FARA AUTIERO

Nei margini illustrati dei codici della "Commedia": le carte incipitarie come veicolo di senso

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Migrazioni fra il centro e i margini»
a cura di L. Chines, P. Sabbatino
Gruppo di Ricerca AdI "Medioevo"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

FARA AUTIERO

Nei margini illustrati dei codici della "Commedia": le carte incipitarie come veicolo di senso

Il contributo si concentra su alcune carte incipitarie di manoscritti della "Commedia" di Dante, considerate quali luoghi privilegiati d'osservazione della ricezione del poema nei primi secoli della sua diffusione. Attraverso l'analisi delle figure di 'Dante auctor' e 'Dante somniator', di Virgilio, delle rappresentazioni della città infernale e di episodi sacri, si evidenzia come le miniature svolgano una funzione interpretativa complessa, capace di integrare testo e immagine in un dialogo continuo che guida la lettura e la comprensione dell'opera.

Le immagini che popolano le carte dei manoscritti della *Commedia* non si limitano semplicemente ad accompagnare il testo poetico con finalità ornamentali, ma spesso si configurano come veri e propri strumenti interpretativi, capaci di orientare in modo decisivo la ricezione del poema. In particolare, le carte incipitarie, non di rado riccamente decorate e popolate da figure dal forte valore simbolico, possono assumere la funzione di vere e proprie 'soglie di senso', spazi liminari che introducono il lettore a una precisa visione dell'opera.

È in questo contesto che si inserisce la nozione di 'soglia iconica', introdotta da Lucia Battaglia Ricci nel 1996 con un riferimento esplicito al concetto di soglia paratestuale elaborato da Gérard Genette.[1] Applicato all'illustrazione medievale, il sintagma definisce la funzione delle immagini poste in apertura del testo, la cui collocazione privilegiata conferisce loro la capacità di orientare e, in certa misura, condizionare la lettura. La fortuna del termine, ormai stabilmente adottato dagli studi più recenti fino a diventare il titolo di una sezione dell'ultimo volume della studiosa, testimonia con chiarezza la sua efficacia euristica.[2]

Le soglie iconiche della *Commedia* possono essere intese come chiavi di lettura visuali, che manipolano il testo orientando il lettore verso una precisa interpretazione. Due sono, in particolare, i modelli iconografici che si sono imposti nella tradizione miniata della *Commedia*: il *Dante auctor* e il *Dante somniator*.[3] Nel primo caso, il poeta è raffigurato nello *scriptorium*, intento alla composizione dell'opera, immagine che richiama esplicitamente l'*auctor* medievale e invita a leggere la *Commedia* come *fictio* letteraria, opera dell'ingegno umano. Nel secondo caso, Dante è presentato come visionario, colto nel momento del sonno e destinatario di una rivelazione divina: la *Commedia* viene così rappresentata come *visio*, esperienza di ispirazione soprannaturale che l'autore trasmette al lettore in qualità di testimone privilegiato.

Le due tipologie non si pongono, tuttavia, in una contrapposizione assoluta: accanto agli esempi più lineari, la tradizione conserva testimonianze di soluzioni ibride, in cui i confini tra *fictio* e *visio* risultano intenzionalmente sfumati. È proprio in queste zone di ambiguità che la funzione manipolatrice delle soglie iconiche si rivela con maggiore evidenza, mostrando come l'immagine,

---

[1] Per il concetto di soglia iconica si rimanda a L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della "Commedia": le pagine d'apertura*, in L. Lugnani et al. (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, 23-49; L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla "Commedia": schede di iconografia trecentesca*, in «*Per correr miglior acque*…». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 tomi, t. 1, 601-639. Cfr., inoltre, G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (trad. it. di C.M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).

[2] Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, 50-68.

[3] Si vedano BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini*…; BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato*…; A. PEGORETTI, *"Visio" e "fictio" nelle antiche illustrazioni della "Commedia": per una rivalutazione dei Danti dormienti*, in M. Tavoni, B. Huss (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, Ravenna, Longo, 2019, 121-140; BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*…, 50-62.

posta a margine del testo, sia in grado di influire in profondità sull'interpretazione complessiva del poema. In numerosi testimoni, infatti, le due tipologie si intrecciano in maniera complessa, dando vita a interpretazioni grafiche nelle quali la figura autoriale subisce dei mutamenti che riflettono la tensione epistemologica che attraversa la *Commedia* stessa, sospesa fra costruzione letteraria e ispirazione divina.

