meno puntuali indicazioni, scritte, visive o orali⁷⁷, per la visualizzazione di singoli passaggi del testo. A lui si dovrà anche – anzi soprattutto – la costruzione del progetto complessivo sotteso a questo così articolato, puntuale e, almeno in certi punti, decisamente originale corredo figurativo che invita a leggere la *Commedia* come il racconto di un *iter per mortuos* non reale, come immaginavano fosse stato le donne di Verona⁷⁸ – e forse non solo loro –, e neppure come resoconto di una visionaria profezia, come intendeva Guido da Pisa, ma come il prodotto dell'invenzione di un poeta. Preziosa, in questo senso, la nota registrata nel margine destro della pagina incipitaria del *Paradiso*, relativa ai vv. 4-5 del primo canto: «Nel ciel che più de la sua luce prende», ovvero nell'Empireo, «fu' io, e vidi cose...» Se il carmelitano Guido da Pisa non aveva esitato ad affermare che «questo uomo quando era ancora corpo di carne ha visto la Trinità», il domenicano che si cela sotto l'etichetta di Anonimo Teologo si preoccupava di precisare che «quando Dante afferma di essere stato lí, parla come poeta». E aggiungeva, citando l'autorità di Agostino, che «è lecito ai poeti costruire storie» (*fingere*) grazie alle quali «gli uomini possano allontanarsi dai vizi e volgersi verso le virtù»⁷⁹. In questa glossa si condensa in modo efficace il significato che l'anonimo *auctor intellectualis* del Dante Egerton – che non sarà certo lo stesso autore del commento ma che forse non sarà improbabile identificare a sua volta con un domenicano, come è stato suggerito⁸⁰ se non solo ha scelto quel commento, ma ha anche previsto che tutti gli spiriti sapienti presenti nel cielo del sole indossassero il saio tipico di tale ordine – volle affidare alle immagini che fissano in «stazioni» memorabili e di forte impatto emotivo le singole tappe di quel viaggio, consentendo al destinatario del libro di ripetere, *in interiore hominis*, l'esperienza catartico-morale che quell'opera di poesia narra. Illuminanti in tal senso i fronte-

spizi di *Inferno* e *Purgatorio*, costruiti utilizzando immagini e codici culturali che si deve credere fossero agevolmente decrittabili dal destinatario-committente.

5.3.1. *I frontespizi del Dante Egerton*. Assolutamente sconcertante, almeno per noi, fruitori “imprevisti” del libro, la doppia immagine con cui si apre il volume: un primo Dante, a sinistra, dorme, nudo, a letto in uno spazio chiaramente caratterizzato come camera e, a destra, un secondo Dante, uscito dalla casa-stanza, si incammina, vestito di tutto punto, verso la selva a destra, per poi misurarsi con leone e lonza nel margine inferiore della carta⁸¹.

Sconcertante per noi questo “Dante a letto” (Fig. 31), ma non forse per i lettori coevi. Come è oggi pacificamente acquisito⁸², infatti, questa miniatura ripete uno schema codificato per l’illustrazione di un’opera di grande successo nel Medioevo, il *Roman de la Rose*. Si potrebbero allegare, in proposito, numerose attestazioni, ma basta l’esempio offerto dal ms. Additional 31840 della British Library (Fig. 32), che mette in scena una situazione analoga: il protagonista «uno» dorme sdraiato nel suo letto, sotto una coperta decorata, col torace nudo, la testa appoggiata alla mano destra, in una stanza; e il protagonista «due», vestito, in piedi, fuori della casa-stanza, si dirige verso il giardino di Deduit. L’illustrazione del *Roman* è pertinente al testo: così infatti il protagonista, Amante, precisa ai vv. 25-26: «Me dormoie mout forment, | et vi un sogne en mon dormant» («dormivo molto profondamente e nel mio dormire vidi un sogno»). E il libro racconta quel sogno.

Le varianti grafiche che si osservano tra le due miniature dimostrano che, se anche ha utilizzato un cartone desunto dalla tradizione figurata di un’altra opera, l’illustratore della *Commedia* ha introdotto particolari estremamente caratterizzanti e pertinenti alla situazione narrata nel “suo” testo⁸³. Tali differenze dimostrano che l’artista ha riusato in modo consapevole un modello grafico (un «cartone» o, per usare un termine caro al Dante di *Purg.* XXXII, 67: «come pintor che con essempro pinga», un «esempio») opportunamente ricontestualizzandolo, ma al contempo le affinità che corrono tra le due raffigurazioni consentono di decodificare con sicurezza la doppia immagine che apre il Dante Egerton. La scena di destra è da intendere come la visualizzazione del sogno del personaggio che nella scena di sinistra, in totale rispetto di una tradizione plurisecolare, è raffigurato come dormiente, anzi propriamente come un «dormiente che sogna»⁸⁴. Agganciandosi più o meno surrettiziamente all’affermazione «tant’era pien di sonno...» registrata al v. 10, la doppia immagine suggerisce insomma che il poema racconti un’esperienza onirica⁸⁵, implicitamente proponendo così un’interpretazione molto orientata seppur non così isolata nella tradizione del Dante illustrato, come rilevava a suo tempo Peter Brieger⁸⁶, se nel Dante Chantilly, come si è visto, l’illustratore mette in scena una *visio in somnio* e se, come vedremo (Fig. 38), anche Pietro Lorenzetti si preoccuperà di raffigurare all’inizio della “storia” da lui miniata un Dante dormiente, per non dire dei quasi infiniti “Danti assorti” per i quali risulta oneroso stabilire con precisione il significato, ma che certamente negano a loro modo che la *Commedia* racconti un vero viaggio nel mondo dei morti. L’immagine incipitaria dell’*Inferno* Egerton non si limita però a questo.

Facciamoci lettori ingenui e caliamoci nei panni di un lettore trecentesco altrettanto ingenuo, che apra per la prima volta questo manoscritto. L’immagine precede il

testo e, fissandosi nella memoria di colui che legge con le inevitabilmente perentorie certezze di un'immagine, in qualche modo integra a suo modo il non detto di un testo che inizia *ex abrupto* mettendo in scena un personaggio che a metà della sua vita «si ritrova» in una selva oscura. Quando comincia a leggere egli sa già, perché lo ha «visto» pienamente esplicito nell'immagine d'apertura, da dove «parta» il Dante che al secondo verso si ritrova, appunto, in quella selva. E il verso 11 funge, per lui, da implicita conferma. Ma non solo.

Se è lettore di cose letterarie, «attraversando» quell'immagine-soglia egli acquisisce anche le informazioni necessarie per capire, come si conviene in apertura di un testo letterario, la strategia dell'autore, o meglio, trattandosi di operazione non d'autore (Gianfranco Contini si chiedeva se Dante avesse previsto che la *Commedia* fosse illustrata, concludendo che, seppur non sia possibile rispondere con sicurezza, a lui pareva ipotesi da escludere)⁸⁷, acquisisce informazioni orientate a spiegare



31. Maestro degli Antifonari Padovani (attribuito a), *Dante dormiente a letto sogna di dirigersi verso la selva* (*Inf.* I), miniatura, 1335-40. Londra, British Library, ms. Egerton 943, c. 3r.

quella che l'editore di questo libro (chiunque egli sia) ritiene sia la strategia d'autore. Così quell'immagine funziona come una nota introduttiva di chiara valenza esegetico-interpretativa⁸⁸, ma anche come paratesto editoriale, visto che a suo modo propone di leggere la *Commedia* come si legge il *Roman*, ovvero come un tradizionalissimo poema allegorico, denso di significati reconditi, capace di mediare un'esperienza umana di alta, altissima spiritualità e valore morale⁸⁹, ma senza espliciti investimenti di marca profetico-sacrale (come invece, si è visto, suggerisce, anche a livello figurativo, il Dante Chantilly).

Non meno complesso, e affascinante, del frontespizio dell'*Inferno* è quello del *Purgatorio* (Fig. 33), che per la raffinatezza delle implicazioni culturali sottese alla miniatura tabellare posta nel margine superiore (in quello inferiore è realisticamente raffigurato l'incontro con Catone) lascia immaginare un responsabile editoriale e un destinatario-committente dotati di un bagaglio culturale considerevole.

Nell'illustrazione d'apertura compaiono due immagini tradizionalissime nella storia delle *Commedie* illustrate: il Dante allo scrittoio (usualmente utilizzato per l'*Inferno*)



32. Anonimo, *Amante sogna di andare verso il giardino di Dedit*, miniatura, 1335-40, da G. De Lorris, *Roman de la Rose*, v. 26. Londra, British Library, ms. Additional 31840, c. 3r.

Per coere mighora a
qua qd vult amere
dice q amoro mten
dit tractare de meli
ou matena q ale ou
postqua coaut em
bua infam



Sunt dice qd moxat grante cu uoce ce
lu ferentia pulenti cui serentia parbat
et contumabat ameroio sup distancie ipi
ad celi qa ameroio ifea erat aer rousio. i.
spissa q grossior.
Dicit qonebat stella q dicit venao. et
appellatur stella viana qna. x. die appa
ret q dicit qd cu ipa ceunt pisces qui pi
feco iam ascenderit ostenta. ita qd
ipe diem erat. quia post ipos pisces
ascendebat amro cu sole sup ostenta
quia sol in anete erat q pisces celabat
aspientoe veneno.

