

STUDI

47

Studi di letteratura italiana in onore di Anna Nozzoli

a cura di
Francesca Castellano e Simone Magherini

*Il volume è frutto di una ricerca
svolta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Firenze
e beneficia per la pubblicazione di un contributo a carico
dei fondi amministrati dallo stesso Dipartimento*

© 2021 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@seditrice.it
www.seditrice.it

ISBN: 978-88-6032-634-8
EBOOK ISBN: 978-88-6032-650-8
ISSN: 2035-4363

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari
di diritti sulle immagini riprodotte
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto

Indice

- IX Premessa dei curatori
- XIII Tabula gratulatoria

STUDI DI LETTERATURA ITALIANA IN ONORE DI ANNA NOZZOLI

- 3 Cinque poesie per Anna Nozzoli
Alessandro Fo
- 9 Le torte anime. Nota su *Purg.*, XXIII, 57 e 126
Valter Boggione
- 19 Alle origini della iconografia dantesca a Napoli.
Sondaggi su alcuni manoscritti miniati della *Commedia*
Andrea Mazzucchi
- 43 Un carnevale fiorentino nella contea di Civillari (su *Dec.* VIII 9)
Giancarlo Alfano
- 55 Panormita in versi e in prosa e la rinascita dell'elegia nel Quattrocento
Donatella Coppini
- 69 Sognando Bisanzio: Costantino Lascaris a Messina
Concetta Bianca
- 77 Le due Veneri e il «desiderio di fruir la bellezza» in Ficino e Castiglione
Pasquale Sabbatino

- 95 Il duplice Leonardo delle biografie vasariane
Enrico Mattioda
- 109 Petrarchismi di Michelangelo
Riccardo Bruscaagli
- 123 «Fare un modello»: Giorgio Vasari tra autobiografia e autoritratto
Vincenzo Caputo
- 135 «La mia continua guerra».
Sulle tarde lettere (1552-1569) di Bernardo Tasso
Stefano Verdino
- 153 L'oro e le querce.
La sestina LXI o *Canzone v* delle *Rime* di Giovanni della Casa
Quinto Marini
- 167 Appunti su Magalotti viaggiatore
Francesca Castellano
- 181 Giustizia umana e giustizia divina in una tragedia
per le «Cristiane Repubbliche»
Rosa Giulio
- 193 Amore e magia: *Le fate* ariostesche di Pallavicino e Ristori
Alberto Beniscelli
- 205 Addenda alla vita letteraria di Napoleone
Matteo Palumbo
- 217 Davide Bertolotti e la nascita del romanzo storico
Aldo Maria Morace
- 233 Le *Memorie* di Confalonieri dallo Spielberg
tra politica, testimonianza e confessione
Irene Gambacorti
- 249 «Un divorzio» che precorre i tempi.
Una «azione drammatica» inedita di Angelica Palli
Giulia Tellini
- 263 Le *Poesie* (1872) di Tommaseo:
giacimento di forme, ritmi, immagini
Simone Magherini
- 279 Qualche appunto su Pascoli, d'Annunzio e il «loro» Novecento
Simona Costa

- 293 L'incontro fra Enrico Novelli e Pirandello.
Con le illustrazioni e il testo a firma di Yambo:
«La Nazione» 9 marzo 1926
Beatrice Alfonzetti
- 305 L'angelo della notte.
La funzione narrativa della luna nelle novelle di Pirandello
Marcello Sabbatino
- 317 «Con qualche ritocco».
Lettere e letteratura nel *Frustino* di Sibilla Aleramo
Manuela Manfredini
- 335 «Ebbe un amante. Pare». Per la poesia *Historia* di Guido Gozzano
Mariarosa Masoero
- 345 Un arabesco di Campana, fra Manet e Cézanne
Marcello Ciccuto
- 351 Le novelle disperse di Palazzeschi
Gino Tellini
- 367 «A noi che non abbiamo altra felicità che di parole»:
Sbarbaro e il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*
Marco Biffi
- 385 Gli studi foscoliani di Giuseppe De Robertis
Sandro Gentili
- 399 Nota sull'Adeleith di Montale
Marina Paimo
- 415 Sergio Solmi e l'aeropoesia
Stefano Carrai
- 423 Leo, Guglielmo, Gina Ferrero
Gloria Manghetti
- 441 Nel «carcer tetro»: Carlo Levi e Cesare Pavese
Laura Nay
- 455 Lalla Romano e le cose «dette come è sufficiente che siano dette»
Gino Ruozzi
- 469 Ancora sulle interviste a Giorgio Caproni (con tre testi dispersi)
Andrea Aveto

- 485 La forma del Caos. Note e divagazioni su *Teorema*
Marco Villoresi
- 507 Edith Bruck e Nelo Risi: letteratura e vita
Giovanna Ioli
- 519 I *Poemetti a Sezzate* (1995) di Renzo Gherardini
Paolo Zoboli
- 535 Indice dei nomi

Premessa dei curatori

Il 1° novembre 2021 Anna Nozzoli ha preso congedo dall'Università degli Studi di Firenze, dove si è iscritta nell'anno accademico 1970-1971, laureata nel 1974 in Letteratura italiana moderna e contemporanea, e dove si è ininterrottamente svolto il *cursus* della sua vita di studiosa e di docente: ricercatrice, professore associato, professore ordinario di Letteratura italiana.

Con la stessa intelligenza, gentilezza, generosità e dedizione che ha investito nell'intero arco della sua esperienza professionale nelle molteplici e quotidiane articolazioni dell'attività didattica (lezioni, seminari, esami, tesi di laurea, tesi di dottorato), Anna Nozzoli è stata presidente del corso di laurea in Italianistica e in Lettere moderne, presidente del Centro di Cultura per Stranieri, pro-rettore alla didattica e ai servizi agli studenti con il rettore Alberto Tesi, direttore del Dipartimento di Lettere e Filosofia, ancora prorettore alla innovazione didattica durante il rettorato di Luigi Dei. Ha rappresentato l'Università di Firenze in più sedi e occasioni per delega del rettore, e gli atenei della Toscana negli organi direttivi dell'ADI (Associazione degli Italianisti). È stata membro del Collegio del dottorato di ricerca in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica dell'Università di Firenze. Ha svolto un'intensa attività di partecipazione e di organizzazione di convegni nazionali e internazionali. Condiregge la rivista annuale «Quaderni montaliani». È socia dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», Classe di Filologia e Critica letteraria, e membro del comitato scientifico della Fondazione Primo Conti di Fiesole.

Nelle aule di Piazza San Marco, Piazza Brunelleschi, Piazza Savonarola, Via della Pergola ha visto alternarsi e succedersi studenti di più generazioni e colleghi più anziani e più giovani mantenendo intatto il senso di una fedeltà non formale a un'istituzione che il divenire dei tempi ha profondamente cambiato dedicandovisi a tempo pieno senza mai farsi irretire nel tritume di una ripetitività meccanica o feriale. Ha esercitato un magistero critico di qualità

non ordinaria con una strenua libertà intellettuale illesa dal protagonismo e dall'esibizione di sé, inclinando anzi sempre, e di preferenza, nella direzione dell'*understatement* e del sottotono.

Ad alcune linee di ricerca presto diventate una sorta di patrimonio condiviso e sovrapersonale, o addirittura oggetti di mode destinate a durare una o più stagioni, ha dedicato un'attenzione sovracuta e spesso anticipatrice: si pensi a un libro pionieristico come *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura del Novecento* (1978), capostipite di una serie di indagini alle quali la stessa Anna Nozzoli ha poi atteso nel corso degli anni nell'altro volume, *La parete di carta. Scritture al femminile nel Novecento italiano* (1989), e nei saggi riguardanti Térésah, Sibilla Aleramo, Margherita Sarfatti, Carola Prosperi, Anna Banti, Gianna Manzini, Camilla Cederna, Irene Brin, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Gina Lagorio, Cristina Campo.

