

Critica del testo

XIV / 2, 2011

Dante, oggi / 2

a cura di

Roberto Antonelli
Annalisa Landolfi
Arianna Punzi

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

© Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali,
“Sapienza” Università di Roma
ISSN 1127-1140 ISBN 978-88-8334-638-5
Rivista quadrimestrale, anno XIV n. 2, 2011
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 125/2000 del 10/03/2000

Sito internet: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/critica>
criticatesto@uniroma1.it

Direzione: R. Antonelli, F. Beggiato, P. Boitani, C. Bologna, N. von Prellwitz
Direttore responsabile: Roberto Antonelli

Questa rivista è finanziata da “Sapienza” Università di Roma

Viella
libreria editrice
via delle Alpi, 32 – I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 758 – fax 06 85 35 39 60
www.viella.it – info@viella.it

Questioni

Arianna Punzi <i>«Animos movere»: la lingua delle invettive nella Commedia</i>	11
Rachel Jacoff <i>Dante and Rome</i>	43
Olivia Holmes <i>Sex and the City of God</i>	67
Rodney Lokaj <i>Dante's Comic Reappraisal of Petrine Primacy</i>	109
Lorenzo Mainini <i>Schermi e specchi: intorno a Vita nova 2, 6-9 e ad altre visioni dantesche</i>	147
Justin Steinberg <i>Arbitrium: Judicial Discretion and Poetic License in De vulgari eloquentia and Purgatorio 27</i>	179
Giovannella Desideri <i>Di Pluto e di Fortuna: topica e microcircolarità significative</i>	199
Theodore J. Cachey Jr <i>Cartografie dantesche: mappando Malebolge</i>	229
Silvano Peloso <i>Dante, Iacomo della Lana e il canto 26 dell'Inferno: a proposito di Ulisse e degli estremi limiti dell'ecumene</i>	261
Claudia Villa <i>La fine della storia o la storia senza fine: Ulisse fra Dante e Pascoli</i>	277
Ronald L. Martinez <i>Anna and the Angels Sing Osanna: Palm Sunday and the Cristo-rhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso</i>	293
Paolo Cherchi, Selene Sarteschi <i>Il cielo del Sole. Per una lettura della Commedia a "lunghe campate"</i>	311
Giuseppe Mazzotta <i>Musica e storia nel Paradiso 15-17</i>	333

Gioia Paradisi		
	<i>Icone nella parola: il «volume» «legato con amore» (Pd 33, 86)</i>	349
Mira Mocan		
	<i>«Lucem demonstrat umbra». La serie rimica ombra : adombra e il lessico artistico fra Dante e Petrarca</i>	389
Valentina Atturo		
	<i>Il Paradiso dei sensi. Per una metaforologia sinestetica in Dante</i>	425
Gaia Gubbini		
	<i>Radix amoris: Agostino, Dante e Petrarca (con Bernardo di Ventadorn)</i>	465
Silvia Conte		
	<i>La ricezione del mito di Filomela e Procne nella Commedia: “Dante filologo” a confronto con Virgilio e Ovidio e un’eco petrarchesca</i>	483
Leonardo Capezzone		
	<i>Intorno alla rimozione delle fonti arabe dalla storia della cultura medievale europea, e sul silenzio di Dante</i>	523

Immagini

Lucia Battaglia Ricci		
	<i>La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia</i>	547
Claudia Cieri Via		
	<i>La Commedia di Dante in immagine nell’arte del Rinascimento</i>	581
Silvia De Santis		
	<i>William Blake e la Commedia dantesca</i>	613
Ilaria Schiaffini		
	<i>La Divina Commedia di Salvador Dalí: una storia italiana</i>	643
Claudio Zambianchi		
	<i>Dalla Divina Commedia Alinari all’Inferno di Rauschenberg. Qualche aspetto dell’illustrazione novecentesca di Dante</i>	675
Carla Subrizi		
	<i>Il corpo, il dettaglio, gli spazi in Reading Dante di Joan Jonas</i>	695

Salvatore Maira <i>L'iconosfera in Commedia</i>	713
Riassunti – Summaries	747
Biografie degli autori	767

Lucia Battaglia Ricci

La tradizione figurata della *Commedia*.
Appunti per una storia

1. Largamente debitrice della ricca e complessa biblioteca visiva accessibile al suo autore, che se ne giovò per costruire un immaginario ultraterreno profondamente radicato nella tradizione culturale a lui coeva sia per le singole invenzioni che per la densità semantica e la funzione mnemonico-dottrinale ad esse connessa¹, la *Commedia* è a sua volta matrice inesauribile di suggestioni per gli artisti di ogni tempo e luogo, i quali, se possono anche riprendere a loro volta le iconografie vulgate già utilizzate dall'Alighieri², nella stragrande maggioranza dei casi rispondono alla sfida posta dal «poema sacro cui ha posto mano

1. Questo saggio si giova ampiamente e in certi casi presuppone i risultati di miei precedenti studi sulla tradizione del “Dante figurato”. Ad essi farò riferimento quando necessario per un supplemento di analisi e di documentazione, che non è ora possibile ripetere. Per il tema qui sinteticamente alluso G. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo 1971; L. Battaglia Ricci, *Viaggio e visione tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a c. di M. Picone, Firenze 2001, pp. 15-73, con documentazione fotografica e bibliografia pregressa, e, più di recente, Ead., *Immaginare l'Aldilà: Dante e l'arte del suo tempo*, in *La parola e l'immagine*, miscellanea in onore di G. Venturi, in c.s.; L. Pasquini, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna 2008.

2. Basti a titolo di esempio ricordare la rappresentazione dei nudi frustati dai diavoli che dalla plurisecolare tradizione dei Giudizi Universali monumentali passa nell'*Inferno* dantesco a caratterizzare la pena cui sono sottoposti seduttori e ruffiani e poi nella tradizione dei Danti illustrati, o anche la rappresentazione del Lucifero trifrons che dai muri degli edifici religiosi passa a caratterizzare il Lucifero dantesco e le relative illustrazioni, sì che una lunga fedeltà lega, sotto il profilo iconografico, la tradizione monumentale pre-dantesca alle carte miniate delle *Commedie*

e cielo e terra» dando vita a creazioni originalissime, concepite come traduzione in termini visivi del testo verbale, e fondando, a loro volta, una tradizione figurativa destinata a più o meno lungo successo, con scambi fecondi tra la tradizione del “Dante illustrato” e quella del “Dante visualizzato”, oltre che tra queste due tradizioni e l’iconografia artistica in genere. Esempolari in tal senso certe famosissime sculture di Rodin, quali *Il bacio* o *Il pensatore*, nate per rielaborazione innovativa di composizioni in origine concepite in funzione di un preciso progetto di marca dantesca, come la celeberrima *Porta d’Inferno*, e poi diventate realtà del tutto autonome e auto-significanti, e in quanto tali a loro volta matrici di più o meno ricche tradizioni visive³.

L’elenco di quanto si può registrare sotto l’etichetta del “Dante figurato”⁴, parziale per assenza di un censimento sistematico e incompleto per la perdita di parte della produzione, non può essere gestito per quantità di prodotti, dislocazione spazio-temporale e tipologie sperimentate anche solo nel breve orizzonte dell’Europa occidentale. Va, per il “Dante visualizzato”, da Nardo di Cione, che negli anni Cinquanta del ’300 per primo propose alla meditazione dei fedeli in Santa Maria Novella un *Inferno* tratto “letteralmente” dal testo dell’Alighieri, innovando profondamente lo schema tradizionale degli *Inferni* dipinti in epoca tardo-medievale, alle singolari forme di visualizzazione sperimentate dagli artisti a noi contemporanei (le tavole dipinte di Amos Nattini o di Achille Incerti, i sassi dipinti di Silvio Orlando, le lastre d’acciaio incise da Marcel Chirnoagă, le immagini digitali del *A TV Dante* di Greenaway-Phillipps, le terrecotte di Marcello Cagnato, le medaglie di Emilio Greco, o, da ultimo, le lastre di marmo scolpite di Roberto Robazza esposte a Roma nel maggio del 2010), passando attraverso le pergamene istoriate da Botticelli, i disegni di Federico Zuccari, le tavole dipinte,

tre-quattrocentesche almeno fino alla soglia rappresentata dal manoscritto Urbinato 365 della Biblioteca Vaticana (per il quale vd. *infra*).

3. Le celebri sculture dantesche sono visibili in rete all’indirizzo <http://www.musee-rodin.fr/welcome.htm>.

4. Che comprende sia la tradizione del “Dante illustrato”, che quella del “Dante visualizzato”, come anche quella del “Dante istoriato”. Per queste etichette L. Battaglia Ricci, *La tradizione iconografica della Commedia*, in *La fabbrica della Commedia*, a c. di A. Cottignoli, D. Domini e G. Gruppioni, Ravenna 2008, pp. 239-254, con riflessioni prossime a quelle che qui si sviluppano.

gli affreschi e le sculture degli artisti di tutt'Europa (da Delacroix a Ingres, da Koch a Manzù, da Dante Gabriel Rossetti ad Aligi Sassu, da Reynolds a Kokocinski, da Blake a Rauschenberg, per fare alcuni nomi), e una ricca tradizione di produzione cinematografica. Per non dire del "Dante illustrato": una produzione iniziata con le primissime copie del poema (la più antica illustrata e datata pervenuta fino a noi è il celebre manoscritto Trivulziano 1080 datato, per il testo, 1337/38 e assegnato al Maestro delle Effigi Domenicane, ma è probabilmente anteriore, almeno dal punto di vista dell'illustrazione, il ms. Parmense 3285 assegnato al Maestro del Biadaiole, ovvero il medesimo Maestro delle Effigi Domenicane nella prima fase della sua attività)⁵, e continuata nell'epoca della stampa dalle prime edizioni corredate da xilografie (dalla *princeps* del *Comento* di Landino con le tavole forse su disegno di Botticelli all'edizione Marcolin della *Commedia* col commento del Vellutello), ai moderni Flaxmann, Doré, Scaramuzza, fino alle recenti, recentissime, edizioni illustrate della *Commedia* uscite per i tipi di Nuages e di Franco Maria Ricci-Artè, passando per gli acquarelli di Salvador Dalí, le tavole di Renato Guttuso, i disegni di Tono Zancanaro, ecc., concepiti in funzione di corredo illustrativo di più o meno prestigiose edizioni a stampa⁶.

5. Su cui vd. G. Z. Zanichelli, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in M. M. Donato, L. Battaglia Ricci, M. Picone, G. Z. Zanichelli, *Dante e le arti visive*, Milano 2006, pp. 109-148, alle pp. 123-124.