Vip at letum
allu dolce color
veat dequena
sine modulano
sic trara de
pbra amathena
taco. cho.
i. gliu bec
tractat de
sacnta mo
tali vna
ua. i. cele
stio tractat
de rebz
celestibus.
haz
sue alie
ser faozco. oo
reuo snt conu
es. s. polmita. i.
plurii memo
ra. a delpo
monc. i.
plurii
mputiad.
Et tico. i. si
miliu iuctio.
Tescioze. i. bona
taco. Europe. i.
utile delectio. ca
ha. i. apulenta sine
qua no pot. q bene
opan. iteo calia fu
gntu minima
foze q cap uecnu
bez noue nulle dicit
slic uouo q memento
q era. alio noie dicit
pientes q meome. i.
noue forcalo sinabo pi
eri q meomo quas ite
idispnate meo. on
tenit i picas. i. agatro
et iteo dicit q ille nuse
pice sententit a caliope
tale teni. i. tale mutati
one qua respantit et
cio ab ipa caliope pnti
una ostentio. puerca
notand. q dicit Etan caliope aliquato q e. die aliquato qa ad huc
i ope isto ad huc intigat maenq eius melio.



Et coere mighore acqua alca le nele
oma la namcella nel mo engengno
de laska dietro ase mar si cautele.
E cantero di quel segundo rengno
tome lunano spinto si purga
edi salire alael conenta rengno.
Quaqui la mouta pochi resinga
o linte mule poi che nostro sono
equi edithope aliquato sringa.

Seguitando il mio castro co quel sono
di che le pice misere sentro
lo colpo tal che disperat perono.
Dolce color oriental castro
che factogitua nel sereno aspetto
dal mezo pmo infine al primo guo
Alhaabi miei rcommao dilecto
tosto chio nsa fuoz tellura moita
che mauea contrastato li occhi el petto
Mo hel pumeto che tamar confecta
fracta tutto necer louente
nel anto presta chetanne in sua scorta



notand. q dicit Etan caliope aliquato q e. die aliquato qa ad huc
i ope isto ad huc intigat maenq eius melio.

33. Maestro degli Antifonari Padovani (attribuito a), Dante intento a scrivere seduto sul cassero di un veliero; Dante allo scrittoio; Dante e Virgilio davanti a Catone (Purg. I), miniatura, 1330 circa. Londra, Library, ms. Egerton 943, c. 63r.

e il Dante nella navicella (di solito inserito nel *Purgatorio* per tradurre in immagine la metafora dantesca della «navicella del suo ingegno», collocando a bordo Dante in alcuni casi in compagnia di Virgilio, ma mai impegnato a scrivere). Come si è visto per l'*Inferno*, anche l'immagine d'apertura del *Purgatorio* visualizza, a suo modo, i primi versi del canto, focalizzando l'attenzione sull'attività creatrice dell'autore che in questo passaggio del testo esalta appunto il suo impegno di poeta, ricorrendo alla tradizionalissima metafora della scrittura come navigazione:

Per correr miglior acque alza le vele
la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sí crudele;
e canterò di quel secondo regno... (*Purg.* I, 1-4).

È di estrema importanza, per la comprensione dell'immagine, la singolare, attentissima raffigurazione del vero e proprio veliero sul cui cassero Dante è ritratto intento a scrivere e sulla cui pregnanza simbolica hanno gettato luce gli studi piú recenti, evidenziando sia la diffusa presenza dell'immagine del cervello come nave nella tradizione scientifica ed enciclopedica tardo-medievale – basata su un'affermazione di Averroè («il cervello è una sorta di nave, nella cui prua si trova la *virtus imaginativa*, nel mezzo quella *cogitativa*, e a poppa la memoria»)⁹⁰ –, sia la sua espansione creativa nell'immagine del «casser de la mente» di cavalcantiana memoria. La densità simbolica della costruzione culturalmente legittimata di «una “mente-nave” sul cui castello di poppa sta l'*ingenium* del creatore»⁹¹, qui splendidamente tradotta nell'immagine a suo modo realistica di un veliero a vele spiegate, guidato da un Dante immerso nella scrittura, esalta proprio l'atto creativo da cui nasce il testo che sta per partire, radicandolo nella memoria del suo autore (in quella poppa su cui poggia appunto il «casser della mente»). Come è stato scritto, è cosí stata posta a soglia iconica della seconda cantica «un'immagine che celebra la scrittura poetica»⁹². Si può anche aggiungere che trova qui conferma l'idea, già affidata, si è visto, all'immagine soglia dell'*Inferno* e fatta dichiarazione esplicita nella glossa dell'Anonimo Teologo a *Par.* I, 4-5, che la *Commedia* sia da leggere come opera di poesia: di forte, fortissima valenza esemplare e parenetica, ma in sé puro portato dell'«alto ingegno» del suo autore.

Di piú facile esegesi il frontespizio del *Paradiso* (Fig. 34), in cui, combinando la miniatura tabellare con il capolettera abitato, è raffigurato un Dante in preghiera in ginocchio davanti al Cristo in gloria. Il motivo iconografico prescelto per mettere in scena l'esperienza visionaria su cui si chiudono sia la cantica sia il poema è del tutto coerente con la glossa che si preoccupa di precisare come l'affermazione «Nel ciel che piú de la sua luce prende [...] fu' io, e vidi...» di *Par.* I, 4-5 vada letta ricordando che qui l'autore parla «come un poeta». La precisazione sottende un non banale “distinguo”: come un poeta, non come un profeta visionario, e coerentemente il Dante personaggio-poeta, che nei due capilettera precedenti è raffigurato dapprima nell'atto di «dire», raccontare la sua esperienza (in totale rispetto di *Inf.* I, 9), e poi nell'atto di comporre un testo poetico (per «cantare [...] il secondo regno...» come si legge in *Purg.* I, 4), è qui raffigurato come un tradizionale orante, non immerso nell'estasi profetica, come si è visto nel Dante Chantilly.

Le due tanto diverse «messe in codice» della *Commedia* attestate dal Dante Chantilly e dal Dante Egerton, che dipendono da approcci critici all'opera profondamente



34. Maestro degli Antifonari Padovani (attribuito a), *Cristo in gloria; Dante in preghiera* (Par. I), miniatura, 1330 circa. Londra, British Library, ms. Egerton 943, c. 129r.

differenti e suggeriscono modalità di lettura altrettanto diversificate, sono due affascinanti testimonianze visive dell' acceso dibattito scatenato all' uscita di un' opera scritta in versi e costruita come un poema che, ciò nonostante⁹³, si propone come resoconto di un' esperienza voluta da Dio e dunque veritiera, oltre che gravata da una precisa finalità profetico-ammonitoria⁹⁴: un dibattito che si radica, per così dire, e trova alimento nelle non meno accese dispute su affinità e differenze rilevabili tra poesia e teologia, ovvero – giusta la terminologia di ascendenza aristotelica utilizzata a quest' altezza cronologica – tra poesia e Sacra Scrittura, che videro schierati su fronti opposti, fra Trecento e Quattrocento, teologi domenicani come Giovannino da Mantova e Giovanni Dominici e poeti come Mussato e Coluccio Salutati, e anche gli stessi domenicani di Santa Maria Novella che, in quella stessa chiesa il cui capitolo nel 1335 aveva vietato ai frati la lettura della *Commedia*⁹⁵, una quindicina di anni più tardi non avevano esitato a programmare la presenza di un ora celebre (e discusso) ritratto di Dante tra i beati nel *Paradiso* dipinto da Nardo di Cione nella cappella Strozzi fra il 1351 e il 1357. Impossibile qui rendere conto di questa articolata vicenda⁹⁶; basta, ai nostri fini, ricorrere alla limpida sintesi di un autore come Giovanni Boccaccio, coinvolto nella disputa come poeta e lettore di Dante, che indirettamente ci offre anche una chiave precisa per decodificare le profonde implicazioni sottese alle soluzioni grafiche adottate per i nostri manoscritti. Utile in questa prospettiva quanto si legge in *Genealogia* XIV, VIII a proposito della nascita della poesia e dell' affinità che lega poesia e teologia. Qui, dopo aver ripercorso le tesi correnti sulla nascita della poesia, compresa quella di Aristotele secondo la quale i primi poeti furono teologi, e aver avanzato una diversa ipotesi – ovvero che i «primi sublimi effetti della poesia» devono essere stati infusi, non negli antichi poeti greci come Lino o Orfeo, come vuole lo Stagirita, ma nei «santissimi profeti dediti a Dio», come Mosè, che «scrise il *Pentateuco* non in prosa, ma in versi esametrici, dettati dallo Spirito Santo» –, così conclude (§12):

Io penso, e non forse stoltamente, che i poeti pagani abbiano seguito le loro orme [ovvero: quelle degli scrittori sacri]; ma mentre i profeti scrissero pieni di Spirito Santo e sotto la sua spinta, gli altri composero i loro poemi con la forza della mente (e perciò son detti vati) sospinti da questo fervore⁹⁷.

Ciò non toglie che «quando uno sia il soggetto» – ovvero quando la poesia tratta temi affini a quelli propri della scrittura sacra (l' esperienza del divino, la sorte ultraterrena dell' uomo, i principî morali, ecc.) – poesia e Sacra Scrittura, come si legge nella prima redazione del *Trattatello in laude di Dante* (X, 154), possano dirsi «quasi una cosa». Anche gli autori sacri, infatti, sono poeti, visto che possono usare versi, metafore e scrittura allegorica, e d' altro canto anche i poeti, antichi e moderni, possono attingere e trasmettere verità altissime. A consentire di distinguere, allora, è il fatto che in un caso quelle verità sono le conquiste di una mente capace di pensare «cose forti», nell' altro il portato dell' ispirazione divina.

Difficile non farsi sedurre dall' affinità che lega il Dante intento a scrivere il poema sacro sul cassero della mente-nave all' idea che appunto alla «forza della mente» si deve l' opera che si può definire propriamente poesia, il suo autore essendo di conseguenza definibile come «poeta» e l' opera stessa rigorosamente inscrivibile entro il perimetro del «fare letterario» cui appartiene quel *Roman* che il primo frontespizio

del Dante Egerton cosí puntualmente evoca. Diametralmente opposta la lettura quando si riterrà che l'opera sia direttamente ispirata dallo Spirito Santo. L'autore, oltre che o prima che un poeta, sarà uno «scriba Dei» e l'opera sarà pacificamente assimilabile alla Bibbia: tesi, si è visto, avanzata da Guido da Pisa e tradotta in immagini icastiche nei frontespizi del Dante Chantilly.