Un primo esempio di questa ibridazione può essere osservato nel manoscritto 597 della Bibliothèque de Chantilly, trascritto dal Copista di *Vat* e miniato da Francesco Traini e dalla sua bottega nel secondo quarto del XIV secolo.[4] Nella carta d'apertura dell'*Inferno*, Dante è rappresentato seduto allo scrittoio, nell'atto di comporre il poema, secondo un modulo che rimanda alla tradizione iconografica dell'*auctor* medievale. Tuttavia, la postura e l'atteggiamento del poeta introducono un elemento di discontinuità rispetto alla consueta figura dell'autore: Dante, pur intento alla scrittura, solleva lo sguardo verso l'alto, rivolgendosi a un Virgilio posto in posizione leggermente più alta. Come ha osservato Chiara Balbarini, la rappresentazione di Dante nel codice di Chantilly ricalca iconograficamente quella dell'evangelista Giovanni nell'Antifonario di San Francesco, dove l'apostolo è raffigurato nell'isola di Patmos mentre attende la rivelazione divina.[5] L'assimilazione di Dante all'evangelista introduce un parallelismo teologico di grande rilievo: il poeta è figurato come *scriba Dei*, chiamato a trascrivere una verità che trascende la sua capacità razionale. In questo modo, la figurazione del codice mette in scena un momento di ispirazione che si innesta sull'atto stesso della scrittura e suggerisce di guardare alla *Commedia* non soltanto come un atto creativo, ma come una scrittura profetica, il risultato di una *visio* concessa all'autore per grazia divina.

Un diverso ma altrettanto significativo tipo di contaminazione si riscontra nel manoscritto Egerton 943 della British Library di Londra, databile ai primi decenni del XIV secolo e ampiamente studiato da Anna Pegoretti.[6] L'illustrazione incipitaria del poema propone una sequenza narrativa estremamente complessa, articolata in due registri: nel primo, Dante è raffigurato addormentato nel proprio letto; nel secondo, si risveglia all'interno della selva. L'immagine, apparentemente fedele al dettato dantesco, assume in realtà una connotazione ambigua. Come ha osservato Pegoretti, l'impianto della miniatura e la disposizione spaziale della scena rimandano agli stilemi tipici del sogno allegorico francese, dove l'amante si addormenta nel letto e si risveglia in un *locus amoenus* trasfigurato.[7] L'eco del modello del *Roman del la rose* applicato alla *Commedia*, dunque, produce uno slittamento semantico rilevante: il viaggio ultraterreno non appare più come una rivelazione concessa da Dio, ma come un'esperienza onirica di tipo letterario, inscritta nel dominio della *fictio*.

---

[4] Il codice Chantilly, Bibliothèque du Château, ms. 597 contiene l'*Inferno*, le *Expositiones et glose* e la *Declaratio* di Guido da Pisa ed è liberamente consultabile online (https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md89d504rv5s). Sul manoscritto si rimanda almeno a G. POMARO, *Codicologia dantesca, I. L'officina di Vat*, «Studi danteschi», LVIII (1986), 343-374; C. BALBARINI, *L'"Inferno" di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2011; L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, «Rivista di Studi Danteschi», VIII (2008), 1, 83-100; GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Appendice a cura di P. Locatin, Roma, Salerno Editrice, 2013; F. AUTIERO, *La "Commedia" nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2023, 161-185; A. FORTE, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della "Commedia"*, Roma, Viella, 2023, 209-289, con bibliografia pregressa.

[5] Pisa, Museo Nazionale di San Marco, cor. B, c. 78; si veda BALBARINI, *L'"Inferno"*…, 82-83.

[6] Sul manoscritto e le interpretazioni delle sue miniature si rimanda a A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco: la "Commedia" Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014, con bibliografia pregressa.

[7] Per una puntuale indagine sul rapporto tra l'immagine d'apertura del codice egertoniano e gli stilemi figurativi del *Roman de la Rose* si veda ivi, 153-167.

Se nei casi di Chantilly e dell'Egerton le soglie iconiche agiscono prevalentemente sul piano metapoetico, invitando il lettore a riflettere sulla natura stessa dell'opera, un diverso tipo di intervento interpretativo si manifesta in molte carte incipitarie che, pur prive di un rapporto diretto con il testo, veicolano significati religiosi e culturali di forte intensità. Queste immagini, spesso collocate nei margini o a corredo del primo canto, non si limitano a introdurre il viaggio dantesco, ma offrono una lettura visuale dei valori che l'*auctor intellectualis* delle immagini tentava di esprimere, imponendosi come veri e propri dispositivi di senso.