6. Impossibile qui una compiuta informazione bibliografica d'assieme: basti, per questo, il rinvio al censimento bibliografico della Società Dantesca Italiana, consultabile in rete, alla voce *Iconografia* (<http://domino.leonet.it/sdi/bibliografia.nsf>). Preziose, per i singoli artisti, oltre alle relative voci nell'*Enciclopedia Dantesca*, le monografie curate da Corrado Gizzi, e, ancora a sua cura, *Dante istoriato. 20 anni di ricerca iconografica dantesca*, Milano 1999. Un'ampia ricognizione limitatamente alla prima cantica in E. P. Nassar, *Illustrations to Dante's Inferno*, London 1994 e, limitatamente all'episodio di Paolo e Francesca, L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Bologna 2007. Per l'epoca medievale e la prima tradizione a stampa, in particolare *Pagine di Dante. Le edizioni della Commedia dal torchio al computer*, Catalogo della mostra, (Foligno, marzo-maggio 1989, Ravenna luglio-ottobre 1989), a c. di R. Rusconi, Milano 1989. Per i manoscritti, imprescindibile il fondante P. Brieger, M. Meiss, C. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969. Per un quadro storico e una riflessione critica complessiva della tradizione dei mss. illustrati della *Commedia*, importante L. Miglio, *I commenti*

Di questa immensa tradizione, a creare la quale hanno cooperato centinaia e centinaia di artisti, come risulta dai vari inventari reperibili anche in rete, manca un censimento sistematico ed esauritivo. Ciò che si conosce è infatti frutto di studi parziali, e prevalentemente declinati in direzione storico-artistica, mentre dall'analisi ravvicinata dei singoli manufatti emerge con sempre maggiore evidenza all'occhio del dantista lo stretto nesso che lega ognuno di essi – si tratti di corredo illustrativo di manoscritti o di libri a stampa, come anche di tavole dipinte o di sculture – alla tradizione del secolare commento, sia nel senso che ognuna di quelle opere d'arte in qualche modo implica un ben preciso “modo” di leggere e intendere il poema dantesco, sia nel senso che ognuna di esse contribuisce a suo modo a orientare (o più o meno liberamente condizionare)⁷ la fruizione dell'opera, tanto a livello del significato complessivo di cui essa è di volta in volta ritenuta portatrice quanto a livello della comprensione di singoli passaggi testuali,

danteschi: i commenti figurati, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma 2003, pp. 377-401, con discussione della bibliografia. Per la produzione cinematografica A. A. Iannucci, *Dante, Cinema and Television*, Toronto 2004. Una ricca documentazione di opere e artisti coinvolti in questa vicenda è ora disponibile nei musei virtuali: utili il sito del Dante Princeton Project (<http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html>), quello di Italice (<http://www.italica.rai.it/monografie/dante/iconografia/index.htm>), la “Galleria dantesca”, con estese riproduzioni (http://www.divinecomedy.org/divine_comedy.php3?gallery?contents) e in genere i siti delle biblioteche implicate. Si segnala inoltre che per molti di questi artisti notizie e documentazione fotografica sono disponibili in rete: a titolo esemplificativo segnalo che il *A TV Dante* di Greenaway-Phillips è visibile all'indirizzo <http://devolveblog.blogspot.com/2009/05/peter-greenaway-tom-phillips-tv-dante.html>, dei sassi dipinti da Silvio Orlando a Campobello di Licata dà parziale documentazione <http://www.comune.campobellodilicata.ag.it/?q=contenuto/divina-commedia-10>. Nel sito della Treccani Scuola un mio saggio su *Le immagini visive della Commedia*, con minima documentazione fotografica (<http://www.treccani.it/Portale/sito/scuola/dossier/2008/dante/9.html>).

7. Un esempio illuminante, nella sua assoluta eccezionalità, offrono le illustrazioni composte da Tono Zancanaro per un'edizione della *Commedia* uscita da Laterza nel 1965: su cui vd. *La Divina Commedia di Tono Zancanaro*, con un saggio di C. L. Raghianti. Catalogo critico a c. di G. Nudi e F. Raghianti, Pisa 1965. Una minima riflessione e documentazione in Battaglia Ricci, *La tradizione iconografica* cit., pp. 246-248.

fornendo, spesso, e soprattutto nell'epoca della tradizione manoscritta, vere e proprie glosse visive al dettato dantesco⁸.

Sintomatico in tale direzione quanto emerge dai pur limitati sondaggi eseguiti finora sia sui manoscritti miniati più antichi, ognuno dei quali costituisce un capitolo della recensione figurata della *Commedia* riconducibile a singole voci del secolare commento⁹, sia sulla produzione d'epoca moderna, la quale, pur se attraverso il fil-

8. In tutti gli studi più recenti – a partire da Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts* cit., e in particolare dal saggio di P. Brieger, *Pictorial Commentaries to the 'Commedia'*, *ibid.*, I, pp. 81-113, che ha messo in circolazione la categoria di «commento figurato» (ma già Rambaldi, in «Bullettino della Società Dantesca», 4 [1897], pp. 113-121, recensendo la *Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, a c. di C. Ricci, Milano 1896-1897, allora in corso di pubblicazione in fascicoli, aveva osservato come l'illustrazione a un testo sia non solo abbellimento estetico, ma commento, *surplus* informativo ecc.) – risulta ormai pienamente acquisita la consapevolezza che non di apparati decorativi si tratta, ma di veri e propri corredi esegetico-interpretativi, talora investiti di funzione paratestuale (consapevolezza che investe anche gli studi sulla tradizione medievale degli autori classici: vd., ad es., C. Villa, *Commentare per immagini. Dalla rinascita carolingia al Trecento*, in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a c. di M. Buonocore, Roma 1996, pp. 51-68). Per quanto riguarda propriamente la tradizione della *Commedia* oltre ai diversi saggi stesi da chi scrive a partire dal 1994 e citati secondo necessità nelle note di questo saggio, Miglio, *I commenti danteschi* cit.; C. Calenda, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo* cit., pp. 377-401, pp. 419-434; C. Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*»: un commento illustrato all'*Inferno* nel Musée Condé di Chantilly, *ibid.*, pp. 497-512 e Ead., *Per un'esegesi figurativa della Commedia: il commento di Guido da Pisa all'Inferno illustrato da Francesco Traini e la cultura artistica e letteraria pisana nella prima metà del Trecento* (tesi di dottorato, tutore L. Battaglia Ricci, Pisa 2005); A. Mazzucchi, *Introduzione a Le chiose Filippine*, a c. di A. Mazzucchi, 2 voll., Roma 2002, I, pp. 9-71 e Id., *Un'interpretazione figurata della Commedia: il Dante istoriato da Federigo Zuccaro, in Dante Historiato da Federigo Zuccaro. Commentario*, Roma 2005, pp. 7-29; Zanichelli, *L'immagine come glossa* cit.

9. Su questi problemi mi è capitato di tornare ripetutamente a partire da *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Roma 1994. Nel saggio *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia dantesca*, in «*Per correr miglior acque...*», Atti del Convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), 2 voll., Roma 2001, I, pp. 601-639, la documentazione fotografica e una più distesa giustificazione delle letture qui sinteticamente offerte per i manoscritti citati. Aggiornamento bibliografico, documentazione fotografica e una più puntuale analisi di uno dei più complessi, e organici, sistemi costruiti da un editore che è anche l'autore del commento presente nel codice, nel più recente Ead.,

tro della peculiare individualità di ogni artista che dà voce alla sua personale, personalissima lettura del libro, pare riconducibile a precisi orientamenti, o tendenze diffuse, della critica dantesca corrente all'epoca della loro realizzazione.

Nel suo assieme, questa immensa produzione, anche solo nella asistematica congerie offerta dagli occasionali sondaggi oggi disponibili, prova che la storia del "Dante figurato" costituisce un capitolo non irrilevante della storia del secolare commento e della "fortuna" dell'Alighieri, oltre che della storia del libro e, più in generale, dell'arte figurativa. Sì che si profila indispensabile, per il futuro, la recensione sistematica della tradizione figurata della *Commedia*, dalla prima sua uscita dallo studio del suo autore al nostro presente, e dall'area ristretta della prima circolazione all'ampio orizzonte implicato dal successo planetario dell'opera, per consentire di redigere una storia della ricezione del testo che dia conto della pluralità di linguaggi e di forme in cui essa si è concretamente realizzata nel corso della storia. Per l'intanto, sulla scorta di quanto è stato acquisito dagli studi parziali condotti finora su singoli testimoni o su esperienze radicate in minimi segmenti di questa vicenda plurisecolare, si può cominciare a tracciare qualche linea portante, privilegiando i primi due secoli e puntando l'attenzione su costanti e varianti attestate dalla tradizione censita.

2. Pleonastico ricordare qui la novità "rivoluzionaria" e lo scardinamento dei codici impliciti nell'invenzione che ha dato vita alla *Commedia*: nella scelta fatta dal suo autore di «cantare», 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 avvenuti e lezione esemplare di vita, sul modello delle scritture sacre e relativa esegesi, 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 – il mondo dell'Aldilà e la storia raddensata nei vissuti delle anime che in quell'Aldilà si offrono al suo sguardo e alla sua meditazione, per trasformare se stesso e arri-

vare 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. La varietà delle reazioni dei lettori alla prima uscita del poema, documentata dallo stesso infittirsi di più o meno estesi apparati esegetici nelle carte dei manoscritti, mentre offre implicita conferma dell'irriducibilità dell'opera ai codici e all'orizzonte d'attesa dei suoi lettori, prova come fin dall'inizio della plurisecolare tradizione ermeneutica della *Commedia* l'esegesi del testo e la valutazione critico-estetica dell'opera siano 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 "ri-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 figurato", che è nata pressoché insieme con le stesure dei primi commenti, e ne condivide problematiche e soluzioni critiche. Sintomatico in tale prospettiva il microsistema rappresentato dalle *Commedie* miniate in quel secondo quarto del Trecento che corrisponde alla prima fase di riflessione critica sul poema.

