

MARIA MAŚLANKA-SORO*

IL VALORE ERMENEUTICO E LE FUNZIONI DELLE INCISIONI DELLA COMMEDIA SULL'ESEMPIO DI QUALCHE INCUNABOLO VENEZIANO

Il legame tra *Logos e imago*, di notevole importanza nel Medioevo a livello teologico e filosofico delle correnti neoplatoniche e mistiche¹, si riflette sul rapporto tra parola e immagine nella prassi culturale dell'epoca, in particolare in un genere "misto" di comunicazione letteraria che usa entrambe queste forme: il libro miniato. Si potrebbe notare, tenendo le dovute distanze, che anche in questo caso la parola fa "nascere" l'immagine che vive in funzione di essa², come suo specchio o riflesso più o meno fedele. Se pensiamo ai codici della *Commedia* dantesca, il valore allegorico, suggerito esplicitamente o più spesso implicitamente dalla sua poesia, solo raramente però viene raffigurato in miniature o capilettera miniati; la maggioranza delle immagini si ferma a livello di storia, "traducendo" motivi, personaggi, episodi ed eventi in maniera concreta e immediatamente fruibile da lettori non sempre sufficientemente familiari con il complesso significato del "sacro poema"³. Le difficoltà con cui dovevano misurarsi miniatori o ideatori (*auctores intellectuales*) di *tabulae pictae* o – a partire dalla seconda metà del Quattrocento – di incisioni destinate a decorare gli incunaboli, ogni volta che si accingevano a "figurare il paradiso"⁴, si sono rivelate

* Jagiellonian University, Kraków.

¹ Per *Logos e imago* si intende qui il Verbo biblico da cui ebbe inizio tutto il creato e il mondo visibile che in qualche modo lo riflette.

² Cfr. ad esempio BATTAGLIA RICCI 2000: 77: «Di norma le immagini sono traduzioni figurate di testi scritti».

³ Secondo quanto afferma BATTAGLIA RICCI 2001: 603, «la più diffusa tipologia di illustrazione della *Commedia*» sarebbe «una [...] visualizzazione dell'*iter per mortuos* del pellegrino Dante e delle sue guide, che esalta la dimensione narrativa dell'opera dantesca e dà concretezza figurativa ai luoghi ultraterreni puntualmente descritti o solo evocati dal poeta».

⁴ L'espressione riprende quella dantesca: «E così, figurando il paradiso,/ convien saltar lo sa-

spesso difficili da superare o addirittura insormontabili, perciò il commento visivo della terza cantica, là dove è presente, risulta spesso lacunoso e risente di più la mancanza d'ispirazione e dei modelli rispetto alle altre parti della *Commedia*, soprattutto la prima che si distingue per la figurabilità decisamente maggiore⁵.

Il valore dei codici miniati della *Commedia* può variare molto da un esemplare all'altro, in ragione anche del loro elevato numero. I più pregiati, come ad esempio l'Egerton 943 (Eg) e l'Urb. Lat. 365, sono dotati di un corredo illustrativo di notevole ricchezza quantitativa e di alto livello artistico. Molto diversi fra loro per le strategie pittoriche e compositive (per limitarmi a questo aspetto), tutti godono del privilegio di essere unici e irripetibili.

La situazione cambia con l'invenzione della stampa e di nuove tecniche illustrative di cui si afferma soprattutto quella delle xilografie. La vera rivoluzione nell'editoria europea a partire dalla metà del Quattrocento permette una diffusione straordinaria di testi che, usciti dalle tipografie in centinaia se non in migliaia di copie, perdono il carattere unico, ma acquistano lettori. Non sorprende che i primi libri realizzati con la nuova tecnologia abbiano trovato nei manoscritti i loro naturali modelli, sia per l'aspetto esterno o la struttura del testo che per la concezione formale e spesso anche contenutistica dell'apparato illustrativo⁶. In particolare, è stato notato che il già menzionato, famoso codice Urb. Lat. 365, decorato negli anni 1478-1482 (le prime due cantiche), che conclude degnamente la tradizione miniaturistica della *Commedia*, «ebbe una grande influenza sulla formulazione del ciclo xilografato» delle edizioni di Brescia 1487 e di Venezia Benali-Codecà 1491 e Venezia Piasì 1491 (CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1989: 98).

Nonostante le fondamentali differenze nelle tecniche adoperate in entrambe le categorie di libri, codici e incunaboli, che coinvolgono il valore ermeneutico e la tipologia del messaggio trasmesso, alcune caratteristiche e soprattutto funzioni di miniature e di xilografie rimangono simili. Per quanto riguarda la *Divina Commedia*, alle prime sono state dedicate diverse analisi generali e particolari; alle seconde è stata finora riservata un'attenzione molto minore e raramente sono state oggetto di uno studio analitico⁷.

crato poema./ come chi trova suo cammin riciso» (*Pd.* XXIII, 61-63). Per le difficoltà e le possibili soluzioni nell'interpretazione di questo passo, rimando al commento *ad locum* di Robert Hollander in HOLLANDER 2011, che cita anche altri commentatori e critici. Tutte le citazioni dalla *Commedia* nel presente articolo sono tratte da questa edizione; cfr. inoltre ARIANI 2011: 49-63.

⁵ BATTAGLIA RICCI 2015: 301-303, fa vedere, in base allo spoglio del corredo illustrativo dei codici più antichi a noi noti, lo squilibrio quantitativo tra le tre cantiche e ne ipotizza le ragioni; cfr. anche PONCHIA 2015: 156-169.

⁶ Cfr. COGLIEVINA 2001: 330: «I manoscritti quattrocenteschi [...] sono il modello di immediata e diretta disponibilità cui si attengono i primi stampatori sia sotto l'aspetto grafico che per quello dell'impaginazione e della (eventuale) decorazione».

