

GIULIA MONACO

*Vedute urbane e topografia nel Paradiso dantesco.
Le illustrazioni degli inca. Benali-Capcasa e Piasi (Venezia, 1491)*

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana
Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo
Roma, Adi editore 2025
Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA MONACO

*Vedute urbane e topografia nel Paradiso dantesco.
Le illustrazioni degli inca. Benali-Capcasa e Piasi (Venezia, 1491)*

La riscoperta della Geographia di Tolomeo nel XV secolo costituisce, in Europa, un importante episodio di storia culturale, da cui scaturiscono un rinnovato interesse per il mondo fisico e nuove logiche di interpretazione dello spazio reale in letteratura e nelle arti visive. Complementare a questo fenomeno è l'invenzione della stampa, grazie alla quale trovano eco le nuove acquisizioni metodologiche sul piano cartografico. In questo periodo il genere iconografico della "veduta di città" conosce il suo floruit, con applicazioni nella tradizione manoscritta ma soprattutto in accostamento ad opere stampate, a testimonianza della continuità tra l'arte del manoscritto e la nascente ars artificialiter scribendi.

Il presente intervento intende soffermarsi sulla presenza di illustrazioni xilografiche con vedute urbane stilizzate nelle due prime edizioni a stampa completamente illustrate della Commedia: Venezia, Benali-Capcasa, 3 marzo 1491 e Venezia, Piasi, 18 novembre 1491. Le immagini in questione accompagnano alcuni canti del Paradiso e offrono una prospettiva originale di ricezione della terza cantica, che è improntata a un interesse per la topografia "reale" del poema e che dunque ben si attaglia alla temperie culturale appena descritta. In questa prospettiva, la riflessione sarà incentrata sulle modalità di rappresentazione del paesaggio in queste illustrazioni xilografiche, oltreché sulla possibilità che esse influenzino la ricezione della Commedia.

Il presente contributo intende evidenziare alcune caratteristiche delle illustrazioni xilografiche che accompagnano il *Paradiso* nelle edizioni Benali-Capcasa e Piasi della *Commedia*. In alcune di queste illustrazioni si osserva un fenomeno di rappresentazione stilizzata degli spazi urbani – pertinente, nel suo piccolo, al genere iconografico della "veduta di città" – che è piuttosto originale all'interno della tradizione iconografica della poema dantesco e che riflette non solo il gusto di un'epoca ma anche un mutamento di prospettiva: un rinnovato interesse per gli spazi del reale che si osserva a cavallo tra Medioevo e Rinascimento, e che investe anche la ricezione della *Commedia* e la sua esegesi. Lo scopo di questa indagine parziale, dunque, è quello di ascrivere un dato fenomeno alla sua temperie culturale, che si colloca nella seconda metà del Quattrocento, nonché evidenziarne le possibili – qualora ve ne siano – ricadute sulla lettura del poema.

Il rinnovato interesse geografico cui si assiste, in Europa, dall'inizio del XV secolo si deve alla riscoperta del trattato Γεωγραφικὴ Ὑφήγησις di Claudio Tolomeo, vissuto nel II secolo d.C. Quando nel 1397, infatti, il dotto bizantino Manuele Crisolora aveva iniziato a insegnare il greco allo *Studium* fiorentino, su istanza di Coluccio Salutati e Palla di Nofri Strozzi, aveva portato con sé un codice dell'opera tolemaica latore di quelle 'nuove' carte che dovevano essere state confezionate dal bizantino Massimo Planude alla fine del XIII secolo.¹

Agli inizi del XV secolo, dunque, con le traduzioni in latino del trattato tolemaico andavano di pari passo la circolazione delle carte e la traslitterazione in caratteri latini dei toponimi greci da esse

¹ Si riparta dalla testimonianza di Vespasiano da Bisticci: «Venuto Manuele in Italia con favore di Messer Palla, mancavano i libri, che senza' libri non si poteva fare nulla. Messer Palla mandò in Grecia per infiniti volumi di libri, tutti alle sue spese: la *Cosmographia di Ptolomeo con la pictura fece venire insino da Costantinopoli*, le *Vite del Plutarco*, l'opere di Platone, et infiniti libri degli altri» (P. VITI, *Le Vite degli Strozzi di Vespasiano da Bisticci*. Introduzione e testo critico, «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», n. s. XLIX (1984), 75-177: 138). Sulla diffusione della *Geographia* di Tolomeo nel XV secolo si riparta da M. MILANESI, *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, 93-104. Cfr. anche 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, 561-586; S. GENTILE, *La rinascita della Geographia di Tolomeo nel Quattrocento fiorentino*, in A. CANTILE (a cura di), *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 2003, 171-193.