In entrambi i casi le immagini incipitarie formano un sistema coerente, il cui significato, almeno per noi, sprovvisti ormai dei codici di riferimento, dipende dal piú o meno esteso o articolato corredo verbale registrato nelle medesime carte del codice che le tramanda. Per il Dante Egerton si tratta solo di una glossa, ma molto esplicita, che permette di fissare, in opposizione allo Chantilly, uno dei due poli entro cui si muovono la prima riflessione critica sulla *Commedia* e la sua traduzione in immagini, provando al contempo la densità semantica delle vere e proprie icone che, in apertura di libro, propongono, ognuna a suo modo, una chiave di lettura per l'intera opera e al tempo stesso riempiono di informazioni il vuoto su cui si apre il primo canto dell'*Inferno*.

6. *Soglie iconiche. "Il Dante somniator", "il Dante assorto nei suoi pensieri", "il Dante poeta"*.

Cosí pare lecito immaginare "pieni di senso" anche i "Danti dormienti" che, alternandosi ai "Danti seduti", compaiono in apertura di altri manoscritti composti da artisti diversi, seppure risulti per noi difficile decrittare con assoluta sicurezza il significato di volta in volta attribuito a un'immagine costruita su un modello iconografico tradizionalissimo come è il "dormiente che sogna" o *somniator*, utilizzato, per esempio, per raffigurare «Innocenzo III che sogna san Francesco che sorregge la Chiesa» (Fig. 35), o «Giuseppe che sogna covoni e stelle che si inchinano davanti a lui»⁹⁸ (Fig. 36), come anche per raffigurare «Petrarca e il suo sogno» all'inizio dei *Triumphs* (Fig. 37).

6.1. LE MINIATURE DI PIETRO LORENZETTI.

Si colloca tra i piú antichi testimoni del Dante *somniator* la splendida miniatura a piena pagina che apre il ms. 603 (ex L70) della Biblioteca Augusta, a Perugia, che si ritiene realizzata fra il 1335 e il 1340 (negli stessi anni in cui Traini e il Maestro degli Antifonari Padovani dovevano essere impegnati a miniare i loro codici danteschi) da Pietro Lorenzetti: un'opera d'arte d'assoluto valore, tra le piú raffinate del nostro Trecento. Nelle carte 1v e 2r sono puntualmente messi in scena gli eventi narrati nel primo canto: Dante addormentato, Dante in piedi che si guarda addietro, Dante che fissa con lo sguardo i raggi del sole che spunta dietro il colle; Dante assalito prima dalla lonza, poi dal leone, infine dalla lupa, nel primo foglio (Fig. 38); nel secondo (Fig. 39) Dante incontra Virgilio e gli addita la lupa che digrigna i denti minacciosa all'estremità del foglio; Dante si incammina dietro a Virgilio sul sentiero scavato nella roccia. Il metodo adottato per comporre l'immagine consente al miniatore di raggiungere un effetto quasi cinematografico. È evidente che chi dipinge tende a una resa letterale, e realistica, del racconto con cui si apre la *Commedia*. Ciò non può che rendere ancora piú singolare, almeno ai nostri oc-



35. Giotto, *Innocenzo III sogna san Francesco che sorregge la Chiesa*, affresco, 1295-99 circa.

chi, il Dante sdraiato su un fianco, gli occhi chiusi, il braccio piegato a sostenere il capo, che apre la serie. Nulla lo diversifica dal Dante che poco piú avanti si volta smarrito all'indietro. E nessun appiglio di natura verbale aiuta a decodificare l'immagine, che è stata inserita, difficile dire quando, in un codice umbro dell'ultimo quarto del Trecento⁹⁹. L'iconografia è però quella tipica del "dormiente che sogna", sí che pare lecito credere che sia qui messo in scena, utilizzando il metodo simultaneo, il sognatore e il contenuto del suo sogno, ovvero Dante e la catena di eventi che la *Commedia* narra nel canto d'esordio. Se però Lorenzetti volesse cosí raffigurare un'esperienza onirica di tipo letterario o una *visio in somnio* è impossibile dire in assenza di corredo verbale data la sostanziale ambiguità del modello iconografico da lui utilizzato. Ciò nonostante la presenza stessa di quest'immagine, e la sua specifica identità, testimonia ancora una volta il tentativo di offrire una proposta di lettura globale della *Commedia*, prendendo una precisa posizione rispetto al dibattito critico coevo.



36. Anonimo, *Il sogno di Giuseppe*, miniatura, 1340-50 circa, da Neville Hornby, *Il Libro delle Ore*. Londra, British Library, ms. Egerton 2781, c. 8v.



Francisci petrarce Poete Clarissimi.
Triumphorum liber incipit. Et p̄mo
de Amore . . .

37. Miniatore marchigiano, *Il sogno di Francesco*, frontespizio miniato, 1459, da Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, I, 1 sgg. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2649, c. 3v.



38. Pietro Lorenzetti (attribuito a), *Dante dormiente*; *Dante «al cominciar dell'erta»*; *Dante e le fiere* (*Inf.* I, 1-60), miniatura, 1335-40. Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. L70, c. 1v.



39. Pietro Lorenzetti (attribuito a), «Vedi la bestia per cu' mi volsi» e «Allor si mosse e li tenni dietro» (Inf. I, 61-136), miniatura, 1335-40. Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. L70, c. 2r.

6.2. IL DANTE LAURENZIANO PLUTEO 40.3.

Decisamente diversa l'immagine di apertura nel Laurenziano Pluteo 40.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che si data attorno al 1360¹⁰⁰. La scena descritta nelle terzine iniziali della *Commedia* occupa qui lo spazio intermedio tra rubrica e testo (Fig. 40). Come nella miniatura a piena pagina di Lorenzetti, anche in questo codice il sistema compositivo adottato è quello simultaneo, ma per visualizzare le prime sequenze di questa storia bastano qui solo due Danti. Più staticamente che nel ms. Perugino, tutte le azioni dell'*agens* sono rappresentate dal Dante che sale sul pendio roccioso mentre le fiere sembrano attenderlo al varco. Il primo Dante è qui raffigurato non più sdraiato nella selva, ma seduto ai piedi del colle roccioso, con gli occhi chiusi e il capo reclinato sostenuto dal braccio che poggia sul gomito, nell'atteggiamento che Friedrich Ohly¹⁰¹ ha dimostrato significare, tra Medioevo e Rinascimento, il raccoglimento, la meditazione profonda, lo «smarrirsi in pensieri, dimentichi del mondo, in balia di un sentimento che può portare alla perdita di coscienza, un vero e proprio stato di *trance*». Così Ohly scrive: «L'atteggiamento che esprime essere assorti in pensieri è quello del capo sostenuto dalla mano col braccio poggiato sul gomito – positura caratteristica anche della visione profetica». Esemplare in tal senso l'immagine scelta da Simone Martini per rappresentare, ad Assisi, nella cappella di San Martino, attorno al 1313-18, sant'Ambrogio che, durante una Messa, sembra assopirsi (come scrive Gregorio di Tours nella biografia del santo), ma in realtà sperimenta una visione estatica, grazie alla quale può assistere "in diretta" alla morte di san Martino (Fig. 41). Siamo dunque ancora una volta di fronte a un'immagine convenzionale che, da un lato, rivela la presenza di "intenzioni" paratestuali in chi ha previsto queste immagini in apertura di libro, ma dall'altro non offre a noi, lettori imprevidi e privi di codici di riferimento adeguati, informazioni univoche sul senso da attribuire loro. Da questa immagine del Dante assorto o meditabondo, che compare nel frontespizio di altre *Commedie* come per esempio in quello di un importante manoscritto ora conservato a Budapest¹⁰² (Fig. 42), potrebbe anche non essere assente una marca, per così dire, "creativa", evocando quell'assorto sprofondare nelle proprie fantasie visionarie che fa dire al Dante del canto XVII del *Purgatorio*:

O imaginativa che ne rube
talvolta sí di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube (vv. 13-15).

