

Iconografia e retorica nella *Commedia*: similitudini miniate dello Yates Thompson 36

Gianni Pittiglio

MiC - DG-ERIC e docente Scuola Alta Formazione ICPAL

gianni.pittiglio@beniculturali.it

<https://orcid.org/0000-0002-0682-2502>



Riassunto

Nella tradizione miniata della *Commedia*, le illustrazioni riguardano quasi costantemente la narrazione del viaggio di Dante nei tre regni dell'Aldilà. Tra le deroghe più interessanti, però, esistono casi in cui gli autori dei programmi iconografici provano ad andare oltre e a mettere in immagine alcune delle numerose figure retoriche del testo dantesco.

Lo Yates Thompson 36, grazie al suo ricchissimo apparato figurativo, è uno degli esemplari che lo fa in maniera piuttosto frequente, dando sostanza fisica a singole parole o a concetti più complessi che ispirano composizioni che senza utilizzare i versi o gli antichi commenti come "libretto" non sembrerebbero avere nessuna connessione con la *Commedia*.

Parole chiave: *Divina Commedia*; miniature; Dante; similitudini; iconografia; deroghe; Giovanni di Paolo; Yates Thompson 36.

Abstract

In the illuminated tradition of the *Commedia*, illustrations are often dedicated to visualize the narration of Dante's journey into the three realms of the Afterlife. Among the most interesting exceptions, however, there are cases in which the authors of the illuminations try to go one step further and put into images some of the numerous rhetorical figures in Dante's text.

The manuscript Yates Thompson 36, thanks to its very rich figurative apparatus, is an example of this attempt. Its illuminations give a sort of essence to single words or to more complex concepts that, neither referring to the verses of the poem nor to its comments, would wrongly appear as not having any connection with the *Comedy*.

Keywords: *Divine Comedy*; miniatures; Dante; similes; iconography; derogations; Giovanni di Paolo; Yates Thompson 36.

Tra i molti apparati iconografici miniati e incisi per la *Commedia*, quello dello Yates Thompson 36 può a buon diritto essere considerato come uno dei più celebri e, con le sue 113 miniature narrative, tre capilettera di inizio cantica e 110 *bas de page*, indubbiamente tra i più completi.

Nell'analisi quantitativa delle illustrazioni salta subito all'occhio la diversa ripartizione rispetto alle tre cantiche, da cui scaturiscono riflessioni che confermano quanto la critica ha suggerito finora sulla decorazione del codice.

Mentre, infatti, l'*Inferno* presenta 38 miniature, il *Purgatorio* ne contiene solo 12, un dato che rispetto al progetto iniziale dimostra un'evidente difficoltà, che portò a ridurre le immagini a riassumere più canti, superata brillantemente nel *Paradiso*, che, con le sue 63 miniature, segna il verosimile passaggio di proprietà ad un nuovo e facoltoso committente.

Pertanto si può ribadire che, mentre le prime due cantiche (e la prima miniatura del *Paradiso*) furono decorate su richiesta di un purtroppo ancora ignoto proprietario del manoscritto da un artista tradizionalmente identificato con Priamo della Quercia o Lorenzo Vecchietta, ma che più correttamente andrebbe chiamato "Maestro della *Commedia* Yates Thompson", la terza fu illustrata pochi anni dopo dalla bottega di Giovanni di Paolo, su commissione di Alfonso d'Aragona, il cui stemma venne aggiunto al f. 1r.¹

Impossibile, quindi, intraprendere una lettura del ciclo considerandolo come un insieme organico e contestuale, ma allo stesso tempo appare interessante scovare alcuni casi in cui gli artisti coinvolti nel progetto andarono oltre la mera narrazione del viaggio dantesco, la cosiddetta "storia prima", per mettere in immagine non solo le storie narrate dai personaggi incontrati dal poeta e dai suoi accompagnatori, le "storie seconde", ma anche le figure retoriche utilizzate dal testo, che assumono così sostanza visiva, in altre rilevanti deroghe al canone.²

In tal senso il nostro *excursus* non può non partire da *If*V, in cui Dante e Virgilio, giunti nel secondo cerchio della voragine infernale, vedono volare i lussuriosi sospinti da un vento così forte da risuonare tutt'intorno tanto da poter essere assimilato ad un mugugno: «che muggia come fa mar per tempesta» (v. 29). È proprio sulla base di tale similitudine che nella miniatura tabellare del *bas de page* al f. 9r, peraltro l'unica della cantica a non mostrare i due poeti,³ viene raffigurato un toro nero che soffia fiamme sui dannati, che non avrebbe ragione d'essere se non per la suggestione sinestetica offerta dal

1. Cfr. Pope Hennessy, 1947 e 1993; Bollati, 2006a; Molina Figueras, 2019, pp. 73-78.

2. Per le espressioni "storie prime" e "storie seconde" si veda Battaglia Ricci, 1994, pp. 39-40. La studiosa è tornata sull'argomento (Battaglia Ricci, 2021), scandagliando altre possibilità terminologiche per definire tutte le deroghe presenti nelle illustrazioni della *Commedia*, parlando proprio di "deroghe al canone". Voglio qui ringraziarla per la generosa attenzione ai miei studi sul tema, che peraltro prendevano le mosse proprio da una sua indicazione nell'articolo del 1994.

3. Azzetta, 2006a, pp. 18-19.

verso e che, di fatto, è un'insolita personificazione del vento, ben distante da quella canonica dei sineddochici volti dalle gote gonfie che si vedono in altri codici della *Commedia* (fig. 1).⁴

Lo straordinario *hapax* del codice di Londra, però, viene immediatamente contraddetto nella miniatura seguente, al f. 10r, in cui la narrazione continua mostra Dante e Virgilio in due momenti distinti, il primo con il poeta latino che indica al pellegrino alcuni dei lussuriosi coronati (il testo cita Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano), l'altro nel quale Virgilio parla con Paolo Malatesta e Francesca da Polenta, già raffigurati nel corteo volante, e Dante che si accascia, traduzione iconografica del famoso «E caddi come corpo morto cade» (v. 142) che chiude il canto. Sull'estrema sinistra dell'immagine appare l'origine del vento in cui si muovono le anime dei dannati, stavolta personificata da una protome di mostro, una sorta di drago che nulla ha a che vedere con il toro visto in precedenza, ma di cui condivide la funzione.

Rimanendo in *If*V, va comunque ricordato che il canto viene introdotto dalla figura di Minosse, fortemente connessa al toro (sua moglie Pasifae accoppiandosi con un toro generò il celebre Minotauro), ma che la presenza dell'animale non sembra potere essere ricondotta ad una suggestione derivante dall'episodio mitologico. È, invece, un dettaglio che scaturisce dal verbo che Dante utilizza per Minosse – «giudica e manda secondo ch'avvinghia» (v. 6) – e che l'*Ottimo commento*, spesso il più attinente alla decorazione del codice,⁵ trasforma in definizione metaforica – «Questo Minos è in figura d'uno discreto e giusto giudice» – la sedia curule, da giudice appunto, con cui il mostro viene raffigurato nella miniatura al f. 8v (fig. 2). Qui il guardiano del secondo cerchio, che ha solo nelle corna e nei piedi artigliati degli elementi mostruosi, è caratterizzato da un aspetto dignitoso e austero, giustamente messo in relazione con la *lectio* riportata nel codice di Londra dove, al v. 4, «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia», l'avverbio che vi compare è «onorevolmente».⁶

Qualcosa di simile accade anche in *If*VIII, quando Dante, descrivendo ciò che vede della città di Dite, utilizza la metafora «le mura mi parean che ferro fosse» (v. 78), e il miniatore, in tre vignette consecutive (*If*VIII-X; ff. 14r, 16r,

4. Così viene esemplificato il dettaglio della bufera sui lussuriosi nella miniatura al f. 9r del ms. 8530 della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, databile all'ultimo quarto del Trecento. Il motivo è noto almeno a partire dal V secolo a.C., epoca a cui risale il vaso greco con Odisseo perseguitato da Borea dell'Ashmolean Museum di Oxford; nel Medioevo e nel Rinascimento si diffonderà soprattutto in schemi cosmologici (es. *Antiquitates Judaicae*, Biblioteca Ambrosiana, Cod. A 222 inf., f. 17) e in mappe e planisferi (es. la Pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari del 1500). Per una trattazione esaustiva sull'iconografia del vento si veda Nova, 2007.