trasmessi.² La diffusione di queste mappe, che necessitavano di essere emendate in base alle più aggiornate conoscenze ecumeniche, ebbe importanti ricadute sull'avanzamento della tecnica cartografica: è il caso delle 'carte novelle' dell'astronomo e cartografo tedesco Niccolò Germano, grazie alle quali l'opera tolemaica rivisse nei manoscritti e nella stampa.³ L'accostamento tra carte geografiche e testo tolemaico, tuttavia, non era inderogabile: carte geografiche e planisferi basati sulla *Geographia* furono realizzati anche in maniera dissoluta rispetto al testo di partenza, come nel caso del *Planisfero* del veneziano fra Mauro o del mappamondo stampato insieme al *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (Nuremberg, Anton Koberger, 1493).⁴

Su un piano metodologico, si allinearono due diversi intendimenti del sapere geografico: il *mos historicorum*, tipicamente umanistico, che era legato alle storie dei luoghi e delle etnie che li abitano, alla ricerca storiografica e allo studio delle fonti; e il *mos mathematicorum* tolemaico, che aveva a che vedere con il calcolo matematico delle coordinate geografiche e con l'uso di proiezioni geometriche.⁵ Non è un caso se per tutto il Quattrocento le carte geografiche, seppure allestite con rinnovata perizia cartografica, presentavano una *facies* ancora simile alle mappe antiche, votate al racconto di una storia e arricchite di simboli e disegni.⁶

Proprio la tradizione del testo tolemaico, inoltre, favorì la conciliazione di due discipline che lo stesso Tolomeo considerava invece discordanti, la geografia e la corografia. Se la prima si occupa di studiare l'intera terra, la corografia si interessa a porzioni regionali dell'ecumene; laddove la geografia si serve di un linguaggio matematico-quantitativo, la corografia adotta un linguaggio pittorico-qualitativo.⁷ Tre testimoni della *Geographia*, che costituiscono una tradizione a sé stante,⁸ si distinguono dagli altri codici per la presenza, negli ultimi fogli, di una decina di vedute di importanti città: Milano, Firenze, Roma, Venezia, Costantinopoli, Damasco, Gerusalemme, Alessandria e Il Cairo. I «tre tolemei» erano destinati a influire nella tradizione figurativa: da quel momento, suggerisce Lucia Nuti, riproduzioni corografiche e vedute urbane sarebbero fiorite ovunque; il

² Il ms. di Crisolora è stato identificato con l'Urbinate gr. 82 della Biblioteca Apostolica Vaticana, e da esso discenderebbero i codici tolemaici latori di tavole (GENTILE, *La rinascita...*, 174). Dall'Urbinate fu tratta una copia con i toponimi volti in latino, l'attuale Vat. Lat. 5698, «attribuibile all'ambiente fiorentino dei primissimi anni del Quattrocento». Da un'altra copia dell'Urbinate, invece, furono tratte le copie con il testo tradotto in latino (ivi, 176).

³ Niccolò Germano confezionò diversi codici dell'opera tolemaica, inserendovi delle nuove carte in cui i calcoli di Tolomeo erano rivisti. La *Geographia* accompagnata dalle "carte novelle" fu stampata a Roma (1478) e a Ulm (1486). Ivi, 182-183. Cfr. anche L. FEDERZONI, *Testo e immagine: i codici manoscritti e le edizioni a stampa italiane della Geographia di Tolomeo*, in I. BAUMGÄRTNER, P. FALCHETTA (a cura di), *Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Roma, Viella, 2016, 37-71.