Ha studiato Alfieri, la letteratura risorgimentale (*Letteratura e democrazia nel Risorgimento. Mazzini. Cattaneo. Ferrari* è del 1984), i rapporti tra fascismo e istituzioni culturali (del 1993 è l'importante capitolo su *La cultura e il fascismo* scritto per *Il Novecento*, diretto da Giorgio Luti, del *remake* della *Storia letteraria d'Italia* della Vallardi), le riviste italiane e particolarmente fiorentine del Novecento, che ha descritto e investigato in alcuni memorabili cataloghi (con Carlo Maria Simonetti *Il tempo della «Voce». Editori, tipografi e riviste a Firenze nel primo Novecento*, 1982; con Adele Dei, Simone Magherini, Gloria Manghetti, Gino Tellini *Dal Vate al Saltimbanco. L'avventura della poesia a Firenze tra belle époque e avanguardie storiche*, 2008). Ha riportato alla luce la lettera in cui Giovanni Verga illustra a Salvatore Paola Verdura il ciclo dei *Vinti* (2018).

Degli innumerevoli studi su autori grandi o sommi e su una pulviscolare galassia di scrittrici e scrittori dell'Ottocento e del Novecento di diversissimo ordine e grado che non è possibile evocare qui (il volume del 2000 *Voci di un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo* ne esibisce una parzialissima campionatura) Anna Nozzoli ha compiuto nel corso degli anni una inquieta rimodulazione filologica, critica e interpretativa. Centrali in tal senso appaiono i suoi lavori, distribuiti in un arco temporale non breve, su Ippolito Nievo, Luigi Pirandello, Aldo Palazzeschi, Eugenio Montale. Di Nievo ha pubblicato il *Novelliere campagnolo* (1994) e alcune lettere inedite a Romeo Bozzetti (2004), di Pirandello *I vecchi e i giovani* (1992), di Palazzeschi le lettere a Montale (1999) e *Il Doge, Stefanino e Storia di un'amicizia* (2004); a Nievo ha dedicato *Immagini di Nievo nel Novecento* (1995), a Montale il recente volume *La ragione e il sogno. Su Montale in versi e in prosa* (2020), cui ha appena fatto seguire il saggio *Montale e Dante*, in corso di stampa. Uno speciale risalto ha avuto l'edizione "per le scuole" di un libro capitale come *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese, allestita con la diretta collaborazione dell'autrice nel 1979, con largo anticipo sulla Ortese-Renaissance che ha contrassegnato gli ultimi anni di vita della grande scrittrice.

All'amica e collega Anna Nozzoli i curatori e i collaboratori del volume, anche a nome e per conto dell'intera Università di Firenze, degli atenei e delle istituzioni di appartenenza, intendono rendere oggi affettuosamente omaggio.

Francesca Castellano
Simone Magherini

Alle origini della iconografia dantesca a Napoli. Sondaggi su alcuni manoscritti miniati della *Commedia*

Andrea Mazzucchi

«La *Commedia* è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo significa privarci del dono più grande che la letteratura può offrirci». Così l'argentino Jorge Louis Borges, tra i massimi genii letterari del secolo scorso, invita tutti a riattraversare un'opera scritta settecento anni fa da un esule fiorentino.

E ha ragione Borges quando retoricamente si chiede «Perché negarci la gioia di leggere la *Commedia*?»¹. Attraverso la *Divina Commedia* Dante non solo fonda la tradizione letteraria italiana, offrendo un contributo decisivo al processo di unificazione linguistica dell'italiano, ma crea anche un modello letterario e costruisce un serbatoio di immagini capace di continuare a parlare e a offrire risposte e rappresentazioni della molteplicità e complessità del reale ben oltre i confini della penisola italiana.

La forte esemplarità impressa alla propria vicenda biografico-spirituale, il complesso sistema ideologico-culturale di cui si fa interprete, la spregiudicata apertura verso le multiformi e singolari esperienze esistenziali con la correlata audace polifonia stilistico-linguistica se da un lato confermano l'immagine, in qualche modo rassicurante, di Dante quale suprema sintesi della cultura medievale europea, quale classico della memoria intellettuale e della coscienza occidentale, dall'altro ne testimoniano però anche la mirabile portata innovativa, capace di prestarsi ancora oggi a usi e fruizioni fortemente divaricati. Davvero si può dire che «l'impressione genuina del postero, incontrandosi in Dante, non è d'imbattersi in un tenace e ben conservato sopravvissuto, ma di raggiungere qualcuno arrivato prima di lui»². Dante è un poeta capace di fornire le parole e gli accenti di un'eloquenza insolita, adeguata alle richieste di

¹ Cfr. JORGE LOUIS BORGES, *La divina Commedia*, in ID., *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2001, pp. 107-38, a p. 131.

² GIANFRANCO CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1986, 1 ed., 1970, pp. 69-111, a p. 111.

circostanze straordinarie e ai compiti sempre nuovi che la letteratura si trova via via ad assumere. Oltre la barriera di sette secoli, la *Divina Commedia* continua a fornire tecniche di istruzione dell'immaginazione, a farci vivere, attraverso il fascino meraviglioso e inestinguibile della sua lingua e delle sue invenzioni, una molteplicità di esperienze simulate, a farci credere reali come oggetti del mondo esterno prodotti che sono invece l'esito di un gratuito e spiazzante gioco di fantasia, di una elaboratissima *fictio*.

A sette secoli dalla sua morte Dante continua dunque a sorprenderci per l'originalità della sua opera, la complessità e densità del suo messaggio, la assolutezza dei valori formali dei suoi endecasillabi. La *Commedia* continua a essere un riferimento ineludibile del canone letterario mondiale per lettori e studiosi.

In questo tempo calamitoso, sospeso, che ci tocca vivere, il fascino delle storie, la veemenza delle invettive, l'intelligenza delle cose, i mirabili ingranaggi verbali che la *Commedia* mette in campo si installano ancora con sorprendente vigore.

Dunque è probabilmente il 25 marzo del 1300 quando Dante immagina di intraprendere il suo viaggio oltremondano. Un viaggio che nei secoli e presso le generazioni successive non sarà mai più dimenticato. La distanza, apparentemente incalcolabile, che ci separa da quel giorno non è servita a estinguere, a occultare il valore universale del messaggio che Dante ha inteso consegnare ai suoi versi. Quello raccontato nella *Commedia* è un cammino di formazione, nel quale Dante stesso, il personaggio che incontriamo per la prima volta mentre brancola, in preda alla paura, nel buio di una selva sconosciuta, arriva ad attingere, dopo un articolato percorso e dopo aver incontrato le storie e le vicende esistenziali di 364 personaggi mitologici, storici e reali, la visione di Dio, l'incontro appagante, faccia a faccia, con il mistero della divinità. Non prima però di aver attraversato i tre regni dell'aldilà: non prima cioè di aver conosciuto – e patito nel corpo e nell'anima –, accompagnato dal poeta latino Virgilio, le pene dei dannati nell'*Inferno*; aver partecipato all'espiazione delle anime risalendo faticosamente l'alta montagna del *Purgatorio*, alla cui sommità, nella lussureggiante foresta del Paradiso Terrestre, Dante incontrerà la sua nuova Guida, la donna amata nella giovinezza e prematuramente morta, la bellissima Beatrice. Con lei attraverserà, in un tripudio di luci e di suoni, i nove cieli del Paradiso confrontandosi con i diversi gradi della beatitudine e giungerà finalmente nell'Empireo dove godrà della visione di Dio.