Sui duecentonovantadue manoscritti che rappresentano con buona approssimazione l'assieme della tradizione prodotta entro il XIV secolo giunta fino a noi e censita, ventotto sono stati prodotti nel secondo quarto del secolo¹⁰. Di questi solo tre risultano privi di

10. Si assume qui la catalogazione di M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Firenze 2004, che offre una griglia coerente di riferimento. Per la sezione di codici implicata in questa riflessione si segnala che mancano da questo censimento due codici importanti nella prospettiva qui assunta: il Dante Budapest (ora riprodotto in facsimile: Dante Alighieri, *Commedia*. Biblioteca universitaria di Budapest, *Codex Italicus* 1, Verona 2006 e consultabile all'indirizzo: www.konyvtar.elte.hu), con ricca illustrazione, in parte non realizzata, per il quale si ipotizza una datazione al 1345ca (*Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a c. di P. Trovato, Firenze 2007, p. 701) e il Dante Egerton (ms. Egerton 943 della British Library, per cui vd.: <http://molcat1.bl.uk/illcat/record.asp?MSID=6647&CollID=28&NStart=943>), che, con i suoi tre frontespizi miniati e

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 classificata da Boschi Rotiroti come “elementare” (ovvero una pura e semplice decorazione affidata a lettere filigranate e toccate 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); quattro¹¹ una decorazione “elevata” (ovvero un’illustrazione di tipo iconico, estesa oltre i confini delle carte incipitarie di cantica e di varia tipologia). Non irrilevanti le differenze di tipo quantitativo ricavabili dal censimento, perché, seppur verisimilmente riconducibili a ragioni di tipo economico e a indicazioni precise dei committenti¹², quelle differenze investono direttamente le scelte compositive messe in opera dai responsabili di quei manufatti, i quali sperimentano varie tipologie compositive (dalle tre lettere capitali di cantica figurate alle cento lettere iniziali di canto abitate, dai tre frontespizi estesamente miniati all’illustrazione continua nel *bas de page* dell’intero libro, dalle vignette intercalate al testo dei canti a carte interamente coperte da estese rappresentazioni di carattere narrativo, comprese

243 vignette, è tra i manoscritti antichi il più riccamente miniato. La sua datazione a metà Trecento, sottoscritta da Boschi Rotiroti e da *Nuove prospettive* cit., è ora messa in discussione sulla scorta degli studi degli storici dell’arte, a favore di una datazione attorno al 1340: A. Pegoretti, «*Or ti riman, lettor; sovra ’l tuo banco*». *Il ms. Egerton 943 della British Library*, tesi di dottorato, Università di Pisa, tutore L. Battaglia Ricci, Pisa 2009, p. 59.

11. In realtà, alla luce di quanto osservato nella nota precedente, sei.

12. La presenza di varianti iconografiche e compositive, oltre che materiali, in produzioni, per così dire, seriali conferma che rilevante è, nella definizione del progetto illustrativo, il ruolo del committente. In tal senso è illuminante la serie dei mss. Strozzii 149, 150, 151, 152 e 153 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, che appartengono ai “Danti del Cento”, sono compattamente riferibili, per l’illustrazione, alla bottega di Pacino, e sono stati composti per committenti esattamente individuati dagli stemmi presenti nel fregio. All’assoluta identità dello schema illustrativo utilizzato nei cinque mss. per le lettere capitali di cantica (nelle quali compaiono, nell’ordine, “Dante e Virgilio”, “Dante e Virgilio nella navicella”, “Dante e Beatrice”), si oppone la presenza, nel solo ms. Strozzii 152, di un’illustrazione di tipo narrativo nel *bas de page*, per la quale non si può che ipotizzare una opzione precisa di chi volle, per sé, quella copia e la cui identità è allusa dallo stemma nel fregio.

forme per così dire ibride, che contaminano, ad esempio¹³, il sistema a tre iniziali con una illustrazione narrativa continua nel *bas de page* dando vita a soluzioni ogni volta diverse), ma certo di maggior interesse sono, nella prospettiva qui assunta, le differenze di tipo qualitativo, ovvero le differenze rilevabili a livello iconografico, che emergono dall'analisi contrastiva dei manoscritti più o meno coevi e che sono in stretta relazione con l'approccio critico-interpretativo dell'opera adottato da chi progettò (e/o realizzò) questi interventi illustrativi¹⁴. L'analisi ravvicinata delle varie tipologie censite dimostra infatti che ognuna di esse aderisce a una delle plurime potenzialità semantico-inventive del poema, e ne offre una più o meno pertinente focalizzazione. Un esempio luminoso è offerto dal ms. Chantilly, Museo Condé 597 (Dante Cha), il cui corredo illustrativo, realizzato da Francesco Traini contaminando tipologie compositive e soluzioni iconografiche di tradizione eterogenea¹⁵, dipende strettamente dalla lettura dell'opera offerta da Guido da Pisa, l'autore del commento registrato in quelle carte, che fu molto probabilmente anche il responsabile del progetto illustrativo stesso, e al contempo in qualche modo lo autentica, confermando a livello visivo l'analogia

13. Così, appunto, il ms. Strozzii 152, ma anche il celeberrimo ms. Trivulziano 1080, vergato da Francesco di ser Nardo da Barberino e miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane (riprodotto in *Il codice Trivulziano della Divina Commedia*, Milano 1921), o il ms. Chantilly, Museo Condé 597, per cui vd. *infra*.

14. La complessità di questi progetti, che emerge in modo sempre più chiaro dagli studi, impone di ipotizzare, dietro le mani dell'artista che in concreto realizzò quelle opere, un *actor intellectualis*, quello che nel corso del saggio indico col termine generico di illustratore, il cui profilo può in certi casi, come nel caso del Dante Cha, addirittura confondersi e identificarsi con l'autore del commento, che del manoscritto fu anche committente. La distinzione tra ideatore delle immagini e artista è già ben presente a chi, come Francesco da Barberino, costruiva sistemi complessi di parole e immagini: risale a lui la distinzione tra *designator*, "ideatore", e *pictor*, "esecutore materiale".

15. L'illustrazione narrativa che corre nel *bas de page* non esclude la presenza di immagini d'apertura, e in particolare, in ossequio alla tradizione del sistema a tre iniziali, un capolettera abitato in apertura della cantica (un Dante allo scrittoio che aspetta ispirazione da un Virgilio raffigurato nel fregio), e, all'inizio del commento, una vignetta derivata pari pari dalla tradizione figurativa propria della Bibbia (il profeta Daniele che spiega al re il senso delle misteriose parole apparse sul muro della stanza in cui egli banchetta), la cui presenza è motivata dal commento registrato poche righe sotto.

tra il poema dantesco e la scrittura profetica sacra, che costituisce un assunto fondamentale della riflessione critica di Guido, le immagini finendo per comporre con le parole un vero e proprio “sistema esegetico complesso”¹⁶. Impossibile dare qui compiuta notizia tanto della specificità di ciascuno di questi testimoni quanto della varietà delle soluzioni esperite. A titolo esemplificativo si può ricordare lo scarto che si registra, oltre che nella qualità formale delle singole illustrazioni, addebitabile e addebitata ad artisti e tradizioni diverse, nella tipologia compositiva adottata e nei soggetti prescelti per illustrare tre copie manoscritte tra le più antiche conservate, quali il ms. Palatino 313 della Nazionale di Firenze (Dante Poggiali: *Po*), il ms. Parmense 3285 della Biblioteca Palatina di Parma (*Parm*), il manoscritto risultante dalla riunione del Riccardiano 1005 e del Braidense AG XII 2 (Dante Rb): testimoni di tipologie illustrative del tutto difforni sperimentate, più o meno in contemporanea, non solo e non tanto sul piano della *mise en page* e della configurazione complessiva del libro-contenitore, quanto sul piano dei soggetti prescelti per tradurre in termini visivi il complesso “discorso” dantesco. Per essi si dispone oggi, infatti, di analisi dettagliate che consentono di decodificare con buona approssimazione assieme di segni di non immediata trasparenza per lettori moderni, e di verificare la complessità dei sistemi costruiti su queste carte, dove le parole in vario modo intrecciate con le immagini danno vita, specie quando il testo dantesco è accompagnato da un apparato di commento verbale, a macchine semiotiche di grande complessità. Rimandando di necessità alle puntuali analisi uscite a stampa¹⁷, ricordo i dati più rilevanti nella prospettiva che qui interessa.

16. Sul codice si dispone, ora, di una ricca bibliografia: in Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso* cit., notizia bibliografica e minima documentazione fotografica.

17. Per il Dante Poggiali vd. A. Spagnesi, *Le miniature del Dante Poggiali, in Chiose palatine. Ms Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a c. di R. Abardo, Roma 2005, pp. 30-55, con integrale riproduzione delle carte miniate; per il ms. Parmense, Zanichelli, *L'immagine come glossa* cit., con minima documentazione fotografica; per il Dante Rb, ora riprodotto in facsimile (*Il manoscritto Riccardiano-Braidense della Commedia di Dante Alighieri con il commento di Iacomo della Lana*, Roma 2007 [Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, «I commenti figurati», 1]), L. Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-*

a) L'apparato illustrativo del Dante Poggiali, realizzato da vari artisti (Spagnesi elenca tre Maestri daddeschi e un Maestro pacinesco) anche utilizzando cartoni di altra tradizione¹⁸, consiste in scenette incorniciate poste per lo più all'inizio dei canti, trentadue per la prima cantica¹⁹, due per la seconda e tre per la terza, oltre a due capilettera abitati (un Dante allo scrittoio per *If* 1, l'arcangelo Gabriele per *Pd* 1, mentre resta vuoto lo spazio dedicato in *Pg* 1). Si tratta di un'illustrazione di preciso taglio narrativo, che mette in scena il pellegrino e la sua guida in viaggio in un mondo di cui sono raffigurati, in modo sintetico ma efficace, i tratti più significativi, compresa la varia tipologia delle pene infernali, l'angelo portiere in *Purgatorio* o la struttura dei cieli attraversati in volo da Dante e Beatrice per giungere alla visione di Dio, nonché, per l'*Inferno*, il più dettagliatamente illustrato, gli incontri con guardiani e dannati. La vignetta d'apertura, costruita ricorrendo al metodo dell'illustrazione simultanea che gode di largo successo nella tradizione del "Dante figurato" fin quasi alle soglie della modernità, mette in scena quanto Dante narra nel primo canto d'*Inferno*: lo smarrimento del pellegrino nella selva oscura a sinistra, al centro il tentativo di ascesa al colle su cui brilla il sole e l'incontro con le fiere, a destra, di nuovo in basso, Dante e Virgilio. Il Dante Poggiali, che, secondo la tradizione critica «rappresenta la prima recensione miniata della *Commedia*», il ciclo narrativo ripetendo, forse, «un prototipo perduto»²⁰, offre la più antica testimonianza della soluzione illustrativa del poema al contempo più ovvia e più frequentata: quella tesa a tradurre in termini figurativi più o meno rispettosi del testo e con maggiore o minore ricchezza di particolari la "storia prima", ovvero il racconto del viaggio compiuto dal personaggio Dante nei mondi ultraterreni, risultando invece del tutto esclusa la "storia seconda", quella cioè

Braidense, in Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, a c. di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, 4 tt., Roma 2009, IV, pp. 2719-2789.

18. In particolare dall'*Eneide* illustrata e dalla tradizione biblica e religiosa: su questo Spagnesi, *Le miniature* cit., specie pp. 34-37.

19. Manca quella relativa a *If* 4, per la caduta di una carta, e manca quella relativa a *If* 34, dove resta bianco lo spazio riservato.

