



GIULIA MONACO  
Università di Napoli L'Orientale  
giulia.monaco@unior.it

LA *COMMEDIA* E IL MONDO MEDITERRANEO.  
TOPOGRAFIA ED ELEMENTI ATTUALIZZANTI NELLE  
ILLUSTRAZIONI DI DUE INCUNABOLI VENEZIANI  
(BENALI-CAPCASA E PIASI, 1491)<sup>1</sup>

**Riassunto**

Il contributo si propone lo scopo di valorizzare la lettura visuale del *Paradiso* dantesco offerta dalle edd. veneziane Benali-Capcasa e Piasi, licenziate a Venezia rispettivamente il 3 marzo e il 18 novembre 1491; esse sono entrambe accompagnate dal *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino e corredate di un *corpus* di xilografie esteso a tutte e tre le cantiche, per la prima volta nella tradizione a stampa del poema.

Il contenuto di alcune illustrazioni dei due incunaboli riflette un interesse per la topografia reale del poema, attraverso la riproduzione di vedute di città e isole in miniatura, italiane ed "esotiche". Si sottolinea, nel contributo, come tale fenomeno sia riconducibile ad un rinnovato interesse per il mondo fisico, che convenzionalmente si ascrive alla riscoperta della *Geographia* di Tolomeo nel XV secolo e che si accompagna a nuove logiche di interpretazione dello spazio reale nel panorama letterario e delle arti visive. In questo scenario, si osserva anche un graduale cambiamento nelle modalità di lettura e ricezione del poema dantesco.

Il contributo si sofferma, inoltre, sul contenuto di immagini specifiche trasmesse dagli incunaboli veneziani e relative ad alcuni canti del *Paradiso*, che condividono la presenza dell'elemento marittimo e delle quali si indaga il rapporto tra spazio letterario e spazio reale, in certi casi (*Pd.* II, XIX, XXVII) individuando possibili elementi attualizzanti che generano uno scarto tra queste immagini – le quali possono talvolta divenire spazi di interpretazione da parte dei lettori – e i loro ipotesti (i dettati dantesco e landiniano).

L'obiettivo finale è mettere in luce come le immagini, quando vengano accostate ad un testo come la *Commedia*, possano essere portatrici di senso, nonché aggiungere un tassello alle riflessioni metodologiche sulla tradizione iconografica del poema dantesco.

**Parole chiave:** Incunaboli, *Paradiso*, Topografia, Mediterraneo, Venezia

**Abstract**

The present work aims to highlight the visual reading of Dante's *Paradiso* offered by the Venetian prints Benali-Capcasa and Piasi, published in Venice on 3th March and 18th

---

<sup>1</sup> Un doveroso ringraziamento va a Carlo Vecce e a Luca Marcozzi, per i preziosi spunti di riflessione, nonché a Roberta Morosini, che ha visto nascere quest'idea di contributo.

November 1491 respectively; they are accompanied by Cristoforo Landino's *Comento sopra la Comedia* and both contain a *corpus* of woodcuts covering all three cantica, for the first time in the printed tradition of the poem.

The content of some of the illustrations in the two incunabula reflects an interest in the actual topography of the poem through the reproduction of miniature views of Italian and "exotic" cities and islands. The article also emphasises how this phenomenon can be traced back to a renewed interest in the physical world, which is conventionally ascribed to the rediscovery of Ptolemy's *Geographia* in the 15th century, and which is accompanied by new logics of interpretation of real space in the literary and visual arts scene. In this scenario, one can also observe a gradual change in the modes of reading and reception of Dante's poem.

Furthermore, the contribution dwells on the content of specific images transmitted by the Venetian incunabula and relating to certain cantos of *Paradiso*, which share the presence of the maritime element; the relationship between literary space and real space is investigated in these illustrations, in certain cases (*Pd.* II, XIX, XXVII) identifying possible actualising elements that highlight a gap between these images – which are sometimes posed as spaces of interpretation by readers – and the texts they refer to (Dante's and Landino's).

The ultimate purpose is to highlight how images, when combined with a text such as the *Commedia*, can be bearers of meaning, as well as adding a piece to the methodological studies on the iconographical tradition of Dante's poem.

**Keywords:** Incunabula, *Paradiso*, Topography, Mediterranean, Venice

Tracciato, disegno, scrittura rimandano a statuti semiotici differenti; i primi due proiettano sulla pergamena una riproduzione simulata; l'ultima enuncia un discorso. Ma tra espressioni così dissimili si conserva una relazione di equivalenza paragonabile [...] a quella che lega il racconto al suo commento.

Zumthor, *La misura del mondo*, p. 328.

## 1. Umanesimo, Rinascimento e sapere geografico

La cultura del primo Rinascimento si caratterizza per un rinnovato interesse nei confronti della rappresentazione degli spazi reali, pur non distaccandosi del tutto dalla tendenza, che permarrà almeno fino all'età di Galileo<sup>2</sup>, di destinare la perizia cartografica al perseguimento di utilità particolari e di fare delle mappe «un'opera di invenzione» vo-

<sup>2</sup> Ma inverso fino all'età moderna, perché la realtà rappresentata nelle carte, per quanto accurata e complessa, ha sempre valore convenzionale nonché simbolico.

tata al racconto di una storia<sup>3</sup>, come insegnano carte e portolani ricchi di immagini simboliche, allegoriche o tratte dall'esistenza quotidiana<sup>4</sup>.

Cionondimeno, dalla metà del Quattrocento si assiste a tentativi di maggiore accuratezza scientifica dello studio geografico e della prassi cartografica. Testimonianza della conciliazione tra un *mos historicorum* di intendimento del sapere ed un *mos mathematicorum*<sup>5</sup> è la riscoperta della *Geographia* di Tolomeo durante la prima metà del XV secolo, seguita dalla diffusione di testimoni dell'opera contenenti carte che riflettono il modello tolemaico<sup>6</sup>. Numerosi i tentativi di sistemazione di queste mappe<sup>7</sup>, nonché i prodotti cartografici (e. g. i planisferi) che attingono alla *Geographia* pur non accompagnandosi al testo tolemaico<sup>8</sup>. Questa temperie vede inoltre consolidarsi il genere degli *isolari* e la

<sup>3</sup> P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 310.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 323, 328. Su questo aspetto, si rimanda anche alla distinzione tra «spazio rappresentativo» e «spazio rappresentazionale», proposta da Henri Lefebvre (Id., *La production de l'espace*, Paris, Editions Anthropos, 1974) e ben illustrata da R. Morosini, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020, pp. 52-54, per indagare gli itinerari poetico-geografici della *Commedia*.

<sup>5</sup> «In altri termini, piuttosto che procedere con il tracciamento di mappe corredate da descrizioni – con aderenza al sapere matematico come il calcolo delle coordinate geografiche e l'uso di proiezioni geometriche il rilevamento agrimensorio basato sulle misure delle distanze e degli angoli [*mos mathematicorum*, N.d.A.] – si redigono relazioni che privilegiano l'approccio storico-antropologico e archeologico erudito (cioè l'antiquaria), con descrizione dell'assetto territoriale presente che si sofferma preferibilmente sugli uomini, sui loro costumi e sulle loro sedi, e con riferimenti più o meno ampi ai fenomeni e prodotto naturali secondo gli insegnamenti della classica *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio [*mos historicorum*, N.d.A.]». L. Rombai, *Geografia e cartografia nel Rinascimento italiano. La figura del cartografo e le rappresentazioni spaziali nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, in A. Cantile (a cura di), *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 2003, pp. 206-207: 196.

<sup>6</sup> In pieno stile umanistico, la storia della diffusione di questo testo in Europa occidentale si deve alla volontà di uomini, in questo caso Manuele Crisolora e Palla Strozzi. Cfr. prima M. Milanese, *La Geographia di Tolomeo nel Rinascimento*, in L. Lago, *Imago mundi et Italiae. La visione del mondo e la scoperta dell'Italia nella cartografia antica (secoli X-XVI)*, 2 voll., Trieste, Edizioni "La Mongolfiera", 1992, I, pp. 93-104, poi S. Gentile, *La rinascita della Geographia di Tolomeo nel Quattrocento fiorentino*, in Cantile, *Leonardo*, cit., pp. 171-193.