⁴ Sulla rappresentazione degli spazi in epoca prerinascimentale cfr. P. ZUMTHOR, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1995. In particolare, per il *Planisfero* di fra Mauro: ivi, 325. Una valida ricognizione delle mappe dell'epoca, accompagnate o meno da testi, la offre ancora R. SHIRLEY, *The Mapping of the World. Early Printed World Maps, 1472-1500*, London, Holland, 1984.

⁵ L. ROMBAI, *Geografia e cartografia nel Rinascimento italiano. La figura del cartografo e le rappresentazioni spaziali nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, in CANTILE, *Leonardo...*, 206-207: 196.

⁶ ZUMTHOR, *La misura*, cit., 289 ss. Si prenda a esempio il celebre Atlante Catalano (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 30), dove sono rappresentate i viaggi di Noè, Alessandro Magno, Marco Polo; dove, cioè, «elementi biblici, fantastici e leggendari definiscono il territorio o quel che oggi chiamiamo la geografia reale, privilegiando le leggende piuttosto che il dato locale e i confini geografici» (R. MOROSINI, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020, 52-53).

⁷ L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996, 23-29.

⁸ I «tre tolemei» corrispondono ai mss. 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). È rimasta celebre la rappresentazione di Firenze di Pietro del Massaio tradata dal *Vaticanus*, c. 126v.

soggetto-città avrebbe affollato gli affreschi nelle dimore dei potenti, a cominciare dalle vedute urbane, di cui reca testimonianza Giorgio Vasari, negli affreschi realizzati dal Pinturicchio per papa Innocenzo VIII nella loggia Belvedere in Vaticano.⁹

Questa ricerca di immagini del mondo reale, su scala regionale, rappresentò una necessità sia individuale che collettiva. Un esempio di necessità individuale è rappresentato dal diario di viaggio dell'architetto tedesco Konrad Grünenberg, che nel 1486 iniziò un itinerario verso la Terrasanta, registrandone le tappe in un diario autografo corredato di vedute di città e di isole.¹⁰ La necessità collettiva fu rappresentata invece dall'innestarsi del genere "veduta di città" nel nascente mercato del libro stampato, nel quale alla pratica di illustrazione attraverso la miniatura, che aveva caratterizzato e continuerà a caratterizzare soprattutto il libro manoscritto di pregio – si affiancò prima, e si sostituì poi, la riproduzione seriale di immagini, attraverso la tecnica della xilografia.¹¹

Dunque, accanto ai planisferi stampati presto comparirono raffigurazioni di vedute urbane in edizioni a stampa di opere compilative di storia cronologica, come la serie di xilografie che accompagna il *Fasciculus temporum* di Werner Rolewink, stampato a Venezia da Erhard Ratdolt nel 1480.¹² Un altro esempio sono le circa sessanta xilografie che accompagnano il *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti, stampato a Venezia nel 1486 da Bernardino Benali.¹³ Vedute di città compaiono anche nel già menzionato *Liber chronicarum* di Schedel.¹⁴ Poiché la seconda metà del Quattrocento è un periodo di sperimentazione per la stampa, questa capacità di eseguire, in bottega, una serie nutrita di xilografie, la dice lunga sulla volontà di contentare un certo pubblico di lettori, che voleva vedere le città e riconoscerle mentre leggeva il testo. Imprimere un libro illustrato, nella prima età tipografica, comportava un complesso lavoro di allestimento, perché bisognava assumere degli specialisti – nel caso della xilografia, dei maestri intagliatori del legno – e coordinare i tempi della tiratura con quelli di confezione delle immagini. Le vedute urbane affiancarono anche altri generi di opere di narrativa, dove fanno da sfondo alle vicende narrate; a c. 14r della *Legenda Aurea* stampata da Capcasa nel 1493 si osserva la traslazione delle esequie di Santa Lucia da piazza S. Marco all'isola di S. Giorgio, a Venezia;¹⁵ questo impianto vedutistico è molto più

⁹ NUTI, *Ritratti...*, 29 ss. Così Vasari: «E non molto dopo, cioè l'anno 1484, Innocenzo Ottavo genovese gli fece dipingere alcune sale e loggie nel palazzo di Belvedere, dove fra l'altre cose, sì come volle esso Papa, dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia e Napoli alla maniera de' Fiamminghi, che, come cosa insino allora non più usata, piacquero assai» (G. VASARI, *Bernardino Pinturicchio*, in ID., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1568).