20. M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, "Narrar Dante" attraverso le immagini, in *Pagine di Dante* cit., pp. 81-102, con documentazione fotografica. La cit. da p. 82.

delle storie raccontate dai personaggi incontrati dal pellegrino, cui la tradizione illustrata pare prestare, prima dell'epoca moderna, una più sporadica attenzione²¹.

b) L'apparato illustrativo di *Parm*, realizzato dal Maestro del Biadaiole, ripete, innovativamente rivisitandolo tanto sul piano della struttura formale che su quello delle scelte iconografiche, lo schema dei tre frontespizi. La lettera capitale abitata si lega in modo dinamico con le immagini intrecciate ai fregi che corrono nei margini e/o con quelle miniate nel *bas de page* sviluppando un «interattivo rapporto col testo»²², del quale l'illustrazione finisce per privilegiare i sensi riposti nello spessore polisemo del dettato, piuttosto che la pura lettera o il racconto portante. Il viaggio del pellegrino è qui sinteticamente evocato dai due termini estremi: Virgilio che, dal margine sinistro della lettera, invita Dante ad entrare nella selva che occupa la lettera incipitaria dell'*Inferno*, Beatrice che «tira» Dante verso il Dio (propriamente un'immagine della Trinità) che occupa la lettera incipitaria del *Paradiso*. Per il resto si tratta di immagini che, almeno per lettori in possesso dei codici di riferimento, evocano le valenze allegoriche e dottrinali del poema. Per il frontespizio dell'*Inferno*: nel fregio che si diparte dal capolettera e corre lungo i quattro

21. Non del tutto vero però che, come scrive Renzi, *Le conseguenze* cit., p. 192, «gli illustratori antichi si erano attenuti rigidamente alla rappresentazione del “racconto primo”» e che «nessuno, nemmeno (...) Botticelli, aveva pensato di illustrare, oltre al viaggio, anche quello che i personaggi incontrati raccontavano a Dante, cioè i “racconti secondi”, incastonati nel primo». Per quanto a me noto non mancano, nel trecentesco Dante Rb, come nei più tardi Yates-Thompson e Vat. Lat. 4776, messe in scena delle “storie seconde”. E solo un controllo a tappeto potrà testimoniare con sicurezza la reale diffusione di “aperture” siffatte. Resta poi da verificare anche la tradizione del “Dante visualizzato” per i secoli che precedono il successo delle “storie seconde” nella tradizione della pittura da cavalletto. Nella storia del successo figurativo di Ugolino (che ha suscitato presso gli artisti un interesse non inferiore a quello suscitato da Francesca), per esempio, il “rilancio” in prospettiva europea del racconto dantesco assicurato dal quadro composto da sir Joshua Reynolds attorno al 1730 nasce, probabilmente dalla suggestione di un bassorilievo che rappresenta la morte di Ugolino ed è stato realizzato in pieno Cinquecento da Pierino da Vinci (le due opere sono visibili all'indirizzo <http://www.abcgallery.com/R/reynolds/reynolds220.html> e http://www.scultura-italiana.com/Biografie/Da_Vinci_Pierino.htm).

22. Zanichelli, *L'immagine come glossa* cit., p. 125.

margini della carta, sono raffigurati sei mezzibusti femminili – tre sul margine sinistro e tre, armati d’arco, su quello destro – di chiara valenza allegorica²³. Il sistema è stato puntualmente interpretato da Giusi Zanichelli come la raffigurazione di un conflitto spirituale tra determinati vizi e virtù corrispondenti²⁴. Che si tratti non di vizi generici ma più precisamente di Lussuria, Ira e Avarizia implica, a tutta evidenza, nonostante l’opzione “Ira” al posto di “Superbia”, che l’illustrazione sostituisce al “realistico” veicolo simbolico-figurativo scelto da Dante, le tre fiere, altre rappresentazioni figurative in grado di evocare, per un lettore esperto, il significato morale implicito nell’invenzione dantesca. Così il frontespizio del *Purgatorio*, che mette in scena, tra lettera incipitaria, fregio e *bas de page*, non il viaggio di Dante²⁵, ma le varie tappe del percorso salvifico delle anime destinate a salire al cielo tramite il percorso catartico condensato dall’immagine dell’anima orante nel fuoco che occupa la lettera incipitaria, attira l’attenzione sul significato morale sotteso a quella cantica (e a quella sezione del mondo ultraterreno), mentre il frontespizio del *Paradiso*, che lega la visualizzazione dell’ultima tappa dell’iter dantesco con una raffigurazione della Trinità nella quale è centrale l’immagine di Cristo crocifisso, nel capolettera, e quella della città celeste, nel *bas de page*, funge da sintesi teologica. Per dirla con Giusi Zanichelli, cui si deve un’innovativa lettura di

23. Nel lato del fregio che corre sul margine destro, prima dei tre mezzibusti che raffigurano le virtù, compare il mezzobusto di una figura maschile, chiaramente connotata come quella di un saggio. Zanichelli ipotizza si tratti di Prudenziò, la cui *Psychomachia* è «la più sicura fonte» per l’iconografia qui implicata (la cit. da p. 132). L’ipotesi è suggestiva, ma non si può escludere, tenendo conto di quanto si legge nel canto e del fatto che in altri manoscritti, come nel Dante Cha, nel frontespizio della prima cantica compare, proprio in un medaglione posto nel fregio che corre nel margine destro, in corrispondenza della lettera incipitaria abitata, il Virgilio poeta, che ancora lui sia il saggio raffigurato nel medaglione di *Parm.*

24. Zanichelli, *L’immagine come glossa* cit., specie pp. 131-137.

25. Rilevante in questo caso, la netta opposizione che si rileva tra il ms. Parmense e il ms. Trivulziano 1080 (*Triv*) illustrati dallo stesso artista: in *Triv* è assolutamente privilegiato il racconto e la lettera del testo. Limitandoci qui al *Purgatorio*: il capolettera è occupato da Dante e Virgilio nella navicella, mentre nel *bas de page* sono raffigurati, secondo la tecnica dell’illustrazione simultanea, gli eventi narrati nel primo canto: Dante che contempla il cielo, Dante e Virgilio davanti a Catone, il rito lustrale compiuto da Virgilio su indicazione di Catone.

queste carte, sulla quale si dovrà forse tornare per singoli punti²⁶, ma di sostanziale tenuta nell'impostazione generale, «mediante i tre frontespizi (...) viene evidenziato il messaggio salvifico presente nel testo dantesco, rinforzandolo grazie a una serie di metafore visuali che si aggiungono a quelle verbali del poema: la lotta tra vizi e virtù nell'*Inferno*, il viaggio come purificazione nel *Purgatorio*, la conquista finale della *Civitas Dei* attraverso la sofferenza di Cristo e la mediazione della Chiesa nel *Paradiso*»²⁷.

c) L'apparato illustrativo del Dante Rb, che nell'elenco dei ventinove mss. assegnati da Boschi-Rotiroli al secondo quarto del XIV secolo risulta essere l'unico d'area non fiorentina²⁸, presenta una soluzione illustrativa del tutto isolata e di grande interesse. Il libro, la cui *mise en page* è modellata nelle forme proprie della tradizione li-

26. Non convince del tutto, ad esempio, la lettura del sistema di immagini presenti nel *bas de page* del frontespizio del *Purgatorio*. Per Zanichelli, *L'immagine come glossa* cit., p. 137, «si contrappongono qui bene e male, le pendici scoscese dell'*Inferno*, ove si distinguono i simoniaci e altri peccatori, e le pendici del *Purgatorio*, lungo le quali si inerpicava l'anima destinata alla salvezza». A ben guardare, pare evidente che i personaggi implicati in queste scenette (da destra verso sinistra; e dall'alto verso il basso: *scena 1^a*: anime chiuse in fori dentro la roccia; anime che da questa roccia escono tendendosi verso l'angelo nocchiero che le carica nella navicella; *scena 2^a*: la medesima barca carica di anime, alcune delle quali, ancora con l'aiuto dell'angelo, si accingono a salire sulla roccia che consente a una di loro di inerpicarsi verso l'alto) sono sempre gli stessi. Si tratta cioè di un'illustrazione eseguita ricorrendo alla tradizionalissima tecnica della "rappresentazione continua" o "illustrazione simultanea", che a suo modo mette in scena (o racconta) una storia: qui il passaggio delle anime penitenti dai loculi in cui esse aspettano di essere traghettate nel vero *Purgatorio* che Dante ha stabilito trovarsi di là dall'oceano, all'arrivo in quel mondo, secondo il percorso via mare immaginato dallo stesso Dante. Che la roccia in cui sono scavati quei loculi non debba di necessità essere identificata con l'*Inferno* si ricava dal celebre libro di Le Goff dedicato a *La nascita del Purgatorio*: rilevato che per il secondo regno non si conosce una tradizione figurativa stabile e condivisa come per gli altri due mondi ultraterreni, lo studioso segnala infatti tra le varianti attestate una generica rappresentazione di anime segregate in grotte scavate nella roccia in prossimità dell'*Inferno*, che è ancora visibile nel trecentesco Giudizio Universale della Cattedrale di Salamanca (così alle pp. 419-420, della tr. it., Torino 1996², con documentazione fotografica).

27. Zanichelli, *L'immagine come glossa* cit., a p. 139, dove però sarebbe forse da ripensare la pertinenza dell'etichetta di "metafora" per il complesso realismo figurale e la polisemia dell'invenzione dantesca.

28. Ma non fiorentini sono anche il Dante Egerton e il Dante Budapest.

braria universitaria bolognese, è corredato da una serie di capilettera miniate che segnalano l'inizio di ogni canto e del relativo commento registrato, a tenaglia, nei margini liberi attorno al testo. Si sono perse le carte iniziali, per cui si ignora se la serie delle duecento iniziali miniate fosse preceduta da una vignetta d'apertura, secondo il modello in uso nella tradizione libraria di tipo giuridico, che costituisce il modello di riferimento formale e concettuale di questa "edizione" della *Commedia*, a illustrare la quale 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»²⁹, il cosiddetto *Illustratore*, 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), a un'iconografia propria di tradizioni librerie a rigore impertinenti come quella giuridica, quella scientifico-dottrinarie, e quella dottrinario-teologica. Lunghi dall'essere addebitabile a una riproposizione di modelli inadeguati passivamente operata dagli artisti del pennello, il riuso di modelli siffatti è del tutto funzionale al progetto illustrativo – in parte ancora attestato dalle note al miniatore scampate a rifilature e usura del tempo – 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-dottrinarie, per offrire a lettori immaginati come "studenti" una meticolosa (financo eccessiva, in realtà, e spesso divagatoria) illustrazione degli elementi teologico-dottrinali ed enciclopedico-didattici implicati nel discorso dantesco. Le immagini miniate nei capilettera sono del tutto coerenti con un siffatto

29. F. d'Arcais, *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG XII 2: due attribuzioni e alcuni problemi*, in «Storia dell'Arte», 33 (1978), pp. 105-114, alle pp. 112-113.

progetto, così che, sia pure implicando un approccio critico assolutamente diverso da quello che dà vita al Dante Cha e forse anche minime incoerenze concettuali imputabili alla pluralità delle voci e delle mani coinvolte nella progettazione e nell'esecuzione del corredo illustrativo del Dante Rb, anche questo funziona come un sistema esegetico complesso, che risponde a una precisa modalità di lettura del poema e questa intende proporre al suo lettore³⁰. Relegato a tema secondario il tema del viaggio, evocato da figurine che attivano l'assunzione in chiave esemplare dell'esperienza attribuita dal pellegrino³¹, 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. Un esempio illuminante del raffinato, puntuale legame che corre tra la riflessione critica depositata nel commento verbale che circonda il testo e le immagini di corredo figurativo è offerta dai due capilettera di *Pd* 4. Nel primo, quello che segnala l'inizio del commento, una figura femminile vestita di blu e con un velo in testa è raffigurata dentro un edificio religioso; nel secondo, che segnala l'inizio del canto, la medesima figura femminile cerca di opporsi ad un uomo che l'afferra per un braccio e la tira fuori da quel medesimo edificio. Le due scenette visualizzano in modo fedele la storia di Piccarda – ed è interessante rilevare³² che già nei manoscritti più antichi è possibile trovare raffigurate le storie seconde: qui quella di Piccarda, più addietro quella di Guido da Montefeltro, e quella di Ugolino –, ma la loro dislocazione dal canto terzo al canto quarto 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

30. Analisi dettagliata dei duecento capilettera in Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense* cit., con bibliografia pregressa.