<sup>7</sup> Dalle "carte novelle" di Niccolò Germano, destinate alla stampa (Ulm, prima Leinhart Holler, 1482, poi Johann Reger, 1486) a quelle che accompagnano le *Septe giornate della geographia* di Francesco Berlinghieri nei due lussuosi manoscritti rispettivamente realizzati per Lorenzo il Magnifico e Federico da Montefeltro (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XIV 44 e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 273).

<sup>8</sup> È il caso del *Planisfero* del veneziano fra Mauro (Zumthor, *op. cit.*, p. 325) o di opere letterarie di carattere cosmografico cui si accompagnano mappe, come il mappamondo

produzione cartografica dei portolani, di invenzione italiana risalibile al XIII secolo<sup>9</sup>.

## 2. Vedute urbane nella tradizione a stampa

Apparteneva alla nuova e vitale cultura borghese l'immagine più che il concetto. La *Geographia*, consegnando la terra intera da vedere, veniva incontro a questa sete d'immagini e nello stesso tempo la stimolava. [...] La stessa ansia di vedere, e insieme un modo di rappresentare – ricercare la forma, stabilire relazioni spaziali tra i punti chiave – si proiettava immediatamente anche su porzioni più piccole della superficie terrestre e in particolare sul microcosmo urbano in cui quella borghesia affondava le sue radici. Alla metà del secolo erano già in circolazione copie di rappresentazioni di città appena prodotte<sup>10</sup>.

Tre lussuosi testimoni manoscritti della *Geographia* di Tolomeo si distinguono per la presenza, negli ultimi fogli, di rappresentazioni di città importanti per il mondo mediterraneo<sup>11</sup>. Questa tradizione – destinata a rimanere isolata nella diffusione delle carte tolemaiche, dal momento che contaminava due approcci distinti, geografico e corografico<sup>12</sup> – non manca di innestarsi nel nascente mercato dei libri a stampa, dove il genere iconografico della “veduta di città” rifiorisce, in accostamento ad opere compilative di storia cronologica e non solo<sup>13</sup>.

---

stampato insieme al *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (Nuremberg, Anton Koberger, 1493); sui planisferi stampati resta valido R. Shirley, *The Mapping of the World. Early Printed World Maps, 1472-1500*, London, Holland, 1984, cfr. pp. 1-20 per quanto riguarda la seconda metà del Quattrocento.

<sup>9</sup> Zumthor, *op. cit.*, pp. 320 ss.; Rombai, *Geografia*, in *op. cit.*

<sup>10</sup> L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 29.

<sup>11</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 4802 (1458 ca., destinato ad Alfonso d'Aragona); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5699 (1469 ca., destinato a Niccolò Perotti) e Urb. Lat. 277 (1472 ca., destinato a Federico da Montefeltro). Le città illustrate sono Milano, Firenze, Roma, Venezia, Costantinopoli, Damasco, Gerusalemme, Alessandria e Il Cairo. Cfr. Nuti, *op. cit.*, pp. 21-23.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> E. g. il *Fasciculus temporum* di Werner Rolewinck (Venezia, Erhard Ratdolt, 1480), il *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti (Venezia, Bernardino Benali, 1483) ed il *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel, (Norimberga, Anton Koberger, 1493). Sul finire del XV secolo, lavoravano inoltre per la Repubblica di Venezia due artisti del calibro di Benedetto Bordon – miniatore e cartografo, più tardi autore di un famoso *Isolario* – e Jacopo de' Barbari, meglio noto come il “maestro del caduceo”, autore di una famosa *Veduta di Venezia* oggi conservata al Museo Correr. Cfr. almeno S. Marcon, *Bordon, Benedetto*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori italiani: secoli IX-XVI*, Milano, Bonnard, 2004, pp.

Con l'edizione del *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti<sup>14</sup>, corredata di circa sessanta xilografie raffiguranti vedute di città mediterranee, inizia la carriera editoriale del tipografo bergamasco Bernardino Benali<sup>15</sup>, per la maggior parte del tempo legata a Venezia e dedicata alla diffusione di opere in volgare. Molte delle opere che stampa sono accompagnate da illustrazioni, per soddisfare le esigenze di un pubblico di lettori a vocazione "borghese" – o popolare – anelante le immagini<sup>16</sup>. Vedute di città entrano anche in libri ascrivibili a generi diversi, come quello agiografico: ne è un esempio l'edizione della *Legenda Aurea* licenziata nel 1494 da un altro tipografo attivo a Venezia, il par-

---

121-125 e, sul de' Barbari, cfr. G. Romanelli *et al.*, *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia, Arsenale, 1999. Un altro prodotto interessante in questo senso è il manoscritto illustrato dell'architetto tedesco Konrad Grünenberg, la storia di un viaggio in Terrasanta accompagnata da disegni di città mediterranee, su cui cfr. D. Jacazzi, *I porti del Mediterraneo nel diario di viaggio di Konrad Grünenberg (1487)*, in F. Capano *et al.* (a cura di), *Delli aspetti de' paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, 3 voll., Napoli, Cirice, 2016, I, pp. 161-170. O. Zerlenga, *Disegnare la città "in veduta". Il manoscritto illustrato di Konrad Grünenberg*, in Capano *et al.* (a cura di), *op. cit.*, II, pp. 87-96. Sulla veduta di città nelle arti visive, oltre a Nuti, *op. cit.*, si veda almeno C. De Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011. Sugli incunaboli con vedute di città cfr. il capitolo *Diagrammi, vedute di città e xilografie figurative negli anni '80 del Quattrocento*, in L. Armstrong, *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario vescovile di Padova*, a cura di P. M. Farina, trad. it. di L. Mariani, Milano, EDUCatt., 2015.

<sup>14</sup> Jacobus Phillipus de Bergamo, *Supplementum chronicarum*, Venezia, Bernardino Benali, 1486 (ISTC ij00210000).

<sup>15</sup> Per una ricostruzione della biografia e dell'attività del Benali cfr. A. Cioni, *Benali, Bernardino*, in *DBI*, vol. VIII (1966) e la voce corrispondente nel *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, 3 voll., coordinato da M. Santoro, Roma-Pisa, Serra Editore, 2013, pp. 85-87. Qualche notizia anche in E. Gamba, *In inclita venetiarum civitate. Editori e tipografi bergamaschi a Venezia dal XV al XVI secolo*, Bergamo, Archivio Bergamasco, 2019 e soprattutto in Ead., *Bernardino Benali e la creazione della prima collana editoriale*, in «La Bibliofilia», CXXI/1, 2019, pp. 47-65.

<sup>16</sup> Immagini che nel libro manoscritto erano più rare perché richiedevano procedimenti più costosi; nella stampa, invece, presto si impone l'antica ed economica tecnica xilografica, che scavalca l'incisione su rame almeno fino al Dürer. Sugli interessi dei lettori nella prima fase della stampa e in particolare sulla produzione in lingua volgare, si rimanda all'utile saggio di G. Crupi, *Gli incunaboli italiani in lingua volgare: preliminari di una ricerca*, in «Quaderni DigiLab», I, 2012, online. DOI: 10.7357/DigiLab-35, in particolare il paragrafo sui *best seller* (p. 61 ss.). Per la storia della tecnica xilografica è sempre valido A. M. Hind, *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the Fifteenth Century*, 2 voll., New York, Dover, 1963. Sul rapporto tra manoscritto e stampa resta utile D. McKitterick, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.

mense Matteo Capcasa – “Co de ca”, in veneziano<sup>17</sup> – il quale intercetta l’interesse dei lettori per le immagini e, soprattutto, per i luoghi reali in cui si collocano le vicende raccontate nelle opere che pubblica. In corrispondenza della biografia di Santa Lucia, si osserva una xilografia dove la città di Venezia fa da sfondo alla traslazione delle esequie della santa, dalla Piazza San Marco all’isola di San Giorgio. I connotati della città lagunare sono ben riconoscibili, benché stilizzati<sup>18</sup>.

Le carriere professionali di Benali e Capcasa si incontrano quando i due editori decidono di imbarcarsi insieme nel felice progetto editoriale della *Comedia* di Dante con *Comento* di Landino (Venezia, 1491), di cui si dirà tra poco.