¹⁰ 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, 161-170; O. ZERLENGA, *Disegnare la città "in veduta". Il manoscritto illustrato di Konrad Grünenberg*, in CAPANO, *Delli aspetti...*, 87-96.

¹¹ Cfr. prima di tutto 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, e in particolare il capitolo intitolato *Diagrammi, vedute di città e xilografie figurative negli anni '80 del Quattrocento*. Oltre a Nuti, *Ritratti*, si vedano anche C. DE SETA, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011 e G. ROMANELLI et al., *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia, Arsenal, 1999.

¹² ISTC ir00261000. Per un approfondimento sulle xilografie nei libri stampati da Erhard Ratdolt si suggerisce V. PILL, *La bottega veneziana di Erhard Ratdolt (1476-1486): xilografie come apparato decorativo dei testi a stampa*, tesi di Dottorato (XXXI ciclo), rev. Prof. Andrea Pala, Cagliari, Università di, a.a. 2015-2016.

¹³ ISTC ij00210000.

¹⁴ ISTC is00307000.

¹⁵ ISTC ij00180000.

stilizzato e pedestre, ma il riconoscimento della realtà cittadina lagunare resta immediato per il lettore, pur in assenza di didascalia.

Le *Commedie* Benali-Capcasa e Piasi, massima espressione dell'editoria popolare veneziana nel Quattrocento, furono licenziate rispettivamente il 3 marzo ed il 18 novembre 1491.¹⁶ Le due stampe ospitano il testo della *Commedia* accompagnato dal fortunato commento di Cristoforo Landino e sono corredate 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.¹⁷ Gli apparati iconografici delle edd. 3 marzo e 18 novembre mostrano una matrice comune, anche se con tutta evidenza furono realizzati da due diverse botteghe di intagliatori. Se i legni che accompagnano *Inferno* e *Purgatorio* sembrano rifarsi al ciclo iconografico della *Commedia* bresciana del 1487 – cui però mancano del tutto immagini associate al *Paradiso* –, per rappresentare l'ultima cantica chi commissionò o supervisionò la realizzazione delle illustrazioni delle edizioni veneziane dovette guardare ad altri modelli oppure inventare nuovi motivi iconografici.¹⁸ Non sarà inopportuno, infatti, ricordare come il *Paradiso* dantesco sia la cantica meno raffigurata di tutta la *Commedia*. Questa 'aniconicità' è legata, da un lato, alla convenzionale ineffabilità della materia paradisiaca, dall'altro all'oggettiva difficoltà da parte degli illustratori di tradurre in immagine «i passi di più accesa e astratta creatività visionaria» della terza cantica.¹⁹

Nel caso del *Paradiso* Benali-Capcasa e del *Paradiso* Piasi, la lettura visuale della terza cantica risulta essere piuttosto originale – sebbene da un lato essa dovette guardare a modelli illustri, come al ms. Yates Thompson 36 – e presenta diversi *hapax* iconografici rispetto alla tradizione illustrata della *Commedia*.²⁰ Innanzitutto, mentre all'altezza delle prime due cantiche i cicli iconografici delle due edizioni veneziane sembrano rispecchiare un interesse – già in parte sondato dalla fiorentina e dalla bresciana – per la topografia del regno infernale e per la conformazione del monte Purgatorio, nella rappresentazione del terzo regno gli illustratori operarono scelte diverse. In particolare, decisero di rappresentare le 'storie seconde', ovvero le vicende umane raccontate dalle anime di volta in volta incontrate da Beatrice e Dante.²¹ Ogni immagine appare bipartita: la parte superiore

¹⁶ ISTC id00032000; ISTC id00033000.

¹⁷ L. DONATI, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1962. Da ultimo, ricapitola le vicende di un progetto editoriale in quattro mosse, rappresentato dalle edd. Della Magna, Bonini, Benali-Capcasa e Piasi: 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*, II, Firenze, Cesati, 2019, 227-253. Lo studioso si è concentrato, in particolare, sulle illustrazioni dell'edizione Bonini: ID., *Dante Alighieri, Commedia. Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, Milano, CUSL, 2012; ID., *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia, Bonino Bonini, 1487*, «La Bibliofilia», I, 2013, 167-195.