31. Così ad esempio nel capolettera di *Pg* 31 la confessione di Dante a Beatrice è visualizzata ricorrendo al repertorio iconografico tradizionale per raffigurare la confessione (un frate; una figura maschile inginocchiata davanti a lui, le braccia incrociate sul petto), come peraltro chiede la nota al miniatore «Qui vole uno fra' che confessi».

32. A proposito di quanto osservato alla n. 21.

libri giuridici il vivacissimo ed icastico *exemplum fictum* con cui si apre ogni sezione funge da indicatore strutturale e da supporto memoriale per la lunga riflessione teorico-dottrinarica che è quanto realmente interessa autore e lettori, 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 esemplaristica e fictiva, i personaggi ridotti a puri significanti di lezioni morali, con totale svilimento del realismo figurale e della fantasia visionaria dantesca³³. Così anche Ugolino, la cui vicenda è sintetizzata nei capilettera di *If* 33, 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 egli è sottoposto come traditore. E così, con una scelta la cui radicalità si coglie appieno quando si ricorda quanto appassionatamente l'episodio sia stato trattato dagli artisti in epoca moderna³⁴, ad aprire *If* 5, il canto di Francesca, sono deputate due scenette che vengono direttamente dalla tradizione dei libri giuridici, dove sono utilizzate come segnalatori tematico-strutturali nella sezione dedicata a trattare *De iure fisci*, a significare il dovere di "pagare il dovuto"³⁵. Il lettore, che si presume debba possedere i codici di riferimento implicati, è

33. Così nel *Comento a If* 1, par. 6: «(...) quando [Dante] fae mentione d'alcuna persona che non se dé entendre che quella persona sia perçõe in inferno od altroe perch' è ignoto e secreto a li mondani, ma spirtuale se intende che quello vicio ch'è atribuido a colui, overo vertude, per tale modo è purgado overo remunerado per la cüstixia di Dio».

34. Ampia documentazione per l'epoca moderna in Renzi, *Le conseguenze* cit., pp. 183-216. Vd. altresì G. Nuvoli, *Vorrei raccontarti una storia... Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica*, in «Italianistica», 38 (2009) [= *La 'cultura visuale'*, I], pp. 363-375.

35. Così d'Arcais, *Le miniature del Riccardiano* cit., p. 107 e n. 7.

così invitato a guardare questo canto focalizzando l'attenzione su Minosse e la sua funzione: su quel Minosse che, come si legge nel commento, è, in una lettura attenta a distinguere i vari "sensi" del testo, un «giudice» che discerne i debiti contratti dalle singole anime con la Giustizia divina.

I manoscritti addotti qui a puro titolo d'esempio da un lato dimostrano la varietà di approcci critici praticati dai primi lettori, dall'altro attestano come gli anonimi autori dei corredi illustrativi utilizzino con estrema raffinatezza e competenza le immagini per orientare la lettura del testo, costruendo sistemi complessi pieni di senso. Che visualizzino le tappe di un viaggio assumendo modelli figurativi dalla tradizione, pertinente, delle *Eneidi* illustrate, come si verifica nel Dante Poggiali, o costruiscano paratesti di forte valenza allegorico-morale, come si verifica in *Parm*, o facciano della *Commedia* una sorta di trattato di casistica morale assumendo il modello librario proprio della tradizione universitaria e in particolare di quella giuridica, come si verifica nel Dante Rb, è da una precisa opzione critica, da una ben determinata "idea di Dante" che ognuno di questi libri nasce, ed è quella medesima "idea" che ognuno di essi trasmette a chi quelle stesse carte si troverà a sfogliare, fortemente orientando la lettura del testo poetico lì registrato.

Determinante, in tale direzione, la specifica qualità delle immagini utilizzate per comporre siffatti corredi: lungi dall'essere, come capiterà nei secoli successivi, e in particolare in epoca moderna, libere elaborazioni di singoli artisti, i mezzibusti allegorici di *Parm*, le allegorie dei vizi nel *Purgatorio* del Dante Rb, la vignetta con la storia del profeta Daniele nel Dante Cha – per limitarci ai testimoni appena ricordati – sono immagini altamente convenzionali: tecnicamente catalogabili come "immagini", "storie" o "allegorie" nel senso stabilito a suo tempo da Erwin Panofsky³⁶, ovvero come più o meno complessi significanti grafici portatori di significati convenzionalmente stabiliti. La pura e semplice traduzione in termini figurativi di quanto il testo racconta – attività che, almeno per le prime attestazioni note, dà vita a vere e proprie

36. E. Panofsky, *Studies in iconology* (1939), tr. it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 6-7.

invenzioni figurative, spesso di alta qualità formale e di grande impatto visivo (gli esempi sarebbero infiniti: le metamorfosi dei ladri o i demoni dei barattieri nel Dante Cha, i giganti o l'ombra di Dante in cammino dello Strozzi 152, il Dante immerso nella visione finale del Dio uno e trino del Dante Egerton, ecc.) – si intreccia, nella tradizione più antica, con l'utilizzo di più o meno estesi sistemi di figure che veicolano significati convenzionali (“immagini”, appunto): atti, in quanto tali, a orientare in modo preciso la fruizione dell'opera registrata in quelle carte, e dunque strettamente dipendenti dall'“idea” che di Dante ha chi quell'illustrazione ha programmato. In questa direzione sono particolarmente significative le immagini d'apertura dei manoscritti più antichi che, suggerendo più o meno cogenti analogie tra l'opera che sta per iniziare e altre opere presenti nella tradizione culturale coeva, sembrano assolvere a una precisa funzione paratestuale, fungendo da vere e proprie “soglie iconiche”. Ad alcune di queste ho dedicato analisi più dettagliate altrove³⁷: qui basterà ricordare la presenza di immagini genericamente catalogabili come “Dante *somniator*”, che compaiono con una certa frequenza nei manoscritti più antichi per poi lentamente scomparire nei testimoni più recenti. Non legittimate, a rigore, da quanto Dante racconta, tali immagini offrono al lettore una precisa chiave di lettura del testo che sta per iniziare, fornendo al contempo informazioni utili per rispondere alle domande sollecitate dall'inizio *ex abrupto* del racconto. Si tratta di immagini convenzionali, che rimandano, in alcuni casi, ai dormienti della tradizione biblico-visionaria, in altri casi ai dormienti della tradizione letteraria. L'ormai celebre “Dante che dorme nel suo letto e sogna di dirigersi verso la selva”, che apre il Dante Egerton ripetendo l'immagine di “Amante che dorme nel suo letto e sogna di dirigersi verso il giardino”, che appartiene alla tradizione illustrata del *Roman de la Rose*, suggerisce in apertura di libro l'antefatto e

37. Battaglia Ricci, *Parole e immagini* cit.; Ead., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia. Le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a c. di L. Lugnani, M. Santagata e A. Stussi, Lucca 1996, pp. 23-49; Ead., *Il commento illustrato* cit.; Ead., *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'*, in «Italianistica», 38 (2009) [= *La 'cultura visuale'*, I], pp. 39-58. A questi saggi si rimanda per la necessaria integrazione bibliografica e la documentazione fotografica.

la causa da cui ha origine il racconto dello smarrimento nella selva con quel che segue, suggerendo al contempo una precisa analogia con opere della tradizione letteraria coeva, mentre il “Dante dormiente su una roccia, che sogna la selva” che compare in un capofila del Dante Cha, suggerisce piuttosto – in totale accordo con la lettura che della *Commedia* dà il Guido da Pisa che è l’autore del commento all’*Inferno* registrato in quel codice – una precisa analogia con la tradizione biblica delle visioni profetiche, da cui appunto deriva una tale immagine. In altri manoscritti coevi – nel Dante Budapest, ad esempio – è un “Dante seduto” nella tipica posizione del pensatore (immagine utilizzata anche per raffigurare il poeta, il melanconico o il santo in attività visionaria), ad aprire la serie delle vignette che illustrano questo codice: un “Dante seduto” destinato a incontrare un certo successo nella tradizione manoscritta, se lo si incontrerà, oltre che nelle carte incipitarie di cantica di manoscritti composti nella seconda metà del Trecento, come il ms. Pluteo 40, 3 della Biblioteca Laurenziana o il Dante di Altona, nei margini del ben più tardo ms. Urbinate 365 della Biblioteca Vaticana, miniato da Guglielmo Girardi negli anni tra il 1477-1478 circa e il 1480, prima di diventare lo schema grafico su cui Rodin modellerà prima il “Dante meditante” sulla *Porta d’Inferno* e poi il suo celeberrimo *Pensatore*. Tornando ai “Danti dormienti” o “meditanti” della tradizione più antica: la presenza di immagini siffatte sembra, da un lato, rispondere all’esigenza di chiarire – alle prime generazioni di lettori – che quanto il libro narra è prodotto dell’attività mentale – onirica, visionaria o poetica che sia – dell’autore e non (come ancora Boccaccio sentirà il bisogno di precisare)³⁸ registrazione di un reale viaggio di lui nell’Aldilà. Dall’altro 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, fittiva o visionaria, del poema, che appassionò le prime generazioni di lettori del poema.

38. Così, ad es., in *Esposizioni sopra la Comedia*, canto III, *esp. all.* 31: «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’ nostri ingegni in questa maniera parlare, acciò che essi con minore difficoltà possino dalle cose attualmente disritte comprendere le spirituali, le quali per opera d’imaginatione o di meditazione s’intendonno».

3. 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 sembra essersi spostata su altri piani. Basti, a titolo di esempio, un rapido raffronto tra i frontespizi della prima cantica di due codici come il ms. Lat. 4776 della Biblioteca Vaticana, della fine del XIV secolo, e il ms. It. 74 della Biblioteca Nazionale di Parigi, composto verso il 1420.

a) Nella grande lettera incipitaria dell'*Inferno* Parigino Dante, raffigurato dentro 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: intorno, il fregio che corre lungo i quattro margini della carta sostiene sette medaglioni abitati dalle allegorie delle Arti liberali, ciascuna delle quali corredata di relativo *titulus*.

b) La lettera incipitaria dell'*Inferno* Vaticano è abitata da una figura allegorica che rappresenta la Giustizia e il fregio è pura decorazione grafica che, nel margine inferiore, assume la funzione di sostenere, trasformato in piedistallo, 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.