Ma la *Divina Commedia* non è solo il cammino di un individuo. Dante rappresenta la sua esperienza in modo tale che ogni lettore può riconoscerla la propria. Nel suo destino individuale, che va dalla caduta al riscatto, vi è racchiuso il destino di ogni uomo, la fatica del percorso di ciascuno. Per questo motivo si può leggere la *Commedia* come una metafora di ogni vita umana, dello smarrimento e del cammino di liberazione di ogni uomo. All'eccezionalità di questa esperienza però se ne aggiunge un'altra, che è quella del racconto.

Il viaggio di Dante non si conclude con la visione di Dio. Si potrebbe anzi dire che la *Commedia* inizia proprio nel momento in cui il racconto termina. Vi è infatti un altro viaggio, un viaggio di ritorno, che è quello particolare della letteratura. A Dante non basta esplorare l'aldilà. Dante intende riportare sulla terra, attraverso il suo racconto, il significato delle verità trascendentali lì apprese. È questo il più profondo significato che assegna alla sua poesia: assumersi il coraggio della verità per agire sul mondo; raccontare la sua esperienza per cambiare lo stato di cose presente. Dante comprende che le verità che ha appreso durante il suo viaggio resterebbero mute e inservibili se non fossero raccontate, condivise con gli altri. Comprende cioè che non ci si salva da soli: il messaggio di salvezza è un messaggio universale, che il poeta deve rivelare per fondare la comunità, saldarla insieme, guidarla fuori dallo smarrimento.

Abbracciare nella propria esperienza il vissuto di tutti, condividere con la comunità il percorso che porta alla liberazione: è questo sforzo, a un tempo dell'intelligenza e dell'emozione, che riteniamo Dante possa restituirci, oggi più che mai.

Ma Dante e la *Commedia* sono anche stati capaci di generare nuove, sorprendenti esperienze estetiche. L'importanza della *Commedia* dantesca, infatti, non si misura esclusivamente sul fronte letterario. La capacità evocativa dei canti del "poema sacro" di Dante, il fascino che essi hanno suscitato nelle menti dei lettori dal Trecento a oggi hanno avuto dirette conseguenze anche sul versante iconografico. Molteplici e multiformi sono state infatti nei secoli le occasioni di incontro interespessivo giocate sulle «forme» dell'invenzione dantesca, sugli «schemi» del pensiero e dell'immaginario lasciati dalla *Commedia* in eredità ai posteri. Dalle affascinanti, preziose ed elegantissime miniature dei primi manoscritti tre-quattrocenteschi del poema dantesco agli articolati set xilografici delle edizioni a stampa comparse tra XVI e XVIII secolo, dai cicli illustrativi ottocenteschi fino alle sperimentazioni del XX e del XXI secolo, l'immaginario dantesco ha sempre attirato l'attenzione degli artisti che, attraverso la specificità dei propri mezzi espressivi e a riflesso del contesto culturale in cui operavano, si sono di volta in volta impegnati ad affiancare il testo di Dante con un commento visivo e ad attualizzarne il messaggio grazie a più personali interpretazioni figurative.

L'immagine è divenuta così un modo di interpretare il testo, di influenzarne e orientarne la lettura e la ricezione da parte del pubblico. Confrontandosi con i congegni verbali della narrazione dantesca, gli artisti nel corso dei secoli hanno spesso realizzato opere potentissime che, in modi vari e imprevedibili, ci invitano a un rinnovato contatto con il testo, restituendocene un'idea deformata, ma anche spesso profondamente rivelatrice.

Per una accurata e non superficiale indagine sull'opera dantesca appare dunque necessario che, come ha scritto in affascinanti pagine Lina Bolzoni, i filologi si mostrino capaci di aprire gli occhi e di dotarsi di una vista più acuta, che non si arresti al confine delle parole, ma abbracci anche la componente

iconografica di un testo, senza ridurla a mero ornamento, a semplice illustrazione, che si può tranquillamente tralasciare³.

Acquisizione decisiva degli ultimi decenni è stata infatti la consapevolezza che nella variegata morfologia e fenomenologia della ricezione e interpretazione del poema dantesco entrano anche i corredi illustrativi di manoscritti, incunaboli ed edizioni a stampa, al punto che si è potuto affermare, recuperando e aggiornando la fortunata formula di «pictorial commentaries» coniata nel 1969 da Peter Brieger, che ogni testimonianza storica del *Dante visualizzato* è testimonianza di «un'idea di Dante». La *Commedia* del resto, come ha scritto Gianfranco Contini, se non è «nata come libro figurato» è però, in forza dell'icasticità verbale che la caratterizza, un «libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione»⁴. È, per dirla in altri termini, un testo figurabile, un testo cioè nel quale «la congenita arrendevolezza all'esecuzione visuale ha scaturito in itinere poligenetici percorsi illustrativi. Poligenetici: quantunque, versati nell'alveo di una tradizione ad alta portata, ordinabili in sequenza se non addirittura congruagliabili in famiglie di «subarchetipi» iconici»⁵.

Non si potrà in questa sede, neppure in estrema sintesi, ripercorrere le stazioni di questo così articolato, eterogeneo, multiforme itinerario. Ci si limiterà pertanto a fornire qualche ragguaglio sulla fase aurorale di questa tradizione, relativo alle diversificate soluzioni visive esperite dai miniatori trecenteschi in un particolare ambiente culturale, come quello della trecentesca Napoli angioino-durazzesca, in cui il poema dantesco fu intensamente letto, copiato, commentato e illustrato e che giocò, accanto all'area toscana e a quella veneta ed emiliano-romagnola, un ruolo non marginale nella storia della ricezione figurata della *Commedia*⁶.

Nella Napoli trecentesca furono infatti allestiti alcuni dei principali prodotti dell'illustrazione libraria dantesca, sontuosi manoscritti con cicli estesi di immagini, che contengono nutrite sequenze figurative e che certificano esiti diversificati non solo per numero di miniature, ma soprattutto per modalità e organizzazione impaginativa e che di fatto paiono discendere da due differenti prototipi fiorentini, quello narrativo e quello monoscenico.

³ LINA BOLZONI, *Per una filologia integrata dei testi e delle immagini. Tre esempi, in La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 311-26, a p. 311.

⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Un nodo della cultura medievale: la serie 'Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, cit., pp. 245-83, a p. 278.

⁵ CLAUDIO CIOCIOLA, *Visibile parlare: agenda*, in «Rivista di Letteratura italiana», VII, 1989, pp. 9-77, a p. 20.

⁶ Sia consentito il rinvio ad ANDREA MAZZUCCHI, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della 'Commedia' in età angioina*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 203-218.