Un caso emblematico è offerto dal codice Barberiniano latino 4112 della Biblioteca Apostolica Vaticana, codice del 1419 esemplato a Borgo Sansepolcro da Iacopo di Filippo Landi.[8] Nella carta d'apertura dell'*Inferno*, l'artista ha concentrato un denso intreccio di episodi: l'apparizione delle fiere, l'incontro con Virgilio, il passaggio di Minosse e l'ingresso nel regno infernale. Tale condensazione narrativa, che occupa quasi metà della carta, ha come centro visivo l'immagine di Virgilio nudo, un *unicum* nella tradizione miniata del poema, composta da circa 280 manoscritti. La condizione dell'antico maestro introduce un elemento di rottura semantica: se nel testo dantesco la nudità è prerogativa delle anime dei peccatori, e quasi mai degli spiriti magni o comunque mai di Virgilio, qui essa diventa un segnale di distanza e di estraneità rispetto al modello dantesco, caricandosi di significati che ridisegnano lo statuto del personaggio già nell'apertura del poema.[9]

La scelta di spogliare Virgilio dei segni della sua dignità morale e letteraria sembra voler ribadire, già in apertura del poema, la distanza tra la sapienza pagana e la verità cristiana. La miniatura si pone come una soglia dottrinale: nel momento in cui Dante entra nell'oltremondo, il lettore è avvertito che solo la fede, e non la ragione, può condurre alla salvezza. Il nudo Virgilio, pur guida del poeta e simbolo della ragione illuminata, è destinato a restare escluso dalla visione divina. L'immagine, dunque, anticipa visivamente l'esito del poema, subordinando la conoscenza umana alla rivelazione e ponendo l'autorità classica in posizione marginale rispetto alla fede.

Esiti simili sono riscontrabili nel Dante di Stoccarda, in cui la carta incipitaria del *Paradiso* presenta una scena estremamente articolata.[10] Al centro della miniatura si staglia Cristo in Gloria, circondato da angeli, mentre in basso Dante e Beatrice ascendono verso la luce divina. Ai margini, tuttavia, appare la figura di Virgilio, rimasto ai limiti della composizione, con le braccia levate verso il cielo in un gesto di desiderio impotente. L'inclusione del maestro pagano nella carta del *Paradiso*, dove il testo lo esclude radicalmente, rivela una chiara intenzione moralizzante: il lettore è invitato a contemplare la salvezza negata a chi non appartiene alla fede cristiana. Il contrasto tra la centralità di Cristo e la marginalità di Virgilio esprime con forza la gerarchia spirituale che la lettura della *Commedia* di Stoccarda pone al centro della propria costruzione: solo la grazia può condurre alla beatitudine, e la ragione, per quanto nobile, non è sufficiente.

---

[8] Il manoscritto è liberamente consultabile online (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4112/0001). Per informazioni dettagliate si rimanda alla scheda presente in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., vol. 1, 491-492, e relativa bibliografia.

[9] Per un affondo sulla questione della nudità delle anime si vedano almeno L. BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi e spiriti magni in scena: gli artisti e il quarto canto dell'"Inferno"*, in S. Carrai (a cura di), *Dante e la tradizione classica*, Atti del Convegno in ricordo di Saverio Bellomo, Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 aprile 2019, Ravenna, Longo, 2021, 61-106; F. AUTIERO, *Dante e la 'bella scola' tra testo e immagini: i testimoni trecenteschi miniati della "Commedia"*, «Dante», XXI (2024), 139-148.

[10] Il codice Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.poet.et phil.fol.19, è liberamente consultabile online (http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz367143402); per un'indagine accurata sugli aspetti codicologici, testuali e iconografici si veda G. FERRANTE, L. ZABEO, *Il Dante di Stoccarda*, «Rivista di studi danteschi», XXI (2021), 1, 36-90.

Anche la rappresentazione dell'inferno del Barberiniano risulta profondamente rielaborata rispetto al dettato dantesco: le mura infuocate della città di Dite, sormontate da demoni alati, occupano l'intera fascia laterale della miniatura, ma la loro imponenza finisce per assorbire e identificare in sé l'intero regno infernale. L'immagine, in altre parole, riconduce l'inferno a Dite, e Dite a un emblema compatto della perdizione assoluta. Questa drastica condensazione figurativa risponde a una precisa strategia comunicativa: ridurre la complessa architettura escatologica del poema a una visione unitaria e immediatamente riconoscibile della dannazione.