Le due composizioni implicano, a tutta evidenza, due diverse "idee di Dante" – testo poetico che trasmette una lezione morale, per il ms. Vaticano; prodotto insigne dell'enorme dottrina del suo autore per il ms. Parigino –, che si radicano nel dibattito critico presente ai letterati delle generazioni successive a Boccaccio e Petrarca e di

cui rende perfetta testimonianza la distinzione tra una «somma e più perfetta spezie di poesia», che si raggiunge «per ingegno proprio agitato e commosso da alcun vigore interno e nascosto, il quale si chiama furore e occupazione di mente», e una specie inferiore, che si raggiunge «per iscienza, per istudio, per disciplina ed arte e prudenzia», su cui riflette, in anni non troppo lontani, Leonardo Bruni nella sua *Vita di Dante*. Diversamente da quanto crede l'illustratore del ms. Vaticano, quello che ha realizzato il frontespizio del ms. Parigino sembra condividere la posizione critica assunta dal medesimo Bruni il quale, dopo aver osservato che appunto «di questa seconda spezie fu Dante», così ne ricostruisce il percorso creativo: «(...) per studio di filosofia, teologia, astrologia, aritmetica, per lezione di storie, per revoluzione di molti e vari libri, vigilando e sudando, acquistò la scienza la quale doveva ornare ed esplicare con i suoi versi».

L'attenzione prestata da singoli illustratori alla specifica qualità della scrittura o alla funzione dell'opera, che si traduce in siffatte immagini-soglia, di immediata evidenza per lettori forniti di codici adeguati, non toglie però che sempre più dettagliata e ricca sia la traduzione in termini visivi della lettera del testo: il racconto del viaggio, prima di tutto, ma anche le storie seconde (impressionante in questo senso la raffigurazione del naufragio di Ulisse nel già ricordato Vaticano 4776, c. 92r), nonché, almeno in un caso, alla dimensione retorica del dettato. Impossibile esemplificare in modo dettagliato. Basterà segnalare, da un lato, per la novità che tale scelta comporta, la puntuale, quasi pignola attenzione che il Maestro delle *Vitae Imperatorum* dedica nel sontuoso esemplare confezionato per Filippo Maria Visconti verso la metà del XV secolo (il 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 Imola³⁹: Imola 76) alle reazioni emotive di Dante e Virgilio a ciò che vedono nelle varie tappe del viaggio icasticamente rappresentate nelle vignette intercalate al testo, e, dall'altro, i complessi assieme di immagini costruiti da Giovanni di Paolo nelle carte del ms. Yates-Thompson 36 della British Library che tramandano il *Paradiso* per mettere in scena sia il racconto primo che i racconti secondi, nonché

39. Consultabili in rete all'indirizzo: <http://bim.comune.imola.bo.it/content.php?current=8631>.

la serie di similitudini, metafore o allusioni mitologiche che correda il testo dantesco, come, ad esempio, la similitudine delle immagini riflesse o l'allusione al mito di Narciso di *Pd* 3, 10-18, che a c. 133r trovano spazio attorno alla raffigurazione di Dante e Beatrice che, nel cielo della Luna, dialogano con Piccarda e Costanza d'Altavilla, o la storia delle due monache, puntualmente visualizzata a c. 134r. Per la pretesa di esaustività sottesa a un progetto illustrativo siffatto (che arriva, a c. 133r, a miniare sul petto di Dante in colloquio con Piccarda «il sol che pria d'amor *gli* scaldò il petto» di *Pd* 3, 1, come già a c. 131r aveva messo in scena, per illustrare il canto secondo, oltre a Dante e Beatrice in volo verso il cielo della Luna, Minerva e Apollo impegnati, l'una a spingere, l'altro ad accompagnare il pellegrino, sul capo del quale veleggiano le nove Muse impegnate a indicargli l'Orsa dorata, mentre in basso è raffigurata in estrema sintesi la vicenda di Giasone e gli Argonauti), il *Paradiso* del Dante Yates-Thompson – un altro sontuoso esemplare prodotto per un destinatario eccellente, Alfonso V d'Aragona, re di Napoli, tra il 1440 e il 1450 – è certo un *unicum*⁴⁰.

Nei decenni che chiudono il secolo è sostanzialmente alla narrazione prima, al viaggio del pellegrino nei mondi dell'Aldilà, che gli illustratori prestano la massima attenzione. Questo è il soggetto del ms. Urbinate 365 della Biblioteca Vaticana, destinato a diventare, per volontà precisa del suo committente, Federico da Montefeltro, duca di Urbino, «splendido più di ogni altro»⁴¹; questo è il soggetto del piccolo manipolo di vignette che corredano l'*editio princeps* del *Comento* di Landino⁴² uscito nel 1481 e che si tende a credere dipendano da

40. Su cui importante, per analisi ed esaustiva documentazione fotografica, *Paradiso: the illuminations to Dante's Divine comedy by Giovanni di Paolo* (1993), a c. di J. Pope-Hennessy, tr. it. *Il Paradiso di Dante miniato da Giovanni di Paolo*, Milano 1993.

41. Di questo celebre codice, ritenuto il più bel manoscritto della *Commedia* giunto fino a noi, si dispone di una riproduzione facsimilare curata da L. Michelini Tocchi, M. Salmi, G. Petrocchi: *Il Dante Urbinate (Codice Urbinate Latino 365)*, Città del Vaticano 1965. Per una diffusa analisi con bibliografia progressa e un minimo di documentazione fotografica L. Battaglia Ricci, *L'iconografia del Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Cod. Urb. Lat 365)*, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a c. di E. Sandal, Roma-Padova 2008, pp. 183-211, la cit. da p. 187.

42. Integralmente riprodotte dall'esemplare della Biblioteca Riccardiana di Firenze in Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a c. di P. Procaccioli, 4

disegni, non conservati, di Botticelli; questo è il soggetto della grandiosa serie di pergamene coperte dai disegni eseguiti dal medesimo Botticelli verso la fine del secolo e destinata a comporre un libro di formato e struttura assolutamente eccezionale: un “Dante istoriato” solo in parte realizzato⁴³, che per più ragioni anticipa quello realizzato quasi un secolo più tardi da Federigo Zuccari⁴⁴, anch’esso assumendo come soggetto esclusivo il viaggio-visione del pellegrino. Le differenze tra queste opere, prodotte da artisti di assoluta eccellenza, sono anzitutto stilistiche e culturali. Ma non solo. Per quanto qui interessa varrà la pena segnalare che almeno in parte sono da addebitare a modi diversi di leggere e intendere la *Commedia*: modi più o meno pacificamente riconducibili ad un’“idea di Dante” attiva nel contesto in cui gli artisti operano o da loro condivisa.

a) Per il ms. Urbinato, la cui illustrazione è stata realizzata in tre fasi, per opera di artisti diversi, gli ultimi intervenuti a distanza considerevole di anni⁴⁵, l’analisi deve limitarsi di necessità alle carte

voll., Roma 2001, I, con sintesi informativa. Il progetto editoriale, cento vignette, per l’intera estensione del poema, resta incompiuto per le difficoltà incontrate nella riproduzione a stampa utilizzando la tecnica della calcografia.

43. Da quanto si desume dalle novantadue pergamene conservate, oggi divise tra la Biblioteca Vaticana (ms. Reginense Latino 1896: 8 disegni) e il Gabinetto di Disegni e Stampe di Berlino (ms. Hamilton 201 Cim 33: 84 disegni), l’assieme delle carte, che trasmettono, ciascuna, da un lato un canto della *Commedia*, qui trascritto da Niccolò Mangona, e dall’altro i disegni di Botticelli, solo in parte colorati, era destinata a comporre un libro commissionato all’artista da Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici. La bibliografia è ovviamente molto ampia: nel catalogo della mostra *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, Roma, Scuderie Papali al Quirinale (20 settembre-3 dicembre 2000), a c. di S. Gentile, 2 voll., Milano 2000, documentazione e notizia bibliografica; in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Illustrazioni di Sandro Botticelli*, prefazione di J. Risset, presentazione e commenti ai disegni di Botticelli di P. Dreyer, tr. it. Firenze 2008 (più avanti citata come “ed. Alighieri-Botticelli”), una completa documentazione in servizio del testo dantesco.

44. L’imponente opera, oggi riprodotta in facsimile – *Dante historiato da Federigo Zuccaro*, Roma 2004 (Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, «I commenti figurati», 2) – fu realizzata negli anni tra il 1587 e 1588: una puntuale descrizione e parziale documentazione in Mazzucchi, *Dante istoriato*, *Commentario* cit.

45. Tra il 1477/78 ca. e il 1480 Guglielmo Girardi e bottega illustrano i frontespizi delle prime due cantiche e buona parte delle miniature tabellari che corredano i canti di queste stesse cantiche; tra 1480 e 1482 Franco de’ Russi integra le miniature non ancora realizzate nelle carte dell’*Inferno* e si arresta agli ultimi canti

minate da Guglielmo Girardi. Di assoluto rilievo sul piano artistico, questa illustrazione è parsa a lungo, a storici dell'arte figurativa come anche a studiosi dell'iconografia dantesca, l'esito felice di un'assoluta adesione e fedeltà al testo dantesco. «L'artista – annota ad esempio Luigi Michelini Tocci nella voce *Girardi* dell'*Enciclopedia Dantesca* – aderisce allo spirito oltre che al contenuto del canto, scegliendone i momenti più importanti e iconograficamente suggestivi, dando talora anche un'interpretazione personale degli episodi»; così egli «si distacca (...) nettamente dalla tradizione illustrativa del poema, fino ad allora legata a schemi medievali, e si innalza per la prima volta a una rappresentazione piena di vigore pittorico». Giudizi siffatti sono il prodotto di una lettura condizionata, da un lato, dalla straordinaria potenza rappresentativa di queste immagini, dall'altro dal giudizio negativo a lungo condiviso dagli studiosi sulle illustrazioni dei manoscritti più antichi, apparse a Corrado Ricci poco più che misere «figurine» incapaci di rendere la grandezza dell'immaginazione dantesca⁴⁶. In realtà già Paul Brieger, uno degli studiosi coinvolti nel pionieristico censimento dei manoscritti illustrati della *Commedia* uscito a stampa nel 1969, aveva rilevato i diffusi “tradimenti” del testo operati da questo illustratore (difficile dire se dall'artista che minì le carte o dall'intellettuale che stese il progetto iconografico)⁴⁷. Per noi qui basti citare l'immagine che apre il canto terzo dell'*Inferno*, con i due poeti che, superata la porta, avanzano, amabilmente conversando, verso un inferno incredibilmente luminoso, gli ignavi e la barca di Caronte in secondo piano e, sullo sfondo, la città di Dite quasi miraggio edenico sospeso tra un limpido specchio d'acqua e un non meno limpido cielo azzurro. O quella dedicata ad illustrare l'incontro dei due poeti con Paolo e Francesca, due nudi di grande bellezza e dignità che, in un contesto che non reca traccia di torture o orrori infernali, dialogano pacatamente con i due pellegrini. O ancora quella che mette in scena i poeti in serena navigazione su un placido fiume azzurro, in grotta a

del *Purgatorio*. La morte del committente nel settembre del 1482 è con buona probabilità la ragione per cui la decorazione del codice si interrompe, per essere ripresa e compiuta alla fine del XVI secolo.