5. L'importanza dell'*Ottimo commento* come fonte, principalmente delle miniature del *Paradiso* è stata più volte ribadita (cfr. Pope Hennessy, 1947, pp. 28-30; Bollati, 2006a, p. 106; Petoletti, 2006, pp. 83-137).

6. Azzetta, 2006a, p. 18.

18r),⁷ le dipinge proprio come se fossero fatte con lastre di metallo assemblate, con tanto di ribattini ben visibili (fig. 3), un espediente figurativo che ripete più avanti, in *IfXXI*, per la bolgia dei barattieri condannati ad essere torturati nella pece (ff. 37v e 39v; fig. 4), e che una metafora culinaria spinge a identificare in una vera e propria pignatta:⁸ «Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli» (vv. 55-57).

La seconda cantica del manoscritto londinese, come visto, ha un apparato figurativo esiguo che tenta di riassumere più canti in ogni miniatura e che, di conseguenza, non potendo ampliare la valenza semantica delle sue immagini, si limita a raccontare il viaggio dantesco. Eppure in un paio di casi le composizioni contengono qualcosa in più, facendo ricorso al linguaggio figurato del poeta.

Il primo è rappresentato dal capolettera *P* del f. 65r (fig. 5),⁹ in cui viene messa in immagine la metafora utilizzata da Dante nel primo canto del *Purgatorio* per introdurre l'innalzamento di pensiero e di linguaggio: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele» (vv. 1-3). Si tratta quindi della *Navicella dell'ingegno*, un'iconografia che, però, data la sua massiccia diffusione tra i manoscritti illustrati della *Commedia* assurge praticamente a norma.

Da uno spoglio dei cicli realizzati tra XIV e XV secolo, infatti, l'immagine risulta presente in ben 14 casi su 29 che arrivano ad illustrare il *Purgatorio*,¹⁰ ai quali naturalmente vanno aggiunti i numerosissimi esemplari dei cosiddetti «Dante del cento», decorati con una miniatura in apertura di ogni cantica e che per il *Purgatorio* hanno come soggetto proprio quello in esame, talvolta persino con il poeta che letteralmente tira su le vele della propria barca.¹¹

Nello Yates Thompson, l'imbarcazione è guidata da un equipaggio di fanciulli estranei al testo ed è caratterizzata da un cassero nel quale è seduto Dante di spalle, riconoscibile per il berretto azzurro, che il poeta indossa per tutto il codice.

Il secondo caso è riscontrabile nella dodicesima e ultima miniatura del *Purgatorio* (f. 119r), l'undicesima tabellare, dove viene riassunta la processione

7. Azzetta, 2006a, pp. 22-26.

8. Azzetta, 2006a, pp. 39-40. L'immagine metallica del pentolone infernale era già stata utilizzata in una miniatura del *Codice filippino* (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, ms. C.F. 2.16, f. 50v), illustrato nel terzo quarto del Trecento.

9. Azzetta, 2006b, p. 61.

10. Il dato è ricavato da Pittiglio, 2017. Questo l'elenco dei quattordici nei cicli narrativi che riportano l'immagine (con l'asterisco quelli che presentano il soggetto nel capolettera *P*, secondo lo schema maggiormente diffuso): Budapest, Bib. Univ., ms. It. 1, f. 29r; Città del Vaticano, ms. Vat. Lat. 4776, f. 121r; Copenaghen, ms. Thott. 411.2, f. 80r*; Parigi, Arsenal 8530, f. 64r*; *Codex altonensis*, f. 48r*; Firenze, BML, ms. Stroz. 152, f. 31r*; Firenze, BNC, ms. B.R. 39, f. 143r; Firenze, Bib. Ricc., ms. 1005, f. 105r*; Francoforte, Univ. Bib., ms. Ausst. 33, f. 30r*; Londra, British Library, ms. 19587, f. 61r* – Egerton 943, f. 63r – Yates Thompson 36, f. 65r*; Oxford, Bod. Library, ms. Canon. Ital. 108, f. 32r*; Roma, Casa di Dante, C23, f. 145v.

11. Owen, 2001, p. 167; Pegoretti, 2014, pp. 167-168, nota 56.

simbolica dominata dal carro della Chiesa che compare davanti agli occhi di Dante in *Pg* XXIX, mentre cammina nel Paradiso terrestre con Matelda (fig. 6).¹² Nella scena vengono riprodotti tutti i dettagli citati dal testo, a partire dal carro al centro, trainato dal grifone (v. 108) e sormontato dai quattro simboli del Tetramorfo, i «quattro animali, coronati ciascun di verde fronda / ognuno era pennuto di sei ali» (vv. 92-94). Al di sotto del carro sono raffigurati i sette candelabri (v. 50); sulla destra, vestiti di bianco, i ventiquattro coronati, i vegliardi dell'Apocalisse (v. 83), e a sinistra le Virtù teologali e cardinali, le prime appena dietro il carro («Tre donne in giro da la destra rota», v. 121), caratterizzate dai tradizionali colori bianco, rosso e verde di Fede, Carità e Speranza, che Dante cita come «rossa, smeraldo e neve» (vv. 122-126). Chiudono il corteo gli autori delle epistole del Nuovo Testamento, i «quattro in umile paruta» del v. 142 (Pietro, Giuda Taddeo, Giovanni, Giacomo) e, infine, Giovanni Evangelista che avanza ad occhi chiusi, ancora una volta in base al suggerimento del testo dantesco, «e di retro da tutti un vecchio solo / venir, dormendo, con la faccia arguta» (vv. 143-144).¹³

Un primo dettaglio che ci interessa particolarmente in questo *excursus* iconografico-retorico è raffigurato subito dietro il santo, dove l'albero della conoscenza su cui è avvinghiato Satana in forma di serpente rappresenta un *hapax* tra i cicli figurati della *Commedia*. L'inserito, palesemente desunto dall'iconografia del *Peccato originale*, non fa parte della pur accurata descrizione della processione e la sua unica giustificazione è data da tre terzine che il poeta dedica all'inizio del canto a Eva, maledicendola per aver precluso il Paradiso terrestre agli uomini, non tollerando limiti alla propria conoscenza:

E una melodia dolce correva
per l'aere luminoso; onde buon zelo
mi fé riprender l'ardimento d'Eva,
che là dove ubidia la terra e 'l cielo,
femmina, sola e pur testé formata,
non sofferse di star sotto alcun velo;
sotto 'l qual se divota fosse stata,
avrei quelle ineffabili delizie
sentite prima e più lunga fiata
(*Pg* XXIX, 22-30)

Dalla parte opposta, nella piccola porzione di cielo stellato posto appena sopra i ventiquattro vegliardi, la miniatura presenta la falce lunare e il cerchio solare come un volto antropomorfo, due inserti metaforici che rimandano alle due terzine con cui Dante dapprima paragona la luce dei sette candelabri («il bello arnese») a quella della luna – «Di sopra fiammeggiava il bello arnese / più chiaro

12. Azzetta, 2006b, pp. 78-79.

13. Sugli aspetti iconografici del brano della processione mistica, v. Pittiglio, 2021a.

assai che luna per sereno / di mezza notte nel suo mezzo mese» (vv. 52-54) – e, quindi, riprendendo la stessa similitudine, compara la serie di colori che vede sopra i candelabri, che la miniatura non riproduce, all'arcobaleno del sole e all'alone della luna («Delia»), «sì che lì sopra rimanea distinto / di sette liste, tutte in quei colori / onde fa l'arco il Sole e Delia il cinto» (vv. 76-78).

Molti dettagli analizzati in questa miniatura compaiono anche nel capotitolo «L[a gloria di colui che tutto move]», il celebre verso che apre e fa da summa di tutto il *Paradiso*. Stavolta, per adattarlo al diverso contesto, lo stesso carro della Chiesa visto in precedenza, trainato dal grifone, è guidato dal Cristo risorto che regge il vessillo crociato circondato dai simboli degli evangelisti. In basso, oltre al sole e la luna, la scena dell'albero cui si avvinghia il serpente Lucifero, grazie al maggior spazio a disposizione, è completata dalla presenza, ai lati, di Adamo ed Eva, una chiara allusione al Peccato originale sconfitto (f. 129r; fig. 7).¹⁴

Le strette analogie tra le due immagini, peraltro, confermano, oltre il mero dato stilistico, che la miniatura incipitaria della terza cantica appartiene alla prima fase decorativa del codice, attribuita a Priamo della Quercia o a Lorenzo Vecchietta, poi completata da Giovanni di Paolo con le scene narrative del *Paradiso*.