Una lettura analoga, ma con risvolti forse più esplicitamente ideologici, emerge dall'illustrazione del ms. 23 della Chapin Library di Williamstown.[11] Qui, nei margini della carta d'apertura dell'*Inferno*, il primo dei tre regni ultramondani è rappresentato da una torre che ricorda inequivocabilmente un minareto: la struttura cilindrica, sormontata da una cupola, richiama visivamente le architetture islamiche, e la sua collocazione all'interno della zona infernale non lascia dubbi sul messaggio che la miniatura intende trasmettere. Come suggerisce Teresa D'Urso, l'assimilazione di Dite a una città musulmana traduce figurativamente un passo del canto VIII dell'*Inferno*, in cui Dante paragona le torri di Dite alle meschite, «vermiglie come se di foco uscite fossero» (*Inf.*, VIII 70-72). La miniatura amplifica il confronto poetico fino a renderlo giudizio dottrinale: l'Islam è figurato come l'immagine stessa del luogo infernale, e il lettore sembra orientato verso un'interpretazione rigidamente confessionale del poema.

L'inserzione di elementi riconoscibili della cultura religiosa all'interno dell'apparato iconografico dantesco non è casuale, ma riflette la più ampia tendenza a utilizzare le immagini come strumenti di catechesi visiva. Il lettore medievale, abituato a decifrare i simboli religiosi attraverso l'esperienza liturgica e le immagini sacre, era predisposto a ricevere tali segni come verità rivelate. In questo senso, l'iconografia della *Commedia* non si limita a illustrare un testo, ma diventa parte integrante di un discorso teologico che mira a orientare la coscienza del lettore.

Nelle carte incipitarie del *Paradiso* questo principio si manifesta attraverso l'inserzione di scene devozionali estranee al dettato poetico, nelle quali appaiono con frequenza l'Incoronazione della Vergine, la Trinità o la figura di Dio che sorregge il Cristo in croce. Si tratta di iconografie attinte dal repertorio liturgico e dall'arte sacra, immagini la cui carica simbolica era così saldamente codificata da non richiedere alcuna mediazione esplicativa per il lettore medievale.[12] L'inserimento di tali soggetti nelle carte dei testimoni miniati della *Commedia* assolve a una precisa funzione di *interpretatio* cristiana: l'immagine sacra opera come autentica garanzia teologica del poema, attestando che la visione dantesca si conforma pienamente alla dottrina.

Un ulteriore esempio di come l'universo figurativo che accompagna la *Commedia* non si limiti a tradurre in immagini i contenuti del poema è offerto dalle carte incipitarie di alcuni manoscritti tardo-medievali, dove la decorazione si popola di figure allegoriche e personificazioni che rimandano al sapere antico, restituendo visivamente l'idea della *Commedia* come summa del sapere umano e strumento di elevazione spirituale.

---

[11] Cfr. T. D'URSO, *Inferno napoletano: il manoscritto 23 della Chapin Library (Williams college, Williamstown)*, in C. Perna (a cura di), *Immaginare la "Commedia"*, Roma, Salerno Editrice, 2022, 71-81.

[12] Su alcune di queste immagini poste in apertura della terza cantica si rimanda a M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *I Danti riccardiani: considerazioni ai margini*, in G. Lazzi, G. Savino (a cura di), *I Danti Riccardiani. Parole e figure*, Firenze, Edizioni Polistampa Firenze, 1996, 19-21; BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato*…, 24-25; F. PASUT, *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della "Commedia" dantesca*, «Libri e documenti», XL-XLI (2014-2015), 261-74; BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*…, 8-17.

Un esempio particolarmente significativo di tale orientamento si trova nel manoscritto Italien 74 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, databile alla metà del Quattrocento.[13] La carta d'apertura del manufatto presenta nei margini una raffinata figurazione delle arti liberali, ciascuna accompagnata da un autore esemplare: Euclide per la Geometria, Pitagora per l'Aritmetica, Aristotele per la Logica, Tubal-cain per la Musica, Tolomeo per l'Astronomia, Cicerone per la Retorica e Prisciano per la Grammatica. La scelta delle personificazioni e dei loro rappresentanti non è casuale. Le immagini, infatti, trovano una corrispondenza puntuale in quelle del ciclo pittorico della celebrazione dell'ordine domenicano di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli di Santa Maria Novella, in particolare nella scena del *Trionfo di Tommaso d'Aquino*, dove arti liberali e scienze sacre sono sapientemente figurate accanto ai rispettivi rappresentanti. Un parallelismo difficilmente imputabile al caso, che rivela la matrice domenicana dell'impianto ideologico del codice: la *Commedia* è qui proposta come guida morale e intellettuale, capace di condurre il lettore lungo un itinerario di purificazione attraverso la conoscenza ordinata del creato.[14]