46. C. Ricci, *Prefazione a La Divina Commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento (Michelangelo, Raffaello, Zuccari, Vasari, ecc.)*, a c. di C. Ricci, Milano 1908, p. v.

47. Brieger, *Pictorial Commentaries* cit., specie p. 113.

un mitologico Tritone, anziché immaginarli in folle volo tra le aspre pareti rocciose lungo la cascata del rosso Flegetonte sulle spalle piene di nodi e rotelle di Gerione. Questo Gerione-Tritone può essere assunto a icona di un progetto illustrativo che tende a cancellare le pur vistose tracce di quel simbolismo medievale di cui la «sozza immagine di froda», elaborata dall'Alighieri come concreta "realtà" visionaria atta a veicolare un senso morale, è prodotto e testimonianza. Qui essa è profondamente rielaborata in direzione razionalistico-mitologica, con un'operazione che, recuperando icone di ascendenza classica ben note ai fruitori del libro, sortisce l'effetto di riportare la complessa, sperimentale polisemia del *monstrum Commedia* nei più tradizionali moduli dell'allegorismo letterario di matrice classica, finendo implicitamente per equiparare il poema medievale ai grandi testi di quella cultura. In questa medesima direzione va, del resto, l'adozione, per questa *Commedia*, destinata a un bibliofilo raffinato quale fu il Duca di Urbino, di moduli e tipologie compositive già sperimentate da Girardi per l'illustrazione di un Virgilio, come anche l'adozione di un tipo di impaginazione che ricorda, come ha osservato Giordana Mariani Canova, il sistema tabellare usato nei manoscritti tardoantichi di Virgilio⁴⁸. Prestare una puntuale, esclusiva attenzione alla lettera del racconto primo, senza nulla concedere alla dimensione allegoricomorale delle invenzioni dantesche e a quello che alla cultura del tempo pare essere il rozzo ibridismo fantastico di marca medievale, comprese le zone di più accesa dimensione visionaria, esaltando piuttosto o, se necessario, integrando l'aurea classicità del dettato dantesco: questi sembrano i principi guida dell'illustratore, ben testimoniati dalle vesti del ben poco medievale pellegrino che attraversa i mondi ultraterreni, come dalle forme non degradate assunte da diavoli e peccatori e dalla cancellazione di tutto ciò che potrebbe evocare il mostruoso, l'orroroso, il deforme. Come anche – ancora a conferma dei condizionamenti operati dalla cultura e dall'ideologia della corte – dalla traduzione del rapporto tra Dante e la guida e degli incontri di lui con le anime in termini di "civil conversazione". Illuminante in questo senso la vignetta del canto quinto: cancellati i segni della pena, delegato alla pura rievocazione memoriale il ricordo della storia che ha portato Paolo e Fran-

48. G. Mariani Canova, *Guglielmo Girardi, miniatore estense*, Catalogo delle opere, a c. di F. Toniolo, Modena 1995, pp. 57-71.

cesca in Inferno, l'attenzione è tutta puntata sul dialogo conoscitivo in atto su quello sperone di roccia, ovvero all'esperienza intellettuale del pellegrino qui in chiaro assetto di "dotto", amorevolmente assistito dal poeta classico che gli fa da guida. Nel suo assieme questo Dante Urbinate risulta essere del tutto coerente con la lettura che del poema si dette nel lasso di tempo in cui il manoscritto fu prodotto: l'apparato illustrativo conferma, e al contempo orienta, la lettura dell'opera in chiave umanistico-rinascimentale. Come farà esplicitamente, da par suo, Cristoforo Landino nel commento uscito a stampa mentre l'illustrazione dell'Urbinate era ancora in corso, anche le immagini di questo codice tendono a cancellare le letture che in pieno Trecento accreditavano la dimensione profetico-visionaria dell'opera dantesca, riportandola ai più ovvi, seppur altissimi, parametri letterari rappresentati da Omero e Virgilio, e al tempo stesso autorizzando l'idea che la *Commedia* possa essere immaginata come la grandiosa, idealizzata rappresentazione di un'articolata esperienza intellettuale ambientata in un contesto paesaggistico di straniata teatralità: quasi una lunga e precisamente articolata "recita" figurata di nobili e raffinati "ragionamenti" tra dotti, atti a condurre l'uomo a pienamente realizzare il proprio destino. In questo suo modellarsi sulla sensibilità estetico-letteraria del suo pubblico privilegiato e sui codici culturali e comportamentali correnti nelle corti dove il libro è chiamato a vivere, l'illustrazione di questo Dante finisce per offrire (e al contempo testimoniare) una chiave di lettura e di memorizzazione del poema sacro molto precisamente orientata, e fortemente attualizzata.

b) Anche per Sandro Botticelli è la narrazione prima il soggetto esclusivo tanto delle pergamene destinate a comporre un Dante istoriato quanto dei disegni, a noi non pervenuti, che costituirebbero, come la tradizione critica tende a credere, l'archetipo da cui un incisore, da identificare secondo tradizione con l'orefice Baccio Baldini, elaborò le tavole utilizzate per la prima edizione illustrata della *Commedia*, quella con l'*editio princeps* del *Comento* di Cristoforo Landino, uscita a Firenze nel 1481⁴⁹. Si tratta di opere profondamente diverse, per la diversa qualità ed estensione dell'attestazione

49. Che fornì l'ideale filigrana di riferimento per diverse edizioni illustrate realizzate a Venezia negli anni '90 del '400 (M. C. Castelli, *Immagini della Commedia nelle edizioni del Rinascimento*, in *Pagine di Dante* cit., pp. 103-114, a p.

a noi pervenuta – novantadue disegni autografi per le pergamene, venti calcografie da incisioni realizzate da altra mano e utilizzando altra tecnica –, che sottendono però un’identica impostazione del progetto iconografico: ovvero la ripresa della tecnica dell’illustrazione simultanea, cara alla tradizione manoscritta più antica⁵⁰, che consente all’artista di rappresentare nel modo più puntuale possibile il cammino del personaggio attraverso i mondi ultraterreni e dunque la storia portante del poema. Come è proprio di questa tecnica, che Botticelli porta a una raffinatezza e a una complessità di realizzazione assolutamente eccezionali, la continuità del racconto è assicurata dalla ripetizione di immagini pressoché simili dentro la stessa tavola – qui dalla rappresentazione minuziosa dei gesti del protagonista e delle sue guide nelle varie tappe del viaggio –, che consente al lettore, obbligato a una fruizione lenta del complesso sistema iconico, di veder scorrere davanti ai suoi occhi, passaggio dopo passaggio, “fotogramma” dopo “fotogramma”, l’intera vicenda narrata nel libro. Vistoso lo scarto rispetto al Dante Urbinate: tanto Girardi e collaboratori selezionano, tanto Botticelli accumula, seguendo fedelmente il pellegrino, i suoi moti interiori, la sua trasformazione. Ciò non toglie che anche in queste tavole si registrino interventi di selezione del materiale fantastico offerto dal testo, che rivelano cosa più interessasse all’illustratore, la selezione, non imposta da drastiche necessità materiali, risultando particolarmente eloquente. Come risulta eloquente l’operazione inversa, di ripetizione esasperata di immagini caratterizzate da minime differenze a distanza ravvicinata, come anche da minime variazioni in sistemi pressoché identici. A sfogliare le pergamene risulta evidente che proprio al diverso addensarsi dei nodi grafici rappresentati dai due personaggi in contatto più o meno stretto con le anime, che caratterizza le tre sezioni del libro – dal groviglio quasi inestricabile di corpi in *Inferno* alla levità delle raffigurazioni paradisiache – Botticelli affida la rappresentazione del

108), nonché i rami per una rara edizione del 1544 di cui dà notizia Procaccioli, *Introduzione* cit., p. 91.

50. Tecnica esemplarmente illustrata in ambito dantesco dalle pagine miniate da un artista tradizionalmente identificato con Pietro Lorenzetti nel ms. L 70 della Biblioteca Civica Augusta di Perugia (riprodotte in *Il Gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d’arte*, Catalogo della Mostra [Siena, 24 luglio-30 ottobre 1982], Firenze 1982, pp. 230-231).

senso morale della storia: un senso che si radica, si direbbe, ancora una volta, nell'“idea di Dante” che nell'ultimo scorcio del XV secolo trova voce nel *Comento* di Landino⁵¹. Prospettiva critica confermata, sia pure con differenze significative, dalla tavola d'apertura di entrambe le opere, cui mi pare opportuno, nell'impossibilità di redigere qui descrizione adeguata delle due opere, appuntare l'attenzione per rilevare le affinità e le differenze più significative rispetto a quanto finora osservato nella tradizione del “Dante figurato”. La prima tavola del libro a stampa e la corrispondente delle pergamene⁵² mettono in scena, con minime variazioni di composizione e di trattamento grafico, le sequenze fondamentali del primo canto: lo smarrimento di Dante nella selva, l'incontro con le fiere, l'apparizione di Virgilio. Nella tavola a stampa, il cui disegno, secondo la cronologia fissata dalla tradizione critica, dovrebbe precedere quello delle pergamene, compaiono tre figurine che rappresentano Dante personaggio: nell'ordine, da sinistra a destra, un primo Dante in piedi tra i tronchi nodosi di un fitto bosco, in posizione statica, le mani appoggiate sul ventre, la testa reclinata sul petto, gli occhi chiusi; subito accanto un secondo Dante, in movimento, la testa levata verso l'alto, gli occhi spalancati, il braccio sinistro levato nel gesto di sorpresa, la mano destra impegnata a sollevare la veste, per non impacciare il veloce movimento della gamba tesa a varcare il confine del bosco, segnato da alberi più radi e sottili; poco oltre, nella metà destra della tavola, un terzo Dante, che scende rapido dal colle fuggendo a braccia levate dalla lupa, mentre da una collinetta sbuca il mezzo busto di un nobile vegliardo con gli occhi chiusi, che rappresenta il Virgilio in procinto di emergere dal nulla per mostrarsi allo spaventato pellegrino in fuga.