La terza cantica, come già anticipato, da questa prima pagina fino alla fine inanella una ricchissima serie di miniature, 63 per 33 canti, in cui le storie seconde e le figure retoriche messe in immagini, a differenza delle poche presenti in *Inferno* e *Purgatorio*, sono molte, anche in virtù del carattere rarefatto della narrazione in questa parte del poema, in cui le questioni dottrinali assumono uno spazio maggiore dell'azione.

Proprio questa difficoltà dovette creare non pochi problemi a chi si accinse a ideare un programma iconografico per il *Paradiso*, ed è significativo che lo Yates Thompson condivida la soluzione di bipartire lo spazio delle miniature in due zone, mostrando in alto il cielo in cui si svolge il canto e, in basso, sul piano terrestre, l'oggetto della conversazione dei protagonisti, con altri cicli danteschi.

Tale espediente compositivo, infatti, compare per la prima volta nel B.R. 39 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, realizzato in Lombardia, per i Visconti, nei primissimi anni del XV secolo e tornerà nelle incisioni degli incunaboli veneziani del 1491, quello edito nel marzo per i tipi di Bernardino Benali e Matteo Codecà e quello stampato a novembre da Pietro de Piasi.¹⁵

Tra i due, cronologicamente parlando, si pone quindi lo Yates Thompson, e, anche se resta difficile dimostrare derivazioni dirette dal codice appartenuto

14. Petoletti, 2006, pp. 83-84.

15. Sul B.R. 39 si veda da ultimo Ponchia, 2019, mentre sul *Paradiso* degli incunaboli veneziani si veda Pittiglio, 2019.

ai Visconti,¹⁶ resta un fatto che per tutto il *Paradiso* la bottega di Giovanni di Paolo ricorrerà spesso alla separazione verticale cielo-terra.

Una suggestione e nulla di più, però, può essere avanzata: proprio Alfonso d'Aragona, prigioniero di guerra privilegiato a Milano e Pavia dopo la battaglia di Ponza, combattuta il 5 agosto 1435, fu ospite di Filippo Maria Visconti nell'ottobre dello stesso anno, dove ammirò la biblioteca e, chissà, forse si appassionò proprio a quello che oggi conosciamo come B.R. 39.

Nell'impossibilità di descrivere tutte le miniature del *Paradiso* dello Yates Thompson che operano deroghe rispetto alla storia prima, e per le quali si rimanda alla monografia sul codice,¹⁷ voglio qui limitare il discorso a quelle derivanti dalle similitudini e dalle metafore dantesche.

Sin dal primo canto, oltre al capolettera già descritto, una delle miniature tabellari contiene un sintagma figurativo tratto da una similitudine. L'affastellata immagine, posta al f. 130r (fig. 8),¹⁸ illustra diversi passi del poema, a partire dalla presenza di Eros nudo e alato al centro del cielo del Sole fissato da Dante e Beatrice, che è traduzione letterale del v. 74, «*novellamente, amor che 'l ciel governi*». In alto a sinistra compare l'insero astronomico con un sole e tre croci, giustificato dalla terzina dei vv. 37-39, «*Surge ai mortali per diverse foci / la lucerna del mondo; ma da quella / che quattro cerchi giugne con tre croci*»,¹⁹ mentre al centro le due figure umane e animali di diverse specie rappresentano il creato che si muove «per lo gran mar de l'essere» (v. 113) e l'ordine universale (vv. 109-120), anche se qui le parole dell'*Ottimo commento* forniscono una più calzante fonte della rappresentazione, poiché citano le nature «umane, come di qualunque animale [...] uccelli, pesci, ed altre qualunque».²⁰

La stessa miniatura, in basso a sinistra, però, raffigura uno strano pescatore, per metà pesce e metà uomo, e altri tre personaggi, per riprodurre la similitudine con cui Dante, nel fissare Beatrice, si paragona a Glauco: «Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi» (vv. 67-69).

Appare evidente, ancora una volta, che la composizione derivi direttamente dall'*Ottimo commento*, che parla sì di Glauco, derivando il mito da Ovidio (*Met.* XIII, 904-968), ma lo chiama «pescatore a lenza ed a reti», precisando che «fu

16. David, 2004, p. 48, nota l'analogia della struttura compositiva dei due apparati iconografici.

17. Bollati, 2006.

18. Petoletti, 2006, pp. 84-85.

19. I quattro cerchi che formano le tre croci stanno a rappresentare l'orizzonte, l'eclittica, l'equatore e il coluro equinoziale.

20. Nel precisare che tutti i riferimenti all'*Ottimo commento* citati in questo articolo seguono le trascrizioni del Dartmouth Dante Project (dante.dartmouth.edu), questo il passo completo (vv. 106-114): «Nel quale ordine naturale l'alte creature, cioè angeliche, veggiono l'orma, cioè il segnale della bontà di Dio, la quale bontade è il fine al quale tende il detto ordine, per la quale elli è fatto; nel quale ordine sono acchinate tutte le nature così angeliche, come umane, come di qualunque animale; cieli, elementi, uccelli, pesci, ed altre qualunque».

fatto mezzo pesce” e ricevuto da tre divinità marine, Proteo, Tritone e Melicerta, non citati da Dante eppure riprodotti da Giovanni di Paolo come fanciulli biondi, il centrale dei quali tiene in mano un eloquente tridente che qualifica l'intero terzetto.²¹

Nel canto successivo, merita attenzione un'altra miniatura, al f. 131r (fig. 9),²² che, oltre a rappresentare Dante e Beatrice che ascendono al cielo della luna, unisce elementi mitologici legati ad altre similitudini, a partire dalla terzina «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse» (vv. 7-9). Nella miniatura, pertanto, si vedono una barca che traduce il primo verso, e Dante spinto dal soffio di Minerva e tirato dal braccio di Appollo, mentre in cielo appaiono le nove muse.²³ In basso a sinistra, la figura in lorica che lavora nei campi con buoi e aratro va identificata con Giasone, in ossequio alla metafora «Que' gloriosi che passaro al Colco / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iasón vider fatto bifolco» (vv. 16-18). Con questi versi, infatti, Dante paragona la sorpresa del lettore a quella degli Argonauti quando, tornati in Colchide, trovarono Giasone diventato un contadino, in un parallelo ben spiegato ancora dall'*Ottimo commento*.²⁴

Il codice appartenuto ad Alfonso V d'Aragona, al foglio seguente (f. 132r; fig. 10), in una miniatura famosa soprattutto per la traduzione in immagini del passo sulle teorie delle macchie lunari,²⁵ descrive altre due similitudini di *Pd* II, stavolta pronunciate da Beatrice. La prima, sull'estrema destra, riproduce

21. Riporto parte del brano dell'*Ottimo commento* (vv. 67-69): «Glauco, pescatore a lenza ed a reti, per trarre sua vita andava pescando su pe' lidi del mare: avvenne in una parte che, com'elli avea preso il pesce, il mise in su l'erba d'uno prato; come il pesce gustava di quella erba, immantamente risaliva nel mare: costui maravigliandosi di tal cosa, tolse di quella erba e asagionne, ed immantamente si gittò nel mare, e fu fatto mezzo pesce, e riceuto da Proteo e da Tritone e da Melicerta Dii del mare in loro con[s]orto: libro XIII, Ovidii Metamorphoseos».
22. Petoletti, 2006, pp. 85-86.
23. La miniatura ripropone soluzioni iconografiche già viste nel f. 129r (*Pd* I), tra cui Appollo caratterizzato dall'armatura e da un corvo sotto ai piedi, che allude al mito narrato da Ovidio, secondo cui il dio del sole punì un esemplare bianco trasformandolo in nero (*Met.* II, 596-632).
24. Questo il brano dell'*Ottimo commento* (vv. 16-18): «Cioè Ercule, e gli altri compagni di Jansone, uomini famosi e cercatori di gloria mondana, non si maravigliarono quando essi videro Jansone dietro alli buoi magichi, de' quali è trattato, capitolo XVIII Inferni, come voi studenti miei compagni vi maraviglierete, quando mi vedrete acquistare la corona e premio, al quale io hoe diritto lo intendimento».
25. Dante e Beatrice discutono di questo per buona parte del canto (vv. 46-148). L'eclissi si riferisce alla confutazione della teoria di Dante, che si dichiara convinto che le macchie lunari siano dovute alla diversa densità della materia; se la luna avesse corpi vuoti, però, i raggi del sole la attraverserebbero durante le eclissi (vv. 79-81), ma questo non avviene, come dimostra l'immagine. In basso, invece, è illustrato l'esperimento spiegato più avanti (vv. 97-105): due specchi sono alla stessa distanza dall'osservatore, un terzo più lontano è posto tra gli altri due, e una fonte luminosa (qui una candela) che riflette l'immagine: il tutto per dimostrare che anche la luce proiettata nello specchio più lontano non è meno potente delle altre. Per l'intera miniatura si veda Petoletti, 2006, pp. 86-87.