### 3. Topografia reale e oltremondana della *Commedia*<sup>19</sup>

La *Commedia* costituisce [...] la precoce manifestazione, nell’ambito della più elevata poesia, della effettiva rappresentabilità dello spazio geografico, attuata anche per mezzo delle diverse tipologie cartografiche coeve di volta in volta più idonee, impiegate non solo come strumento di verifica della coerenza degli assetti descritti, ma soprattutto come stimolo per la traduzione letteraria, sincretica e altamente innovativa, delle icografie in una vera e propria scrittura cartografica<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. A. Cioni, *Capcasa, Matteo*, in *DBI*, vol. XVIII (1975).

<sup>18</sup> Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, Venezia, Capcasa, in parte per Lucantonio Giunta, 1494, (ISTC ij00180000), c. 14r. Si rimanda qui all’inc. V 437 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, esemplare digitalizzato: <https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3AVEA-E126412&mode=all&teca=marciana>.

<sup>19</sup> Sul terreno della ricezione geografica della *Commedia* nei primi secoli si offre come lavoro imprescindibile G. Corazza, *Dante cosmographus. Indagini sulla ricezione della geografia reale della Commedia nell’esegesi dei primi secoli e nella letteratura geografica trecentesca*, tesi di Dottorato (XXXI ciclo), revv. Proff. S. Bellomo e T. Zanato, Venezia, Ca’ Foscari, a.a. 2017-2018. Altri studi importanti, anche sulla ricezione rinascimentale, sono quelli di Ted Cachey Jr.; si segnalano, in particolare: Id., *Cartographic Dante. A note on Dante and the Greek Mediterranean*, in J. M. Ziolkowski (a cura di), *Dante and the Greeks*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2014, pp. 197-226; Id., *Cosmology, geography and cartography*, in Z. G. Barański, L. Pertile (a cura di), *Dante in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 221-240; Id., *Maps and Literature in Renaissance Italy*, in D. Woodward, *The History of Cartography*, 3 voll., Chicago, University of Chicago Press, 2007, III, *Cartography in the European Renaissance*, pp. 450-460.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 273-274.

La riscoperta del mondo fisico va di pari passo con un cambio di prospettiva che si avverte anche nel panorama letterario, già dalla fine del XIV secolo: la visione ideale, interiorizzata e allegorica del paesaggio si converte in una curiosità sui luoghi reali dell'ecumene<sup>21</sup>, che nasce con Boccaccio e passa per l'interesse antiquario e periegetico dell'Umanesimo<sup>22</sup>.

Questo modello di lettura viene applicato anche alla ricezione della *Commedia* di Dante, testo che per eccellenza si presta a indagini topografiche sui luoghi reali di ambientazione delle vicende dei personaggi non meno che sugli spazi oltremondani, ma che nella sua prima ricezione è stato soprattutto oggetto di tendenze ermeneutiche volte a disiparne la densa cortina figurale.

Lo scenario dell'esegesi dantesca di fine Quattrocento, come è noto, è completamente dominato dal *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino. Esso rappresenta al contempo una piena rivendicazione fiorentino-medicea della figura del poeta e una lettura dell'opera dantesca nel segno del neoplatonismo, ben poco interessata, *ça va sans dire*, alle geografie reali del poema<sup>23</sup>. Sennonché, dopo il *Prologo*, Landino sceglie

<sup>21</sup> Emblematica, in questo senso, la descrizione dell'ascesa di Petrarca al Mont Ventoux (*Fam.* IV 1), nella quale si è talvolta ravvisato «il primo episodio significativo di un interesse già tipicamente umanistico verso il mondo fisico», mentre in verità l'epistola destinata a frate Dionigi è la più evidente manifestazione di una tendenza ancora tutta medievale alla rappresentazione del paesaggio come allegorizzazione di un itinerario interiore (M. Pastore Stocchi, *La cultura geografica dell'umanesimo*, in G. Aujac et al. (a cura di), *Optima hereditas: sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, Milano, Libri Scheiwiller, 1992, pp. 561-586: 565-566).

<sup>22</sup> Nel proemio al prontuario geografico *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris*, Boccaccio professa il suo intento, dichiarando di aver scritto l'opera per «studentibus poetarum illustrium libros aut antiquorum historias revolventibus in aliquo levi opere, si possem, velle prodesset». Cfr. G. Boccaccio, *De montibus* ecc., a cura di M. Pastore Stocchi, in Id., *Tutte le opere*, 10 voll., a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964-1998, VIII. Sono i prodromi dell'Umanesimo, che aggiunge consistenza alla ricerca storiografica e allo studio delle fonti ma che è soprattutto legato ad un interesse per le storie legate ai luoghi, per le vicende delle etnie che li abitano, per il sapere geografico come relazione di un itinerario fra i popoli o come curiosità antiquaria (Pastore Stocchi, *art. cit.*, p. 575 ss).

<sup>23</sup> Corazza, *op. cit.*, p. 215 ss. Per la genesi, i contenuti e la fortuna del commento di Landino, cfr. almeno L. Böninger, P. Procaccioli (a cura di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014), Firenze, Le Lettere, 2016 e S. A. Gilson, *Leggere Dante a Firenze: da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*; ed. italiana a cura di A. Pegoretti, Roma, Carocci, 2019, pp. 203-282. Il testo è stato edito

di dare spazio al trattato circa il *Sito, forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero*, basato sui calcoli di Antonio Manetti. Un'operazione simile pare essere in linea con una certa tendenza esegetica dell'epoca, che comincia a preoccuparsi di collocare nella realtà i luoghi dell'oltretomba dantesco, servendosi talvolta di calcoli, diagrammi, disegni<sup>24</sup>. Una certa passione per la topografia dantesca, inoltre, si osserva anche nella tradizione iconografica del poema, come testimoniano i disegni di Sandro Botticelli<sup>25</sup>.

Per un'attenzione esegetica indirizzata alla topografia "reale" dantesca – non limitata, cioè, a un'indagine sui luoghi dell'oltretomba ma interessata alla descrizione del mondo reale conosciuto da Dante e dai personaggi incontrati lungo il cammino – bisogna, tuttavia, attendere la *Nova espositione* di Alessandro Vellutello (Venezia, Marcolini, 1544), sebbene nella storia della ricezione del poema la *Commedia* sia già assunta, in opere di fine Trecento, a *exemplum* geografico da cui attingere<sup>26</sup>.

---

da Paolo Procaccioli: C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, 4 voll., a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001.

<sup>24</sup> Indagini di questo tipo vengono condotte da intellettuali di diverso calibro. Oltre ai calcoli sulla spazialità infernale di Antonio Manetti, che saranno ripresi da Girolamo Benivieni nel 1506, con il *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo* preposto all'edizione Giuntina del poema, si pensi anche al *Cammino di Dante* del notaio fiorentino ser Piero Bonaccorsi (Corazza, *op. cit.*, p. 240 ss.). Bonaccorsi, cultore della *Commedia* e sedotto al contempo dalla *Cosmographia* tolemaica e dagli studi prospettici di Brunelleschi, compone tra il 1436 e il 1440 questo trattato, nel quale cercava di ricostruire una topografia del viaggio oltremondano dantesco, disegnando anche, di mano propria, schemi e diagrammi raffiguranti i regni oltremondani. Sui mss. autografi cfr. *ibid.*, p. 241, n. 233.

<sup>25</sup> Ci si riferisce ai novantadue fogli in pergamena con illustrazioni botticelliane alla *Commedia*. Essi costituiscono i *diseiecta membra* di un lussuoso manoscritto che Filipepi forse preparò per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, tra il 1482 e i primi anni Novanta del XV secolo. Essi sono conservati in parte al Kupferstichkabinett del Museo Statale di Berlino (ms. Hamilton 203) e in parte alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Reg. Lat. 1896). Per una descrizione e una ricostruzione delle vicende dei disegni botticelliani, con accurata selezione della bibliografia precedente, si rimanda solo, da ultimo, a P. Rubin, *Poetico disegno: le illustrazioni di Sandro Botticelli per la Divina Commedia*, in L. Bolzoni (a cura di), *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto Dell'Enciclopedia Italiana, 2021, pp. 177-215.

<sup>26</sup> Si pensi, ad esempio, all'*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Ihesu Christi* di Petrarca (1358), al *De montibus* boccacciano (1355-1375), al *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (1345-1367). Per un'accurata analisi dei rapporti tra questi testi e la *Commedia*, cfr. ancora Corazza, *op. cit.*, p. 273 ss.