¹⁸ Cfr., sulle illustrazioni del *Paradiso* nei due incunaboli veneziani, G. PITTIGLIO, *Il Paradiso degli incunaboli veneziani del 1491: tra storie seconde, hapax e tradizione iconografica della Commedia*, in R. A. COROMINAS, S. FERRARA (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo*, 2 voll., Firenze, Cesati, 2019, II, 161-192.

¹⁹ L. BATTAGLIA RICCI, *Figurare il Paradiso: minimi appunti sui più antichi manoscritti illustrati*, «Studi e problemi di critica testuale», 90 (2015), 297-316: 299. La tradizione contempla, inoltre, molti progetti iconografici che escludono programmaticamente l'illustrazione del *Paradiso* o che non arrivano a completarla per via di problemi pratici legati alla committenza, alle modalità di allestimento, al rispetto dei tempi previsti per la realizzazione (ivi, 302-303).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Per una distinzione tra 'storie prime' e 'storie seconde' nel panorama di studi dedicato all'iconografia dantesca, si rimanda a L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma, GEI, 1994. Cfr. anche la distinzione tra 'storie seconde di primo grado' e 'storie seconde di secondo grado': PITTIGLIO, *Il Paradiso...*, 164.

ospita l'*agens* e Beatrice a colloquio con le anime, mentre nella parte inferiore trova spazio un ampio ventaglio di vicende umane.

L'elemento di originalità del *Paradiso* Benali-Capcasa e del *Paradiso* Piasi risiede proprio in queste 'storie seconde', che sono rappresentate sullo sfondo di città e isole reali, a conferma dell'interesse dell'epoca per i luoghi reali e in particolare per le "vedute di città". Se ne riportino di seguito gli esempi concreti.²²

I legni che accompagnano i canti III (3 marzo, c. 229r; 18 novembre, c. 242r) e IV (3 marzo, c. 231r; 18 novembre, c. 244v) raffigurano, sia nella 3 marzo sia nella 18 novembre, rispettivamente le storie di Piccarda Donati e di Costanza d'Altavilla, narrate in *Pd.* III. La scelta di illustrare in due canti diversi le vicende di Piccarda e della regina Costanza consente di ovviare al problema di tradurre in immagini la materia di *Pd.* IV, che è strettamente dottrinale. Le vicende umane dei due spiriti difettivi di Piccarda e Costanza sono rappresentate nei loro contesti geografici mondani – ossia la città di Firenze e quella di Palermo. Sullo sfondo della città murata di Firenze, dove si consuma l'abuso rivolto a Piccarda, è riconoscibile nell'edizione del 3 marzo la recente cupola di Santa Maria del Fiore, con lanterna e croce sovrastanti. A Palermo, anche Costanza d'Altavilla viene strappata alla monacazione; la prospettiva di ambientazione della storia si estende all'intera isola trinacria, 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. Leggermente diversa l'immagine di 18 novembre, dove la prospettiva risulta ampliata: l'isola ha una forma anulare, e la veduta di Palermo e quella del monastero sono collocate ai due lati opposti dell'illustrazione.

In corrispondenza di *Pd.* VI (3 marzo, c. 236r; 18 novembre, c. 249v) le veneziane rappresentano, in alto, Dante e la sua guida nel Cielo di Mercurio; in basso, invece, si osservano delle schiere armate con scudi e stendardi contrassegnati dal simbolo dell'aquila, fuori dalla città di Roma. Essi rappresenterebbero, secondo Pittiglio, la lotta fra i guelfi e i ghibellini.²³ Diversamente, Luca Marcozzi sostiene che l'immagine in basso rappresenti «le legioni di Cesare alla conquista del mondo» (vv. 55-71);²⁴ questa lettura si giustifica se si fa caso che sia la schiera dei soldati a piedi che dei cavalieri in effetti escono, e non entrano, a Roma. Nella rappresentazione di 3 marzo, osserva Marcozzi, si riconoscerebbe «una delle poche raffigurazioni note di Castel Sant'Angelo» per come compariva precedentemente alle addizioni ordinate da Alessandro VI Borgia;²⁵ un elemento attualizzante che risalta rispetto alla versione più anonima di 18 novembre, che espunge il dettaglio.