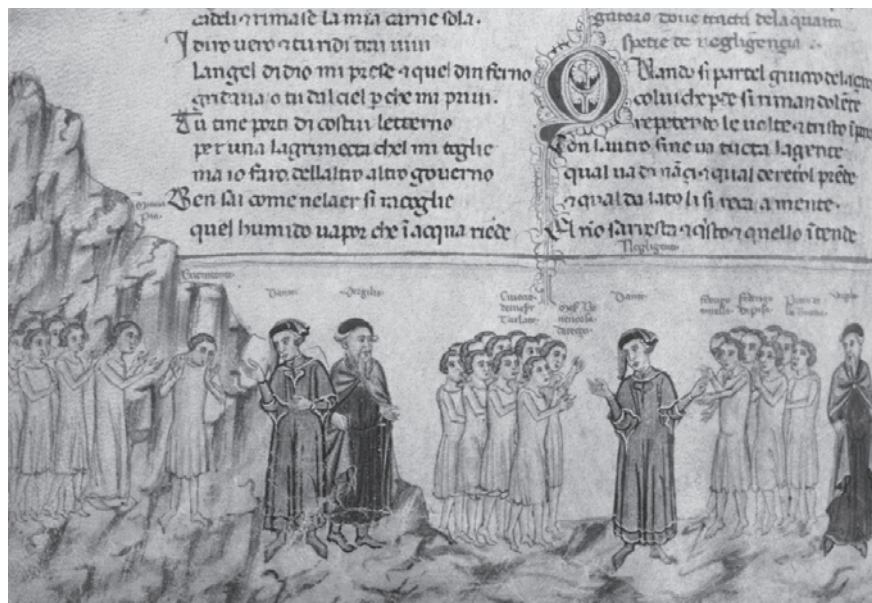


Tav. 1 Oxford, Bodleian Library, Holkham Hall misc. 48, p. 30 (part.): Gli indovini

Il primo gruppo, che probabilmente subisce l'influenza dei codici miniati dei romanzi cavallereschi, si offre infatti ai lettori con fregi continui, realizzati spesso nel *bas de page*, in cui per restituire e rappresentare visivamente la temporalità del discorso narrativo si ricorre al metodo dell'illustrazione simultanea, in cui cioè diverse azioni sono dipinte all'interno della stessa scena, replicando più volte i medesimi personaggi.

È il caso del manoscritto Holkham misc. 48 (già Holkham Hall, ms. 514), conservato presso la Bodleian Library di Oxford, un membranaceo in *littera textualis* databile alla metà e comunque non oltre il terzo quarto del XIV secolo, che, benché lacunoso per la perdita di molte carte, presenta ancora 147 disegni acquerellati di varia estensione, che, collocati senza soluzione di continuità nel margine inferiore delle carte, danno vita una sorta di sequenza cinematografica, i cui fotogrammi seguono l'*iter per mortuos* dell'*agens* attraverso tutti e tre i regni oltremondani, distinti attraverso una sapiente variazione della gamma cromatica che va dal prevalente nero dell'*Inferno* [tav. 1], al marrone e al violetto del *Purgatorio* [tav. 2], fino all'intenso azzurro arricchito dall'oro del *Paradiso*. Le miniature furono realizzate dopo la scrittura del testo e sono opera di tre o quattro mani che sia Mario Rotili, sia Alessandra Perriccioli Saggese, sia più recentemente Laura Pasquini riconducono all'area meridionale⁷. Cifra distintiva di tale corredo iconografico è l'insistita, quasi osses-

⁷ Su questo manoscritto cfr. il recentissimo *Il manoscritto Holkham misc. 48. Dante Alighieri*,



Tav. 2 Oxford, Bodleian Library, Holkham Hall misc. 48, p. 66 (part.): Negligenti e morti violentemente

siva, didascalica precisione che mira a restituire ai lettori ogni tappa del viaggio, a documentare tutti gli incontri del *viator*. Una impellente vocazione esplicativa, potenziata dalla fitta presenza di didascalie che per lo più informano sull'identità anagrafica dei diversi personaggi incontrati. Si veda ad esempio la puntualissima rassegna dei beati enumerati nel penultimo canto del poema, tutti puntualmente rappresentati e contrassegnati con la semplice iniziale del nome. E mi è già capitato di osservare che la presenza apparentemente arbitraria dell'immagine di san Domenico, non menzionato a *Par.*, xxxii, andrà ricondotta a un'autonoma decisione del miniatore (o del responsabile del progetto illustrativo) che coglie con intelligenza il legame metonimico che lega Francesco a Domenico sulla scorta di quanto Dante aveva dichiarato a *Par.*, xii 34: «Degno è che, dov'è l'un, l'altro s'induca» [tav. 3]⁸.

Alla medesima tipologia impaginativa sono riconducibili altri due preziosi testimoni, legati da sensibili affinità iconografiche, come lo Stroziano 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e l'Additional 19587 conservato

Commedia. Saggi e commenti, a cura di L. Battaglia Ricci, S. Bertelli, M. Holford, L. Pasquini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2021.

⁸ Cfr. ANDREA MAZZUCCHI, *La genealogia della Sapienza. Lettura di 'Par.'*, xi, in *Cento canti per cento anni. III. Paradiso. I. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 315-350, a p. 323.



Tav. 3 Oxford, Bodleian Library, Holkham Hall misc. 48, p. 145 (part.): I beati nella candida rosa

alla British Library di Londra. Il primo è un codice certamente realizzato a Firenze nel secondo quarto del XIV secolo e riconducibile senza alcun dubbio alla fortunata tipologia codicologica dei cosiddetti “Danti del Cento”, ma che dovette arrivare, non molti anni dopo la sua realizzazione, a Napoli, come testimoniano numerose postille latine (derivanti dal Lana) e napoletane, distribuite lungo le tre cantiche, e il proemio al *Paradiso* del commento di Iacomo della Lana, aggiunto nella c. 60v, originariamente lasciata in bianco, vergati in volgare napoletano e alcuni versi e note in latino riconducibili a fatti di cronaca napoletana⁹. A una fase successiva all’originario allestimento del manoscritto si riconducono anche le 49 strisce illustrate e colorate, collocate nel margine inferiore delle carte, da *Inf.*, I a *Purg.*, IX e XI, nonché i disegni tracciati solo a penna nei restanti canti del *Purgatorio*, mentre nessuna illustrazione è riservata al *Paradiso*. Ancora aperta e certo non risolvibile in questa sede, anche perché chi scrive non è uno storico della miniatura, è la questione relativa alla localizzazione di questo corredo iconografico, che oscilla, nel parere degli studiosi, tra Firenze e Napoli. Un recente, accurato riesame dell’intera questione è stato realizzato da Alessandra Forte per la sua tesi di perfezionamento alla Normale di Pisa. La giovane studiosa, pur con le opportune cautele e senza

⁹ Cfr. ANDREA MAZZUCCHI, *Supplementi di indagine*, cit., p. 213.

pronunciarsi sull'origine del miniatore o dei miniatori che hanno illustrato i margini inferiori della carte dello Stroziano 152, ha però non solo ipotizzato che questo potesse essere disponibile negli ambienti della corte angioina della regina Giovanna I, ma che abbia anche rappresentato il diretto modello iconografico su cui è stato esemplato il cronologicamente successivo Additional 19587, ritenendo poco economica l'ipotesi che i due manoscritti discendessero indipendentemente da un comune prototipo¹⁰.

Sicuramente attribuibile ad artisti napoletani, legati alla bottega del talentuoso Cristoforo Orimina, miniatore e pittore alla corte di re Roberto e di Giovanna I, è invece lo splendido, elegantissimo codice oggi conservato a Londra. Si tratta di un membranaceo, vergato in un'elegante *littera textualis*, con impostazione monocolonnare al centro della pagina, riconducibile agli anni '60-'70 del Trecento e dunque posteriore di circa un decennio alla realizzazione del corredo iconografico dello Stroziano. Le 47 strisce narrative acquerellate a larghe pennellate si distribuiscono tra *Inf.*, I e *Purg.*, XXXIII, anche se da *Purg.* XXIV e fino alla fine della cantica furono realizzati da un secondo miniatore ancora napoletano solo i disegni. Impianto compositivo, selezione dei soggetti rappresentati e disposizione delle figure negli spazi del margine inferiore sono desunti, come si è detto, dall'esemplare Stroziano, come rivelano, anche a colpo d'occhio, le immagini qui riprodotte, che testimoniano però anche da un lato la più raffinata ed elevata qualità stilistica ed estetica, con punte di autentico virtuosismo, dell'Additional 19587, giustamente definito da Alessandra Perriccioli Saggese «uno dei più lussuosi prodotti della capitale angioina alla metà del secolo»¹¹, dall'altro la minore e meno puntuale adesione al dettato testuale del poema [tavv. 4-9].