A metà strada, si collocano forse alcune illustrazioni che accompagnano il *Paradiso* nei cicli iconografici delle edizioni veneziane del 3 marzo e del 18 novembre 1491, di cui in questa sede si cercherà di valorizzare, solo in parte e attraverso una limitata casistica, una certa impostazione narrativa della materia del poema.

#### 4. Le *Commedie* veneziane del 3 marzo e del 18 novembre 1491

Massima espressione dell'editoria popolare veneziana nel Quattrocento, i due incunaboli Benali-Capcasa, 3 marzo 1491 e Piasi, 18 novembre 1491<sup>27</sup> ospitano il testo della *Commedia* accompagnato dal commento di Landino – rivisto linguisticamente da un poco noto Pietro da Figino<sup>28</sup> – e sono corredati di un *corpus* di cento xilografie, per la prima volta esteso a tutte e tre le cantiche dopo i tentativi fallimentari delle precedenti edd. Firenze, Della Magna, 1481 e Brescia, Bonini, 1487, da cui comunque le loro illustrazioni sembrano discendere<sup>29</sup>. Gli apparati iconografici delle edd. 3 marzo e 18 novembre 1491 mostrano inconfutabilmente una matrice comune, anche se con tutta evidenza sono realizzati da due diverse botteghe di intagliatori<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> V. Masséna prince d'Essling, *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XVe: études sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914, pp. 531-532; M. Sander, *Le livre à figures italiens depuis 1467 jusqu'à 1530*, New York, Stecher, 1941-1943, pp. 2313-2314. ISTC: id00032000 (3 marzo); id00033000 (18 novembre). Gli esemplari qui presi in esame, di cui si offriranno alcune illustrazioni, sono, rispettivamente, l'inc. MB.7.1.12 (3 marzo) e l'inc. MB.7.1.11 (18 novembre) della Biblioteca della Fondazione Marco Besso a Roma, che si caratterizzano per essere esemplari molto integri e che sono inoltre digitalizzati dalla Biblioteca stessa: <https://www.fondazionemarcobesso.it/digilibro/bd/ebooks/categorie/6>. Si ringrazia la Fondazione Marco Besso di Roma per la gentile concessione.

<sup>28</sup> Cfr. E. Ragni, *Pietro da Figino*, in *Enciclopedia Dantesca*, II (1970).

<sup>29</sup> Per una ricostruzione delle vicende editoriali legate agli incunaboli illustrati della *Commedia* e per una prima analisi complessiva dei rapporti tra le illustrazioni si rimanda, con bibliografia precedente, a G. Petrella, *Da Firenze a Venezia. Il primo decennio della Commedia illustrata a stampa (1481-1491)*, in R. A. Corominas, S. Ferrara (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo*, 2 voll., Firenze, Cesati, 2019, II, pp. 227-253. Prima di lui è forse utile, anche se datato, L. Donati, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1962.

<sup>30</sup> La realizzazione delle imponenti cornici di inizio cantica nell'edizione del 3 marzo si attribuisce al Maestro di Pico (cfr., da ultimo, il capitolo *Il Maestro di Pico e i frontespizi architettonici degli anni '90: Venezia, Roma, Ferrara*, in Armstrong, *op. cit.*). Su due xilografie della 18 novembre è apposta l'iniziale *b*, una "firma" già ricorrente in altre stampe illustrate del medesimo torno d'anni (e.g. *Bibbia Malermi* e *Polifilo*) e forse riconducibile a un atelier xilografico. Cfr. Masséna prince d'Essling, *op. cit.*, IV, p. XXIX. È ancora incerto se ci sia un rapporto di discendenza diretta o piuttosto di collateralità tra i due corredi ma

Le *Commedie* veneziane ospitano un'immagine in apertura di ogni canto, che riassume il contenuto del canto stesso attraverso la sovrapposizione di più episodi, secondo i moduli dell'arte continuativa<sup>31</sup>. I legni che accompagnano le prime due cantiche riproducono in maniera piuttosto pedestre – sebbene non manchino significative innovazioni e talvolta miglierie rispetto al modello – il ciclo iconografico della *Commedia* bresciana del 1487<sup>32</sup>, cui però mancano del tutto immagini associate al *Paradiso*. Per rappresentare l'ultima cantica, dunque, chi commissiona o supervisiona la realizzazione delle illustrazioni delle edd. veneziane ha bisogno di guardare ad altri modelli oppure di inventare nuovi motivi iconografici.

Ne scaturisce una lettura visuale del *Paradiso* affatto originale<sup>33</sup>, che forse riflette un'affinità con modelli illustri – e. g. il ms. London, British Library, Yates Thompson 36 – ma che risulta anche ricca di *hapax* iconografici rispetto alla tradizione illustrata della *Commedia*, e che dei soggetti allora in voga nella produzione editoriale eredita un'importante caratteristica: l'interesse per i luoghi reali e la mania per le “vedute di città”, anche a discapito delle premesse del *Comento*, che pure di molte illustrazioni costituisce l'ipotesto ma i cui snodi interpretativi più rarefatti non si conciliano con la raffigurazione.

---

appare fuor di dubbio ormai l'antiorità cronologica dell'ed. Benali-Capcasa, in passato messa in discussione e difesa, da ultimo, da Luca Marozzi, sulla scorta di una rilettura del testamento di Matteo Capcasa. Cfr., con bibliografia precedente, L. Marozzi, «Figurando il Paradiso»: le figure dipinte dell'incunabolo della *Commedia della casa di Dante in Roma e una nuova iconografia dell'Empireo*, in Corominas-Ferrara (a cura di), *op. cit.*, pp. 135-159: 145 ss.

<sup>31</sup> Inoltre, nel tratto che caratterizza le incisioni sia della Benali-Capcasa sia della Piasa, gli storici dell'arte hanno riconosciuto le caratteristiche di uno stile cosiddetto “popolare”, in contrapposizione allo stile “classico”, più accurato e composto, che contraddistingue, ad esempio, le illustrazioni del *Polifilo*. Hind, *op. cit.*, II, p. 465 ss.

<sup>32</sup> Sulle modalità di realizzazione delle xilografie della bresciana e sulle varianti di stato che le caratterizzano ha molto riflettuto Giancarlo Petrella; si rimandi qui almeno a Id., *Dante Alighieri, Commedia. Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, Milano, Edizioni CUSL, 2012 e Id., *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia, Bonino Bonini, 1487*, in «La Bibliofilia», I, 2013, pp. 167-195.

<sup>33</sup> Per un'analisi dell'iconografia paradisiaca nelle edd. veneziane si rimanda al recente lavoro di G. Pittiglio, *Il Paradiso degli incunaboli veneziani del 1491: tra storie seconde, hapax e tradizione iconografica della Commedia*, in Corominas-Ferrara (a cura di), *op. cit.*, pp. 161-192.

### *Le "storie seconde" del Paradiso e la geografia "reale" del poema*

La narrazione "per immagini" della materia paradisiaca eseguita dagli illustratori degli incunaboli veneziani sfrutta talvolta il repertorio teologico-dottrinale e metaforico-allegorico della terza cantica, che per la sua assodata complessità è terreno insidioso e per i commentatori e per i committenti di progetti iconografici ancillari ai testimoni manoscritti più pregevoli della *Commedia*<sup>34</sup>, ma anche la consistente presenza di vicende narrate dalla bocca dei personaggi che Dante e Beatrice incontrano durante il loro tragitto ascensionale. Se nelle prime due cantiche, su calco del modello bresciano, domina la riproduzione visiva delle pene dei dannati e degli incontri fatti da Dante e Virgilio sul monte purgatoriale – con attenzione, dunque, alle cosiddette "storie prime" del poema – nelle xilografie che accompagnano il *Paradiso* si osserva una bipartizione tra la parte superiore dell'immagine – che sovente ospita *l'agens* e Beatrice a colloquio con le anime – e la parte inferiore, dove trova spazio un ampio ventaglio di vicende umane (le "storie seconde"), sullo sfondo di città e isole reali corredate da didascalie<sup>35</sup>.