Un diverso e più enigmatico approccio si ritrova sulle carte del *Codex Altonensis*, manoscritto del secondo quarto del Trecento, la cui decorazione rivela un multiforme e ancora poco indagato intreccio di motivi allegorici e storico-letterari. Nelle carte iniziali, il titolo dell'opera (*L'alta Comedya del sommo poeta Dante*) e la pagina incipitaria dell'*Inferno* sono racchiusi entro un fregio a medaglioni che raffigura, nel primo caso, le arti liberali sovrastate dalle personificazioni di Impero, Chiesa e Filosofia, e, nel secondo, una serie di autori antichi: Trogo Pompeo, Mosè, Giuseppe Flavio, Tito Livio, Valerio Massimo, Cicerone, Svetonio e Darete.

L'accostamento di figure pagane e cristiane, di sapienti e di autorità politiche, genera una rete di significati non immediatamente decifrabile. La disposizione dei medaglioni all'interno del fregio non risponde a un ordine narrativo, ma a una logica simbolica che unisce sapere e potere, letteratura e teologia. L'Impero e la Chiesa, collocati accanto alla Filosofia, sembrano definire i tre poli dell'universo morale del poema: la giustizia, la fede e la conoscenza.

*

Attraverso la varietà dei loro apparati figurativi, le carte incipitarie della *Commedia* rivelano un dato fondamentale: l'immagine non svolge mai in questi codici una funzione neutra. Al contrario, essa si colloca su quella soglia in cui testo e interpretazione coincidono, diventando parte integrante del significato stesso del poema. Ogni miniatura, ogni margine decorato è il riflesso di una scelta ideologica, di un modo, cioè, di leggere Dante.

Dalle figure di *Dante auctor* e *Dante somniator* alle allegorie delle arti liberali, passando per la figura di Virgilio e le città infernali, le soglie iconiche testimoniano la volontà dei loro ideatori di 'dirigere' la lettura del testo, orientandola verso una precisa visione letteraria, teologica, morale o culturale. La *Commedia* diventa così un laboratorio di interpretazioni visive, dove la parola poetica è continuamente riscritta dall'immagine.

---

[13] L'Italien 74 è liberamente consultabile online (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10500687r); sul codice cfr. la scheda presente in Malato-Mazzucchi, *Censimento*…, 941-942

[14] Per le interpretazioni delle immagini che aprono il codice e il collegamento con gli affreschi di Santa Maria Novella si rimanda a G. Ferrante, *'Illuminated Dante Project'. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della "Commedia". I. Un* case study *quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, 2019, 229-255: 251-255.

 © Adi editore 2026

Tuttavia, la potenza di queste illustrazioni è insieme misura della loro fragilità. In alcuni casi, come evidenziano le immagini del *Codex Altonensis*, il senso originario delle raffigurazioni si è smarrito, lasciandoci di fronte a un sistema iconografico che oggi non siamo in grado di decifrare pienamente. Là dove un tempo le miniature costituivano una grammatica condivisa di segni e significati, oggi restano frammenti di un pensiero visivo in gran parte inaccessibile. Lungi dall'essere considerata un limite, l'evidenza della perdita di senso si configura come un elemento costitutivo del processo interpretativo delle illustrazioni che accompagnano il poema dantesco, dimostrando come ogni immagine sia il risultato di un equilibrio instabile tra la densità simbolica concepita e le interpretazioni effettivamente percepite.

Nella tensione tra visione e parola, modalità di lettura del testo e di osservazione delle immagini, tra capacità di rivelare uno spaccato altrimenti inaccessibile e inevitabile perdita di senso, i codici miniati mostrano ancora oggi con evidenza come il manoscritto medievale non fosse un mero supporto per il testo, ma uno spazio in cui lo sguardo del lettore era guidato e, talvolta, manipolato.

Nella fragilità delle illustrazioni delle carte incipitarie del poema dantesco sopravvive, in fondo, la forza stessa della *Commedia*: quella di essere continuamente riscritta, reinterpretata, ricreata da chi la legge. Le soglie iconiche, pur poste ai margini, diventano così il cuore visivo del «poema sacro /al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.*, XXV 1-2): la prova più eloquente che, nel mondo dantesco, la vitalità interpretativa può manifestarsi anche attraverso le immagini.