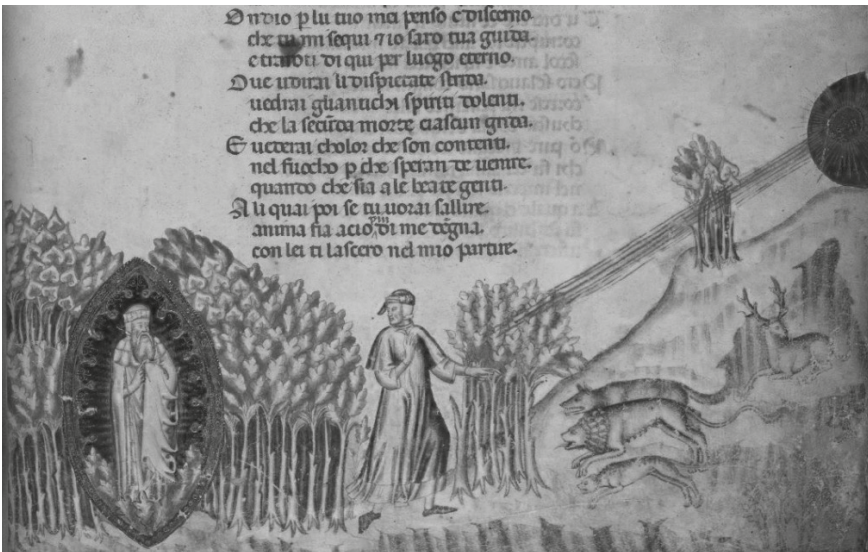
L'altra modalità di resoconto visivo del tessuto diegetico del poema è, come si è detto, il sistema illustrativo monoscenico, caratterizzato da una o più miniature tabellari per ogni canto, che si collocano all'interno della colonna di scrittura o sui margini, spesso posizionate a ridosso, subito primo o subito dopo, del segmento testuale che traducono iconicamente. Anche in questo caso è stato individuato dagli storici della miniatura un prototipo fiorentino, rappresentato assai probabilmente dal cronologicamente alto (fu copiato agli inizi degli anni Trenta) ms. Palatino 313 della Nazionale di Firenze, il noto codice Poggiali, il cui ciclo decorativo, primo commento figurato (sistematico solo per l'*Inferno*) della *Commedia* a Firenze, è costituito da 37 vignette di alto livello esecutivo, collocate tutte all'inizio dei canti, e da 35 iniziali decorate, attribuibili a miniatori di ambito daddesco attivi nella prima parte del secon-

¹⁰ Cf. ALESSANDRA FORTE, *Per una filologia delle immagini: affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della 'Commedia'*, Tesi di perfezionamento in Letterature e Filologie moderne. Classe di Lettere e Filosofia, Pisa, Scuola Normale Superiore, supervisore prof.ssa Lina Bolzoni, a.a. 2018-2019, pp. 89-201.

¹¹ ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della 'Commedia' miniati a Napoli in età angioina*, in «Rivista di storia della miniatura», V, 2000, pp. 151-58, p. 154.



Tav. 4 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, c. 1v (part.): Apparizione di Virgilio



Tav. 5 London, British Library, Additional 19587, c. 1v (part.): Apparizione di Virgilio



Tav. 6 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, c. 20v (part.): I ladri



Tav. 7 London, British Library, Additional 19587, c. 40r (part.): I ladri



Tav. 8 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152, c. 31v (part.): L'arrivo della navicella sulla spiaggia del Purgatorio



Tav. 9 London, British Library, Additional 19587, c. 63r (part.): L'arrivo della navicella sulla spiaggia del Purgatorio



Tav. 10 *Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Dep. Breslau 6, c. 3r (part.): Colloquio di Beatrice e Virgilio*

do quarto del XIV secolo e in cui è stato anche possibile individuare un cospicuo intervento di Pacino di Bonaguida¹².

Benché non paiono esserci elementi sicuri che possano certificare, come pure è stato ipotizzato¹³, una notorietà in area meridionale del corredo illustrativo del Dante Poggiali, è indiscutibile però che il modello di organizzazione della pagina tradito da questo esemplare fiorentino abbia influenzato maestranze napoletane, come rivelano almeno due manoscritti.

Il primo, su cui solo in anni recentissimi si è riportata l'attenzione, è il codice Dep. Breslau 6 della Staatsbibliothek di Berlino, un membranaceo di dimensioni medio-grandi, che era stato preparato per contenere un ampio ciclo illustrativo con vignette tabellari collocate negli spazi bianchi inferiori delle carte, ma di cui furono realizzate solo quelle relative ai primi due canti dell'*Inferno* [tav. 10]. Francesca Manzari, precisando un'intuizione di Marcella Roddewig, vi ha riconosciuto la mano di un collaboratore di Orimina, il Maestro della Resurrezione Cini, un artista attivo a Napoli alla metà degli anni

¹² Sul Palatino 313 si veda da ultimo TERESA DE ROBERTIS, SONIA CHIODO, Scheda descrittiva, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, a cura di Luca Azzetta, Teresa De Robertis, Sonia Chiodo, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 232-235.

¹³ ALVARO SPAGNESI, *Le miniature del 'Dante Poggiali'*, in *Chiose Palatine. Ms. 313 della Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze*, a cura di Rudy Abardo, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 30-55, a p. 41.

Sessanta del Trecento¹⁴. A questa rapida, ma puntuale expertise si può aggiungere che l'espedito di visualizzare l'apparizione di Virgilio di *Inf.*, 1 all'interno di una mandorla rappresenta un'innovazione condivisa dall'Additional 19587 e dal Laur. Stroz. 152.

E tuttavia il modello impaginativo con illustrazioni monosceniche trova a Napoli la sua più compiuta realizzazione nelle 146 miniature del più antico manoscritto miniato della *Commedia*, riconducibile all'area meridionale, il CF 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, noto come codice Filippino, databile entro gli anni '60 del Trecento¹⁵. Nel suo esuberante corredo illustrativo, limitato però alle prime due cantiche, la bibliografia storico-artistica, dal pionieristico intervento di Lina Montaldo del 1921 fino alle più recenti puntualizzazioni di Mario Rotili e di Alessandra Perriccioli Saggese, ha compattamente riconosciuto il linguaggio figurativo di ascendenza toscana peculiare però delle opere prodotte a Napoli alla metà del XIV secolo.

Rinviando al recente contributo di Alessandra Perriccioli Saggese per l'esame filologico e stilistico, con i connessi problemi di attribuzione, datazione e localizzazione delle miniature del Filippino¹⁶, qui ci si limiterà ad analizzare alcuni dei modi in cui si realizza, in questo particolare manufatto, il rapporto tra il testo dantesco e le immagini, nonché le direttive di lettura che queste ultime, disposte nelle colonne di scrittura o sui margini, forniscono. Andrà però preliminarmente avvertito che i risultati di una tale indagine si scontrano con una ancora insufficiente ricognizione del ricco patrimonio dell'illustrazione dantesca e con alcune questioni metodologiche che non hanno ancora trovato una loro compiuta e stabile definizione, anche per l'ineludibile necessità di coniugare insieme varie competenze specialistiche, di tipo codicologico, storico-artistico, filologico e storico-letterario. Non è infatti operazione agevole «cercare – per dirla con Alberto Varvaro – il punto di incontro tra l'estro e la capacità del singolo miniatore, la tradizione figurativa che imponeva le sue convenzioni a tutti [...], e la volontà o le opzioni che possiamo attribuire all'autore»¹⁷, o, nel caso dei codici danteschi, al singolo copista divenuto editore.