I legni che accompagnano i canti III-IV (**figg. 1a-1b e 9a-9b**) raffigurano, sia nella Benali-Capcasa sia nella Piasi, rispettivamente le storie di Piccarda Donati e di Costanza d'Altavilla, narrate in *Pd.* III<sup>36</sup>; le vicende umane dei due spiriti difettivi sono rappresentate nei loro contesti

<sup>34</sup> Sulla difficoltà di illustrazione della terza cantica si rimanda allo studio di L. Battaglia Ricci, *Figurare il Paradiso: minimi appunti sui più antichi manoscritti illustrati*, «Studi e problemi di critica testuale», XC, 2015, pp. 297-316. Per una ricostruzione della tradizione iconografica della *Commedia* e degli aspetti metodologici connessi allo studio della trasmissione "in figura" del poema dantesco, nonché alla possibilità di considerare o meno certi tipi di trasmissione alla stregua di sussidi esegetici al poema, si guardi sempre, con bibl. prec., a Ead., *Dante per immagini*, Torino, Einaudi, 2018.

<sup>35</sup> La definizione di "storie prime" e "storie seconde" si deve a L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma, GEI, 1994. A Pittiglio si deve poi la distinzione tra "storie seconde di primo grado" e "di secondo grado": Id., *Il Paradiso*, cit., p. 164.

<sup>36</sup> *Pd.* IV, così come il successivo, è un canto deputato allo scioglimento dei dubbi teologici e dottrinali di Dante; la scelta di illustrare in due canti diversi le vicende di Piccarda e della regina Costanza sarà da addebitarsi alla volontà di non scartare nessuna di queste storie, entrambe adatte alla raffigurazione, e anzi alla volontà di riservare a entrambe uno spazio adeguato. Esistono antecedenti iconografici di queste illustrazioni (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. A.G.XII.2, c. 10v. e London, British Library, Yates Thompson 36, c. 134r), in cui però le storie sono condensate in un'unica miniatura e nelle quali, comunque, manca una vera e propria rappresentazione urbana. *Ibid.*, p. 166.

geografici mondani – ossia la città di Firenze<sup>37</sup>, nella quale si consuma l'abuso rivolto a Piccarda, condotta via a forza da un monastero, e la città di Palermo, dove anche Costanza d'Altavilla viene strappata alla monacazione (su cui vd. *infra*, par. succ.) – che Dante e Beatrice osservano dall'alto, nella parte superiore dell'immagine.

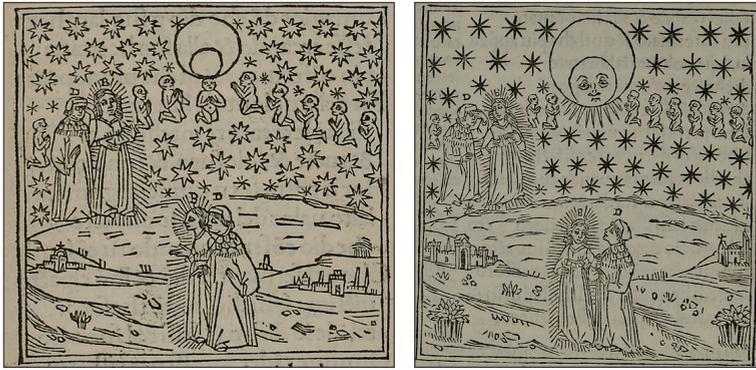


Figg. 1a-1b – *Pd.* III, Venezia, 3 marzo (c. 229r, part.)  
e 18 novembre (c. 242r, part.), 1491

In corrispondenza di *Pd.* V (figg. 2a-2b), si osservano Dante e Beatrice ancora nel Cielo della Luna. Il canto tratta questioni complesse sul valore e la materia del voto; pertanto, gli incisori si limitano a riprodurre gli stessi Dante e Beatrice, nella parte bassa dell'immagine, mentre attraversano un paesaggio brullo, sullo sfondo di città in miniatura molto stilizzate. Una soluzione iconografica apparentemente “di fortuna” e che invece, a ben vedere, sembra riflettere il tipo di impostazione esegetica sottesa ai cicli illustrativi delle due stampe: Beatrice conduce Dante tra i nove cieli ma anche sulla Terra, attraverso i luoghi che sono teatro delle vicende umane dei personaggi incontrati. E in effetti nel canto successivo (figg. 3a-3b), dominato da Giustiniano, *l'agens* e la sua guida osservano dall'alto la città di Roma, simbolo dell'impero, in cui forse è rappresen-

<sup>37</sup> La città di Firenze, cinta di mura, è riconoscibile, oltre che dalle didascalie «Firenze» (3 marzo) e «Firença» (18 novembre) anche, nell'edizione del 3 marzo, dalla cupola di Santa Maria del Fiore, con lanterna e croce sovrastanti.

tata la lotta tra guelfi e ghibellini oggetto della requisitoria di Dante ai vv. 97-111<sup>38</sup> o, secondo l'interpretazione di Luca Marcozzi, «le legioni di Cesare alla conquista del mondo, quali sono citate nella rapida *precurcio* del discorso di Giustiniano»<sup>39</sup>. Sembra, dunque, che l'immagine in corrispondenza di *Pd. V* funga da raccordo tra canti precedenti e successivi, sancendo una sospensione narrativa delle "storie seconde" attraverso la raffigurazione dei due itineranti, i quali si spostano da una città all'altra del mondo che sono interessati a conoscere: il mondo dove trovano posto le umane faccende, che per loro – e anche per chi legge – è peninsulare e mediterraneo.



Figg. 2a-2b – *Pd. V*, Venezia, 3 marzo (c. 233r, part.)  
e 18 novembre (c. 247r, part.), 1491

<sup>38</sup> Secondo Pittiglio, nella Benali-Capcasa gli scudi dei soldati permetterebbero di riconoscere i ghibellini, per via dello stemma dell'aquila imperiale ivi apposto. Il dettaglio manca nella Piasi. Anche queste immagini hanno un antecedente iconografico (il capolettera miniato a c. 324r nel braidense A.G.XII.2), in cui tuttavia manca la veduta di città. *Ibid.*, p. 168. Sulle rappresentazioni dell'Urbe in alcune illustrazioni della *Commedia*, con riferimento anche all'ed. veneziana del 3 marzo, cfr. L. Marcozzi, *Il tema romano nell'esegesi figurata e nelle illustrazioni della Commedia*, in M. G. Blasio et al. (a cura di), *Impronte di Dante nella cultura romana fra Tre e Cinquecento*, Roma, RR, 2021, pp. 129-142. In particolare, l'autore del contributo, nella pur schematica veduta dell'Urbe riconosce «una delle poche raffigurazioni note di Castel Sant'Angelo nell'aspetto precedente alle addizioni borgiane» (*ibid.*, p. 137).

<sup>39</sup> *Ibidem*.



Figg. 3a-3b – *Pd.* VI, Venezia, 3 marzo (c. 236r, part.)  
e 18 novembre (c. 249v, part.), 1491

Un'altra città cinta di mura – ancora Firenze? – si osserva nella Beni-Capcasa in corrispondenza di *Pd.* VIII<sup>40</sup> (fig. 4), alle spalle di quello che sembra Carlo Martello assiso in trono al cospetto di una folla adorante, tra cui è riconoscibile Dante stesso<sup>41</sup>. A *Pd.* IX (figg. 5a-5b), sorprende un *hapax* iconografico<sup>42</sup>: gli intagliatori ritraggono la vicenda biblica della prostituta cananea Raab, che riprende i vv. 115-116 ma anche il *Comento*<sup>43</sup>. La città murata e turrata dove si svolge la vicenda è Gerico, come chiarito anche dalla didascalia dell'ed. del 3 marzo. Successivamente, si incontrano una terza veduta di Firenze, in corrispondenza di *Pd.* XVI (figg. 6a-6b), con riferimento alla digressione di Cacciaguida sulla decadenza della città (vv. 49-87)<sup>44</sup>, e subito dopo una di Verona (*Pd.* XVII, figg. 7a-7b), la città che ospiterà Dante durante l'esilio che l'avo proprio in questo canto gli profetizza (v. 46 ss)<sup>45</sup>.

Trattasi di città facilmente riconoscibili dai lettori, anche se rappresentate in maniera spesso minimale e che non a caso presentano didascalie chiarificatrici a loro supporto.

<sup>40</sup> La Piasi riproduce lo stesso episodio in corrispondenza di *Pd.* VII, benché la città sullo sfondo sia assente.

<sup>41</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., p. 171.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

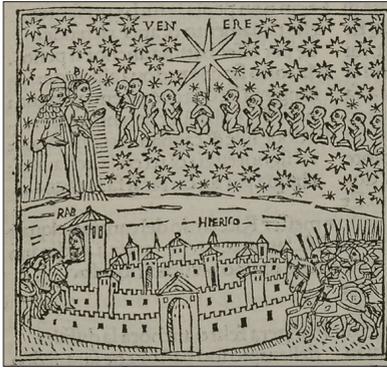
<sup>43</sup> Landino, *op. cit.*, IV, p. 1705.