⁷ Meritano un'attenzione particolare i lavori di Giancarlo Petrella dedicati all'edizione di Bonino Bonini, anzitutto PETRELLA 2012, ID. 2013a e 2013b; si veda, nell'ultimo, la n. 5 a p. 11,

Nelle pagine che seguono intendo soffermarmi brevemente sul valore ermeneutico e le funzioni delle immagini nelle edizioni quattrocentesche della *Commedia*, per passare poi all'illustrazione di queste ultime, ricorrendo soprattutto all'esempio dell'incunabolo del novembre 1491 (Venezia Piasì 1491). La prima questione interessa varie edizioni in ragione del carattere ripetitivo di molte vignette o incisioni a piena pagina che sono un tratto emblematico della *Commedia* bresciana di Bonino Bonini (Brescia 1487), ritenuta un modello importante per le successive edizioni veneziane (PETRELLA 2013b: 9). Servirsi in più ristampe della *Commedia* (accompagnate, a partire dal 1481, dal commento del Landino)⁸, dello stesso (o quasi) *corpus* iconografico, poté esser dettato da ragioni economiche, ma su questa prassi sembra gettare più luce la considerazione di Kurt Weitzmann, il grande studioso dell'arte antica e medievale, secondo il quale l'artista medievale «inventa solo quando è costretto a farlo per mancanza di modelli, mentre cerca di copiare modelli precedenti ogni volta che ne abbia la possibilità» (WEITZMANN 1992: 27). Entrando nei particolari si è però costretti a modificare leggermente questa affermazione, in quanto a volte anche i disegni "imitati" dalle edizioni precedenti variano per qualche dettaglio che può rivelarsi non indifferente ai fini di una corretta valutazione dell'aderenza dell'immagine al testo, come vedremo nella parte analitica.

La prima osservazione generale a proposito del corredo illustrativo delle ristampe quattrocentesche della *Commedia* è che non si tratta quasi mai di mero ornamento artistico. Al pensiero medievale, come del resto anche a quello rinascimentale, rimane sostanzialmente estranea l'idea dell'arte come fine a se stessa, si tratti di arti figurative o di letteratura. L'immagine non gode di un'autonomia a cui ci ha abituato la nostra epoca e il primato della parola è innegabile.

Le incisioni in forma di vignette quadrate (che prevalgono, su quelle a piena pagina) sono per lo più anteposte al canto, inserite all'inizio della colonna che riporta i primi versi (come nelle edizioni Venezia Benali-Codecà 1491 e Venezia Codecà 1493), oppure nella colonna del commento, all'altezza dei versi dell'apertura del canto, collocati nell'altra colonna (come nell'edizione Venezia Piasì 1491).

La *mise en page* che implicava la successione immagine-testo svolgeva un ruolo importante: il lettore, prima di iniziare la lettura, riceveva un anticipo visivo (PONCHIA 2015: 68) di ciò che andava a leggere, il che risultava particolarmente proficuo per chi non conosceva il testo della *Commedia*; ai lettori che invece avevano già una certa dimestichezza con il poema, l'illustrazione poteva rivelarsi utile come un *pro memoria* efficace per ricordare uno o più momenti salienti di un canto. Questo ruolo di aiuto mnemonico era largamente sfruttato nel mondo medievale, dove «le

dove vengono citati i più importanti repertori bibliografici e cataloghi di mostre con brevi caratterizzazioni delle xilografie in edizioni quattrocentesche della *Commedia*.

⁸ Che ora si legge nell'edizione critica di Paolo Procaccioli: cfr. PROCACCIOLI 2001.

immagini, concepite come vere e proprie sintesi visive di racconti più o meno noti, rappresentano lo strumento privilegiato per la memorizzazione di quei racconti» (BATTAGLIA RICCI 2000: 77). Nel caso di raffigurazioni particolarmente dense di scene (come quelle che visualizzano gli ultimi canti del *Purgatorio*), si potrebbe parlare di un riassunto per immagini, a condizione però che il loro rapporto con il testo poetico sia corretto, il che a volte non si verifica. Infatti, nell'edizione Venezia Piasì 1491 (ma anche nelle altre veneziane e già in quella di Brescia 1487, probabile fonte di confusione) l'incisore (o l'*auctor intellectualis*) non sembra aver capito la complessa narrazione dantesca svoltasi negli episodi ambientati nel Paradiso terrestre le cui tappe fondamentali sono il corteo sacro e la *performance* che sintetizza allegoricamente i più importanti (e drammatici) momenti nella storia della Chiesa militante.

A volte la rappresentazione iconografica si poteva interpretare come un'efficace introduzione visiva al canto. Questa funzione si riscontra già in alcuni manoscritti, ad esempio nel Dante Poggiali (PONCHIA 2015: 41), il codice Palatino 313 (Po) della Biblioteca Nazionale di Firenze, che «rappresenta la prima recensione miniata della *Commedia*» (CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1989: 82). Negli incunaboli dove mancano rubriche (questo è il caso dell'edizione Venezia Piasì 1491), l'incisione poteva svolgere un ruolo simile a una rubrica, richiamando gli episodi più rilevanti o caratterizzanti del canto.