quella con cui la donna precisa a Dante di volerne modificare l'intelletto come la neve che da stato solido passa a quello liquido grazie al sole

Or, come ai colpi de li caldi rai
de la neve riman nudo il soggetto
e dal colore e dal freddo primai,
così rimaso te ne l'intelletto
voglio informar di luce sì vivace,
che ti tremolerà nel suo aspetto
(*Pd* VI, 106-111)

La seconda, invece, è quella che le serve per spiegare al poeta che il movimento dei pianeti deriva dalle intelligenze angeliche come l'arte del martello dal fabbro - «Lo moto e la virtù d'i santi giri, / come dal fabbro l'arte del martello, / da' beati motor convien che spiri» (vv. 127-129) - e puntualmente, sotto le figure di Dante e Beatrice, vengono raffigurati due giovani intenti alla fusione di un metallo.

Proseguendo con *Pd* III, al f. 133r, compaiono ben tre raffigurazioni che illustrano delle figure retoriche utilizzate nel testo dantesco, oltre al cielo della Luna contenente le anime di Piccarda Donati e Costanza d'Altavilla, protagoniste del canto (fig. 11).²⁶ La prima corrisponde alla rappresentazione di Dante con un sole nel petto, che riproduce il verso con cui si apre il canto - «Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto» (v. 1) - in cui il poeta rende con un'immagine letteraria l'amore che prova per Beatrice e che Giovanni di Paolo traduce con un attributo tipico dell'iconografia religiosa appannaggio di santi come Tommaso d'Aquino o Nicola da Tolentino.²⁷ La seconda e la terza, invece, illustrano i versi con cui Dante spiega la sua errata percezione delle anime non perfettamente visibili e per questo ritenute dei semplici riflessi («specchiati sembianti», v. 20). In basso, infatti, sono rappresentati due personaggi, il primo dei quali si guarda in uno specchio mentre l'altro, sulla destra, fa la stessa cosa sporgendosi in una fonte esagonale. Così come il primo rimanda ai «vetri trasparenti e tersi» (v. 10), il secondo alle «acque nitide e tranquille» (v. 11), casi che Dante utilizza come esempi di riflessi poco nitidi, o meglio «*tornan d'i nostri visi / le postille debili*» (vv. 13-14). La seconda raffigurazione, inoltre, è riferibile soprattutto alla terzina nella quale il poeta commenta quello che gli è accaduto in opposizione a quanto successo a Narciso che considerò reale il proprio riflesso: «tali vid'io più facce a parlar pronte; / per ch'io dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte» (vv. 16-18).

Il nome del cacciatore mitologico, figlio di Erialo e Cefiso, non è precisato da Dante, tanto da far presupporre che Giovanni di Paolo sia ricorso ancora una volta all'*Ottimo commento*, che in corrispondenza della terzina spiega:

26. Petoletti, 2006, pp. 87-88.

27. Dante verrà così raffigurato anche nella miniatura al f. 137r in *Pd* V.

«Vuole qui che si intenda, ch'elli ebbe di tale vista oppinione [contraria] di quella errante e falsa ch'ebbe Narcisso, quando si specchiò nella fontana, come è detto, capitolo trentesimo Inferni; però che l'Autore credea che le vere sostanze fossero cose specchiate, e Narcisso credette che la specchiata specie fosse sostanza; sicchè l'erore di Dante fue contrario a quello di Narcisso, che lo fece innamorare nell'[idolo] della fonte».

In *Pd* IV la miniatura posta nel *bas de page* del f. 135^r (fig. 12) evidenzia un racconto derivato soprattutto dal commento piuttosto che dai versi di Dante, che si limitano a un semplice parallelo tra la capacità di comprendere i dubbi del silenzioso Dante da parte di Beatrice e quella di Daniele in grado di scoprire il sogno che aveva atterrito Nabucodonosor:²⁸ «Fé sì Beatrice qual fé Daniello, / Nabuccodonosor levando d'ira, / che l'avea fatto ingiustamente fello» (vv. 13-15).

Nel riquadro, che elimina del tutto Dante e Beatrice,²⁹ si vedono, partendo da sinistra, dei carcerati rinchiusi in una cella; un sovrano che parla con una figura aureolata mentre sul suo letto aleggia uno strano personaggio; e infine una scena estatica con tre angeli e una mandorla circondata di serafini con Gesù, Giovanni Battista e Mosè con le tavole della legge, di fatto l'unica che rimanda a quanto accade nel canto.³⁰ Leggendo l'*Ottimo commento* diventa tutto molto chiaro: il riferimento biblico (Dn 11) narra che Nabucodonosor ebbe un brutto sogno e al mattino dopo, ancora scosso, lo aveva dimenticato, cosicché quando i magi e gli astrologi che aveva convocato per avere una spiegazione non furono in grado di scoprirlo da soli, «feceli mettere in carcere con intenzione di farli morire il dì appresso, se 'l sogno non avessero detto ed interpretato». È proprio questo il brano del commento che spiega la prima parte della raffigurazione.

La scena seguente, invece, illustra l'incontro tra Nabucodonosor e il profeta Daniele che, visti i magi in carcere, si propone di interpretare il sogno. Anche qui i passi dell'*Ottimo commento* fanno da didascalia alla miniatura: «Daniello si misse in orazione, e pregò Idio che li rivelasse il sogno e la significazione», e infatti lo vediamo a mani giunte, e seppe per rivelazione divina «che Nabuc aveva sognato ch'elli vedeva una imagine avente la testa d'oro, il collo e le spalle d'argento, il busto di rame, le gambe di rame, li piedi una parte di ferro ed

28. Petoletti, 2006, pp. 89-90.

29. In questa cantica i due non comparivano già in *Pd* III, al f. 134^r, dove vengono raffigurati i rapimenti di Piccarda Donati e Costanza d'Altavilla.

30. Il riferimento è alle parole con cui Beatrice spiega la sede dei beati all'interno dell'Empireo «D'i Serafin colui che più s'india, / Moisè, Samuel, e quel Giovanni / che prender vuoi, io dico, non Maria, / non hanno in altro cielo i loro scanni» (vv. 28-31), laddove quel Giovanni «che prender vuoi» ha indotto evidentemente Giovanni di Paolo a raffigurare entrambi i Giovanni, poiché la figura al centro sembra riprodurre l'evangelista piuttosto che il profeta Samuele, dati i caratteri giovanili con cui è rappresentato. Petoletti, 2006, II, p. 90, lascia dubbia l'identificazione dei due personaggi, mentre Brieger, Meiss e Singleton, 1969, I, p. 185 propendono per i due Giovanni e Mosè.

una di terra», spiegando così le particolari fattezze della figura volante sopra il letto del re di Babilonia.

La seconda miniatura riservata al canto, al f. 136r, ricorre ancora al linguaggio figurato, cosicché la prima immagine è l'esatta trasposizione dei vv. 23-24, «parer tornarsi l'anime a le stelle, / secondo la sentenza di Platone», con il filosofo greco che indica l'oggetto della propria teoria, un'anima che rientra in una stella (fig. 13). Più difficile dare spiegazione, invece, all'albero piegato, da leggere probabilmente come un fraintendimento della terzina che parla del fuoco piegato dal vento:³¹ «ma fa come natura face in foco, / se mille volte violenza il torza. / Per che, s'ella si piega assai o poco» (vv. 77-79).

La miniatura, inoltre, è completata da altre tre scene che illustrano altrettante similitudini su cui, come di consueto, l'*Ottimo commento* si sofferma in maniera dettagliata.³² Si tratta di quelle relative al martirio di san Lorenzo sulla graticola, al sacrificio di Muzio Scevola che davanti a Porsenna «puni» la propria mano per aver sbagliato, «come tenne Lorenzo in su la grada, / e fece Muzio a la sua man severo» (vv. 83-84), e ad Alcmeone che uccide sua madre Erifile, «come Almeone, che, di ciò pregato / dal padre suo, la propria madre spense, / per non perder pietà, si fé spietato» (vv. 103-105).