A *Pd.* IX (3 marzo, c. 244v; 18 novembre, c. 258r) gli intagliatori ritraggono la vicenda biblica della prostituta cananea Raab, che riprende i vv. 115-116 ma anche il *Comento* landiniano che spiega il passo biblico. La città murata e turrita dove si svolge la vicenda è Gerico, come chiarito anche

²² Da questo momento in poi, per le illustrazioni dei due incunaboli veneziani si rimanda alla visione di due esemplari, in buono stato, conservati nella Biblioteca della Fondazione Marco Besso di Roma, entrambi digitalizzati: inc. 7.1.12 (3 marzo): <https://www.fondazionemarcobesso.it/digilibro/bd/ebooks/view/278> e l'inc. 7.1.11 (18 novembre): <https://www.fondazionemarcobesso.it/digilibro/bd/ebooks/view/275>.

²³ Nel canto, Giustiniano si accinge a ripercorrere la storia dell'aquila proprio perché Dante veda «con quanta ragione / si move contr'al sacrosanto segno / e chi 'l s'appropria e chi a lui s'opponne» (31-33). E, alla fine del canto, lo incalza: «Omai puoi giudicar di quei cotali / ch'io accusai di sopra e di lor falli, / che son cagion di tutti vostri mali. / L'uno al pubblico segno i gigli gialli / oppone, e l'altro appropria quello a parte, / sì ch'è forte a veder chi più si falli. / Faccian li Ghibellin, faccian lor arte / sott'altro segno; ché mal segue quello / sempre chi la giustizia e lui diparte». Cfr. PITTIGLIO, *Il Paradiso...*, 168-169.

²⁴ 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, 129-142: 137.

²⁵ *Ibidem*.

dalla didascalia dell'ed. del 3 marzo. Successivamente, si incontra un'altra veduta di Firenze, in corrispondenza di *Pd.* XVI (3 marzo, c. 260r; 18 novembre, c. 274r), con riferimento alla digressione di Cacciaguida sulla decadenza della città (vv. 49-87). La città è contraddistinta dalle bandiere con lo stemma del giglio e nell'edizione del 3 marzo si osserva anche la didascalia «Fiorenza». Subito dopo, viene un'illustrazione di Verona (*Pd.* XVII), la città che ospiterà Dante durante l'esilio che l'avo proprio in questo canto gli profetizza, v. 46 ss. (3 marzo, c. 263v; 18 novembre, c. 277v).

Il canto XIX (3 marzo, c. 267v; 18 novembre, c. 267v) è ambientato nel Cielo di Giove, dove Beatrice e Dante si confrontano con l'aquila formata dagli spiriti giusti sulla giustizia divina e sui temi della salvezza e della predestinazione. Il canto si chiude con una rassegna di principi cristiani corrotti, che potrebbe aver dato spunto alla 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 stemma di un'aquila cammina trionfante accanto ad un sovrano che sembra appena stato sconfitto. La Piasi riproduce la medesima situazione, ma più semplificata: restano solo i due re, vittorioso il primo, in fuga l'altro. Sulla scorta di quanto detto da Gianni Pittiglio, si ritiene che qui sia da cogliere un riferimento storico alla conquista della Candia nel 1204, nell'ambito della quarta crociata, da parte della Repubblica di Venezia, e che, in questa ottica, si debba considerare il sovrano sulla sinistra come generico rappresentante dell'Impero latino trionfante e quello sulla destra come rappresentante dell'Impero bizantino sconfitto, scortato via dal portatore del vessillo imperiale. L'unica indicazione che identifica questo lembo di terra sul mare con l'isola di Candia è la didascalia, il toponimo, che si fa portavoce di un'intenzione attualizzante.