Quest'ultima tipologia consente di parlare di una potenziale funzione paratestuale⁹. In genere, però, prevalgono quelle testuali, come narrativa, descrittiva o esplicativa. Raramente se ne riscontrano altre, più raffinate, che richiedono, sia dall'ideatore di una xilografia che dai lettori, capacità ermeneutiche più sottili, oltre a una cultura letteraria più ampia: penso alle funzioni metatestuale e intertestuale che – se presenti – rimangono in sintonia esplicita o implicita con la parola poetica dantesca. Di regola, l'*imago* traduce uno o più episodi del testo, operandone una semplificazione narrativa o concettuale, in modo da farli diventare immediatamente fruibili da potenziali lettori. Meno spesso assume un valore interpretativo o quello di commento figurato che consente di assimilare, attraverso una raffigurazione simbolica, perfino dei contenuti astratti e complessi. Accanto al ruolo per così dire “positivo” (nelle sue varianti funzionali sopra indicate) si riscontra quello “negativo”, quando l'immagine rimane totalmente o parzialmente fuorviante oppure (e sono i casi più interessanti) quando, pur essendo apparentemente corretta, stravolge o ignora alcuni particolari che invece si rivelano importanti per una precisa decodificazione della poesia dantesca¹⁰. Talvolta però quest'ultima, appositamente ambigua o polisemica, stimola la fantasia

⁹ Per la funzione paratestuale nei manoscritti miniati cfr. BATTAGLIA RICCI 2011: 551, 564-565, 567, 578.

¹⁰ Tra gli esempi da me analizzati questo sarà il caso dell'illustrazione a *If. III e Pg. XXVIII*.

dell'incisore (o dell'*auctor intellectualis*) in una direzione estranea al testo o la piega verso soluzioni interpretative che sfruttano l'immaginario culturale collettivo dell'epoca.

Passando ad alcune delle funzioni delineate sopra, comincio da un'essenziale presentazione degli incunaboli presi in considerazione. L'esemplare dal quale ho tratto più esempi¹¹ fa parte della quarta delle sei edizioni quattrocentesche che riproducono il commento di Cristoforo Landino (ISTC id00033000), stampata il 18 novembre del 1491 a Venezia da Pietro de' Piasi Cremonese, con le emendazioni di Pietro da Figino (Piero Mazzanti da Figline), curatore anche di alcune altre edizioni veneziane¹². La decorazione consiste in cento capilettera xilografati con motivi vegetali, all'inizio di ogni canto e di cento vignette (mm 83 x 83), anche se poi alcune, nel *Paradiso*, vengono adoperate due volte, creando non poca confusione¹³.

L'altro esemplare da me consultato appartiene alla precedente edizione veneziana, pubblicata il 3 marzo dello stesso anno da Matteo Codecà per Bernardino Benali (ISTC id00032000)¹⁴, che sarebbe la prima decorata con 100 incisioni in forma di vignette quadrate (mm 66 x 66), poste all'inizio di ogni canto, come nell'edizione precedente¹⁵.

Per quanto riguarda le maggiori differenze nell'apparato decorativo dell'edizione del marzo rispetto a quella del novembre, le xilografie che illustrano i canti iniziali delle tre cantiche sono a piena pagina e le vignette inserite all'apertura di ogni canto hanno dimensioni più piccole, il che si riflette in una minore trasparenza (ad esempio l'impossibilità di esprimere sentimenti dei personaggi) e cura dei dettagli che, "in compenso", risultano spesso più numerosi. Inoltre, sono xilografate le prime lettere dei paragrafi del commento.

Anche se nell'organizzazione delle vignette e nel loro contenuto esistono forti analogie tra entrambe le edizioni, pare che si debba escludere la diretta dipendenza della seconda dalla prima e ammettere, per tutte le edizioni quattrocentesche della *Commedia*, a partire da quella bresciana del 1487, la presenza di un archetipo fiorentino perduto, fungente, tra l'altro, da modello per le incisioni del *Paradiso* nelle edizioni veneziane (CASTELLI 1989b: 139-140).

¹¹ Consultato nella Biblioteca della Fondazione Marco Besso a Roma (coll. 4a.C.18).

¹² Si tratta dell'incunabolo Venezia Piasi 1491.

¹³ Per le possibili cause del riuso delle xilografie cfr. PETRELLA 2013b: 12-15; le ipotesi ivi formulate si riferiscono all'edizione Brescia 1487, ma in linea di massima valgono anche per altre edizioni. I casi del riuso nell'edizione Venezia Piasi 1491 sono i seguenti: la vignetta che correttamente illustra *Pd. XVII* è ripetuta in *Pd. XXX*; quella di *Pd. XXI* è inserita scorrettamente all'inizio di *Pd. XXXIII* e la vignetta impiegata per rappresentare *Pd. XXIV* si riscontra inoltre in *Pd. XXVIII*.

¹⁴ Si tratta dell'edizione Venezia Benali-Codecà 1491. L'esemplare si trova nella Biblioteca della Fondazione Marco Besso a Roma (coll. 4a.D.15).

¹⁵ Per più particolari cfr. MARTINI 1967: 22-23.

Iniziando la parte analitica (con esempi tratti soprattutto dall'edizione Venezia Piasi 1491)¹⁶ mi soffermo dapprima su una cosa ben nota agli specialisti in materia: per conservare il carattere narrativo del viaggio dantesco raccontato con immagini, l'incisore o ideatore ricorre al metodo della cosiddetta "rappresentazione continua" (BATTAGLIA RICCI 2011: 560, n. 26) che consiste nell'illustrazione simultanea, «cara anche alla tradizione manoscritta più antica» (ivi: 574, n. 50), descritta da Kurt Weitzmann (PONCHIA 2015: 182): diversi momenti del racconto sono raffigurati in contemporanea, con i personaggi che svolgono allo stesso tempo azioni che nel racconto si susseguono. Ciò comporta la ripetizione delle figure per indicare i tempi successivi della trama. Lo vediamo fin dall'inizio, nell'incisione del I canto (molto simile a quella delle edizioni precedenti), la cui lettura procede da sinistra a destra (direzione usuale per le vignette della prima cantica): con una tecnica che si potrebbe chiamare "filmica", la figura di Dante è "moltiplicata" (esattamente ripetuta tre volte); prima lo vediamo seduto e dormiente nella selva oscura con la testa appoggiata su una mano, in seguito mentre sta camminando verso il colle, alzando gli occhi e proteggendosi dalla luce intensa del sole che gli incute la speranza, infine bloccato nella salita appena intrapresa dalle tre fiere comparse sul pendio roccioso, mentre colto di spavento sta gridando verso Virgilio che compare inaspettatamente di lato (nella parte inferiore della scena). I due gesti di quest'ultimo esprimono simbolicamente momenti diversi del suo discorso: con la mano sinistra punta verso la propria