Anche *PdV* ha due miniature con inserti derivati da similitudini. In quella al f. 137r (fig. 14),³³ nel consueto *horror vacui* compositivo predisposto da Giovanni di Paolo, c'è prima altro: Dante e Beatrice nel cielo della Luna, con il poeta ancora caratterizzato dal sole nel petto (v. sopra); san Pietro che davanti a un'anima penitente tiene in mano una chiave bianca e una gialla, a tradurre il concetto di avallo dell'autorità ecclesiastica citato da Beatrice in materia di

31. Anche il passo dell'*Ottimo commento* (vv. 76-78) non risolve la questione, poiché parla correttamente di fiamma: «qui pone essempro a questo stremo, ch'è simile alle naturali azioni; sì come appare nella fiamma del fuoco, che infino ch'ella dura, sempre tende in su; e se alcuna volta per vento piega in traverso, come tosto cessa il vento, sì torna in su, come è sua natura; e così la volontà assoluta, se mai è piegata a traverso, come cessa lo sforzare, così ritorna in suo stato, né mai conferisce, né sé conforma allo sforzato[re]».

32. L'*Ottimo*, dopo aver raccontato le storie di san Lorenzo e Muzio Scevola nel commento ai vv. 82-87, ai vv. 103-105 si sofferma su Alcmeone: «Essemplificando quello ch'è detto della volontà, che consiste intra la paura assoluta ed intra lo involontario appetito simplicemente, introduce una istoria che scrive Simonides poeta; per la quale appare come Almeon, volendo osservare piatade per lo morto padre, fue crudele verso la madre [...] Almeon fu figliuolo d'Anfi[a]rao, del quale si tocca, XX capitolo Inferni, e XXII Purgatorii. Anfi[a]rao, veduto per sue sorti che s'elli venisse ad oste sopra Tebe con Polinice, ch'elli vi morrebbe, a schifare questo pericolo si nascose; la cui moglie per una nusca d'oro, che n'ebbe dalla moglie di Polinice, il rivelò; [e] andòe ne l' oste, nella quale essendo chiamòe Almeon, e disse: per malizia di tua madre sono io qui, dove io morirò; onde ti comando, che quando tu torni a casa tu l'uccida, acciò ch'ella sia punita del suo fallo. Morie nella detta guerra Anfi[a]rao. Almeon, volendo osservare la volontà del padre, quando tornòe a casa uccise la propia madre. E però dice: per non perdere pietà verso il padre, si fece spietato contra la madre. Pietade, dice Tulio, è una virtù per la quale amiamo il padre e la madre».

33. Petoletti, 2006, pp. 91-93.

voto;³⁴ e sulla sinistra la scena di un gruppo di ebrei che portano degli oggetti in offerta, i cui dettagli confermano per l'ennesima volta quanto il programma iconografico sia debitore dell'*Ottimo commento*. Il testo di Dante, infatti, non fornisce molte spiegazioni – «Però necessitato fu a li Ebrei / pur l'offerere, ancor ch'alcuna offerta / sì permutasse, come saver dei» (vv. 49-51) –, mentre quello esegetico cita l'ordine dato da Dio a Mosè (Es 25), per cui il popolo ebraico dovette portare offerte «per le mani di Moises», e il profeta è ben riconoscibile nell'immagine grazie ai raggi divini sopra la testa,³⁵ ma dice anche che «offerino pane senza formento bagnato d'olio», ed ecco spiegato anche lo strano oggetto che ha tra le mani il primo personaggio in fila per l'offertorio.

Le ultime due scene a destra, che traducono similitudini mitologiche, mostrano Ieptè che uccide sua figlia e la morte di Ifigenia per mano di suo padre Agamennone, che Dante utilizza come esempi di voti presi alla leggera

Come Ieptè a la sua prima mancia;
cui più si convenia dicer 'Mal feci',
che, servando, far peggio; e così stolto
ritrovar puoi il gran duca de' Greci,
onde pianse Efigènia il suo bel volto
e fé pianger di sé i folli e i savi
ch'udir parlar di così fatto cólto
(*Pd* V, 66-72)

Anche in questo frangente l'*Ottimo commento* offre più elementi, ma le immagini si limitano a raffigurare le due uccisioni, senza mostrare altro.³⁶

34. «*Ma non trasmuti carco a la sua spalla / per suo arbitrio alcun, senza la volta / e de la chiave bianca e de la gialla*» (vv. 55-57).

35. Si tratta di un dettaglio qui reso correttamente, ma che spesso venne frainteso raffigurando delle corna sulla testa di Mosè causato dall'errore di traduzione di Girolamo nella vulgata che travisò il termine ebraico *karan*, "raggi", con *keren*, "corni", di cui l'esempio più celebre è costituito dalla statua di Michelangelo per il monumento funebre di Giulio II della Rovere oggi a San Pietro in Vincoli.

36. L'*Ottimo* spiega così, ai vv. 64-67: «La figliuola dinanzi a tutti li si fece incontro; il padre, come la vide, si stracciò li panni piangendo, e lamentandosi del voto. La fanciulla chiese di grazia spazio di due mesi a piangere la sua virginitade alla montagna: compiuto il termine, fu fatta d'essa il vot[at]o sacrificio; onde molto se ne pianse, ed ordinossi allotta che ogni anno in cotale di sì [raunassero] tutte le vergini d'Isdrael, e piangessero IIIJ di la figliuola di Ieptè. Onde dice il testo: non correte, o mortali, [a] votare biegiamente, come fece Ieptè che ne sacrificòe sua figlia; chè così e meglio sarebbe Idio contento, ed arebbe riceuto altro sacrificio come quello. E soggiugne, che meglio era a rompere tale voto, che osservandolo fare peggio». Mentre ai vv. 68-72 «Qui tocca un'altra storia, quando li Greci, per assediare Troia, navicando arrivati per forza in Aulide, e non potendosi partire, mandarono Calcas ed Euripide alli Dii per risponso. Li quali raportarono, che li Dii volevano, per raumiliare le loro deitadi adirate, sacrificio d'una vergine. Nullo vi volea sua figlia commettere a tale sacrificio; Agamenon, duca e conduttore di quello oste, acciò che non rimanesse l'andata, Efigenia sua figliuola sottomisse al crudele sacrificio. Di questa materia tocca, capitolo XX Inferni. Dice l'Autore, che non solamente la bellissima vergine pianse; ma ella mosse a pianto (e muove) li savi e li folli, che udiro parlare di così fatto colto, cioè adornamento e sacrificio».

Nella miniatura successiva, al f. 138r (fig. 15),³⁷ oltre alle consuete figure di Dante e Beatrice, che qui salgono al cielo di Mercurio, in questa immagine sostituito da un gruppo di beati nudi,³⁸ in basso compare dapprima un pontefice con il triregno, evidentemente il «pastor de la Chiesa» che mostra ai fedeli i due volumi del Vecchio e del Nuovo Testamento, citato da Beatrice nel suo ammonimento ai cristiani (vv. 64-84),³⁹ e poi uno specchio d'acqua recintato ricolmo di pesci. È quest'ultimo quello che più ci interessa in questa sede, poiché si tratta della peschiera che riproduce la similitudine con cui il poeta spiega di aver visto oltre mille luci, corrispondenti alle anime beate

Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura
traggoni i pesci a ciò che vien di fori
per modo che lo stimin lor pastura,
sì vid'io ben più di mille splendori
trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:
'Ecco chi crescerà li nostri amori'.
(*Pd* V, 100-105)

Nel nono canto irrompe nel manoscritto una miniatura di grande impatto anticlericale, posta nel *bas de page* del f. 145r (fig. 16).⁴⁰ In essa la corruzione della Chiesa viene riassunta dall'immagine, che tanto ricorda la vis polemica dei *Vaticinia de summis pontificibus*,⁴¹ di un demonio che, dall'alto della cattedrale di Santa Maria del Fiore, distribuisce denaro al pontefice seguito da un gruppo di cardinali.

La scena prende spunto dall'invettiva che Folchetto da Marsiglia, cistercense francese, rivolge contro la città di Firenze. Il monaco, che nella miniatura compare con i paramenti episcopali che alludono alla sua carica di vescovo di Tolosa (1205-31), dice a Dante

La tua città, che di colui è pianta
che pria volse le spalle al suo fattore
e di cui è la 'nvidia tanto pianta,
produce e spande il maladetto fiore
(*Pd* V, 127-130)

37. Petoletti, 2006, p. 93.

38. La figura principale, che sembra dialogare con Dante e Beatrice, può essere identificata con lo spirito che rivolge la parola a Dante apostrofandolo «O bene nato» (vv. 115-120) e che solo nel canto seguente si rivelerà essere Giustiniano.