A proposito di questa immagine convenzionale utilizzata per rappresentare un personaggio assorto nei suoi pensieri, Friedrich Ohly ricorda anche, sia pure per inciso, che «dell'atteggiamento del poeta che poggia il mento sul braccio si prende gioco già Plauto nel *Miles gloriosus*». Non solo Plauto: in pieno Quattrocento il miniatore del celeberrimo ms. It. 548 della Bibliothèque Nationale di Parigi, «il Petrarca» di Lorenzo il Magnifico, che fu donato nel 1494 a Carlo VIII dalla Signoria fiorentina ed è datato 1476 (Fig. 43), utilizza proprio questa immagine per rappresentare il cantore di Laura. Notevoli le affinità iconografiche tra la rappresentazione dello scrittore assorto seduto ai margini della selva presente nel Laurenziano Pluteo 40.3 e quella del poeta seduto sotto il lauro – la testa parimenti sostenuta dalla

mano, il gomito poggiato sul ginocchio – che compare nel margine inferiore di c. 1r di questo Petrarca parigino (Fig. 44). Chiuso in una sobria *mise* scura che evidenzia un piú sciolto movimento del corpo, il poeta è qui raffigurato remoto dal consorzio umano, seduto sotto il suo lauro, con lo sguardo perduto nel vuoto: le vistose affinità iconografiche che legano le due immagini autorizzano a credere che rappresenti una condizione simile a questa anche il Dante di Budapest, con il protagonista solo, chiuso nella sua meditazione interiore, in un paesaggio roccioso, a glossa visiva tra il verso «[...] che nel pensier [...] rinnova la paura» e la terzina «Tant'è amara ecc.». Ma per il Laurenziano, a causa della presenza dei due Danti, resta il dubbio che l'immagine possa ancora una volta sottendere la dimensione onirica, fantastica o visionaria che sia, della storia che la *Commedia* racconta. Il Dante in piedi, che si allontana dal Dante seduto, con la sua veste leggermente piú chiara di quella indossata dal primo Dante, potrebbe essere, come la selva e le fiere, la solita visualizzazione delle immagini mentali del Dante immerso nei suoi pensieri. Ma non si può neppure escludere che l'illustratore del Dante Laurenziano abbia cosí inteso mettere in scena una ancora diversa "idea di Dante", affidando al personaggio seduto, totalmente immerso nei suoi pensieri, il compito di raffigurare semplicemente "il poeta". Cosí sarà certamente nel ben piú tardo ms. Urbinate 365 della Bibliote-



40. Niccolò di ser Sozzo (attribuito a), *Dante assorto (somniaior?)*; *Dante e le fiere (Dante sogna se stesso davanti alle fiere?)* (*Inf.* I), miniatura, 1360 circa. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 40.3, c. 1r.

ca Vaticana, miniato da Guglielmo Giraldi negli anni tra il 1477-78 circa e il 1480 (Fig. 69), prima di diventare lo schema grafico su cui, come vedremo, Auguste Rodin modellerà prima il "Dante meditante" sulla *Porta dell'inferno* e poi il suo celeberrimo *Pensatore* (Figg. 119 e 120).

Tornando ai "Danti dormienti" o "meditanti" della tradizione piú antica: la pre-



41. Simone Martini, *Sant'Ambrogio in meditazione*, affresco, 1313-18, particolare.

senza di immagini siffatte sembra, da un lato, rispondere all'esigenza di chiarire – in particolare proprio alle prime generazioni di lettori – che quanto il libro narra è il prodotto dell'attività mentale – onirica, visionaria o poetica che sia – dell'autore e non la registrazione di un suo reale viaggio nell'aldilà, come effettivamente credevano, per esempio, le donne di Verona adibendo a sostegno di tale idea «la barba crespa e il color bruno» di lui, da addebitare, a loro avviso, «al caldo e al fummo che è là giù» (*Trattatello*, II red. IX 69), e come Boccaccio proverà essere ipotesi non relegabile a puro chiacchericcio se nelle sue *Esposizioni* sentirà ancora il bisogno di precisare:

Non è da credere che attualmente l'autore in inferno andasse o che questo fiume o questo nocchiere e l'altre cose, che qui e altrove si pongono, vi sieno; ma conviensi a'



42. Anonimo veneziano, *Dante assorto (somniaitor?) (Inf. I)*, miniatura, 1345 circa. Budapest, Università Eötvös Loránd. Codex Italicus 1, c. 1r.



43. Francesco d'Antonio del Chierico, *Raccolta poetica di Petrarca e Dante; Petrarca e l'alloro*, frontespizio miniato, 1476. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. It. 548, c. 1r.

nostri ingegni in questa maniera parlare, acciò che essi con minore difficoltà possano dalle cose attualmente discriette comprendere le spirituali, le quali per opera d'immaginazione o di meditazione s'intendono¹⁰³.

Dall'altro la presenza di quelle immagini sembra rispondere all'esigenza di ricondurre l'atto creativo che dà vita al testo a forme di scrittura note, l'illustrazione partecipando a suo modo al dibattito sulla natura, *fictiva* o visionaria, del poema, che appassionò le prime generazioni di lettori, trovando la sua ragion d'essere nell'irriducibilità dell'opera al sistema letterario in uso grazie alle scelte innovative messe in atto dall'Alighieri, che ha contaminato, coartando creativamente codici e convenzioni, modelli disparati fin dalla zona incipitaria del poema. Anzi soprattutto in quella zona, dove, come è ben noto ai lettori moderni, resi edotti dalla plurisecolare tradizione dei commenti e delle letture dantesche, il modello virgiliano della discesa agli inferi di Enea si intreccia con filigrane tratte da opere volgari di autori cronologicamente vicini a Dante, come il *Tesoretto*, e con altrettanto importanti filigrane tratte dalla Bibbia, il cui particolarissimo statuto retorico – meglio, il particolarissimo statuto retorico individuato in quella scrittura dalla tradizione esegetica cristiana e ben presente al Dante teorico della letteratura – ha offerto all'autore della *Commedia* la possibilità di costruire un testo che, a imitazione di quello sacro, può pretendere di essere letto come racconto di cose realmente esperite e al contempo implicare significati altri, rivendicando per sé una dimensione polisemica tipologicamente affine a quella tradizionalmente applicata alla Bibbia.

Dipende da questa profonda e rivoluzionaria operazione lo sconcerto dei primi let-



44. Francesco d'Antonio del Chierico, *Petrarca assorto sotto l'alloro*, miniatura, 1476, particolare. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. It. 548, c. 1r.

tori che aprendo quel libro si trovarono immessi *ex abrupto* nel bel mezzo di un'esperienza che i loro codici letterari rivelavano sospesa tra la convenzionale letterarietà del vagare senza meta propria della tradizione del *roman* e di una certa tradizione epica e la tragica, esistenziale, scommessa di chi si accinge, a metà della sua vita, a varcare il confine che separa il suo vivere sulla terra e l'aldilà, che evoca di necessità modelli biblici: il «dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi» [«a metà dei miei giorni andrò alle porte dell'inferno»], registrato in *Isaia* 38, 10, su cui è costruito, come è ben noto, il primo verso della *Commedia*, ma anche la filigrana dell'*Exodus Israel de Aegypto*¹⁰⁴ da cui deriva il paesaggio del primo canto e il modello su cui si struttura per intero l'*iter per mortuos* del pellegrino Dante.

I più rigidi tutori dell'ortodossia reagirono, si è già visto, accusando l'autore addirittura di empietà, altri proposero di leggere l'opera distinguendo i vari piani del discorso e sciogliendo ognuno a suo modo il nodo tra scrittura sacra e letteratura stretto da Dante nel suo, da lui ben a ragione definito, «poema sacro». A scioglierlo, questo nodo, contribuirono anche i corredi figurativi dei più antichi manoscritti (non il Dante Chantilly, che riflette l'unica lettura che tenta a suo modo di conciliare dimensione letteraria ed esperienza visionaria: *visio* e *fictio*), cercando di ricondurre l'opera a convenzioni note e tentando di esplicitare l'antefatto taciuto dall'autore con l'ausilio di icone estratte ora dalla tradizione dei libri sacri ora da quella letteraria: modelli grafici immediatamente comprensibili per i lettori del tempo, derivati dalla tradizione di opere di larga diffusione, come, si è visto, il *Roman de la Rose* per il "Dante a letto" o, per il "Dante *somniator*", la tradizione iconografica in uso per raffigurare i profeti.

¹ Si veda per esempio *Inf.* XXI, 1-3: «Così di ponte in ponte, altro parlando | che la mia comedia cantar non cura, | venimmo...»; *Inf.* XX, 1-3: «Di nova pena mi conven far versi | e dar materia al ventesimo canto | de la prima canzon, ch'è d'i sommersi». Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte da Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da G. Petrocchi per l'Edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, 4 voll., Mondadori, Milano 1966-67.

² Sempre più ricca e articolata la tradizione di studi sui manoscritti illustrati della *Commedia*: nell'impossibilità di ripercorrere in modo esaustivo, mi limito qui, e sempre nelle note, a ricordare i saggi messi a contributo, nei quali peraltro è sempre disponibile un'ampia bibliografia pregressa. Dopo il fondante e imprescindibile M. Brieger, M. Meiss e Ch. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton 1969; ricostruzioni più o meno estese in M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, «Narrar Dante» attraverso le immagini: le prime illustrazioni della «Commedia», in *Pagine di Dante. Le edizioni della «Commedia» dal torchio al computer*, catalogo della mostra, Foligno, marzo-maggio 1989, Ravenna luglio-ottobre 1989, a cura di R. Rusconi, Electa-Editori Umbri Associati, Milano 1989, pp. 81-102; L. Miglio, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, vol. V, pp. 627-35; Ead., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Salerno Editrice, Roma 2003, pp. 337-401; L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Gei, Roma 1994; Ead., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della «Commedia»*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata e A. Stussi, Pacini Fazzi, Lucca 1996, pp. 23-49; Ead., *Il commento illustrato alla «Commedia»: schede di iconografia trecentesca*, in «Per correre miglior acque...» Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), 2 voll., Salerno Editrice, Roma 2001, vol. I, pp. 601-39; Ead., *La tradizione iconografica della «Commedia»*, in *La fabbrica della «Commedia»*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini e G. Gruppioni, Longo Editore, Ravenna 2008, pp. 239-54; Ead., *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del «Dante illustrato»*, in «Italianistica», XXXVIII (2009), pp. 83-100; Ead., *La tradizione figurata della «Commedia». Appunti per una storia*, in «Critica del testo», XIV (2011), 2, pp. 547-79; R. Owen, *Dante's reception by 14th and 15th-century illustrators of the «Commedia»*, in «Reading Medieval Studies», XXVII (2001), pp. 163-225. G. Z. Zanichelli, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della «Commedia»*, in M. M. Donato, L. Battaglia Ricci, M. Picone e G. Z. Zanichelli, *Dante e le arti visive*, Unicopli, Milano 2006, pp. 109-48; *Visualizzazioni dantesche nei manoscritti laurenziani della «Commedia» (secc. XIV-XVI)*, catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 5 ottobre 2015-9 gennaio 2016, a cura di I. G. Rao, introduzione di S. Bertelli, Mandragora, Firenze 2015; C. Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della «Commedia»*, Il Poligrafo, Padova 2015; F. Pasut, *I commenti figurati: riflessioni a margine*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo e il settecentenario della morte (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma (maggio-ottobre 2015), 2 voll., Salerno Editrice, Roma 2016, vol. II, pp. 641-55. Nel recentissimo *Dante visualizzato. Carte ridenti*, I. XIV secolo, a cura di R. Arqués Corominas e M. Ciccuto, Franco Cesati, Firenze 2017, una ricognizione a più voci sui ma-

noscritti miniati trecenteschi e in G. Ferrante e C. Perna, *L'illustrazione della «Commedia»*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori del XIV secolo*, Atti del Convegno internazionale di Roma (7-9 novembre 2016), a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2018, pp. 307-41, una riflessione di tipo metodologico. La bibliografia relativa ai singoli manoscritti in calce ai luoghi di volta in volta implicati.