persona, il che corrisponde probabilmente all'autopresentazione, mentre con la destra indica le fiere spiegando a Dante (come si può pensare) l'impossibilità di seguire la strada che porta direttamente verso la vetta del «diletto monte» (*If. I, 77*).

Un buon esempio di rappresentazione continua che riassume varie tappe del movimentato percorso dei due viandanti, conclusosi per ora davanti alla porta della città di Dite, è offerto dalla narrazione figurata di *If. VIII* (**Fig. 1**), la cui lettura iconografica si svolge (come tutte le altre volte quando si tratta della discesa infernale) dall'alto in basso: i personaggi dei due pellegrini sono ripetuti ben quat-



Fig. 1 - *If. VIII*, Venezia Piasi 1491, c. 55r

¹⁶ Un solo caso in cui si ricorrerà all'edizione Venezia Benali-Codecà 1491 verrà puntualmente segnalato.

tro volte: 1) mentre si avvicinano alle mura della città di Dite; 2) quando si trovano nell'immediata prossimità dello Stige e Virgilio, parlando con Flegias gli impone con un gesto inequivocabile di trasportarli all'altra riva; 3) durante la navigazione in barca, nel momento in cui vengono minacciati dal comportamento aggressivo di un dannato immerso fino alla testa nel fiume fangoso (reso con un tratteggiato più intenso), identificabile con Filippo Argenti il cui gesto, reso con poca espressività rispetto al testo dantesco, pare non suscitare nessuna reazione né di Dante né di Virgilio; 4) quando già sbarcati, sono coinvolti in un concitato colloquio, provocato – come si può intuire – dall'ostilità dei «più di mille in su le porte/ da ciel piovuti» (*If.* VIII, 82-83), rappresentati qui da un solo diavolo che in tutta fretta sta chiudendo la porta della torre arroventata dalle cui finestre fuoriescono le fiamme.

Se la figura del traghettatore (anche lui colto in due momenti diversi), presenta poca attinenza con quella del canto dantesco, ancora di più si discosta dall'accezione che assume nel commento del Landino che, com'è noto, si concede largo spazio alla spiegazione allegorica di personaggi ed eventi, facendo loro acquistare un significato universale, per cui la poesia dantesca viene intesa come il travestimento della sapienza. Questa interpretazione riguarda in particolare i guardiani infernali di origine mitologica. Il Landino, richiamandosi alla storia mitica di Flegias, condannato in Virgilio per l'inaudita empietà (*Aen.* VI, 618-620), ne fa il simbolo della superbia e dell'ira che generano altri due vizi, invidia e accidia, anch'essi puniti nella palude dello Stige: «Così al presente pone Phlegias pel vitio dell'ira e della superbia, non si partendo da quello che di tale huomo scripsono e gentili [...] Et certo subito che in noi nasce superbia si desta anchora la 'nvidia, perchè desiderando vano nome et potentia cominciamo havere invidia ad altri, acciò che non ci s'appareggi. Et per questo perdiamo la mansuetudine, et in suo luogo succede l'ira, la quale ci attrista et conduceci in acidia»¹⁷. Questo ragionamento serve probabilmente a dimostrare che nel basso Inferno vengono puniti tutti e sette i peccati cardinali.

La rappresentazione iconografica di questo demonio ha subito invece l'influsso (e non è un caso isolato tra i mostri ereditati dalla cultura antica) delle raffigurazioni "tradizionali" del diavolo nel Medioevo, conformi all'immaginario popolare collettivo per cui egli è dotato di ali spiegate di pipistrello e di un paio di corna; in Dante manca la descrizione fisica di Flegias e il carattere demoniaco viene reso tramite l'atteggiamento malizioso, violento e vendicativo – connotati caratteriali in parte ereditati dal suo prototipo classico: basta ricordare la prima reazione di questo «galeoto» (*If.* VIII, 17) in «una nave piccioletta» (VIII, 15): scambiando Dante per un'anima dannata, egli non nasconde la sua grande

¹⁷ PROCACCIOLI 1999, il commento a *If.* VIII, 19-24 (data d'accesso: 26 gennaio 2018). Flegias è ritenuto l'allegoria della superbia già da Giovanni da Serravalle: cfr. DA SERRAVALLE 1981, il commento a *If.* VIII, 13-18 (data d'accesso: 26 gennaio 2018).

delusione, ma in seguito al chiarimento di Virgilio (VIII, 19-21) è costretto a reprimere l'ira (VIII, 22-24), diventando (come tutti gli altri guardiani mostruosi dell'Inferno) lo strumento della volontà divina che se ne serve per aiutare Dante nella sua *peregrinatio* ultraterrena:

[...] «Or se' giunta, anima fella!».
«Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a vòto»,
disse lo mio signore, «a questa volta:
più non ci avrai che sol passando il loto».
Qual è colui che grande inganno ascolta
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,
fecesi Flegiàs ne l'ira accolta.
(*If.* VIII, 18-24)