39. La terzina è quella ai vv. 76-78, «Avete il novo e 'l vecchio Testamento, / e 'l pastor de la Chiesa che vi guida; / questo vi basti a vostro salvamento».

40. Petoletti, 2006, pp. 99-100.

41. I *Vaticinia de summis pontificibus*, anche detti più semplicemente *Vaticinia pontificum*, erano testi d'autore anonimo che raccoglievano ritratti simbolici dei papi, a partire da Niccolò III («il principio dei mali»). Iniziarono a circolare tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, con chiaro intento polemico nei confronti del nepotismo e della corruzione della Chiesa. Per un approfondimento sul tema, oltre a Pasquini, 2008, 43-59, con relativa bibliografia, si veda soprattutto Millet, 2002.

La condotta di Firenze, quindi, viene paragonata al tradimento di Lucifero nei confronti di Dio, un'associazione che l'*Ottimo commento* riassume con «la città di Firenze è pianta del diavolo»,⁴² la cui presenza sul duomo fiorentino è così pienamente comprensibile.

Le successive parole di Folchetto, che chiamano in causa il «maledetto fiore», invece, si riferiscono al fiorino, obiettivo dell'avidità del clero («che fatto ha lupo del pastore», v. 132) e unico argomento a cui sono interessati i personaggi raffigurati nella miniatura («A questo intende il papa e' cardinali», v. 136). Il dettaglio della cupola di Brunelleschi ancora priva della lanterna, infine, fornisce un prezioso dato cronologico, decisamente utile nella datazione dell'intervento di Giovanni di Paolo nella decorazione del *Paradiso*, i cui termini possono quindi essere posti tra il 1442, anno in cui Alfonso V divenne re di Napoli, e il 1446, momento della posa della prima pietra della lanterna, poi completata nel 1461.

Qualche canto dopo, in *Pd* XIII, al f. 152r, il programma iconografico dello Yates Thompson prevede un'altra miniatura in cui non c'è traccia del viaggio dantesco e che potrebbe perfettamente adattarsi ad un manoscritto delle *Metamorfosi* di Ovidio, seppur contenente un errore narrativo (fig. 17).⁴³ È ancora una similitudine dantesca all'origine della raffigurazione: «aver fatto di sé due segni in cielo, / qual fece la figliuola di Minoi / allora che sentì di morte il gelo» (vv. 13-15).

In realtà Dante mette in parallelo le due corone degli spiriti sapienti che danzano nel cielo del Sole attorno a lui con la Corona boreale, che l'eziologia ovidiana, però, vuole nata dal diadema donato da Bacco alla figlia di Minosse e lanciato nel firmamento e non grazie ad una trasformazione in costellazione di Arianna stessa, come dicono i versi e come ribadisce, errando anch'esso, l'*Ottimo commento*.⁴⁴

Che la fonte sia per l'ennesima volta proprio l'apparato esegetico, lo dimostra la prima parte della scena, dove compare Teseo che uccide il Minotauro, vicenda a cui, come visto, non fanno invece riferimento gli endecasillabi danteschi, una digressione nella digressione, che fa da premessa alla parte destra della miniatura, in cui Arianna, abbandonata sull'isola di Nasso proprio da Teseo, è raggiunta da una figura alata, forse libera interpretazione di una divinità *ex machina* da parte di Giovanni di Paolo, confuso da una versione del mito differente da quella ovidiana (*Met.* VIII, 169-182). Difficile, infatti, dare una

42. Pasquini, 2008, pp. 55-56.

43. Petoletti, 2006, pp. 105-106.

44. Questo il relativo testo dell'*Ottimo commento* (vv. 13-15): «Cioè due corone simili a quelle, delle quali Adriana figliuola di Minos, quando morie, fece l'una. [...] Teseo per amaestramento d'Adriana uccise il Minotauro, [...] egli lasciò Adriana in una isola di mare, nella quale discese Bacco, e per sua la se ne menò in Cielo, e poi fu convertita in quella costellazione di quella corona: ma il vero fu ch'ella vi morie, e li poeti fingono ch'ella fosse da li Dii convertita in costellazione, che sono due semicirculi, l'uno chiuso da l'altro».

corretta identificazione a questa figura che, stando al mito, dovrebbe essere il dio Bacco, che trovò la dea dormiente, ma di cui la figura non ha nulla, né corona di pampini, né grappoli d'uva, e che le ali fanno piuttosto ritenere un Eros, di cui però non si fa menzione nella storia.

In *Pd* XV, al f. 155r (fig. 18),⁴⁵ il pittore senese sfrutta come soggetto un'altra similitudine, quella con cui Dante paragona il suo incontro con Cacciaguida a quello tra Anchise ed Enea nei Campi Elisi: «Sì pia l'ombra d'Anchise si porse, / se fede merta nostra maggior musa, / quando in Eliso del figlio s'accorse» (vv. 25-27). L'illustrazione mostra in alto a sinistra Dante e Beatrice al cospetto di Cacciaguida, posto all'interno del cielo di Marte in cui si svolge il canto e caratterizzato da una veste su cui spicca la croce a otto punte dei cavalieri gerosolimitani, che lo identifica come crociato in relazione alla sua partecipazione alla seconda crociata guidata da Corrado III (1147-49), «ed el mi cinse de la sua milizia» (v. 140). Sulla destra, invece, appare proprio l'incontro tra Enea, che ha lasciato a terra il suo scudo (un'aquila nera su campo oro, consueto riferimento all'impero), ed è abbigliato in lorica, attributo che Giovanni di Paolo usa consuetamente per molti personaggi classici, e il vecchio Anchise. La fonte è ancora l'*Ottimo commento* e indirettamente l'Eneide (VI, 679-751), puntualmente citata nel commento.⁴⁶ Più ardua è invece l'identificazione dei due nudi in basso a sinistra, la cui lettura più convincente porta a metterli in relazione con l'ambientazione della scena nei Campi Elisi, piuttosto che con l'età dell'oro di Firenze ricordata da Cacciaguida, epoca in cui i cittadini erano attenti alla sostanza della propria persona piuttosto che allo sfarzo degli abiti (vv. 99-102).⁴⁷

Altra miniatura tratta da una similitudine dantesca è in *Pd* XVII (fig. 19). Prima della miniatura con cui descrive l'esilio di Dante profetizzato da Cacciaguida (f. 159r), rara scena prolettica del poema,⁴⁸ infatti, Giovanni di Paolo delinea una scena basata sul paragone con cui il trisavolo inizia a parlare al pronipote, che a suo avviso verrà allontanato da Firenze come accadde a Ippolito da Atene: «Qual si partio Ipolito d'Atene / per la spietata e perfida noverca, / tal di Fiorenza partir ti convene» (vv. 46-48). Sull'estrema sinistra dell'immagine,

45. Petoletti, 2006, pp. 107-108.

46. Questo il passo dell'*Ottimo commento* (vv. 25-27): «Sì come è scritto di sopra, capitolo II Inferni, Enea discese nello Inferno, e quivi trovò l'anima del suo padre Anchise in quello luogo ch'è chiamato per li poeti Eliso, per li Cristiani è chiamato Limbo. Sì come e con quanta pietade esso padre accogliesse il suo vegnente figliuolo, e come lo informasse della sua futura schiatta, e della eccelsitudine del romano imperio, Vergilio nello Eneida lo scrive, libro VII; dice l'Autore, così pietosamente si porse l'ombra d'Anchise ad Enea, se Vergilio, ch'è il maggiore de' poeti latini, merita d'essere creduto».

47. Le due proposte sono state avanzate rispettivamente da Brieger, Meiss e Singleton 1969, I, p. 193, e da Petoletti, 2006, pp. 107-108.