<sup>44</sup> La città è contraddistinta dalle bandiere con lo stemma del giglio; nell'edizione del 3 marzo si osserva anche la didascalia «Fiorenza».

<sup>45</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 179-180.



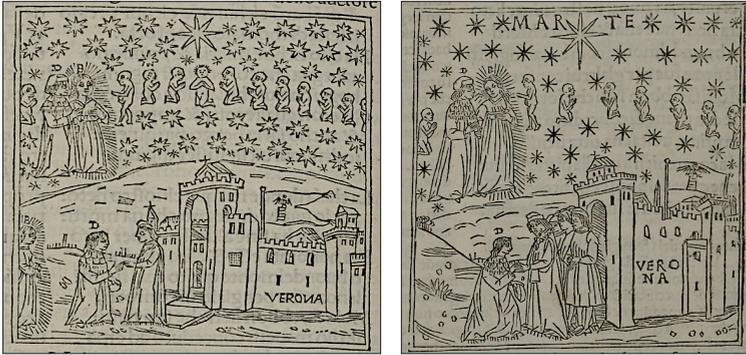
Fig. 4 – Pd. VIII, Venezia, 3 marzo (c. 242r, part.), 1491



Figg. 5a-5b – Pd. IX, Venezia, 3 marzo (c. 244v, part.)  
e 18 novembre (c. 258r, part.), 1491



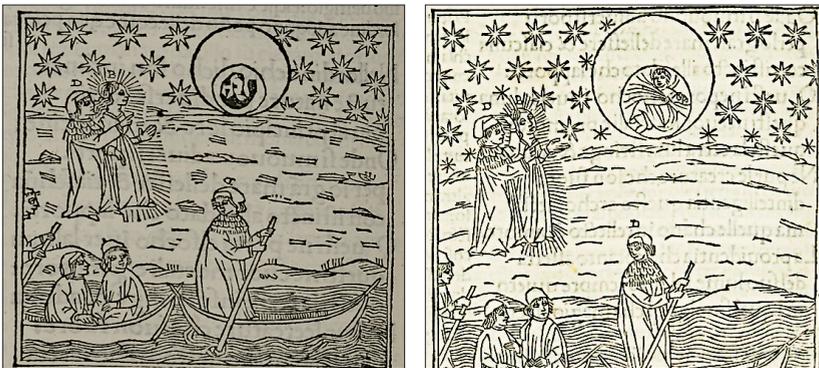
Figg. 6a-6b – Pd. XVI, Venezia, 3 marzo (c. 260r, part.)  
e 18 novembre (c. 274r, part.), 1491



Figg. 7a-7b – *Pd.* XVII, Venezia, 3 marzo (c. 263v, part.)  
e 18 novembre (c. 277v, part.), 1491

*Distese equoree, vedute mediterranee, immagini attualizzanti: Pd. II, IV (III), XIX, XXVII*

L'immagine di *Pd.* II (figg. 8a-8b) si presenta come un'originale traduzione in immagini della *transumptio* nautica di inizio canto (vv. 1-18), in cui il poeta si rivolge ai lettori che da una «picciotta barca» – simbolo di una dottrina non raffinata – tengono dietro alla sua «nave», rappresentante la conoscenza oramai scaltrita dal viaggio che il poeta-agens sta compiendo.



Figg. 8a-8b – *Pd.* II, Venezia, 3 marzo (c. 226r, part.)  
e 18 novembre (c. 239v, part.), 1491

Sia l'ed. del 3 marzo che quella del 18 novembre rappresentano Dante e Beatrice in alto nel Cielo della Luna e Dante in basso, mentre solca il mare

su una nave, seguito da un natante che trasporta tre persone. La caratteristica che differenzia l'immagine delle stampe veneziane dai suoi due unici antecedenti iconografici<sup>46</sup> è la posizione eretta di Dante, a poppa di una nave che somiglia a una gondola, e la vogata veneta con un remo solo retto da entrambe le mani. Rema "alla veneziana" anche il vogatore della «picciotta barca», guardando verso prua e trasportando due ascoltatori che invece si godono il viaggio seduti. L'immagine, nonostante il contenuto metaforico, appare volutamente attualizzante: il mare rappresenta al contempo l'allegoria della dottrina cristiana ed il mare della città lagunare solcato dai gondolieri, in cui il lettore veneziano immediatamente si riconosce<sup>47</sup>.

Si prenda ora in esame la raffigurazione di *Pd. IV* (figg. 9a-9b) che, come si è detto, è legata al terzo canto del *Paradiso*. Le due illustrazioni delle edd. del 3 marzo e del 18 novembre sono assai simili. Dante e Beatrice sono nel Cielo della Luna, fra gli spiriti difettivi, mentre in basso si svolge la vicenda terrestre: una regina viene condotta via da un monastero da un gruppo di uomini.



Figg. 9a-9b – *Pd. IV*, Venezia, 3 marzo (c. 231r, part.)  
e 18 novembre (c. 244v, part.), 1491

<sup>46</sup> Copenaghen, Biblioteca reale, ms. Thott. 411.2, c. 162v e London, British Library, ms. Yates Thompson 36, c. 131r. *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>47</sup> Non è questa, peraltro, l'unica rappresentazione di gondole e rematori nelle due edizioni. Si segnala un precedente a *If. III*, dove si osserva Caronte remare allo stesso modo; il soggetto è mutuato dal legno dell'edizione di Bonini, la cui attività di stampatore comincia da Verona e Venezia. Cfr. A. Cioni, *Bonini, Bonino*, in *DBI*, vol. XII (1971) e voce corrispondente nel *Dizionario, op. cit.*, pp. 164-165.

La prospettiva di ambientazione della storia si estende all'intera isola di Sicilia, che nell'edizione del 3 marzo appare come un lembo di terra sul mare in cui si erge in secondo piano, vicina alla costa, la fortificazione urbana panormita<sup>48</sup>. Leggermente diversa l'immagine di 18 novembre, dove la prospettiva risulta ampliata: la veduta di Palermo e quella del monastero sono collocate ai due lati opposti dell'illustrazione e, stando anche alle didascalie, la città e l'isola sembrano quasi appartenere a due lembi di terra diversi; sullo sfondo, tuttavia, la terraferma ricongiunge le due parti, conferendo all'isola una forma anulare. Sono meritevoli d'attenzione la volontà di dedicare anche alla vicenda di Costanza d'Altavilla un'immagine intera – a differenza di Giovanni di Paolo che nello Yates Thompson ritrae in una sola miniatura entrambe le "storie seconde" – e la somiglianza dell'impianto vedutistico fra le illustrazioni di *Pd.* III-IV, che risultano evidentemente correlate. È inoltre importante sottolineare la presenza del mare come elemento innovativo di *Pd.* IV rispetto al suo antecedente iconografico.

Un'altra veduta mediterranea si incontra all'altezza di *Pd.* XIX (**figg. 10a-10b**). Il canto è ambientato nel Cielo di Giove, dove Beatrice e Dante si confrontano con l'aquila formata dagli spiriti giusti sui temi della giustizia divina, della salvezza e della predestinazione. Il canto si chiude con una rassegna di principi cristiani corrotti, che potrebbe aver dato spunto all'originalissima illustrazione che accomuna le edd. veneziane. La parte inferiore dell'immagine raffigura nuovamente un'isola, denominata «Candia» (*alias* Creta) in entrambe le stampe. Nella Benali-Capcasa, sul lembo di terra sinistro si osserva un re armato seguito da un esercito, mentre sul lato destro un soldato che porta un drappo con lo stemma di un'aquila cammina trionfante accanto a un sovrano che sembra appena stato sconfitto. La Piasi riproduce la medesima situazione ma più semplificata: scompaiono l'esercito e il vessillifero; restano i due re, vittorioso il primo, in fuga l'altro.

<sup>48</sup> Si leggono didascalie in prossimità della città, dell'isola e della regina, erroneamente identificata con una «Matelda». La didascalia manca nella Piasi. Cfr. Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 166-168.