La presenza del fuoco preannuncia, in conformità con il testo, l'atmosfera pesante e minacciosa dell'episodio successivo che appartiene già al canto IX, il quale fa un dittico con l'VIII, chiamato da alcuni critici il canto del viaggio interrotto (PICONE 2000: 113). Nella vignetta che riassume in modo molto condensato il suo contenuto (**Fig. 2**), prevale un andamento drammatico su quello narrativo. La scena, quasi teatrale, rappresentata dallo spazio che confina con le mura della città di Dite, è popolata da vari personaggi le cui azioni si svolgono "in realtà" in momenti diversi, creando uno spettacolo inizialmente pieno di orrore che sfocia in "una lieta fine". L'illustrazione va letta orizzontalmente (per assenza di discesa) e coglie, come di solito, i momenti più rilevanti dell'episodio dantesco, adottando il metodo di epitome (CASTELLI 1989a: 110). Il primo momento corrisponde alla dura e inutile ostinazione dei demoni, qui rappresentati dalla loro variante mitologica più spaventosa, vistosamente presente nell'episodio dantesco, le Furie¹⁸, che cercano di ostacolare l'entrata di Dante e Virgilio dentro la città, incutendogli paura con l'invocazione della Medusa-Gorgona il cui sguardo pietrificante provoca la morte – in questo caso la morte spirituale¹⁹. È una reinterpretazione piuttosto fedele dell'episodio dantesco in cui tutte e tre le Furie «infernal di sangue tinte» (*If.* IX, 38), nominate una a una da Virgilio, spuntano improvvisamente, come qui,

¹⁸ È naturale per la cultura medievale la confusione dei mostri mitologici con diavoli, perché per gli antichi il male si presenta come espressione di forze irrazionali, concretizzate in letteratura e arte e, prima ancora nell'immaginario collettivo, in personaggi mostruosi. A differenza del cristianesimo, loro non conoscevano la fonte razionale del male e quindi non disponevano di strumenti adeguati per combatterlo. Così si potrebbe spiegare il fatto che Virgilio dantesco riesce a imporre l'ubbidienza ai guardiani infernali di provenienza mitologica, a lui "familiari", ma rimane del tutto inerme di fronte alla malizia dei «demon duri» (*If.* XIV, 44). Sull'argomento cfr. PADOAN 1993: 141-156; anche MAŚLANKA-SORO 2015a: 170-174; 220-225.

¹⁹ Lo confermano le parole di Virgilio in *If.* IX, 55-57. Per diverse ipotesi sul significato della Medusa, cfr. PADOAN 2005: 224-225; FRECCERO 1972: 1-18, ristampato in *Id.* 1986: 119-135.



Fig. 2 - *If. IX*, Venezia Piasi 1491 c. 59r

in cima a una delle torri. L'unica differenza consiste nella contaminazione delle Furie con i diavoli e si traduce con la presenza delle corna che “sostituiscono” un “ornamento” usuale del capo delle Furie nel mondo antico, cioè i serpenti alla cui descrizione Dante dedica una terzina:

e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
(*If. IX*, 40-42)

Dal messaggio dantesco esula invece la presenza, davanti ai due pellegrini, di una delle Furie, scesa dalle mura con l'intenzione di pietrificare Dante, mostrandogli la testa della Medusa-Gorgona raffigurata sul suo scudo. Se consideriamo che si tratta di una delle Furie viste prima sulla torre merlata, si potrebbe parlare della tecnica della rappresentazione continua; ma forse l'intento dell'incisore o ideatore non era questo, data la differenza dell'aspetto fisico di queste creature demoniache, trattate da lui liberamente per quanto riguarda sia il numero che i connotati fisici. La novità maggiore rispetto al passo dantesco riguarda la minaccia che nella versione poetica rimane vuota, invece nella xilografia si presenta come già realizzata; in questo modo la scena diventa una risposta immediata e concreta all'invocazione della Medusa da parte delle Furie (*If. IX*, 52-54). La teatralità e drammaticità della scena viene accentuata dal gesto di Virgilio, il quale, come nella versione poetica, copre premurosamente gli occhi di Dante con le proprie mani (*IX*, 58-60). I commentatori antichi più autorevoli, tra cui il Landino, danno una spiegazione allegorica del passo, suggerita dallo stesso Dante nell'immediatamente

successivo appello al lettore (IX, 61-63), che loro riferiscono soprattutto a ciò che lo ha preceduto²⁰. Lo stesso si può ipotizzare per l'autore/ideatore della xilografia che ha voluto dare particolare risalto sia alle minacce delle Furie, materializzatesi nella scena appena evocata, che nella risposta da parte di Virgilio, ponendo questo inaspettato incontro al centro dell'immagine. Per di più, ha voluto potenziare l'aspetto demoniaco della Furia che qui, come nelle descrizioni mitologiche e in quella dantesca, desta orrore non solo con la testa piena di serpi, ma inoltre con la figura di un drago dalle ali di pipistrello, avvinghiato intorno al suo corpo, pronto ad attaccare Dante.

L'ultimo momento dell'episodio fissato in questa incisione raffigura l'avvento del messaggero celeste, divenuto in Dante il momento culminante dell'intero canto, impazientemente atteso fin dall'inizio dai pellegrini, impressionante nel modo in cui vi vengono contrapposte le forze del bene a quelle del male, con un ricorso a varie similitudini (*If.* IX, 64-81) che esaltano l'incondizionata autorità delle prime perfino nel «mal mondo» (*If.* XIX, 11), smascherando la totale impotenza delle seconde, grottescamente paragonate alle rane che si nascondono nell'acqua davanti al più forte avversario. Nella xilografia si perde tutto questo, manca la tensione drammatica e la raffigurazione dello sconvolgimento prodotto dall'inaspettata presenza del messaggero celeste. Vengono solo "registrate" le sue azioni che si susseguono automaticamente: il cammino lungo le mura con la verghetta miracolosa in mano, simbolo di autorità e potere, e l'apertura della porta come segno di vittoria sulle forze infernali, rappresentate da qualche diavolo spaventato che cerca di "stare al gioco" nascondendosi dietro la porta stessa.