48. Su questo tema si veda Pittiglio, 2021c, pp. 20-23.

posta nel *bas de page* del f. 158r,⁴⁹ c'è Fedra, la matrigna di Ippolito che si innamora di lui e, non ricambiata, lo calunnia causandone l'esilio: la donna, seduta davanti ad una casa merlata, viene raggiunta da Amore, che cala dall'alto, in un'iconografia evidentemente ripresa dall'*Annunciazione* cristiana. La scena prosegue e, al di là di una porta merlata, Ippolito in lacrime sta uscendo da Atene. Infine, il figlio di Teseo, mentre è in viaggio, viene ucciso dai cavalli imbizzarriti che lo schiacciano sotto il suo stesso carro. Tutti questi elementi del mito non compaiono nei versi di Dante, che si limita a condensare tutto nella sola terzina citata, ma è significativo vengano descritti nell'*Ottimo commento*, fatta eccezione per la primissima scena, evidentemente tratta dalle conoscenze iconografiche del pittore stesso e dal passo di Ovidio (*Met.* XV, 487-546).⁵⁰

Un'ennesima composizione che sfrutta un paragone mitologico dantesco nel Paradiso è quella posta al f. 165r, all'interno del testo di *Pd* XX, ma in realtà da riferire a *Pd* XXI (fig. 20).⁵¹ Qui, infatti, nel cielo di Saturno, ben riconoscibile per l'attributo della falce in mano – quella con cui evirò il padre Urano –, compare la scala d'oro su cui salgono le anime alate dei beati, storia prima che si svolge sotto gli occhi di Dante e Beatrice in volo e che segna il passaggio dal cielo di Giove a quello di Saturno, appunto. La presenza apparentemente fuori contesto è invece la figura di una donna dall'espressione mesta e con il corpo in fiamme e fumante, che rappresenta Semele folgorata da un fulmine dopo aver chiesto proprio a Giove (siamo nel suo cielo) di farsi vedere nella sua forma divina. Il riferimento è alla seconda terzina del canto, con cui Beatrice spiega al poeta che ha smesso di sorridere perché il suo splendore, sempre più luminoso man mano che ascendono verso l'Empireo, potrebbe incenerirlo come accadde all'amante di Giove, in base al mito narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* e ripresa Stazio nella *Tebaide*:⁵² «E quella non ridea; ma 'S'io ridessi', / mi comincio, 'tu ti faresti quale / fu Semelè quando di cener fessi'» (vv. 4-6).

49. Petoletti, 2006, pp. 110-111.

50. Questo il relativo brano dell'*Ottimo commento* (vv. 46-48): «Qual si partì Ipolito dalla città d'Atene, di comandamento del suo padre Teseo, per lo conforto e suggezione di Fedra, spietata matrigna del detto Ipolito, e moglie [...] cotale ti conviene partire dalla tua città di Firenze. [...] sì come Ipolito si partì d'Atene per non volere fare quello che la matrigna volle, e morinne, e poi risuscitò; così diverrà di te, che non vorrai consentire alli tuoi cittadini, sarai cacciato di Firenze; ma dopo molta briga uscirai dello essilio». Ovidio: «La figliuola di Pasife accusò Ipolito, lo quale ella aveva tentato indarno; e disse, ch'aveva voluto corrompere il letto del suo padre; ed il peccato ch'ella volle, disse che volea il figliastro, per paura che nol manifestasse, e maggiormente per lo dispetto che la discacciò; sicché il padre il condannò, e cacciò lui della cittade che non l'avea meritato, e per priego della sua nimica il condannò nel capo. Elli se n'andava a Trezena di Pittea con fuggevole corso, e già era per li lidi del mare di Corinto, quando il mare si rizzò, e grande ragunamento d'acque spinse: li cavalli della carretta, in sulla quale elli era, aombrati, il carro si stravolse, il signore cadde, e li cavalli e il carro tutto il dilacerarono: per simile modo fia la tua partita di Firenze; ponendo che li Fiorentini li fossono matrigna, secondo quello detto di Ser Brunetto [...]».

51. Petoletti, 2006, pp. 116-117.

52. Questi i relativi passi: *Met.* III, 308-309 «corpus mortale tumultus / non tulit aethereos

Qualche canto più in là, in *Pd* XXVIII, il codice della British Library conserva un'altra immagine derivata da una similitudine dantesca (fig. 21).⁵³ La miniatura è inserita al f. 179r e mostra, al centro di un cerchio che irradia luce, laddove dovrebbe essere Dio, la rappresentazione della testa di Borea, in associazione con le parole con cui Dante paragona la propria soddisfazione, dopo aver ascoltato le spiegazioni di Beatrice al cielo sereno che segue il soffio del vento del nord e che inizia con la terzina «Come rimane splendido e sereno / l'emisperio de l'aere, quando soffia / Borea da quella guancia ond'è più leno» (vv. 79-81).

Difficile stabilire se questa sovrapposizione iconografica si tratti di una volontà del programma iconografico o di un fraintendimento, ma la rilevanza della similitudine trova riscontro anche nelle parole dell'*Ottimo commento*: «Qui fa sua comparazione, la quale a sè adatta, quivi – Così fec'io ecc. Borea è il vento di tramontana, lo quale quando trae, caccia li nuvoli verso mezzodi; e fa bello tempo, quando soffia tra aquilone e levante, ch'è la più lena guancia che quella tra aquilone e ponente».

Nella terza cantica, inoltre, Dante affronta in più occasioni la decadenza dei singoli ordini religiosi e nel descriverne la corruzione utilizza splendide similitudini ricche di immagini evocative.⁵⁴ Accusa i domenicani di essere un gregge ghiotto di nuove vivande, di essere costituito da pecore che tornano all'ovile prive di latte, con così pochi membri intenti a seguire la regola che serve poco panno per confezionare le loro cappe (*Pd* XI, 118-139); i francescani, ormai lontani dall'esempio del loro fondatore e divisi da faide interne, tanto da essere paragonati alla muffa nelle botti del vino andato a male al posto della gromma, che invece ne garantisce la qualità (*Pd* XII, 106-126); i benedettini, avidi di denaro, con i monasteri che sono ormai spelonche di ladri e con le cocolle piene di farina guasta (*Pd* XXII, 73-96); gli antoniani falsi predicatori, inventori di leggende prive di fondamento e venditori di false indulgenze, tanto da essere paragonati a maiali (*Pd* XXIX, 85-126).

Il programma iconografico seguito da Giovanni di Paolo e dalla sua bottega, però, ignora gran parte di queste similitudini, scegliendo di rappresentare storie seconde edificanti: in *Pd* XI la scena della rinuncia ai beni di san Francesco che si spoglia davanti al vescovo di Assisi (f. 149r); in *Pd* XII san Domenico che converte gli eretici (f. 150r); in *Pd* XXII san Benedetto che sale a Montecassino.

donisque iugalibus arsit»; *Theb.* III, 184-185 «fulmineum in cinerem monitis Iunonis iniquae / consedit».

53. Petoletti, 2006, pp. 127-128.

54. Per una disamina dei soggetti contro la gerarchia ecclesiastica nell'ambito delle raffigurazioni della *Commedia*, v. Pittiglio, 2021b.

Solamente per *Pd* XXIX, la miniatura al f. 182r prende in considerazione l'apostrofe contro gli antoniani con una scena senza precedenti e, per questo, di grande interesse iconografico e iconologico (fig. 22).⁵⁵

Sulla sinistra un frate antoniano sta predicando *ex cathedra* ai fedeli, mentre alle spalle ha un piccolo demonio che, non visto dall'uditorio, lo consiglia, perfetta traduzione di «nel becchetto s'annida» (v. 118). È, quindi, evidente che il predicatore stia raccontando falsità, altro concetto su cui Dante è stato molto esplicito qualche verso prima: «Non disse Cristo al suo primo convento: / 'Andate, e predicate al mondo ciance'» (vv. 109-110). Sull'estrema destra della composizione, inoltre, compare l'immagine più sorprendente, un pastore con un maiale di cinta senese, ben riconoscibile per la sua caratteristica fascia bianca sul corpo, che rappresenta un'ulteriore conferma per l'attribuzione alla bottega del senese Giovanni di Paolo. Il riferimento testuale è chiaramente alla terzina che chiude l'apostrofe contro l'ordine di sant'Antonio Abate che utilizza ogni mezzo per arricchirsi: «Di questo ingrassa il porco sant'Antonio, / e altri assai che sono ancor più porci, / pagando di moneta senza conio» (vv. 124-126).