Il responsabile del progetto illustrativo del Filippino sceglie dunque di mettere in scena, arrestandosi, come spesso accade, alla fine del *Purgatorio*,

¹⁴ Cfr. MARCO CURSI, *Libri e modelli librari nella Napoli di Roberto e Giovanna d'Angiò (1309-1381)*, in *Il manoscritto Français 4274. Le regole della cavalleria. Commentario*, a cura di Alessandro Barbero, Marco Cursi, Giovanni Palumbo, Alessandra Perriccioli Saggese, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2019, pp. 69-95, alle pp. 85-86.

¹⁵ Sul ms. CF 2 16 vd. *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, edizione critica a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2002; e il recentissimo *Il manoscritto CF 2 16. Il Dante dei Girolamini. Commentario*, a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2021.

¹⁶ Cfr. ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *Le miniature del codice Filippino*, in *Il manoscritto CF 2 16*, cit., pp. 73-87, con rinvio alla pregressa bibliografia.

¹⁷ Cfr. ALBERTO VARVARO, *Il libro 1 delle 'Chroniques' di Jean Froissart. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini*, in «Medioevo Romanzo», XIX, 1994, pp. 3-36, a pp. 35-36.

solo il motivo strutturale dell'*iter per mortuos* di Dante e Virgilio. Egli semplifica così notevolmente il complesso organismo narrativo della *Commedia*, liberandolo di tutti quegli episodi che non costituiscono l'azione principale dell'opera e rinunciando sistematicamente a visualizzare tutte le diramazioni narrative laterali, quelle narrazioni di secondo grado cioè affidate ai personaggi del poema, che oggi costituiscono uno dei motivi di maggiore fascino del testo dantesco. La soluzione adottata da questo primo anonimo illustratore, che ha lavorato, come l'analisi codicologica evidenzia, in stretta connessione con il copista del testo, mira ad aumentare e facilitare la leggibilità del poema dantesco, frazionandone il *continuum* narrativo attraverso l'esplicitazione delle partizioni topografiche o morali, svolgendo, in sostanza, un'operazione analoga a quella che realizzano, a ridosso della pubblicazione della *Commedia*, gli autori di epitomi e divisioni poetiche, di proemi e di rubriche introduttive che spesso corredano i manoscritti tre-quattrocenteschi. I miniatori del Filippino infatti non trascurano di raffigurare, costruendo così sequenze simili in universi narrativi diversi, le tappe fondamentali del viaggio salvifico; si reitera con puntualità ossessiva, canto dopo canto e, quando il testo dantesco lo richiede, più volte nell'arco di uno stesso canto, la scena dell'incontro di Dante e Virgilio con le differenti categorie di peccatori: nell'*Inferno* nessuna manca all'appello, anzi in qualche caso le suddivisioni evidenziate sono, secondo il gusto scolastico per la distinzione classificatoria, sottili, come a esempio a *Inf.*, XII, in cui i violenti contro il prossimo sono ripartiti, a seconda del loro livello di immersione nel Flegetonte («infino al ciglio», v. 103; «'nfino alla gola», v. 116; «[...] si facea basso | quel sangue, sì che cocea pur li piedi», vv. 125-126), in tiranni, omicidi, feritori e raffigurati rispettivamente nelle tre diverse vignette di c. 30r, 30v e 31r. Puntualmente rappresentati anche i consecutivi incontri con demoni infernali (miniature raffiguranti Caronte, Minosse, Cerbero, Pluto, Flegiàs, le furie, Medusa, il minotauro, i centauri, le arpie, Gerione, i diavoli armati di uncini nella bolgia dei barattieri, Caco, il diavolo armato di spada che tormenta i seminatori di scismi e di discordie), raffigurati però, fatta eccezione per quelli, come le furie (miniatura a c. 22r) e il minotauro (miniatura a c. 28v), che godevano di una più consolidata tradizione iconografica, tutti allo stesso modo, come diavoli dalle cui orecchie, bocche, mani e piedi fuoriescono fiamme. Ciò che davvero interessava al miniatore non era infatti la potenza inventiva di Dante o delle sue fonti, ma la rappresentazione di un tratto caratteristico della mentalità medievale, quale l'ossessione per il maligno e il diabolico. Parallelamente nel *Purgatorio* viene reiterato lo schema dell'incontro dei due poeti con gli angeli custodi dei gironi (dell'Umiltà, della Carità, della Masuetudine, della Sollecitudine, della Giustizia), che consentono, scandendolo, il passaggio tra le differenti cornici.

Mettendo in evidenza, attraverso le immagini, l'intelaiatura strutturale del poema si offre dunque al lettore una sorta di percorso esegetico obbligato, gli si fornisce una griglia che gli permette con relativa facilità di ricostruire l'arti-

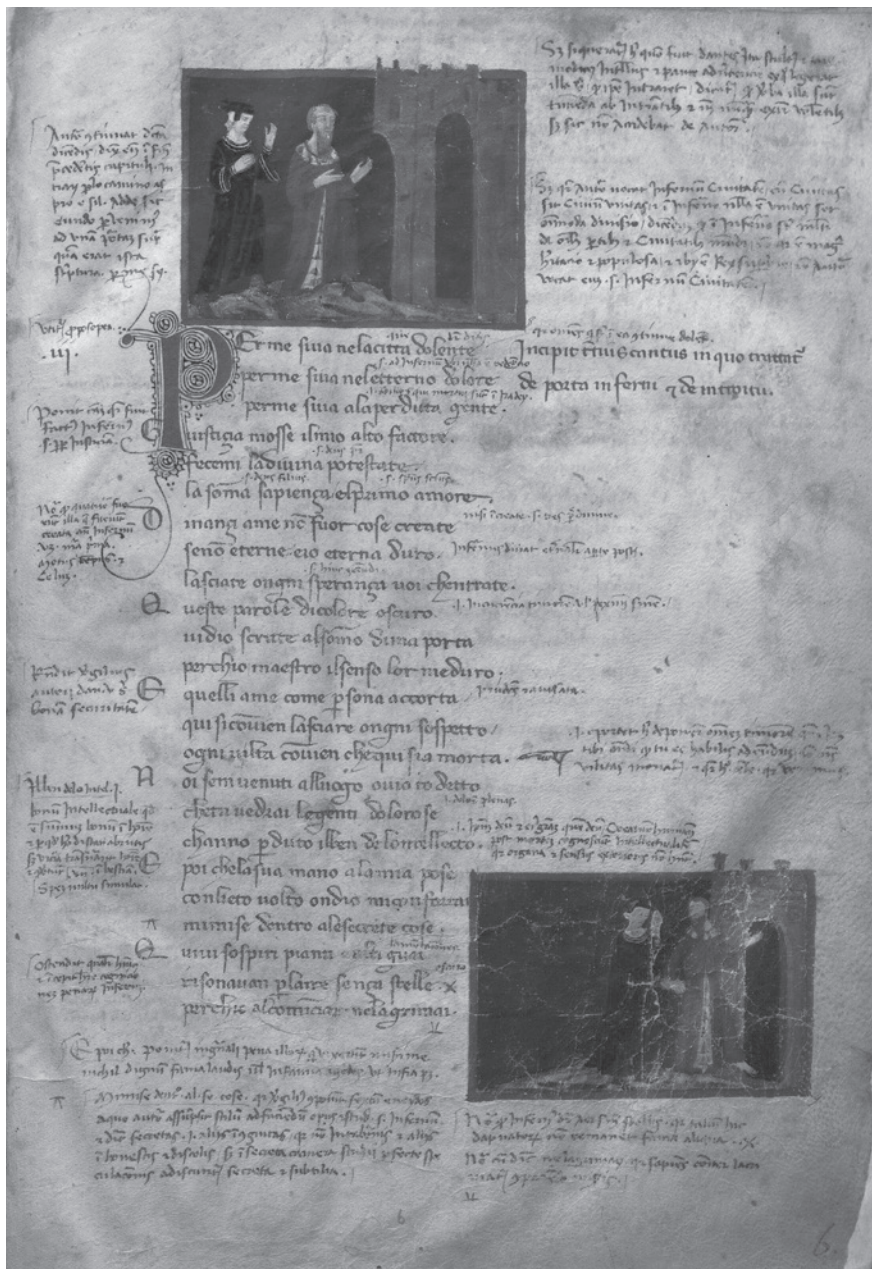
colazione morale oltre che topografica dei primi due regni ultraterreni, ma soprattutto gli si consegna un modello interpretativo predefinito da memorizzare e seguire durante la lettura. Il libro illustrato diviene, come ha recentemente osservato Lina Bolzoni a proposito della predicazione medievale, un sistema di memoria¹⁸, per cogliere il quale andrà però recuperata, pena la perdita del senso di un'operazione organica che ha visto nascere simultaneamente testo e immagini, la sintassi complessiva: la quale, nella quasi totalità dei casi, nel Filippino si fonda su una corrispondenza sincronica tra versi danteschi e miniature, collocate a ridosso delle porzioni di testo a cui si riferiscono. Le ripetizioni dunque sull'asse sintagmatico (miniature tabellari con scene iconograficamente uniformi) e le corrispondenze sull'asse paradigmatico (incontro con i peccatori, con i demoni, con gli angeli), rivelano in superficie, quasi come lenti di ingrandimento del testo, le similarità strutturali esistenti nell'organizzazione narrativa della *Commedia*. Visualizzando o facendo visualizzare peccatori e pene, gli allestitori del codice Filippino paiono inoltre aver compreso (perché lo condividono) e tradotto, in forme forse semplicistiche ma efficaci, un codice culturale operante nello stesso autore della *Commedia*: quel codice, su cui ha recentemente richiamato l'attenzione Weinrich¹⁹, in base al quale il percorso dell'*itinerarium* dantesco scandito in tappe, che sono anche tappe di perfezionamento morale, «si può scrivere perché è depositato nella memoria, e che a sua volta si vuole inscrivere, operativamente, nella memoria – e nel corpo – del lettore»²⁰.