Oltre alle incisioni prevalentemente narrative (che usano la rappresentazione continua), a volte con accenti drammatici, si riscontrano quelle prettamente descrittive oppure "miste". Una felice unione tra *narratio* e *descriptio* offre la trascrizione visiva del canto III dell'*Inferno* (**Fig. 3**), degna d'interesse anche per altri motivi, tra cui un errore interpretativo commesso dall'incisore o ideatore, che compromette in parte il rapporto testo-immagine, nonché la sua ipotetica fonte d'ispirazione. In primo piano sono raffigurati di spalle Dante e Virgilio (un probabile influsso della corrispondente miniatura del ms. Urb. Lat. 365, di cui parlerò più avanti) mentre varcano la porta dell'*Inferno* sul cui arco si legge l'ultimo verso della terribile «scritta morta» (*If.* VIII, 127). I due

²⁰ Per il Landino la Medusa significa i beni mondani: se ci lasciamo prendere da essi «diventiamo saxi», dimenticando i nostri doveri e obiettivi che portano alla redenzione. Il gesto di Virgilio coincide con la protezione da questo vizio, operata dalla ragione per mezzo della speculazione intellettuale che, però, da sola non basta «alla cognitione di quello». Uno che non è in grado di conoscere a fondo questo male, non potrà combatterlo e quindi dovrà aspettare un soccorso dall'alto: «e però aspecta l'angelo che gli dia entrata» (PROCACCIOLI 1999, il commento a *If.* IX, 61-63, data d'accesso: 31 gennaio 2018). Per l'interpretazione dell'appello al lettore (*If.* IX, 61-63) in un contesto più ampio, cfr. IANNUCCI 1987: 99-124; HOLLANDER 1969: 239-246.

pellegrini sono impegnati in un vivace colloquio: emerge per la prima volta il ruolo di Virgilio come maestro che spiega la natura del peccato e del corrispondente contrappasso, su esplicita domanda di Dante (*If.* III, 32-33) che punta il dito sulla «lunga tratta» (III, 55) di gente che corre dietro ad un'insegna in forma di vesillo sostenuto da uno degli ignavi. Nessuno di loro reca in capo la mitra papale e tale prassi si riscontra in altre edizioni a stampa, a differenza di molti manoscritti, dove viene riconosciuta l'identificazione di «colui/ che fece per viltade il gran rifiuto» (III, 59-60) (PONCHIA 2015: 66). Forse l'incisore ha voluto mantenere, in perfetta sintonia con versi danteschi, il carattere



Fig. 3 - *If.* III, Venezia Piase 1491, c. 28r

indistinto e anonimo di quelli che «visser senza 'infamia e senza lodo» (III, 36).

In secondo piano, sul fiume Acheronte, Caronte si avvicina ai due viandanti restando sulla barca. È raffigurato come un demonio – dal corpo umano, ma con le corna e la coda, e quindi diverso da «un vecchio, bianco per antico pelo» (III, 83) che nella versione poetica è modellato sul personaggio virgiliano (come dimostrano calchi dall'*Eneide*). Ci sono pochi manoscritti che nella miniatura corrispondente conservano l'ottica dantesca tra cui si può citare l'Egerton 943 (Eg) della British Library (PONCHIA 2015: 100) (Fig. 4)²¹. In genere, nella tradizione manoscritta prevale il Caronte medievale su quello classico (ivi: 98), qui esemplificato dalla miniatura tratta dal ms. 67 della Biblioteca del Seminario vescovile a Padova (Fig. 5), e questa soluzione, conforme all'immaginario cristiano dell'epoca, viene adottata nelle edizioni a stampa. Una tale raffigurazione si discosta molto dal significato dato a Caronte dal Landino che ne fa l'allegoria del libero arbitrio: «Diremo adunque che intendendosi per Acheronte el moto che fa là l'animo di passare nel peccato, Charone sia el libero arbitrio, et la nave sia la volontà, et el remo la electione. Et però conchiudo che dove non è libero arbitrio, ivi non può essere electione nè si può usare la volontà»²².

In fondo alla xilografia, nella sua parte centrale si nota una grande folla dietro la

²¹ Ringrazio Chiara Ponchia per aver potuto attingere questa e altre due miniature (Fig. 5 e Fig. 6) dal suo libro (PONCHIA 2015). Ringrazio, inoltre, la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Biblioteca del Seminario vescovile di Padova per il “nulla osta”.

²² PROCACCIOLI 1999, il commento a *If.* III, 82-84 (data d'accesso: 2 febbraio 2018).