Figg. 10a-10b – *Pd.* XIX, Venezia, 3 marzo (c. 267v, part.)  
e 18 novembre (c. 283r, part.), 1491

La difficoltà di riconoscere il giusto appiglio testuale per questa illustrazione ha dato adito a proposte interpretative diverse. Marcozzi<sup>49</sup>, da un lato, avalla la corrispondenza tra il contenuto delle immagini e i versi di chiusura del canto (145-148), in cui si rampogna il malgoverno di Arrigo II Lusignano nell'isola di Cipro al tempo di Dante; dall'altro, suggerisce l'ipotesi che l'illustrazione possa riferirsi ad un evento contemporaneo alle stampe, ossia le guerre di successione che portarono alla definitiva delegittimazione della dinastia dei Lusignano da parte dei veneziani nel 1489, con la susseguente annessione dell'isola da parte della Repubblica. Resta comunque da risolvere il problema delle didascalie, che fanno riferimento all'isola di Creta. Una spiegazione, in ottica filologica, potrebbe essere quella dell'errore polare: Creta e Cipro risultano spesso associate – vengono nominate insieme nei trattati e risultano prossime nelle mappe – perciò risultano facili da confondere. Ma anche in questo caso non si chiarirebbe la presenza di due re e addirittura, di un'insegna imperiale nell'ed. del 3 marzo.

Pittiglio propone un'interpretazione retrospettiva, che riconduce il contenuto delle illustrazioni alla conquista veneziana del ducato di

<sup>49</sup> L. Marcozzi (a cura di), *Comedia di Dante con figure dipinte. L'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della Casa di Dante in Roma con postille manoscritte e figure dipinte. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 111-112.

Candia nell'ambito della quarta crociata<sup>50</sup>. Ricollegandosi a questa lettura, bisognerebbe supporre che lo stendardo con aquila sorretto dalla figura sulla destra, nell'edizione del 3 marzo, rappresenti le conquiste dell'Impero Latino nel Mediterraneo Orientale dopo la presa di Costantinopoli del 1204, avallate proprio dalle ingenti flotte dei veneziani, della cui espansione territoriale la conquista del Ducato di Candia rappresentava la punta di diamante. In quest'ottica, si dovrebbe considerare il sovrano sulla sinistra come un generico rappresentante dell'Impero Latino trionfante e quello sulla destra come *hominis figura* dell'Impero Bizantino sconfitto, scortato via dal portatore del vessillo imperiale. Sennonché, in questo canto non si fa mai riferimento all'Impero Latino (né tantomeno a quello bizantino, di cui anzi Dante non parla mai o al quale fa riferimento in maniera controversa)<sup>51</sup>. In questo senso, l'unico appiglio testuale dell'illustrazione sembra essere la condanna dei sovrani empi, che meritano di essere puniti, come fanno intendere l'aspra invettiva dell'aquila ai vv. 112-148 e la breve contrapposizione tra «i due collegi» antitetici delle anime elette e reprobe, ai vv. 109-111. Si ricordi inoltre che, nel canto successivo, ai sovrani corrotti rampognati in *Pd.* XIX faranno da contraltare i giusti Traiano e Rifeo.

Insomma, almeno due elementi didascalici – la scritta «Candia» e il vessillo con l'aquila (nell'ed. 3 marzo) – tolgono genericità a quest'immagine e la attualizzano, privandola di un reale appiglio con il canto e alludendo a contesti reali. Bisogna allora forse pensare, in questo caso, a una sovrainterpretazione dell'ideatore dei due cicli iconografici. Comunque le si vogliano decifrare, le immagini corrispondenti a *Pd.* XIX nelle edizioni veneziane appaiono cariche d'intenzione: esse sembrano voler rimarcare il dominio di Venezia nello *Stato do mar*, a pochi anni dalla conclusione della prima guerra contro i Turchi Ottomani (1463-1479) – che peraltro era costata alla Repubblica la perdita di alcuni avamposti nel Mediterraneo orientale – e a circa quarant'anni dalla presa turca di Costantinopoli, città-simbolo della potenza veneziana estesa all'Impero Romano d'Oriente.

<sup>50</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 181-182.

<sup>51</sup> Cfr. sulla questione, da ultimo, G. Vespignani, *Dante e l'Impero Romano Orientale*, in I. Chirico, M. Galdi (a cura di), *Dante e la Grecia*. Atti del Convegno Internazionale (Ravenna, 19 Novembre 2021), Atene, ETP, 2021, pp. 109-118.

Si prenda in esame un'ultima illustrazione, trasmessa dalla sola edizione del 3 marzo in corrispondenza di *Pd.* XXVII (fig. 11). Nel canto, ambientato nel Cielo delle Stelle Fisse, San Pietro inveisce contro la corruzione della Chiesa riferendosi all'azione di Bonifacio VIII sulla Terra. Nella parte superiore dell'immagine, Beatrice e Dante sono a colloquio con il «primipilo» fra i beati. *L'agens* osserva dall'alto una situazione affollata, che ritrae un concistoro convocato da un papa per l'indizione di una crociata, come testimoniano i vessilli retti dai soldati e una pletera di domenicani che attorniano un pontefice, rappresentato con l'indice rivolto verso l'alto<sup>52</sup>. Sullo sfondo di questa rappresentazione si colloca una distesa equorea, con due elementi simbolici che si ritrovano anche nelle carte geografiche: alla destra del papa, le colonne d'Ercole; alla sua sinistra, un'imbarcazione<sup>53</sup>. Si tratta della traduzione in immagini dei vv. 82-84, in cui il poeta descrive ciò che vede, abbassando lo sguardo, durante la propria ascesa all'Empireo: «sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse, e di qua presso il lito / nel qual si fece Europa dolce carco»<sup>54</sup>. L'antecedente iconografico Yates Thompson presenta, in corrispondenza di questo canto, due immagini distinte: nella prima (c. 177r) si riconosce un papa che con una mano regge lo stemma della Santa Sede con le chiavi incrociate e con l'altra emette un ordine rivolto a due soldati inginocchiati al suo cospetto. Nella seconda (c. 178r), Dante e Beatrice contemplano Cristo entro un circolo di luce dove si innesta uno sfondo che sembra rappresentare genericamente l'ecumene.

<sup>52</sup> L'ipotesto è chiaramente da riconoscersi nei vv. 46-51: «Non fu nostra intenzion ch'ha destra mano / d'i nostri successor parte sedesse, / parte da l'altra del popol cristiano; né che le chiavi che mi fuor concesse, / divenissero signaculo in vessillo / che contra battezzati combattesse».

<sup>53</sup> Nella rappresentazione della penisola iberica nella *Geographia* Laurenziana, ms. Plut. 30.3, cc. 79v-80r, ad esempio, si osserva una colonna con la scritta «fretum heracleum» in corrispondenza dello stretto di Gibilterra. Rappresentazioni di imbarcazioni, invece, abbondano sulle mappe di ogni epoca, simboliche del concetto di esplorazione e di traversata, con significati generici o specifici a seconda del contesto cartografico.

<sup>54</sup> Pittiglio, *Il Paradiso*, cit., pp. 188-189.



Fig. 11 – Pd. XXVII, Venezia, 3 marzo (c. 283v, part.), 1491

È chiaro come anche qui l'edizione del 3 marzo innovi rispetto al suo modello, a partire dalla presenza del mare come rappresentazione del globo, cui si somma un raffinato riferimento al testo dantesco che apparentemente non ha precedenti nella tradizione iconografica della *Commedia*. Se le colonne d'Ercole assumono il significato chiaro e inequivocabile del *non plus ultra* geografico, tradizionalmente identificato con lo stretto di Gibilterra, più problematico risulta decrittare il significato dell'imbarcazione sulla destra. Pittiglio la associa alla nave di Ulisse<sup>55</sup>; e in effetti, «il varco folle d'Ulisse» è nominato da Dante ed accennato da Landino, che rimanda cursoriamente ad altri stralci del suo commento in cui si parla del viaggio dell'acheo<sup>56</sup>. Tuttavia, per aderire pienamente

<sup>55</sup> *Ibidem*. In effetti, una raffigurazione parecchio successiva alle stampe veneziane, contenuta nel ms. Bibliothèque Nationale de France, fr. 2794, c. 3r (XVI sec.), che trasmette la *Description des côtes et îles de la Méditerranée*, in corrispondenza dello stretto di Gibilterra presenta sia l'immagine delle colonne che quella dell'imbarcazione, e forse non è l'unica testimonianza di uso simbolico della barca di Ulisse in accostamento alla delimitazione del mondo conosciuto.