La fine di questo itinerario iconografico all'interno dello Yates Thompson non può che concludersi con la straordinaria miniatura di *Pd* XXXIII, ultima immagine del codice e *hapax* nell'ambito delle decorazioni della *Commedia* (fig. 23). Qui, al f. 190r,⁵⁶ oltre l'apparizione della Vergine, storia prima relativa alla preghiera di san Bernardo a lei rivolta ad inizio canto – momento a cui, peraltro, Giovanni di Paolo dedica la miniatura precedente (f. 189r) –, viene rappresentata una figura seminuda che imbraccia un tridente e fa un cenno di saluto a una nave che si allontana tra i flutti su cui lascia l'ombra. La scena è chiaramente ispirata dalla terzina in cui Dante paragona un momento di oblio ai secoli che lo separano dal viaggio degli Argonauti con una similitudine che viene spiegata ampiamente anche dall'*Ottimo commento*:⁵⁷ «Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa, / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo» (vv. 94-96).

È quindi un'ennesima immagine mitologica che chiude il corredo miniato del codice, confermando il massiccio interesse per la cultura umanistica e i temi classici da parte di Giovanni di Paolo o, meglio, del suo committente Alfonso V d'Aragona e dell'*ordinator* che stilò l'elenco dei soggetti raffigurati nella

55. Petoletti, 2006, p. 130.

56. Petoletti, 2006, p. 137.

57. Questo il passo (vv. 192-194): «A sua comperazione introduce l'Autore una favola poetica, a mostrare quanta è la malagevolezza di cotale ragionare. Nettuno fu Dio del mare; Argo fu il primo fabricatore di navi; la prima nave fece ombra in mare. Onde Nettuno, quando questa nave cominciò ad andare per mare, vedendo l'ombra sua, si maravigliò come la nave e la gente che su v'erano, poteano saltare le sue onde, e stavano e passavano senza discendere nel suo ventre, e non si saziava di mirarla ora da popa, ora da proda, e la gente che su v'era, amirandosi di loro audacia».

terza cantica, negli anni alternativamente identificato con Guiniforte Barzizza, Antonio Beccadelli il Panormita, Lorenzo Valla.⁵⁸ Come spero dimostrato da questo contributo, è proprio la decorazione del *Paradiso*, commissionata dal re di Napoli al pittore senese, a dare una svolta al programma iconografico del prezioso manoscritto dantesco, fornendo sostanza fisica a similitudini che ispirano numerosi soggetti tratti da Ovidio e da altre fonti antiche, spesso mediate dal testo dell'*Ottimo commento*, che dai versi di Dante traggono solo il punto di partenza per narrare altro e che, difficilmente, visti al di fuori delle pagine dello Yates Thompson, potrebbero essere subito ricondotte alla *Commedia*.

BIBLIOGRAFIA

- Azzetta, L. (2006a). Inferno. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 2, pp. 9-58). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Azzetta, L. (2006b). Purgatorio. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 2, pp. 60-80). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Battaglia Ricci, L. (1994). *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*. Roma: Gruppo Editoriale Int.
- Battaglia Ricci (2018). *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi.
- Battaglia Ricci, L. (2021). "Storia Prima", "Storie Seconde". Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato. *Giornale storico della letteratura italiana*, 661, 1-34.
- Bollati, M. (Ed.) (2006). *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona, re di Napoli. Siena, XV secolo; Ms. Yates Thompson 36, British Library, Londra. Un volume di facsimile e due volumi di commentario*. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Bollati, M. (2006a). Gli artisti. Il Maestro della *Commedia* Yates Thompson e Giovanni di Paolo nella Siena del primo Quattrocento. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 1, pp. 63-138). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Brieger, P, Meiss, M. e Singleton. C. S. (1969). *Illuminated Manuscripts of the "Divine Comedy"*. (2 voll.) Princeton: Princeton University Press, 1969.
- David, B. (2004). The Paradisal Body in Giovanni di Paolo's Illuminations of the *Commedia*. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 122, 45-69.
- Millet, H. (2002). *"Il libro delle immagini dei papi": storia di un testo profetico medievale*. Roma: Viella.
- Molina Figueras, J. (2019). L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona. In *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo, prima parte* (a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi). Firenze: Cesati editore, pp. 73-89.

58. Molina Figueras, 2019, p. 89.

- Nova, A. (2007) *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*. Genova: Marietti.
- Owen, R. (2011). Dante's Reception by 14th- and 15th- century Illustrators of the *Commedia*. *Reading Medieval Studies*, 27, pp. 163-225.
- Pasquini, L. (2008). *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*. Ravenna: Angelo Longo.
- Pegoretti, L. (2014). *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*. Ghezzano: Felici.
- Petoletti, M. (2006). Paradiso. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 2, pp. 81-137). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Pittiglio, G. (2017) *Le immagini della Divina Commedia. Tradizione, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XV secolo* (Tesi di dottorato). Roma, Università La Sapienza.
- Pittiglio, G. (2019). Il Paradiso degli incunaboli veneziani del 1491: tra storie seconde, hapax e tradizione iconografica della *Commedia*. In *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo, seconda parte* (a cura di Rossend Arqués Corominas e Sabrina Ferrara). Firenze: Cesati editore, 161-192.
- Pittiglio, G. (2021a). Un caso di esegesi iconografica nella *Commedia*. I "quattro in umile paruta": santi, profeti o dottori della Chiesa?. In *Dante visualizzato, IV. Dante e Botticelli* (a cura di Cornelia Klettke). Firenze: Cesati editore, 243-259.
- Pittiglio, G. (2021b). La prosaica *Commedia*. Iconografie anticlericali e poco 'divine' nel poema di Dante. In *Acheruntica, La discesa agli Inferi dall'antichità classica alla cultura contemporanea. Fonti, contesti, fortuna* (a cura di R. M. Danese, A. Santucci, A. Torino). Urbino: Argalia, 369-398.
- Pittiglio, G. (2021c). L'illustrazione della *Commedia* nella prima età della stampa: da Cristoforo Landino ad Alessandro Vellutello. In *Dante e Shakespeare. Il mito di Verona*, (catalogo della mostra a cura di Tiziana Franco, Fausta Piccoli, Francesca Rossi; Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, 23/4 – 3/10/2021). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 16-24.
- Ponchia, C. (2019). Continuità e innovazione: tendenze illustrative della *Divina Commedia* nel primo Quattrocento. In *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo, prima parte* (a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi). Firenze: Cesati editore, 35-46.
- Pope-Hennessy, J.W. (1947). *A Sienese codex of the Divine Comedy*. Oxford: Phaidon.
- Pope-Hennessy, J.W. (Ed.) (1993). *Paradiso: the illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*. London: Random House.



Fig. 1 – Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, f. 9r (*IfV*).



Fig. 2 – Ms. Yates Thompson 36, f. 8v (*IfV*).



Fig. 3 - Ms. Yates Thompson 36, f. 14r (*If*VIII).



Fig. 4 - Ms. Yates Thompson 36, f. 37v (*If*XXI).



Fig. 5 - Ms. Yates Thompson 36, f. 65r (Pg I).



Fig. 6 - Ms. Yates Thompson 36, f. 119r (Pg XXXIII).



Fig. 7 - Ms. Yates Thompson 36, f. 129r (capolettera; Pd I).



Fig. 8 - Ms. Yates Thompson 36, f. 130r (Pd I).



Fig. 9 – Ms. Yates Thompson 36, f. 131r (*Pd II*).



Fig. 10 – Ms. Yates Thompson 36, f. 132r (*Pd II*).



Fig. 11 – Ms. Yates Thompson 36, f. 133r (*Pd* III).



Fig. 12 – Ms. Yates Thompson 36, f. 135r (*Pd* IV).



Fig. 13 – Ms. Yates Thompson 36, f. 136r (*Pd IV*).



Fig. 14 – Ms. Yates Thompson 36, f. 137r (*Pd V*).



Fig. 15 – Ms. Yates Thompson 36, f. 138r (*Pd V*).



Fig. 16 – Ms. Yates Thompson 36, f. 145r (*Pd IX*).



Fig. 17 – Ms. Yates Thompson 36, f. 152r (*Pd* XIII).



Fig. 18 – Ms. Yates Thompson 36, f. 155r (*Pd* XV).



Fig. 19 – Ms. Yates Thompson 36, f. 158r (*Pd* XVII).



Fig. 20 - Ms. Yates Thompson 36, f. 165r (*Pd* XXI ma posta in Pd. XX).



Fig. 21 - Ms. Yates Thompson 36, f. 179r (*Pd* XXVIII).



Fig. 22 - Ms. Yates Thompson 36, f. 182r (*Pd* XXIX).



Fig. 23 - Ms. Yates Thompson 36, f. 190r (*Pd* XXXIII).