Fig. 4 - *If. III, Caronte*, London, British Library. Egerton 943 (Eg), f. 7v



Fig. 5 - *If. III, Caronte*, Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, 67, f. 11v

quale si solleva un alto fuoco, simbolo per eccellenza dell'Inferno nell'immaginario biblico. Questa moltitudine di anime si trova in attesa del «Caron dimonio» (III, 109), pronta a «trapassar lo rio» (III, 124). Si tratta quindi non più di ignavi, bensì di tutti gli altri dannati che, una volta traghettati da Caronte, verranno sottoposti al tanto spettacolare quanto meccanico “giudizio” di Minosse. L'errore dell'incisore, dovuto probabilmente a una mancata comprensione del testo, è di natura spaziale: tutta questa gente dovrebbe stare sulla stessa riva che “ospita” per sempre quelli che «non hanno speranza di morte» (III, 46). Non è escluso che l'autore dell'immagine si fosse lasciato suggestionare dall'espressione dantesca: «riva malvagia» (III, 107), da lui forse associata con l'Inferno vero e proprio che effettivamente si distende al di là della «trista riviera d'Acheronte» (III, 78). Nondimeno, l'*inventio* dantesca viene sacrificata (consapevolmente o no) alla composizione iconografica d'insieme: quel gruppo, infatti, ci sta bene sullo

sfondo del fuoco simboleggiante la città di Dite; in più, è da pensare che tale *dispositio* dei singoli elementi assomigli in maniera non casuale a quella della miniatura del ms. Urb. Lat. 365 (Fig. 6), probabile modello, libero però dall'errore menzionato sopra. Il raffronto tra le due illustrazioni rivela indubbie somiglianze nell'organizzazione dello spazio e rafforza l'ipotesi secondo cui l'alto fuoco possa simboleggiare la città di Dite, che nella miniatura è situata nella stessa posizione centrale in fondo. Ma l'atmosfera che regna nell'immagine del codice vaticano è profondamente diversa: il cielo azzurro e altri particolari idealizzanti fanno pensare ad una specie di *locus amoenus* (quindi piuttosto al Limbo che alla città infernale), rivelando la tendenza rinascimentale a cancellare nelle visioni dell'aldilà ciò che spaventa e rattrista²³.



Fig. 6 - If. III, *La porta dell'Inferno*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365, f. 6v (© [2018] Biblioteca Apostolica Vaticana, per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato)

²³ Cfr. BATTAGLIA RICCI 2011: 571: «l'immagine [...] 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».



Fig. 7 - Pg. XXVIII, Venezia Piasì 1491, c. 218r

Un errore d'interpretazione simile a quello appena analizzato si osserva nell'immagine relativa al canto XXVIII del *Purgatorio* (Fig. 7), dove è raffigurato l'incontro di Dante, Virgilio e Stazio con Matelda nel Paradiso terrestre. Questo errore si estende del resto alle vignette dei canti successivi: si tratta della sbagliata collocazione spaziale di Dante (e altri due poeti) rispetto al fiume Letè e al personaggio di Matelda. Nell'illustrazione che apre il canto, vediamo i tre poeti in basso a sinistra, davanti al Letè, e in un secondo tempo gli stessi in alto a destra, mentre camminano oltre il fiume, nella foresta edenica «spessa e viva» (XXVIII, 2), dove incontreranno

la «bella donna» (XXVIII, 43, 148). Nel testo dantesco il Letè scorre dentro la foresta e svolge una funzione importante per il valore simbolico delle sue acque, che Dante personaggio avrà modo di conoscere solo dopo il drammatico incontro con Beatrice e il non meno drammatico rito di confessione. Solo allora riacquisterà la purezza interiore, confermata dall'immersione nelle acque del Letè che portano l'oblio del male compiuto sulla terra (Pg. XXXI, 97-102). Subito dopo sarà affidato alle quattro donne (le quattro virtù cardinali) che camminavano nel corteo sacro accanto al carro della Chiesa. Ma prima che questo accada, il fiume lo separa da Matelda e poi anche da Beatrice, come quest'ultima gli (e ci) ricorderà a un certo punto: «O tu che se' di là dal fiume sacro» (XXXI, 1). Lo stare sulla riva opposta del Letè senza poterlo attraversare, si riveste dunque di un valore simbolico. Dante è libero dalle inclinazioni ai peccati cardinali, ma non ha espiaato ancora le sue colpe passate nei confronti della donna amata. Inoltre, di fronte a Matelda la sua fantasia si nutre di immagini tratte dalla cultura classica e cortese trovando falsi legami tra lei e le donne ovidiane (Proserpina, Venere, Ero) o la pastorella cavalcantiana. Mentre sogna di essere un secondo Plutone, Adone o Leandro, anche se la sua volontà, ormai rivolta solo al bene, gli vieta di attraversare il fiume che in realtà è un «fiumicello» (Pg. XXVIII, 35), Matelda «disnebbierà» (XXVIII, 81) il suo intelletto, facendogli ascoltare il salmo *Delectasti* che getta luce sulla natura del suo amore: esso è rivolto al Creatore che lei ringrazia delle bellezze del creato²⁴. Ma solo l'immersione catartica nel Letè (Pg. XXXI, 94-103) lo renderà puro, anche

²⁴ Sul rapporto Dante-Matelda in questo canto cfr. MAŚLANKA-SORO 2015b: 205-215.

da tutte le false immagini del bene, e degno di trovarsi dall'altra parte, «a la beata riva» (XXXI, 97). Ecco perché questa incisione, semplificando (e falsificando) le cose, non si rivela molto utile né come commento, né come introduzione al canto.

Un rarissimo esempio di intertestualità, espresso tramite il linguaggio iconografico, rappresenta l'illustrazione proemiale del canto X del *Paradiso* in entrambe le edizioni del Codecà, ma non in quella di Pietro de' Piasi.

Dato che l'esempio in questione proviene dalla terza cantica, vorrei prima soffermarmi molto brevemente su quelle caratteristiche del corredo figurativo che raramente si riscontrano in altre cantiche.