Nella pergamena la lettura è resa difficile dal deterioramento cui il disegno è andato incontro, specie nella parte centrale. Le figurine che rappresentano Dante sono qui non più tre, ma per quanto si riesce

51. Tanto che si può parlare di un «Dante travestito da poeta platonico nell'edizione landiniana»: così L. Miglio, *Manoscritti miniati*, nella voce *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, dir. da A. M. Romanini, 12 voll., Roma 1994, V, p. 634.

52. La seconda delle pergamene, la serie essendo aperta dalla celebre tavola che offre una rappresentazione sintetica della voragine infernale, con i suoi dannati e le sue pene e i due pellegrini in viaggio tra una sezione e l'altra.

a intuire, cinque: il Dante nella selva e i tre variamente disposti davanti alle fiere sono perfettamente leggibili; il quinto, ora celato dalla macchia che copre la zona compresa tra il margine inferiore del bosco e il Dante che osserva la fiera «a la gaietta pelle», rappresenta, come attestano le prime riproduzioni ottocentesche, un Dante seduto. La maggiore ampiezza della superficie disponibile consente a Botticelli, si direbbe, una più puntuale visualizzazione del testo, e l'affollarsi di ben tre “Danti” a mettere in scena, nella parte destra della pergamena, le reazioni del personaggio davanti a ognuna delle tre fiere sembrerebbe rispondere ad una più puntuale attenzione alla varia dinamica emotiva che il testo descrive. Una traduzione visiva più attenta alla scansione temporale del racconto porta anche, probabilmente, a diversamente collocare la figura di Virgilio, qui a occhi aperti e già in rapporto dialogico col Dante che scende rovinosamente dal colle. Ma le differenze più significative si osservano nella sezione di sinistra; dove torna, tra i tronchi nodosi della selva che occupa metà pergamena, la stessa figurina di Dante in piedi, assorto, seppur ora con i piedi in movimento, presente nella stampa, ma non il secondo Dante, quello che nella stampa più chiaramente mette in scena il «mi ritrovai» di *If* 1, 2, qui scomparso per far posto, si direbbe, a un “Dante seduto”, ovvero “in meditazione”, che, in totale rispetto di una tradizione cara, come si è visto, ai primi illustratori (si pensi al Dante Budapest o al Dante Laurenziano Pluteo 40. 3), e a suo modo ripetuta ancora da Guglielmo Girardi in un medaglione del frontespizio della prima cantica, si preoccupa di chiarire, ancora, che quanto il libro narra, e la pergamena mette in scena, è il prodotto della fantasia del poeta⁵³. Adozione della tecnica dell'illustrazione continua e riproposizione di immagini siffatte nella tavola incipitaria provano la contiguità tra la straordinaria impresa di Botticelli e la tradizione illustrata di primo Trecento: la più antica, si direbbe, come attesta, insieme al recupero dell'immagine del Dante *somniator*, la straordinaria affinità compositiva rilevabile tra la prima tavola dell'incunabolo e la prima vignetta del Dante Poggiali, recuperata da Botticelli, e da lui innovativamente rielaborata, oltre che per la più vivace e dinamica resa dei singoli even-

53. Non “il Poeta si riposa”, come suggerisce nel commento relativo a questo disegno Peter Dreyer, in “ed. Alighieri-Botticelli” cit., p. 55, nota (ma a ragione Jacqueline Risset, *ibid.*, p. 14: «Dante dorme e sogna la *Commedia*»).

ti e le macroscopiche differenze stilistiche, per il singolare trattamento riservato alla rappresentazione della selva e al rapporto che con essa stringe il corpo del pellegrino. Nella miniatura del Dante Poggiali, come per lo più nelle raffigurazioni antiche, la selva è una più o meno caratterizzata massa arborea che fa da sfondo a un Dante in piedi, più o meno immobile. Nella pergamena, come nella tavola a stampa, la selva occupa uno spazio esteso, corrispondente a circa metà composizione. In entrambi i casi grande attenzione è prestata agli alberi che compongono il bosco, costruiti, specie quelli più vicini a Dante, in modo da suggerire una precisa contiguità materiale tra l'uomo e i tronchi che, letteralmente, lo "incarcerano". Ancora più evidente che nella pergamena – rimasta allo stadio di puro disegno e fortemente deteriorata dal tempo – è, nella tavola a stampa, l'attenzione prestata alle varie forme dei tronchi arborei⁵⁴, come anche ai raggi del sole che formano un vistoso cono di luce, che si allarga da sopra il bosco verso il colle e che sembra essere l'oggetto verso cui si dirige lo sguardo del secondo Dante. Quanto si legge nel *Comento* che, nell'edizione curata da Landino, Nicolò Tedesco e collaboratori, è registrato in queste stesse carte in margine al testo dantesco, lascia credere che, come già si è verificato nella tradizione antica, per il Dante Cha, ad esempio, a indirizzare la mano dell'artista sia stato il commento, o meglio: il commentatore, qui impegnato a spiegare «con ogni industria (...) che allegoricho senso arechi seco questo *mezo del camino*, et che cosa sia *selva*». Dopo aver osservato che «è verisimile» che Dante «si proponesse il medesimo fine» che si erano proposti Omero e Virgilio, ovvero dimostrare «l'uno per Ulixe, l'altro per Enea (...) in che modo venendosi nella cognitione de' vitii et conosciutogli, purgandosi da quegli, s'arriva finalmente alla contemplatione delle chose divine», Landino precisa che nel racconto della sua «peregrinatione», Dante intende «dimostrare quel medesimo» percorso di redenzione. Così nella notissima glossa a *If* 1, 1-3 dapprima esplicita i fondamenti del proprio sistema filosofico e poi offre le chiavi di lettura del testo dan-

54. A differenza del ben più sommario trattamento riservato a questi particolari nella tavola del Dante Poggiali, che pare essere il modello ideale di riferimento dell'illustratore e che gode di un successo considerevole in area fiorentina entro l'antica vulgata: per documentazione fotografica e analisi critica vedi A. Spagnesi, *Le miniature del Dante Poggiali*, in *Chiose palatine* cit., pp. 30-55.

tesco. Particolarmente interessante, nella prospettiva che qui interessa, la rete di metafore cui il commentatore ricorre per indicare il corpo umano, che sembrano chiosare – più che il testo dantesco – la nostra tavola, ovvero il testo visivo stampato in margine alla pagina d'apertura dell'*editio princeps*:

El corpo (...) è corruptibile, obscuro et pieno di tenebre. L'animo (...) sommerso in questo obscuro carcere perde quasi ogni suo celeste vigore, et per le tenebre del corpo rimane quasi privato d'ogni luce di ragione, et puossi dire quello essere sepolto sotto la corporea mole. Onde (...) el divino Platone pone due spetie di morte, et l'una (...) allora viene, quando l'anima dal corpo si separa. L'altra è morte d'anima, et questa è quando l'anima (...) sommersa dal pondo et obscurità del corpo, perde tanto di vigore, che nessuna delle sue eccellenti potentie può adoperare. Il perchè veggiamo l'huomo [...] in gran parte della adolescentia et gioventù vivere solamente secondo el senso (...). Et chome *ebbro et da profonda sonnolentia oppresso* né sé conosce, né ad che fine sia producto intende, (...) in sino a tanto che, arrivato all'età già matura (...), comincia a destare la ragione, et allora *finalmente conosce sé essere in obscura selva*, cioè l'animo suo essere oppresso da ignorantia et da viti per la contagione del corpo. È adunque la sententia del testo «io mi ritrovai in una selva obscura (...)»: 'io m'accorsi l'animo mio essere sommerso nel corpo per la contagione et tenebre del quale havea perduto la diritta et vera via'; (...), nel mezo del corso della vita humana, nel qual tempo la discretione comincia destarsi ne l'huomo, la quale in sino a quel termine era stata quasi spenta. Et desta s'accorge dell'errore et prende la via salutare, se già non si lascia tanto vincere alla sensualità che non che proceda avanti, ma più tosto ritorna in drieto nella obscurità della selva (...). *Né è sanza cagione che lui ponessi la selva pel corpo, et consequentemente pel vizio*, perchè et Platone et molti altri philosophi chiamano *la materia corporea in greco «hyle» et in latino «selva»*, et chome l'animo ha ogni excellentia et felicità per la natura sua indivisibile incorporea et incorruptibile, chosi per l'opposito ha ogni calamità et ogni vizio per la *selva*, cioè pel corpo el quale è corruptibile. Il per che rectamente Platone come chiama Idio cagione et fonte di tutti e beni, chosi per l'opposito chiama la *selva*, cioè *el nostro terrestre carcere*, cagione di tutti e mali⁵⁵.

Se riletta alla luce di questa nota, la tavola che apre quest'edizione della *Commedia* appare piena di senso. Chi ha programmato l'assieme – ed è impossibile non credere a una gestione diretta del progetto da parte dello stesso commentatore – ha programmato con ferrea chiarezza un sistema paratestuale che crea una sorta di circolo ermeneutico autocertificantesi: nella tavola il lettore

55. Cristoforo Landino, *Comento* cit., pp. 284-286. Mio il corsivo.

“visualizza” la scena che il testo dantesco descrive, acquisendo così, più o meno consapevolmente, informazioni che la glossa sistema sul piano teorico-dottrinale e, in sostanza, conferma. Lungi dall’essere libera espressione dell’artista, l’illustrazione era dunque programmata in modo da fissare nella memoria collettiva la lettura di Dante nella prospettiva critica stabilita da quel preciso interprete: poco importa, da questo punto di vista, che le difficoltà materiali incontrate nella stampa abbiano di fatto neutralizzato o parzialmente obliterato tale progetto. Le varianti che si osservano nella più distesa illustrazione delle pergamene saranno forse da addebitare a una più libera, meno pedantesca, adesione da parte di Botticelli alla rigida griglia di analogie fissata da Landino.

Con Botticelli si può chiudere questa mia rassegna. Nella sua doppia veste di disegnatore di tavole destinate a entrare nell’edizione di un *Dante* glossato e di artista che liberamente visualizza nelle grandi pergamene un “Dante istoriato”, Botticelli sembra assolvere la funzione – negli anni che segnano il trapasso tra il Medioevo e la modernità – di testimone del passato e nunzio del futuro. Se le tavole del libro sono progettate e composte esattamente come venivano progettati e composti i cicli illustrativi dei libri manoscritti, le pergamene disegnate (ma in realtà destinate ad essere miniate), nonostante le infinite, vistose differenze di tipo tecnico, stilistico e concettuale, anticipano il *Dante istoriato* di Federigo Zuccari e gli infiniti cicli dei “*Danti* visualizzati” o “illustrati” prodotti, ricorrendo alle tecniche e ai materiali più diversi, dagli artisti moderni, e postmoderni. Ma la storia che, varcato il secolo XVII, comincia con le tavole di Reynolds, Delacroix, Blake ecc., e solo provvisoriamente si chiude con Silvio Orlando, Achille Incerti, Lorenzo Mattotti, Alessandro Kokocinski, ecc., è davvero tutta un’altra storia.