³ Datazione, attribuzione e anche collocazione geografica sono oggetto di discussione per molti di questi codici. Nell'impossibilità di una compiuta recensione bibliografica si fa riferimento, per i manoscritti di volta in volta implicati, alla tradizione di studi più recente. Per i manoscritti fiorentini dell'antica vulgata (etichetta con cui si indica l'insieme di codici prodotti entro il 1355 circa) si veda nel recentissimo F. Pasut, *I miniatori fiorentini e la «Commedia» dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Dante visualizzato* cit., pp. 29-44, una sintetica riflessione sullo *status quaestionis* e un quadro d'insieme per la produzione fiorentina. Per un quadro sistematico della tradizione trecentesca si veda M. Boschi Rotiroli, *I manoscritti miniati trecenteschi della «Commedia». Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato* cit., pp. 19-27, e S. Bertelli, *Tipologie librerie della «Commedia» primo-trecentesca*, *ibid.*, pp. 45-57.

⁴ «L'attività esegetica per questo testo prese avvio subito dopo la morte del suo autore, se non, come è lecito sospettare, addirittura prima del settembre del 1321»: così riassume quanto oggi noto A. Mazzucchi, *Nota introduttiva*, in *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2011, t. I, pp. XXI-XXXIII.

⁵ Pasut, *I miniatori fiorentini e la «Commedia» dantesca* cit., p. 43. La medesima Pasut, *ibid.*, p. 37, avanza «l'ipotesi di retrodatare i primi sviluppi della vicenda» editoriale della *Commedia* a Firenze «al secondo lustro o alla fine degli anni Venti» del Trecento. Per una ricostruzione di questi sviluppi si veda anche Ead., *Codici miniati della «Commedia» a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in «Rivista di Studi Danteschi», VI (2006), 2, pp. 379-409.

⁶ Sulle cui caratteristiche formali da ultimo Bertelli, *Tipologie librerie della «Commedia»* cit., p. 50.

⁷ Sulle singolari soluzioni adottate da questo artista per tradurre in immagine anche il *continuum* del racconto si veda B. Stoltz, *Le strategie narrative e il commento figurativo nei codici trecenteschi della «Commedia» di Dante: Strozzi 152, Holkham 48 e Additional 19587*, in *Dante visualizzato* cit., pp. 111-26.

⁸ Sui duecentonovantadue manoscritti che rappresentano con buona approssimazione l'insieme della tradizione prodotta entro il XIV secolo giunta fino a noi e censita, ventotto sono stati realizzati nel secondo quarto del secolo. Di questi solo tre risultano privi di interventi grafico-figurativi (ma una pur minima decorazione doveva essere prevista, visti gli spazi riservati per le iniziali di canto); due presentano un tipo di decorazione «elementare» (ovvero una pura e semplice ornamentazione affidata a lettere filigranate e tocche di colore); diciannove una decorazione «media» (ovvero un'illustrazione di tipo iconico limitata alla carta iniziale di ogni cantica, secondo il cosiddetto «sistema a tre iniziali», di peraltro varia tipologia ed estensione); quattro una decorazione «elevata» (ovvero un'illustrazione di tipo iconico, estesa oltre i confini delle carte incipitarie di cantica e di varia tipologia). Il censimento è in M. Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della «Commedia». Entro e oltre l'antica vulgata*, Viella, Roma 2004.

⁹ La citazione è tratta da Pasut, *I miniatori fiorentini e la «Commedia»* cit., p. 43.

¹⁰ Ma si vedano ora le raffinate analisi di codicologi che permettono di riconoscere identità diverse sotto l'apparente uniformità grafica di queste carte: Bertelli, *Tipologie librerie della «Commedia»* cit., pp. 50-57, con bibliografia pregressa.

¹¹ Si veda per esempio il ms. Pluteo 40.12 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze su cui F. Pasut, *Pacino di Bonaguida e le miniature della «Divina Commedia»: un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli. La pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale, Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco (20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut e J. Tripps, Firenze 2008, pp. 41-62, p. 50.

¹² Non si prende qui in considerazione, data la peculiare prospettiva adottata, il ruolo svolto dall'artista e la rilevanza della sua specifica identità nella concreta realizzazione di questi progetti; su questo cfr. C. Balbarini, *Con gli occhi dell'artista: cultura figurativa e interpretazione nella visualizzazione della «Commedia»*, in *Dante visualizzato* cit., pp. 83-90, e G. Z. Zanichelli, *Incroci danteschi: il ms. Parm. 3285 della Biblioteca Palatina di Parma*, *ibid.*, pp. 207-18, con bibliografia pregressa. Le cospicue differenze rilevabili tra i corredi illustrativi realizzati dal medesimo artista - lo stesso Maestro delle Effigi Domenicane, per esempio, che ha miniato cinque mss. della *Commedia*, oltre a codici di altro contenuto - confermano che a quest'altezza cronologica la costruzione dei progetti iconografici, che è quanto qui interessa, si deve ad altri: figure di cui è difficile in genere riconoscere l'identità (capi-bottega; committenti, intellettuali...)

¹³ Sul concetto di «commento figurato» e sua applicabilità cfr. *infra*, cap. VI.

¹⁴ *Esposizioni sopra la «Comedia»*, canto III, *esp. all. 31*; *Trattatello in laude di Dante*, II red. IX 69. Su questo cfr. *infra*, § 6.2.

¹⁵ Per il termine «soglia», da intendere nel senso stabilito da G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi 1989, cfr. Battaglia Ricci, *Testo e immagini* cit.

¹⁶ Sulla sua produzione Zanichelli, *L'immagine come glossa* cit. ed Ead., *Incroci danteschi* cit.

¹⁷ *Ibid.*, p. 212.

¹⁸ J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio* (1981), Einaudi, Torino 1996.

¹⁹ Interpreta le figure che escono da buchi nella roccia sulla destra come simoniaci e la roccia come «pendici scoscese dell'Inferno» Zanichelli, *L'immagine come glossa* cit., p. 137. Così ancora Ead., *Incroci danteschi* cit., pp. 213-14. Ma, a parte la costruzione dell'insieme e il peculiare rapporto di queste figure con navicella e nocchiero alato, almeno una di queste figure è rappresentata con le mani giunte in preghiera: impossibile si tratti di dannati. Così già L. Battaglia Ricci, *La cantica della trasformazione*, in *Esperimenti Danteschi. «Purgatorio» 2009*, a cura di B. Quadrio, Marietti, Genova-Milano 2010, pp. 3-39, pp. 9-10, e Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà* cit., pp. 151-52.

²⁰ Non è necessario pensare che l'illustrazione del manoscritto parmense dipenda dal commento di Pietro. Si doveva trattare di convizione culturale diffusa, più o meno indebitamente estesa a luoghi vari del *Purgatorio* dantesco, che torna nel corredo figurativo di altri manoscritti: nel cosiddetto Filippino (ms. CF 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, ora in facsimile, Salerno Editrice, Roma 2001 [Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, «I commenti figurati». 1]) alle cc. 145r, 147v e 149r, per esempio.

²¹ Zanichelli, *Incroci danteschi* cit., p. 216.

Capitolo secondo

Tra manoscritti e prime edizioni a stampa

1. *Dante allo scrittoio.*

L'interesse per la funzione paratestuale del corredo illustrativo, così forte e precisamente orientata nei manoscritti più antichi, sembra attenuarsi e venir meno nella tradizione manoscritta più tarda. Il che non significa che nella produzione di tardo Trecento e primo Quattrocento non si incontrino frontespizi o immagini d'apertura capaci di orientare in modo molto preciso chi sfoglia quelle carte, ma la riflessione parrebbe essersi spostata su altri piani: non più sull'opera, per capire cosa racconti la *Commedia*, o a qual genere letterario essa appartenga, quanto piuttosto sul poeta, e la sua specifica identità. Basti, a titolo di esempio, un rapido raffronto tra i frontespizi della prima cantica di due codici come il ms. Vaticano Latino 4776 della Biblioteca Vaticana, della fine del XIV secolo, e il ms. It. 74 della Biblioteca Nazionale di Parigi, composto verso il 1420¹.

Nella grande lettera incipitaria dell'*Inferno* Parigino (Fig. 45) Dante, raffigurato in uno studio caratterizzato dalla presenza di scaffali pieni di libri, è seduto a uno scrittoio, impegnato a scrivere, o forse trascrivere, visto che tiene davanti a sé, come testo di riferimento, un libro spalancato; il fregio che corre lungo i quattro margini della carta sostiene sette medaglioni abitati dalle allegorie delle Arti liberali, ciascuna delle quali corredata da relativo *titulus*.