Illustrare la terza cantica doveva comportare una sfida non indifferente, prima per gli autori delle miniature, poi anche per quelli delle incisioni in legno. Infatti, come si è già detto, molti codici sono privi di raffigurazioni del Paradiso per l'altissimo grado di astrazione e per la mancanza di modelli. Se le percezioni più acute (da parte di Dante pellegrino) sono legate a vari gradi di luminosità, movimento e suono, e il linguaggio verbale si rivela inadeguato (Dante autore, com'è risaputo, lo comunica al lettore diverse volte) a esprimere questa *imageless vision* (CHIARENZA 1972: 77), tanto più ha motivo di esserlo il linguaggio figurativo. Gli autori delle incisioni si limitano, per lo più, a rappresentare Dante e Beatrice, nonché il personaggio con cui loro attualmente dialogano, circondato a volte da altri beati, sullo sfondo del cielo stellato e del pianeta che padroneggia nella parte superiore della xilografia; quest'ultimo viene spesso sostituito dalla divinità pagana che dà nome al pianeta. Per rendere il risultato più soddisfacente e la correlazione tra testo e immagine più stretta, gli incisori ricorrono spesso a un espediente narrativo poco sfruttato nella prima e seconda cantica, quello di rappresentare (naturalmente con inevitabili semplificazioni) la cosiddetta "storia seconda", vale a dire quella raccontata da alcuni beati, dato che la storia portante (il viaggio paradisiaco di Dante e Beatrice) rimane al di là delle loro capacità immaginative e di rappresentazione e non di rado anche della loro comprensione. In questo modo viene in parte soddisfatta la funzione narrativa o descrittiva/esplicativa e la scena diventa meno statica.

Il caso della vignetta che apre il canto X del *Paradiso* nell'edizione Benali-Codecà 1491 (**Fig. 8**) è davvero interessante, per la qualità non del disegno, ma del messaggio trasmesso al lettore, invitato a compiere un certo sforzo intellettuale per decodificare correttamente il suo significato, ricorrendo a qualche altro luogo del poema. In altre parole, l'esplicita allusività a livello iconografico spinge il lettore a individuare e interpretare il corrispondente dialogo a livello testuale, che rimane implicito. Nella parte superiore dell'incisione Dante è inginocchiato davanti al carro del Sole-Apollo (che nella cultura medievale simboleggia Cristo trionfante), invece in quella inferiore, che manca del tutto nell'edizione Venezia Piasi 1491, l'artista ha voluto rappresentare sinteticamente l'ultima parte del mito di Fetonte, figlio di Apollo, responsabile del viaggio fallimentare per la volta celeste, che terminò con la punizione inflittagli da Zeus: colpito con un fulmine cadde nel fiume



Fig. 8 - *Pd. X*, Venezia
Benali-Codecà 1491, c. CCXLVr

Eridano e morì. Il pianto funebre delle sue sorelle Eliadi (*Met. II*, 340 sgg.) fu causa della loro metamorfosi in alberi (pioppi).

Nel canto in questione è assente qualsiasi allusione esplicita a questo mito. Nell'apostrofe al lettore (*X*, 7-21), dopo la lode di Dio Artista che non solo ha creato il mondo, ma lo conserva amorosamente («e li comincia a vagheggiar ne l'arte/ di quel maestro che dentro a sè l'ama,/ tanto che mai da lei l'occhio non parte»; *X*, 10-12), il poeta spiega il perfetto ordine che regna nel cosmo e si esprime con un moto circolare. In particolare egli invita chi lo legge a sollevare la vista alle sfere celesti e specialmente a

quella parte dove si incontrano due massimi movimenti opposti: quello diurno o equatoriale e quello planetario o zodiacale. Dalle sue spiegazioni si evince che l'enclitica è inclinata sull'equatore celeste di 23 gradi e mezzo, il che significa che il sole descrive attorno alla terra (secondo il sistema tolemaico) una linea obliqua (l'eclittica appunto) e dall'obliquità di questo percorso hanno origine le stagioni. Se la strada dei pianeti (e del sole) non fosse obliqua, quasi ogni forma di vita resterebbe morta; e se l'inclinazione fosse maggiore o minore, molto dell'ordine terreno risulterebbe manchevole.

Un lettore attento (e non è escluso che chi ha disegnato o ideato la conclusione della storia di Fetonte lo fosse, altrimenti perché avrebbe "visualizzato" il momento tragico di un mito a cui non c'è un minimo cenno esplicito nel canto?) può notare che la riflessione dantesca all'inizio di *Pd. X* presenta punti di contatto con la spiegazione che Virgilio impartisce a Dante in *Pg. IV*, 67-75, intorno alla posizione del Sole al mattino sulla montagna del Purgatorio; nel suo contesto accenna alla «strada/ che mal non seppe carreggiar Fetòn» (*IV*, 71-72), cioè all'orbita del Sole. Il rimando a Fetonte chiarisce retrospettivamente perché Virgilio aveva contemplato poco prima (*IV*, 64-66) la possibilità (improbabile) che il Sole deviasse dal suo corso ordinario. Nel mito ovidiano Fetonte invece deviò dal corso del Sole quando perse il controllo del carro, provocando l'incendio della Terra. Il suo viaggio disastroso (al quale Dante fa allusione anche in *If. XVII*, 106-108) fu conseguenza dell'eccessiva stima di sé, del peccato della superbia, e messo a contrasto con quello di Dante pellegrino nell'altro mondo, autorizzato dall'alto, e perciò terminato con il successo. Non sappiamo se l'ideatore del disegno lo avesse inteso proprio in questi termini, ma una cosa sembra certa: la

Il valore ermeneutico e le funzioni delle incisioni della Commedia

contrapposizione dell'ordine cosmico alla sorte di chi con il suo comportamento audace rischiò di minacciarlo, pare del tutto giustificata e pone le basi (con maggiore o minore consapevolezza da parte dell'autore/ideatore della xilografia) per un dialogo intertestuale o piuttosto intersemiotico, raro nella tradizione figurata della *Commedia* di quell'epoca.