Un'interessante illustrazione di *Pd.* XXVII, infine, si trova solo nella 3 marzo (c. 283v). 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, e l'*agens* osserva dall'alto una situazione affollata, che ritrae un concistoro convocato da un papa per l'indizione di una crociata. Quello che interessa analizzare è lo sfondo, in cui si colloca una distesa equorea delimitata da due elementi simbolici, che sono elementi che si ritrovano nelle carte geografiche: alla destra del papa, le colonne d'Ercole; alla sua sinistra, una imbarcazione. Si tratta di un tentativo di tradurre in immagini i vv. 82-84, in cui Dante 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». Il mondo conosciuto, per Dante, è delimitato dallo stretto di Gibilterra, dove si trovano le colonne d'Ercole che Ulisse ha cercato di oltrepassare, e dalla Fenicia, dove Giove, trasformatosi in toro, ha rapito Europa, secondo le *Metamorfosi* di Ovidio. Mentre le colonne d'Ercole simulano l'indicazione dello stretto di Gibilterra, meno chiara risulta la decrittazione del significato di questa imbarcazione che vediamo sulla destra, che potrebbe far riferimento a certe interpretazioni erudite del mito di Europa, secondo le quali la figlia del re di Tiro sarebbe stata trasportata non sulla groppa del toro ma su una barca con lo stemma di un toro.²⁶ L'aspetto interessante di queste immagini è che esse fanno già parte di una simbologia occidentale

²⁶ Per la questione, con bibliografia precedente, ci si permette di rinviare a G. MONACO, *La Commedia e il mondo mediterraneo. Topografia ed elementi attualizzanti nelle illustrazioni di due incunaboli veneziani (Benali-Capcasa e Piasi, 1491)*, «Annali-sezione romanza», LXV, 1 (2023), 63-87.

convenzionale nelle mappe geografiche: le colonne d'Ercole si ritrovano ancora nelle carte tolemaiche in corrispondenza dello stretto di Gibilterra; immagini di imbarcazioni affollano i planisferi indicando il concetto generico di traversata e di esplorazione, come si osserva nel già menzionato Atlante Catalano e nel Planisfero di fra' Mauro.

Le realtà urbane rappresentate nelle due edizioni veneziane della *Commedia* corrispondono, per la maggior parte, a città e isole raffigurate in forma stilizzata: si tratta molto spesso di semplici fortificazioni che rimandano ad un contesto cittadino, e che spesso sono riconoscibili dai lettori per mezzo delle didascalie offerte. In questo non sono molto dissimili dalle piccole raffigurazioni di città che affollano le grandi carte geografiche, accompagnate da toponimi. Insomma, nel mondo dell'editoria – che vedeva in Venezia uno dei centri propulsori – le carte, i planisferi, gli isolari si trasformavano in soggetti più piccoli e più adatti al libro: la veduta urbana, in forme più o meno elaborate, entrava nelle illustrazioni di opere di vario genere. E del resto non si dimentichi che, sul finire del XV secolo, lavoravano per la Repubblica 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.²⁷

Nel frattempo, l'interesse per il mondo reale permeava anche l'esegesi della *Commedia*. Accompagnavano il commento di Landino i calcoli di Antonio Manetti sulla spazialità infernale, che verranno poi ripresi da Girolamo Benivieni nel suo *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 (1506). Il notaio fiorentino ser Piero Bonaccorsi, inoltre, cultore della *Commedia* e sedotto al contempo dalla *Geographia* tolemaica e dagli studi prospettici di Brunelleschi, tra il 1436 e il 1440 aveva composto il *Cammino di Dante*, nel quale cercava di ricostruire una topografia del viaggio oltremondano dantesco, disegnando anche, di sua mano, schemi e diagrammi raffiguranti i tre regni dell'oltretomba.²⁸

La temperie culturale di *fin de siècle* andava costruendo una nuova *imago mundi*; si preparava il terreno alle scoperte geografiche che erano di là da venire, ed il mondo dei libri, impegnato nel passaggio dal testo manoscritto al testo stampato, rifletteva questa esigenza attraverso l'ossessione per le immagini del mondo conosciuto, per gli schemi, per le mappe, per le vedute urbane.

²⁷ Su Bordon, si rimanda a S. MARCON, *Bordon, Benedetto*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori italiani: secoli IX-XVI*, Milano, Bonnard, 2004, 121-125; su de' Barbari, cfr. ROMANELLI, “A volo d'uccello...”.

²⁸ Sugli studi cosmografici applicati a Dante molto ha ricostruito 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. Prof. Saverio Bellomo, Prof. Tiziano Zanato, Venezia, Ca' Foscari, a.a. 2017-2018.