La lettera incipitaria dell'*Inferno* Vaticano (Fig. 46) è abitata da una figura allegorica che rappresenta la Giustizia e il fregio è pura decorazione grafica che, nel margine inferiore, trasformato in piedistallo, assume la funzione di sostenere un medaglione nel quale è rappresentato Dante intento a scrivere: nessun libro qui davanti al poeta immerso nella scrittura, nessun corteggio di Arti liberali ad aiutarlo nella creazione dell'opera, nessuno sfondo "professionale" al suo lavoro di letterato. In cambio intorno a lui si apre lo spazio aperto e puntualmente connotato di una selva oscura. Per una sorta di proiezione oggettivante, il paesaggio creato dal poeta è diventato realtà e il poeta vive e scrive (come il Virgilio della celebre miniatura realizzata da Simone Martini sul manoscritto di Petrarca oggi all'Ambrosiana) dentro la sua invenzione. Si aggiunga che la selva non è qui il contenuto dell'esperienza visionaria di lui, ma propriamente il prodotto della sua scrittura.

Le due composizioni implicano, a tutta evidenza, due diverse "idee di Dante" - opera di un poeta, che trasmette una lezione morale, come dichiara a suo modo l'immagine della Giustizia che abita nella lettera incipitaria *N(e)l* per il ms. Vaticano; prodotto insigne dell'enorme dottrina del suo autore per il ms. Parigino -, che si ra-

dicano nel dibattito critico attivo fra i letterati delle generazioni successive a Boccaccio e Petrarca. Delle implicazioni teoriche sottese al microsistema formato dalle due illustrazioni rende infatti perfetta testimonianza la distinzione tra una «somma e piú perfetta spezie di poesia», che si raggiunge «per ingegno proprio agitato e commosso da alcuno vigore interno e nascoso, il quale si chiama furore e ocupazione di mente», e una specie inferiore, che si raggiunge «per scienza, per studio, per disciplina e arte e prudenza», su cui riflette, in anni non troppo lontani, Leonardo Bruni nella sua *Vita di Dante* (1436)². Diversamente da quanto crede l'illustratore del ms. Vaticano Latino 4776, quello che ha realizzato il frontespizio del Parigino italiano 74 sembra condividere la posizione critica assunta dal medesimo Bruni il quale, dopo aver osservato che appunto «di questa seconda spezie fu Dante», cosí ne ricostruisce il percorso creativo:

[...] per studio di filosofia e di teologia, astrologia e arismetrica e geometria, per lezione di storie, per rivoluzione di molti e varii libri, vigilando e sudando negli studii acquistò la scienza, la quale doveva ornare et esplicare cogli suoi versi.

2. Fra Trecento e primo Quattrocento ("storia prima"; "storie seconde").

L'attenzione prestata da singoli illustratori alla specifica natura e/o alla funzione dell'opera non toglie che dettagliata e ricca sia, nei manoscritti di pieno Trecento e primo Quattrocento, la traduzione in termini visivi della lettera del testo. Un esem-



47-48. Anonimo d'area napoletana, *Dante e Virgilio entrano nel Purgatorio* (*Purg.* IX); *Dante e Virgilio davanti agli esempi di umiltà* (*Purg.* X), disegni acquerellati, 1340-50 circa. Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48 (ex 514), cc. 74v-75r.

pio assolutamente eccezionale è rappresentato dal ms. Holkham misc. 48 (ex 514) della Bodleian Library di Oxford: un codice composto verisimilmente a Napoli, di datazione incerta: «fra 1340 e 1345» per Rotili³, «non oltre la metà del Trecento» per Laura Pasquini, nel terzo quarto del secolo secondo la datazione tradizionale⁴. Un Dante «assorto», seduto sulla roccia, simile a quello che si è visto nel Laurenziano Pluteo 40.3 (Fig. 40) e nel Dante Budapest (Fig. 42) e che compare in numerosi altri manoscritti trecenteschi⁵, abita il capolettera dell'*Inferno*. Nel *bas de page* di questa stessa carta, a sinistra, un Dante terrorizzato davanti al colle su cui incombono le fiere e, a destra, un altro Dante immobile davanti al vuoto provocato da un danno meccanico introducono la serie di centoquarantasei disegni acquerellati che, carta dopo carta, mettono in scena, come fotogrammi, ricorrendo al metodo dell'illustrazione simultanea, l'intero viaggio del pellegrino in compagnia delle sue guide: dalla selva selvaggia all'Empireo, di fronte alla Trinità. L'attenzione è qui tutta rivolta al senso letterale del racconto portante, senza alcuna concessione alla dimensione allegorica e senza aperture nei confronti delle «storie seconde», ma con una davvero considerevole capacità di adesione al dettato dantesco, tradotto in immagini icastiche e puntualmente chiosate con scritte che consentono di decodificare a colpo d'occhio i personaggi in scena (un'operazione così fitta e puntuale che si è opportunamente parlato di «ossessiva presentazione anagrafica») ⁶. Si veda, a titolo di esempio, la serie delle immagini dedicate a illustrare i canti IX e X del *Purgatorio* (Figg. 47-48). Corretta la scelta dei colori per i tre scalini che condu-



cono alla porta del purgatorio; fedele la messa in scena del rito che vede implicati angelo e pellegrino, quasi cinematografico il passaggio di Dante attraverso quella porta, accurata la resa figurativa del difficoltoso procedere di lui sul camminamento "a zig-zag" che conduce alla prima cornice ed esattamente raffigurati come bassorilievi scolpiti nel «marmo candido» (X, 31) gli esempi di umiltà premiata. A conferma di questa straordinaria fedeltà si può aggiungere che l'Holkham pare essere l'unico dei manoscritti noti a raffigurare quelli di superbia punita, correttamente, come sculture di tombe terragne. Infedele invece, almeno in apparenza e almeno per noi, l'immagine tradizionale del *Trifrons* (Fig. 49) utilizzata per rappresentare la Trinità a c. 147r. Si tratta in realtà, per i lettori coevi, di un'immagine parlante, capace, in quanto tale, di esplicitare a colpo d'occhio l'indicibile e irrappresentabile "entità" percepita dal pellegrino nel suo mirar «ne la profonda e chiara sussistenza | de l'alto lume» (*Par.* XXXIII, 115 sgg.): quei «tre giri | di tre colori e d'una contenenza» in cui si manifesta ai suoi occhi di uomo il mistero della Trinità e, subito dopo, nella nostra «effigie pinta» in una di queste «circulazion», quello dell'Incarnazione, che costituiscono, vedremo, uno dei soggetti di più difficile traduzione visiva per gli artisti di tutti i secoli⁷. Confrontata con le, pur rare, soluzioni sperimentate nel corso del tempo, quella escogitata dall'illustratore dell'Holkham pare una delle più fedeli: questo *Trifrons* "dice" infatti sicuramente di più, grazie al suo radicamento nella cultura visiva coeva, di quanto non dica, per esempio, la pur relativamente fedele immagine finale dell'Egerton (Fig. 28). L'insieme dei dati rilevati prova che chi ha programmato il corredo illustrativo di questo codice mirava a «rendere ben visibile il parlare del poeta, agevolando la comprensione degli eventi con immagini e parole, senza dar nulla per scontato [...] allineando con rispettosa e commovente aderenza al testo le scene in successione di quello che», grazie al-



49. Anonimo d'area napoletana, *Dante e san Bernardo in contemplazione della Trinità* (*Par.* XXXIII), disegno acquerellato, 1340-50 circa. Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48 (ex 514), c. 147r.

la strategia testuale adottata, affine alla tradizione del poema cavalleresco miniato di grande successo nella Napoli angioina, «viene proposto e pare recepito come un moderno poema cavalleresco»⁸.

Ignorate dal manoscritto oxoniense («non c'è l'Ugolino della Muda, ma il dannato che rode il capo dell'arcivescovo; non c'è l'Ulisse navigatore del viaggio oltre le Colonne d'Ercole, ma il dannato punito tra i consiglieri di frode»)⁹, le “storie seconde” iniziano a comparire sempre più frequentemente nei manoscritti più tardi, dando conto, ognuno a suo modo, e in maniera ora più ora meno efficace, della stratificata articolazione della narrazione dantesca. Difficile dire se si tratti di una novità assoluta: lo impedisce il non completo censimento della tradizione conservata e la consapevolezza che a noi sono giunti solo gli sparsi relitti scampati al diluvio della storia. Certo è, invece, che le immagini cui è affidato il compito di evocare in maniera estremamente sintetica queste “storie” diventano una presenza non costante ma sempre più frequente nei manoscritti realizzati tra pieno Trecento e primo Quattrocento.

Le procedure sperimentate nel corso dei secoli per tradurre sul piano grafico l'alternarsi delle voci nel racconto dantesco sono, come vedremo, abbastanza diversificate. La modalità più semplice, e più praticata – almeno fino alle edizioni illustrate di pieno Ottocento –, è di tipo paratattico: l'immagine che mette in scena quello che all'illustratore è parso essere il “momento forte” del racconto autobiografico di un determinato personaggio (il bacio di Francesca, il naufragio di Ulisse, la lotta tra il diavolo e Francesco per l'anima di Buonconte da Montefeltro, ecc.) entra nel libro nel punto o nei pressi del punto in cui nel testo si legge “quel” racconto. Si crea così un'alternanza più o meno fitta e più o meno regolare tra le immagini che visualizzano il “racconto primo” e quelle che illustrano le “storie seconde”. Lungi da fungere da corredo esegetico del testo verbale, le “storie seconde visualizzate”, di non sempre agevole decodificabilità, adempiono piuttosto, a quest'altezza cronologica, al compito di potenziare la memorabilità della singola storia e, insieme, fissare la lezione morale ad essa affidata.