Limitare però l'interpretazione che i miniatori del codice dell'Oratoriana propongono della *Commedia* alla sola evidenziazione di alcune macroscopiche costanti della rappresentazione dantesca dell'aldilà e non riconoscerli una vivace vena narrativa, se non altro in considerazione del numero quantitativamente rilevante di vignette miniate, sarebbe ingeneroso. Essi mostrano infatti, pur nell'obbedienza a un canone iconografico che a metà Trecento è già in via di consolidamento, di aver correttamente e originalmente inteso la mutata prospettiva nel passaggio dalla prima alla seconda cantica e, perché no, nell'esplicita risoluzione non visualizzare la terza, di aver colto anche lo statuto radicalmente differente del *Paradiso*. Si badi infatti al colore del fondo delle miniature, che è scuro a partire dalla vignetta a c. 6r, con la visualizzazione di Dante e Virgilio sulla soglia della porta dell'inferno, «loco d'ogne luce muto» (*Inf.*, v 28) [tav. 11], e ritorna definitivamente chiaro, tranne in un sol caso, a partire da quella a c. 84v, quando i due poeti sono finalmente usciti «a riveder le stelle» (*Inf.*, xxxiv 139) [tav. 12]. Nella miniatura a c. 124r di *Purg.*, xvi, che inscena l'incontro con l'iracondo Marco Lombardo, l'eccezionale fondo scuro

¹⁸ Cfr. LINA BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁹ Cfr. HARALD WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994; e Id., *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 39-60.

²⁰ LINA BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. xxvii.



Tav. II Napoli, Bibl. Oratoriana dei Girolamini, CF 2 16, c. 6r: L'ingresso nell'inferno

infatti, se certo mira a visualizzare il contrappasso ambientale, «l'aere amaro e sozzo» (v. 13) della terza cornice purgatoriale, dovrà però pure esser posto in relazione con l'incipit del canto «Buio d'inferno» che esplicitamente rinvia al paesaggio della prima cantica [tav. 13]. Inoltre l'attenzione dei miniatori è nell'*Inferno* tutta concentrata sull'intensità drammatica del rapporto dialogico tra Dante e i dannati, mentre le vignette del *Purgatorio* privilegiano la raffigurazione del colloquio pacato tra Dante e Virgilio e si soffermano sulla difficoltà della salita sul monte, sul tema tipicamente purgatoriale della solitudine del *viator*: si vedano le miniature a c. 94v, 95v, 113v, 115v, 145r che raffigurano semplicemente, senza altri particolari, l'ascesa di Dante e Virgilio verso il Paradiso terrestre.

Numerosi altri, interessanti rilievi potrebbero essere fatti sui casi²¹ in cui il miniatore si allontana dal testo della *Commedia* per seguire personali reminiscenze iconografiche di tradizione religiosa, come ad esempio nelle due vignette di c. 83r, conclusive dell'*Inferno*, in cui la situazione rappresentata non mostra alcuna relazione diretta con la lettera dantesca e rinvia piuttosto alla rappresentazione di un Giudizio universale. In altre miniature le arbitrarie nella traduzione iconica dei versi della *Commedia* sono minori e determinate o dalla volontà di raffigurare in un'unica scena i diversi piani temporali del racconto dantesco, come nell'immagine di c. 4v, in cui si raffigura contestualmente l'atto dell'enunciazione (il racconto di Virgilio a Dante sulla mediazione di Beatrice in suo favore) e l'enunciato (l'apparizione di Beatrice a Virgilio), o dall'inserzione di elementi realistici, ma non menzionati nel testo, come, ad esempio, la scaletta che compare nella miniatura a c. 19r, che facilita la salita di Dante e Virgilio sulla navicella di Flegiàs. Anche nel Filippino poi, come ha già notato Lucia Battaglia Ricci per il ms. Yates Thompson 36 della British Library di Londra, gli illustratori visualizzano «elementi formali del testo»²²: così nella miniatura a c. 46r il paragone viene confuso con il paragonato e i simoniaci appaiono conficcati direttamente nei pozzetti del battistero fiorentino [tav. 14]; in quelle a cc. 50v, 53r, 54v i barattieri, metaforicamente definiti «lessi dolenti» (*Inf.*, XXI 135) e paragonati a lacerti di carne bollita (*Inf.*, XXI 55-7), non sono immersi nella «pegola spessa» (*Inf.*, XXI 17), ma finiscono in un grande calderone bollente posto sul fuoco. La perifrasi astronomica di *Purg.*, XXV 1-24 si è voluta invece visualizzare nella miniatura di c. 145r, che è infatti sormontata da un semicerchio stellato sui cui estremi compaiono una testa di toro e uno scorpione e tra loro il sole [tav. 15], mentre nella notevole raffigurazione di c. 158r Beatrice volge il suo sguardo direttamente a Cristo e non, come

²¹ Un elenco completo del contenuto iconografico delle miniature del Filippino con osservazioni sul tipo di interpretazione del testo proposta si legge in ANDREA MAZZUCCHI, «Percuotere e dilacerare la memoria del lettore. Le immagini del Filippino», in *Il manoscritto CF 2 16*, cit., pp. 89-129.