<sup>56</sup> Landino, *op. cit.*, IV, p. 1940.

al testo dantesco, l'immagine dovrebbe rappresentare il mondo mediterraneo descritto e conosciuto dal poeta, dalle colonne d'Ercole alla Fenicia, dove è avvenuto il rapimento di Europa da parte di Giove. Si provi a riflettere per qualche istante anche in questa direzione.

Il riferimento letterario del ratto d'Europa sono, naturalmente, le *Metamorfosi* di Ovidio (II 836-875; III 1-4; VI 103-107), in cui si racconta che la figlia del re di Tiro, Agenore, viene rapita da Giove nelle fattezze di un toro e trasportata via mare, sulla groppa<sup>57</sup>. Nella tradizione, il ratto di Europa è dunque associato all'immagine del toro, che nei secoli è divenuto un motivo iconografico abusato nell'arte figurativa e che rappresenta la principale interpretazione del mito ovidiano. Esiste, tuttavia, una tradizione parallela del mito, sostenuta dal Boccaccio delle *Genealogie deorum gentilium*<sup>58</sup>, che scredita la natura favolosa (*fabule figmentum*) di questa narrazione a favore di una lettura più concreta della vicenda di Europa, tratta da altre fonti, secondo la quale Giove avrebbe rapito la regina in forma umana, trasportandola su una nave con l'insegna di un toro bianco<sup>59</sup>. La rilettura «in chiave umanistica» giustifica la presenza, in certe tradizioni iconografiche, di una più concreta raffigurazione del rapimento di Europa tramite una barca<sup>60</sup>. L'imbarcazione riprodotta dall'intagliatore dell'edizione del 3 marzo all'altezza di *Pd.* XXVII, dunque – benché non presenti elementi chiarificatori a sostegno di questa interpretazione, e. g. uno stemma con immagine taurina o figure che rimandino a Giove e a Europa – potrebbe riflettere anche questa possibile interpretazione<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> «Ausa est quoque regia virgo, / nescia quem premeret, tergo considerare tauri: / cum deus a terra siccoque a litore sensim / falsa pedum primis vestigia ponit in undis, / inde abit ulterius medii que per aequora ponti / fert praedam. Pavet haec litusque ablata relictum respicit, et dextra cornum tenet, altera dorso / inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes» (P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 2016, II 868-875).

<sup>58</sup> Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in G. Boccaccio, *op. cit.*, VII (II LXVII).

<sup>59</sup> Su questa rilettura del mito ovidiano cfr., con bibl. prec., Morosini, *op. cit.*, p. 243 ss. Le altre fonti sono, in particolare, le *Allegoriae* di Alfonso di Orleans e gli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia: *ibid.*, p. 246.

<sup>60</sup> Si rimanda qui, sempre sulla scorta dello studio di Morosini (*ibid.*, figg. 51-52), al capolettera illustrato di un testimone manoscritto delle *Metamorfosi*: Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 137, c. 27v e alla miniatura di c. 18r nel ms. fr. 598 sempre alla BNF.

<sup>61</sup> Peraltro, si segnala che il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, il quale riproduce un *corpus* di miniature sofisticate esemplate proprio sull'ed. Benali-Capcasa, in luogo di *Pd.* XXVII (c. 222r) ricalca i lembi di terra rendendo ancor più chiara la distinzione tra due poli opposti dell'ecumene terracque.

Qualche considerazione finale. L'immagine dell'edizione del 3 marzo riproduce un motivo iconografico in parte codificato, cui si aggiungono elementi di novità. Il papa che indice la crociata in un concistoro in mezzo al mare va ricondotto prima di tutto al testo dantesco – polemico contro le crociate – e almeno a un antecedente iconografico, ma agli occhi di un veneziano rappresenta qualcosa di più. Il tema della crociata doveva essere ancora cogente dopo la perdita di Costantinopoli, e proprio la Serenissima di recente era stata protagonista – seppure, in verità, l'artefice stessa di un fallimento – di un nuovo tentativo di riconquista della capitale bizantina su insistenza di Papa Pio II; né si dimentichi la già menzionata e incombente minaccia turca sui possedimenti veneziani d'oltremare. Viene naturale qui cogliere – a partire da un solo ricorrente elemento: il Mediterraneo – una minima lettura attualizzante, per quanto, questa volta, essa appaia sottotraccia rispetto ai casi più evidenti di *Pd.* II e XIX.

La suggestione finale, guardando agli esempi proposti, è quella di un percorso marittimo “in miniatura”, che conduce Dante e il lettore veneziano, trasportati in gondola (*Pd.* II), dalle isole nostrane (*Pd.* IV) verso il Mediterraneo Orientale (*Pd.* XIX) fino alla massima estensione del globo terracqueo (*Pd.* XXVII). Se si accostano queste immagini alle altre vedute di città discusse nel paragrafo precedente, il tragitto si amplia e assurge alla prassi illustrata di un viaggio tra cielo e terra.

### ***Una Commedia letta (anche) dai veneziani***

La lettura che si è offerta finora di alcune significative illustrazioni delle edd. veneziane si è volutamente limitata a un aspetto di queste stampe, che a Venezia sono state licenziate e che di Venezia rappresentano un prodotto culturale, seppur veicolato da figure di editori itineranti e accostato a un commentario di chiara ed esibita matrice fiorentina, rivisto poi linguisticamente da una figura – Pietro da Figino – di discussa provenienza, ma di certo non un veneziano<sup>62</sup>. L'entità imprescindibile del *Comento* di Landino nel contesto e nelle ragioni di

<sup>62</sup> Oltretutto, bisognerebbe indagare a fondo sulla figura che presiede al progetto iconografico delle due edd. veneziane (probabilmente un intellettuale), basandosi anche su elementi tratti da illustrazioni che qui non sono state prese in esame. La vera rivendicazione del poema dantesco da parte della supremazia tipografica veneziana, comunque, è ormai prossima ed è rappresentata dalle *Terze rime* pubblicate nel 1502 da Aldo Manuzio in collaborazione con Pietro Bembo, su cui si apre un altro capitolo di storia culturale.

realizzazione dei due incunaboli è stata deliberatamente obliterata per fare spazio a un aspetto forse meno contemplato di questa tradizione a stampa della *Commedia*: la tipologia dei lettori e l'impatto che questi prodotti librari dovevano avere su di loro. La tradizione del poema che gli incunaboli veneziani rappresentano, oltre a registrare la massima fortuna dell'esegesi landiniana, offre ai suoi fruitori – sebbene in maniera circoscritta a un originale repertorio di immagini della terza cantica – un assaggio del loro mondo, qualcosa in cui possano riconoscersi: città e isole reali, nonché un mare geograficamente delimitato e aggiornabile, a differenza di quello metaforico e simbolico che caratterizza altri cicli iconografici accostati al poema dantesco<sup>63</sup>.

Il desiderio di conoscere il mondo prepara il terreno alle grandi scoperte di fine Quattrocento e proprio all'alba di queste scoperte si collocano le due edizioni veneziane della *Commedia*.

## 5. Conclusioni

Queste immagini, come le mappe, influenzano l'interpretazione dei dati che vogliono trasmettere finendo per raccontare una storia a sé. Il lettore dell'epoca riconosce le vedute di isole e città italiane e mediterranee e le contestualizza, anche al di là del testo dantesco. Esse ricordano, inoltre, le rappresentazioni di città stilizzate che corredano le carte geografiche, e al pari di esse sono accompagnate da indicazioni didascaliche.

In questo senso, le illustrazioni che accompagnano i due incunaboli veneziani si fanno testimoni di quel processo di appropriazione dello spazio fisico che pertiene alla temperie culturale del periodo e che si è tentato di ricostruire attraverso percorsi alternativi.

---

<sup>63</sup> Ci si riferisce, ad esempio, alle numerose traduzioni in immagini della metafora della navicella che apre il *Purgatorio*, o a certe originalissime interpretazioni dello Yates Thompson, una su tutti l'illustrazione del «gran mar dell'essere», *Pd.* III 113. Su questo aspetto, ha riflettuto ancora G. Pittiglio, *Iconografia e retorica nella Commedia: similitudini miniate dello Yates Thompson* 36, in «Dante e l'arte», VIII (2021), pp. 103-136.