Uno dei più antichi testimoni di una tipologia siffatta è il ms. Vaticano Latino 4776¹⁰, aperto, si è visto, dall'immagine allegorica della Giustizia e dal Dante allo scrittoio immerso nella selva oscura (Fig. 46). Il codice è costruito come un libro da banco: di grande formato, in *littera testualis*, il testo al centro, il commento – di Lana per l'*Inferno* e il *Purgatorio*, dell'Ottimo per il *Paradiso* – intorno a tenaglia. Le vignette sono distribuite in modo libero: ora all'inizio, ora alla fine del canto, spesso anche all'interno sia del testo sia del commento, in prossimità del luogo testuale di volta in volta implicato. Il corredo illustrativo è composto da tre frontespizi con due miniature ciascuno, ottantadue miniature nell'*Inferno*, solo minimi interventi decorativi all'inizio dei canti nel *Purgatorio* e diciotto disegni (alcuni con tracce di colore) nel *Paradiso*, ma larghi spazi bianchi sparsi anch'essi in luoghi diversi delle carte confermano che il progetto iniziale non è stato compiutamente realizzato. Quanto si vede nelle carte dedicate ai canti XXVI e XXVII dell'*Inferno* consente di gettare una qualche luce su quel progetto.

Impressionante, nel canto di Ulisse, a c. 92r, la raffigurazione del naufragio (Fig. 50) che chiude il canto XXVI, apertosi a c. 90r con la messa in scena di Dante e Virgilio davanti a due anime nude, Ulisse e Diomede, chiuse dentro la fiamma che brucia i frau-

dolenti (Fig. 51). Anche nel canto XXVII l'illustratore ha tradotto in immagini i due livelli del racconto dantesco: a c. 93r, di fianco al passaggio del testo in cui è registrato l'inizio del discorso di Guido da Montefeltro («udimmo dire: "o tu a cu' io drizzo | la voce ecc."»: vv. 18 sgg.), Dante e Virgilio sono ancora davanti alla fiamma, dove in primo piano è ora raffigurato, chiuso nel saio francescano, Guido da Montefeltro, mentre a c. 95r, alla fine del canto, è raffigurato il contrasto fra san Francesco e un nero cherubino per il possesso dell'anima dello stesso Guido. La vicinanza spaziale delle due cop-



50. Mariotto di Nardo (attribuito a), *Ulisse: il naufragio* (*Inf.* XXVI, 142), miniatura, 1390 circa. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano Latino 4776, c. 92r.

pie di vignette, dedicate a mettere in scena “storia prima” e “storie seconde” ricorrendo a espedienti di grande efficacia per visualizzare il succedersi degli incontri, in un caso, e, nell’altro, la specificità di ogni singola storia, lascia immaginare che nel progetto originario la messa in scena delle “storie seconde” non dovesse essere prevista per questi soli due canti. Nel canto di Ugolino restano larghi spazi bianchi tra la miniatura che, all’inizio, mette in scena Dante e Virgilio davanti al dannato intento a rodere il cranio dell’arcivescovo Ruggieri (c. 113r) e quella che, in chiusura di canto, li rappresenta a colloquio con frate Alberigo (c. 116v). Così anche nel quinto, il canto di Francesca, a due miniature ravvicinate (un gruppo di anime davanti a Minosse a c. 15r in apertura di canto; Dante e Virgilio di fronte alle anime dei lussuriosi travolte dalla bufera, con in evidenza una regina, forse la Semiramide ricordata al verso 58, a circa un terzo del canto) seguono molti spazi vuoti prima che la miniatura dedicata a Cerbero intento a graffiare le anime dei golosi introduca, a c. 18v, il canto VI.

Se l’ipotesi non è troppo azzardata, dovremmo ritenere che il ms. Vaticano sia tra le primissime testimonianze a noi pervenute di un tentativo – realizzato però solo in minima parte – di illustrazione completa del poema sacro, teso a mettere in scena, accanto alle pene cui sono sottoposte le anime, le loro colpe, rendendo così



51. Mariotto di Nardo (attribuito a), *Dante, Virgilio, Ulisse e Diomede* (*Inf.* XXVI, 55-57), miniatura, 1390 circa. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano Latino 4776, c. 90r.

piena ragione dell'imperiosa presenza dell'immagine della Giustizia¹¹ nella pagina incipitaria dell'*Inferno*: una figura allegorica che, obbligando il lettore a compiere un vero e proprio "salto" – dal livello letterale a quello morale e dalla puntualità del racconto affidato alle prime terzine all'insieme dell'opera che qui inizia –, offre un'interpretazione complessiva ideologizzante del testo illustrato, molto vicina, si può aggiungere, a quanto si legge a proposito del significato allegorico dell'opera in un passaggio dell'epistola a Cangrande sulla cui attribuzione a Dante si continua a discutere: «Se [...] si considera l'opera dal punto di vista dell'allegoria, il soggetto è l'uomo, in quanto, con meriti e demeriti, per la libertà di arbitrio, è esposto alla giustizia che premia e punisce»¹². In qualche modo questo manoscritto pare ripetere lo schema interpretativo attivo nel Dante Riccardiano-Braidense, ma salvando (contro quanto, si è notato, afferma il Lana nel suo commento qui registrato) la dimensione narrativa dell'opera, il radicamento nella "realtà" dei singoli vissuti, non più astrattamente considerati come esempi per una riflessione di tipo dottrinario, come si è visto accadere nel Dante Riccardiano-Braidense per la storia di Piccarda, o per una catalogazione giuridico-penale di singoli comportamenti, come si è visto, nel medesimo codice, per Ugolino.

Tra fine Settecento e Ottocento tale modalità di illustrazione sarà ciò che più caratterizzerà i grandi cicli illustrativi realizzati da Flaxman, Doré e Scaramuzza, nei quali, come vedremo, storia prima e (alcune) storie seconde si alterneranno liberamente, seguendo la linea continua del racconto dantesco e trovando in essa la loro ragion d'essere. Ancora a fine Trecento una scelta siffatta pare tutt'altro che scontata, a guardare le rare e incerte esperienze affini censite, che vale la pena ricordare qui, partendo dal Dante Budapest che è, verisimilmente, il più antico testimone di una tale apertura, visto che gli studi più recenti lo datano attorno al 1345¹³.

2.1. LA STORIA DI UGOLINO NEL DANTE BUDAPEST.

Una serie di vignette intercalate al testo e costruite in maniera abbastanza standard (Dante e Virgilio a sinistra, i dannati a destra, raffigurati, prevalentemente, come nudi di colore rosso impegnati a dialogare con i due viaggiatori) mette in scena, nel Dante Budapest, l'*iter per mortuos* di Dante in compagnia di Virgilio. Così è anche a c. 25^v, per raffigurare l'incontro con Ugolino: i due viaggiatori a sinistra; a destra, in piedi di fronte a loro, due nudi rossi allacciati, il secondo dei quali è impegnato a rodere il cranio del primo. Lo schema è ripetuto anche nella vignetta successiva ma qui, di fronte ai due viaggiatori, si apre un edificio tra due torri davanti al quale sono raffigurati tre personaggi vestiti, in piedi e in atteggiamento di angoscia, e, inginocchiata di fianco a loro, un'altra figura, anch'essa vestita, che addita se stessa (Fig. 52). Sono così rappresentati in muto colloquio nella torre della Muda i tre figli di Ugolino e Ugolino stesso, nel momento in cui, terminato il sogno che annuncia il futuro, si stende ai piedi del padre chiedendo aiuto (vv. 67-69). La singolare invenzione consente all'artista di intrecciare i due livelli del racconto dantesco, facendo del Dante pellegrino non colui che ascolta, ma colui che vede davanti a sé ripetersi la tragica vicenda raccontata nel canto XXXIII dell'*Inferno*.

In piccol corso mi parieno stanchi.
 li padri e figli e cōle a gute scane.
 mi pane luoz ueter fēder li fianchi.
 Quāto fui desto inanca ala dimane.
 pianger sēn fial suono unie filuoli.
 chieran cō mecho e dimadar del pane.
 Bense crudel fetu cia noten duoli.
 pēsando cō chel mio cuoz sanōcaua.
 ese nō piangi de che piacer fuoli.
 E ia ierā dēta e lora sapre siua.
 chel alu in solca eser adoto.
 epso segno qāscun dubitaua.



inoati ufata & tal nouella
 nouella tolle uigilto il bugiar
 d'alt' ch'el tanto s'ingua sp'el

52. Anonimo veneziano, *Dante e Virgilio; Ugolino e i tre figli nella Torre della Fame (Inf. XXXIII)*, miniatura, 1345 circa. Budapest, Università Eötvös Loránd, Codex Italicus 1, c. 26r.

2.2. LA STORIA DI PAOLO E FRANCESCA NEL MS. TRIVULZIANO 1076.

Non è troppo diversa la soluzione cui è ricorso l'anonimo illustratore di questo codice, databile tra l'ultimo decennio del Trecento e il primo decennio del Quattrocento per combinare "storia prima" e "storia seconda" e innovare profondamente la più classica delle "storie" presenti nella tradizione del Dante illustrato, quella che vede Dante in compagnia di Virgilio dialogare con i «due che 'nsieme vanno» (*Inf.* V, 74) raffigurati in volo alla loro destra. Così è nei manoscritti più antichi, così ancora nelle illustrazioni moderne. Si veda, a puro titolo di esempio, il disegno presente nel margine inferiore di c. 10v nel ms. Riccardiano 1035, a suo tempo attribuito a Giovanni Boccaccio¹⁴ (cui si deve l'edizione della *Commedia* presente in questo codice), ma sicuramente di mano più moderna, verisimilmente primo-quattrocentesca (Fig. 53). Nel ms. Trivulziano, in maniera del tutto incongrua ma molto significativa, Dante e Virgilio dialogano, in un ambiente vagamente bucolico, con due garbatissimi personaggi cortesi in piedi davanti a loro, uno dei quali, Paolo, tiene in mano – anzi propriamente esibisce – un libretto che diventa una sorta di emblema cui spetta evocare sinteticamente la tragica vicenda che ha fatto precipitare i due amanti all'inferno (Fig. 54).