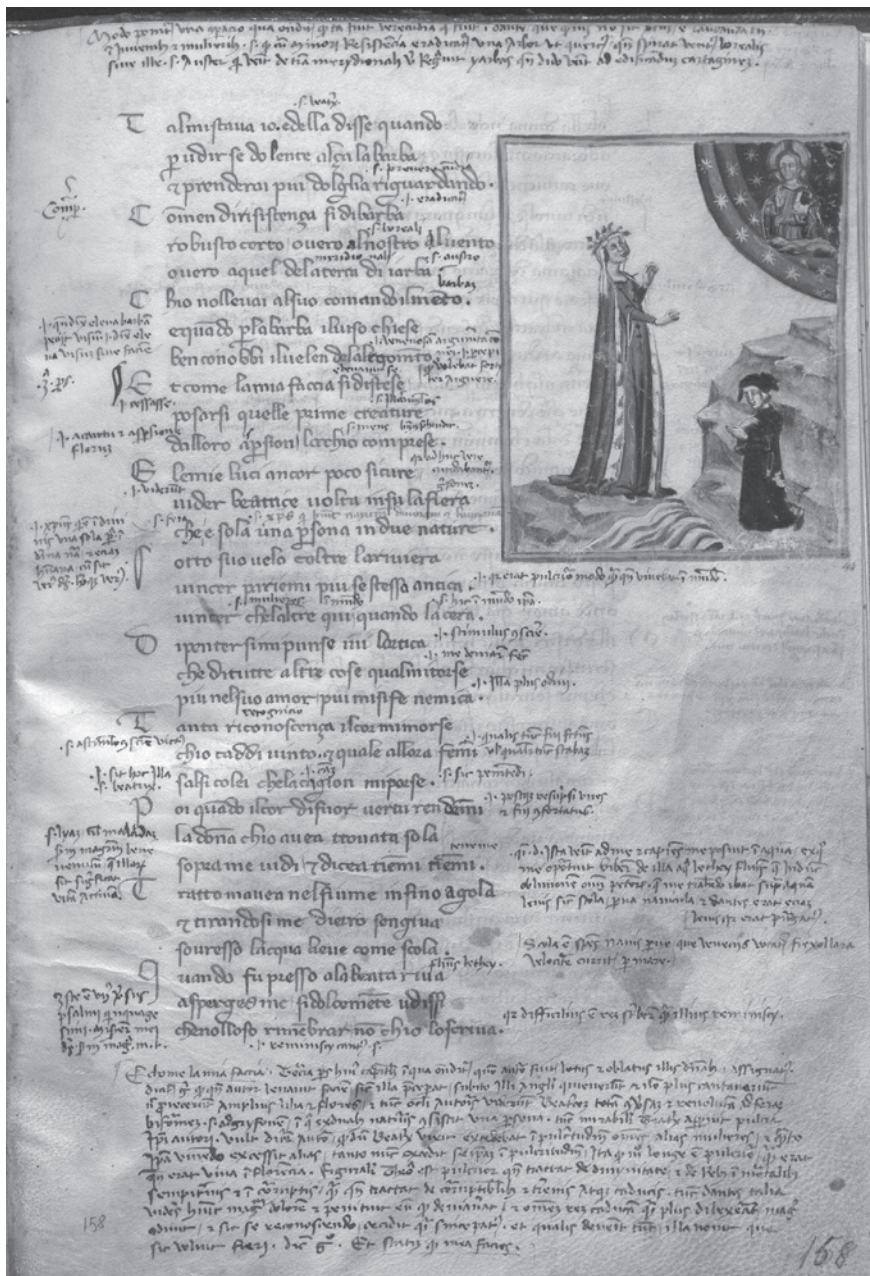
²² LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI-Libreria del Lungarno, 1994, p. 40.

si dice nel testo dantesco (vd. *Purg.*, XXXI 80-1), al grifone, che di Cristo è allegoria [tav. 16].

Il corredo iconografico del Filippino però, che mira a interpretare il testo dantesco, diviene a sua volta oggetto di interpretazione. Un primo anonimo chiosatore dell'opera, che deposita sui margini intriganti osservazioni di commento ai versi, appone infatti al lato della maggior parte delle vignette dell'*Inferno* alcune brevi postille, quasi rubriche ausiliarie che ritraducono verbalmente il contenuto dell'illustrazione, provvedendo a precisare la porzione del testo dantesco cui la miniatura pertiene o a chiarire la funzione allegorica del contenuto raffigurato. Il ricorrere in queste chiose di formule deittiche del tipo *hic accipitur*, *hic punitur*, *taliter puniuntur*, o di espressioni come *Omerus hic figuratur*, *iste tres furie figurantur*, consente poi di escludere con certezza che si tratti di indicazioni al miniatore. In un caso addirittura, nella miniatura a c. 60v, che illustra l'incontro di Dante con Vanni Fucci e con Caco, impropriamente raffigurato come una specie di drago, l'avvertanza: «Iste Cacus debuit pingi ad modum centauri cum serpentibus. Centaurus est medius homo et medius equus» vale, nelle intenzioni del chiosatore, come mostra l'uso del perfetto *debuit*, a correggere la svista dell'illustratore [tav. 17].

Nella complessa compagine testuale del Filippino si crea dunque una sorta di procedimento circolare per cui dal testo si genera un'immagine che a sua volta produce altri segmenti testuali, che mirano a potenziare quella funzione ordinatrice già riconosciuta alle miniature. Ma queste didascalie, nel sottolineare il valore allegorico di certe immagini (si pensi a quelle apposte a fianco alle vignette delle tre fiere di *Inf.*, 1) e nella ripetizione ossessiva del modulo *taliter puniuntur*, finiscono anche per incanalare la ricezione del testo iconico, oltre che di quello verbale, in una prospettiva morale. Il lettore deve, in altri termini, sollecitato anche dalle immagini della pena e dalle reazioni di Dante personaggio di fronte alla triste condizione dei peccatori, riflettere sulle conseguenze dei propri comportamenti e modificare la propria azione.

A complicare questo quadro si aggiunga che molte di queste didascalie alle miniature, anche quella denunciante la svista su Caco, non sono frutto originale del chiosatore, ma si ritrovano, con lievi modifiche di riadattamento alla nuova situazione testuale, anche nel cosiddetto commento dell'Anonimo Lombardo, in cui non è però possibile individuare rimandi a un originario corredo illustrativo o ipotizzare con sicurezza lacune iconiche. Si dovrà piuttosto pensare a formule che, attraverso la verosimile intercambiabilità semantica di lemmi quali *figuro* e *pingo* e attraverso la ricorrenza di deittici testuali, come *hic* e *taliter*, prevedibili in sistemi di chiose come nessi di collegamento tra testo primario e commento, si sono facilmente prestate a divenire glosse alle immagini. Immagini, che, nella coscienza di questo anonimo lettore, devono essere state percepite come parte integrante del testo verbale, anzi come "lenti di ingrandimento" appunto dei luoghi strutturalmente e ideologicamente decisivi di quel testo. La *Commedia* del resto ha, come riconobbe Eliot,



Tav. 16 *Napoli, Bibl. Oratoriana dei Girolamini, CF 2 16, c. 158r*: Dante e Beatrice

[illegible]

Tav. 17 *Napoli, Bibl. Oratoriana dei Girolamini, CF 2 16, c. 60v*: Vanni Fucci e Caco

una vocazione fantastica oggettiva²³, i suoi congegni verbali restituiscono una prorompente plasticità che ha nei fatti sollecitato e quasi imposto una traduzione figurativa che «punta sulla memoria, cioè vuole percuotere e dilacerare la memoria del lettore»²⁴.

²³ THOMAS STEARNS ELIOT, *Dante*, New York, Haskell House, 1974, p. 23: «Dante's is a visual imagination».

²⁴ GIANFRANCO CONTINI, *Un nodo della cultura medievale*, cit., pp. 278-279.