53. Anonimo (già attribuito a Giovanni Boccaccio), *Dante e Virgilio davanti a Paolo e Francesca in volo* (*Inf.* V, 73 sgg.), disegno acquerellato, 1420 circa. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1035, c. 10v.

I veri e propri “esperimenti” iconografici appena descritti anticipano le più mature e raffinate soluzioni esperite nel primo Quattrocento, quando, passata la fase pionieristica dei manoscritti più antichi, per i quali gli illustratori, si è visto, hanno letteralmente inventato i singoli corredi figurativi adattando schemi e motivi iconografici di varia provenienza culturale al *monstrum-Commedia*, gli artisti, seppur talvolta hanno ripetuto, difficile dire quanto passivamente, quegli schemi e quei motivi, hanno anche realizzato corredi illustrativi di straordinaria potenza narrativa ed espressiva, aprendo a nuovi temi: all’assetto formale del poema, per esempio, o alla struttura del mondo dell’aldilà, come si vede in alcune delle più affascinanti opere realizzate nel xv secolo.

3. L’aldilà dantesco 1. L’inferno (tra miniatura e pittura monumentale).

Si apre con una vera e propria “mappa dell’inferno” il già ricordato Parigino italiano 74, che tramanda il solo *Inferno* accompagnato dal commento dell’Ottimo e il cui corredo iconografico, attribuito al fiorentino Bartolomeo di Fruosino e bottega e datato attorno al 1420, è costituito da una miniatura per canto, più due a piena pagina in apertura, la prima delle quali, quella con la “mappa dell’inferno”, è miniata su un foglio aggiunto nelle pagine di guardia¹⁵. Di estremo interesse, per la nostra storia, questa straordinaria miniatura che occupa per intero la carta 1v (Fig. 55) e che, per quanto oggi sappiamo, pare essere la prima visualizzazione completa dell’inferno immaginato dall’Alighieri entrata in un libro manoscritto¹⁶, seppur non certo nella tradizione del Dante visualizzato. Come è ben



54. Anonimo Lombardo, *Dante e Virgilio conversano con Paolo e Francesca; Paolo tiene in mano un libro* (*Inf. V, 73 sgg.*), disegno acquerellato, 1391-1410. Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 1076, c. 13r.



55. Bartolomeo di Fruosino (attribuito a), *Inferno*, miniatura, 1420 circa. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. It. 74, c. 1v.



56. Nardo di Cione, *Inferno*, affresco, 1351-57.

presente agli studi, infatti, la miniatura dipende estesamente, per impianto complessivo e per singoli particolari, dall'*Inferno* affrescato da Nardo di Cione fra il 1351 e il 1357 in Santa Maria Novella, che dell'*inferno* dantesco è la prima e più fedele traduzione in ambito monumentale¹⁷ (Fig. 56), così come è anche ben noto che da quel medesimo affresco dipendono molte singole vignette presenti nei manoscritti tre-quattrocenteschi: nel ms. Vaticano Latino 4776, per esempio, che utilizza il modello di Nardo per raffigurare i magnanimi nel castello di *Inferno* IV, ma anche nel Pluteo 40.7 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, o in questo stesso Parigino italiano 74, specie per le miniature degli ultimi canti da attribuire, peraltro, non a Bartolomeo di Fruosino ma alla sua bottega. Già Millard Meiss ha osservato che in questi più o meno estesi "recuperi" non c'è nulla di sorprendente: i disegni delle scene dipinte da Nardo circolavano infatti nelle botteghe degli artisti dove venivano miniate le *Commedie* e fornivano loro «cartoni» liberamente fruibili¹⁸. Il modello grafico-strutturale a registri sovrapposti inventato da Nardo (o dall'*auctor intellectualis* del ciclo di affreschi di cui questo *Inferno* fa parte) per i domenicani fiorentini e adottato (e riadattato) da Bartolomeo di Fruosino – cui si devono varianti che, esaltando la struttura ad anfiteatro, consentono al miniatore di evidenziare più precisamente il chiudersi dell'intera struttura attorno al «tristo buco | sopra 'l qual pontan tutte l'altre rocce» (*Inf.* XXXII, 2-3) – permette a entrambi gli artisti di rendere plasticamente, in uno spazio relativamente ristretto, sia la configurazione generale rigorosamente gerarchizzata dell'*inferno* dantesco sia la precisa articolazione del sistema penale fissato dall'Alighieri, compresi i guardiani infernali, la varia tipologia delle pene e perfino i paesaggi e le varie strutture architettoniche in cui si inseriscono dannati e torturatori. Ma la presenza nella miniatura, e non nell'affresco, del Dante pellegrino con la sua guida, ripetuta diverse volte (cinque volte i due assieme, due volte il solo Dante) è dato di grande interesse¹⁹. Raffigurati in alto a sinistra in procinto di varcare la porta d'*inferno*, i due si muovono da un luogo all'altro, dialogando con i dannati o tra loro ed esprimendo con gesti ed espressioni del volto le loro emozioni. Ripetendo a suo modo la tecnica dell'illustrazione simultanea, il miniatore impone così al lettore una fruizione "lenta" dell'immagine, da percorrere con gli occhi seguendo i passaggi del pellegrino e della sua guida da un luogo all'altro. Come sempre per le scene dipinte con il metodo simultaneo, il percorso seguito dallo sguardo per leggere «immette la temporalità nella dimensione spaziale»²⁰, come a tutt'evidenza non si verifica nel monumentale affresco che invita ogni fruitore a immaginarsi immerso nelle pene in esso rappresentate. Con una straordinaria operazione di sintesi visiva Bartolomeo di Fruosino offre così a chi si accinge ad aprire questo codice – ma piacerebbe sapere se la pergamena che tramanda la mappa dell'*inferno* fosse fin dall'inizio progettata per il corvo e che sul verso della carta che segue si trova un'altra miniatura a piena pagina che funge anch'essa da introduzione²² all'*Inferno* – un prezioso diagramma per visualizzare la realtà fisica dell'*inferno* dantesco, come anche una sorta di sintesi visiva del racconto registrato nelle carte che seguono. Una siffatta sintesi non dispiacerà, quasi alla chiusura del secolo, a Sandro Botticelli che, nella sua celeberrima "mappa dell'*inferno*", tornerà a mettere in scena, ricorrendo ancora al

metodo simultaneo, Dante e Virgilio in cammino tra i balzi della sua prima casa dell'Eternità, ora raffigurata non più come un anfiteatro, ma come un cono rovesciato o, più propriamente, come un «imbuto»²³.

4. Storie, sogni e figure retoriche "in scena" nei libri destinati alle biblioteche dei Signori.

Anche la vera e propria riscrittura operata da Bartolomeo di Fruosino sul modello originario di Nardo conferma che a quest'altezza cronologica, per gli artisti e per i loro committenti, l'interesse per la dimensione narrativa della *Commedia* e le sue potenzialità espressive è assoluto. La rappresentazione degli spazi in cui si muovono Dante e i vari personaggi da lui incontrati si fa ora più dettagliata e per così dire realistica (John Pope-Hennessy ha scritto in proposito che «il miniaturista fiorentino Bartolomeo di Fruosino [...] tratta gli episodi dell'*Inferno* in termini realistici di vita»)²⁴ e in questi ambienti si collocano persone e storie ben altrimenti verisimili di quelle presenti nei manoscritti più antichi. Come è stato osservato, si manifesta ora una significativa tendenza

alla ricerca di uno spazio più ampio e in profondità, nel quale collocare persone e storie cariche di un impatto più vitale con la realtà. L'umanizzazione del poema ha acquistato un sospiro più ampio e coinvolgente. Anche la natura si misura con l'oltretomba²⁵.

4.1. IL DANTE PARIGI-IMOLA.

Così è nelle numerose vignette intercalate al testo nel Dante Parigi-Imola (ovvero il ms. It. 2017 della Biblioteca Nazionale di Parigi da cui sono state asportate ventuno carte ora nella Biblioteca Comunale di Imola)²⁶: un sontuoso esemplare dell'*Inferno* con il commento di Guiniforte Barzizza miniato dal Maestro delle *Vitae Imperatorum* e databile attorno al 1440, curato probabilmente dallo stesso autore del commento per il duca Filippo Maria Visconti. Si veda, nelle due riproduzioni allegate (Figg. 57 e 58), la minuta attenzione qui prestata al concreto muoversi di Dante e della sua guida nella scena dell'aldilà, al loro intenso dialogo e alle reazioni emotive di lui di fronte alla varia realtà di quel mondo e, si può aggiungere, dei suoi abitanti, di cui sono realisticamente raffigurate le punizioni.

Il Dante Parigi-Imola rappresenta perfettamente la peculiare tipologia degli splendidi manufatti realizzati, in pieno Quattrocento, per le biblioteche signorili, quali il ms. Yates Thompson 36 della British Library di Londra e l'Urbinate 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana confezionati, il primo, per Alfonso V d'Aragona, re di Napoli, e, il secondo, per Federico da Montefeltro, radicati in una cultura umanistica e classicheggiante sorda, se non decisamente ostile, alle originali motivazioni culturali e spirituali di chi la *Commedia* compose, ormai indifferente ai problemi connessi con la classificazione dell'opera nel sistema dei generi letterari e attenta, sostanzialmente, alla sola lettera del testo, magari anche, come nel caso del ms. Yates Thompson, alle più raffinate costruzioni retoriche e allusioni culturali dell'Alighieri, filtrate dalla sensibilità e dalle prospettive estetico-letterarie del classicismo quattrocentesco e, di conseguenza, inevitabilmente spogliate dello spessore polisemo originario.