

*Fortuna general ministra e duce.*  
Suggerzioni per un'interpretazione politica  
della *Commedia* dantesca

Agli inizi dell'Ottocento Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt registrava, nella sua *Histoire de l'art*<sup>1</sup>, la presenza di due manoscritti della *Commedia* dantesca (l'uno del XIV secolo, egli scrive, l'altro della fine del XV), conservati nella collezione romana del cardinale Francisco Saverio de Zelada.

Il secondo, il magnifico manoscritto realizzato per la biblioteca del duca di Urbino, è il Dante urbinato miniato da Guglielmo Giraldi e Franco dei Russi<sup>2</sup>, che Seroux descrive con dovizia di particolari, malcelando il proprio entusiasmo.

Del primo, con una straordinaria capacità di sintesi, lo storico dell'arte francese dà un giudizio fulminante che riflette a pieno le caratteristiche dell'opera:

Le premier est revêtu sur le marge, de dessins à la plume, relatifs aux traits principaux du récit. Ces dessins laissent encore beaucoup à désirer pour la correction et l'élégance des contours; mais ils sont composés avec un naturel et une simplicité qui ne peuvent être comparés qu'à la vérité des images du poëte lui même. Aucun commentateur n'a développé aussi clairement le sens du texte<sup>3</sup>.

Il codice è il ms. 10057 della Biblioteca Nacional di Madrid: un manufatto suggestivo, se pure figurativamente non raffinatissimo. Portatore, e già lo aveva intuito Seroux, di una proposta iconografica estremamente originale, quasi mai sottomessa alla tradizione, che traduce in immagine il testo dantesco e, a un tempo, il commento vergato sui margini in maniera quasi casuale, il Dante madrileno appare capace talora di suggerire a lettori un'interpretazione non scontata e rappresenta quindi un vero e proprio programma di interpretazione figurativa del poema.

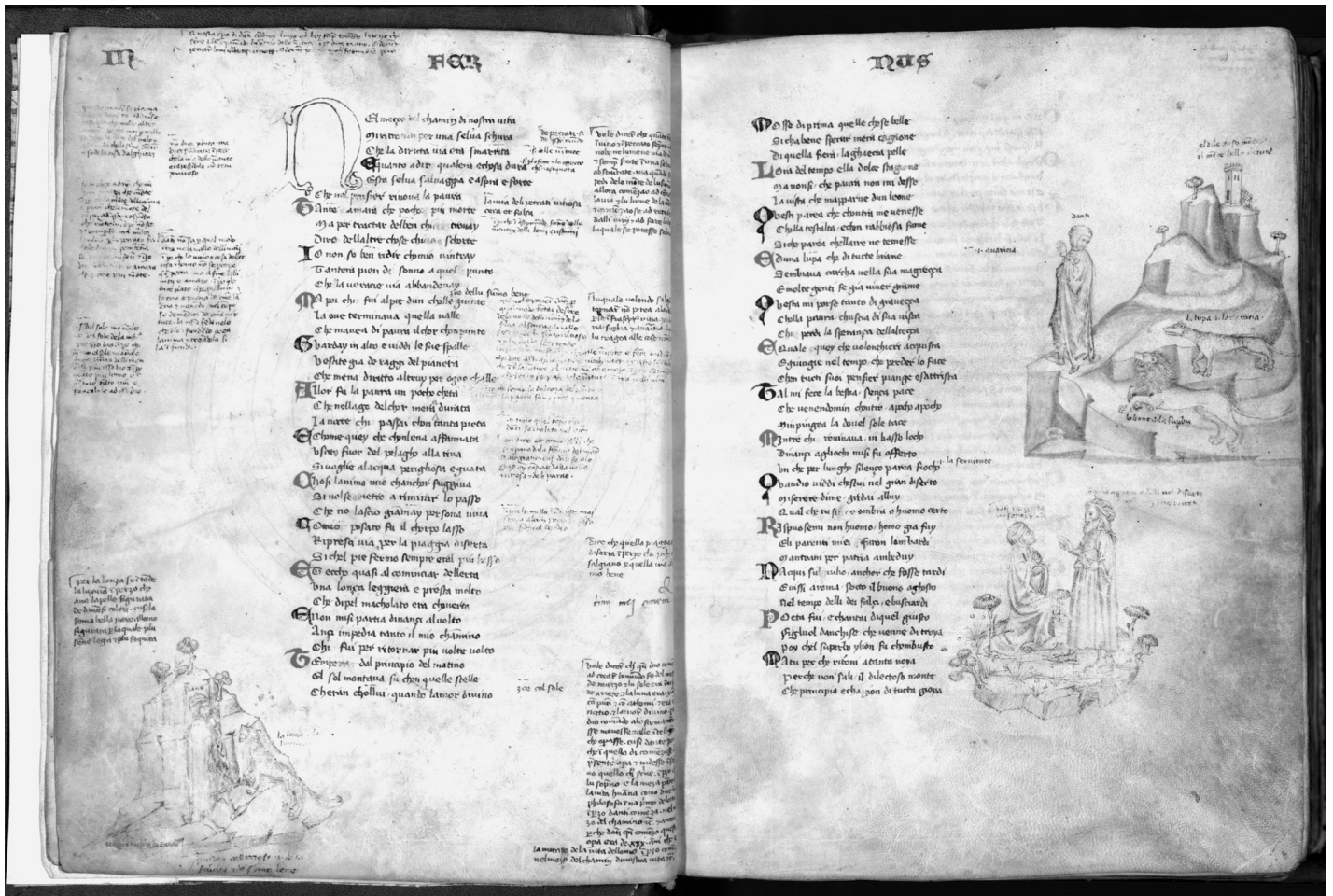
Misconosciuto dalla critica sino ad anni recenti (Brieger e Meiss nel monumentale studio del

1969 sui manoscritti illustrati della *Commedia* gli dedicano uno spazio limitato)<sup>4</sup> e di recente preso in esame da una precipua prospettiva<sup>5</sup>, merita sotto vari aspetti ancora qualche riflessione. Anche sotto l'aspetto stilistico-formale (e per la qualità figurativa a mio avviso non disprezzabile), che oggi tuttavia non tratterò.

Di formato medio-piccolo, il codice madrileno è vergato in una *textualis* semplificata di modulo minuto da una sola mano per il testo e per il commento, per le integrazioni e le correzioni, per le didascalie alle immagini, con qualche sporadica integrazione seriore in latino, di mano diversa. La *Commedia*, in esso contenuta, parla un volgare riconosciuto come di Italia mediana con inflessioni alto-meridionali, probabilmente campane<sup>6</sup>; si apre con la *Divisione* di Iacopo Alighieri (1300-1348?), e in parte di Iacopo ma soprattutto di Benvenuto da Imola (1330-1388) sono le chiose annotate sui margini, specialmente nella prima cantica, che in qualche caso riecheggiano anche, e lo vedremo in seguito, commenti cronologicamente più prossimi alla sua confezione.

La sua confezione, se dobbiamo dar fede a una nota vergata sul *verso* del terzo foglio di guardia (fig. 2), si colloca tra la fine del Trecento e i primi due decenni del Quattrocento e si deve alla committenza di Domenico Nerolo da Taranto, vescovo di Isernia tra il 1390 e il 1402, e successivamente, per volontà di Bonifacio IX, di Sessa Aurunca fino alla morte nel 1417<sup>7</sup>.

A questo intervallo cronologico si devono dunque la stesura del testo e il ricco apparato figurativo – anch'esso di mano unica (fig. 1) –, che, privo quasi del tutto di decorazioni (fatta eccezione per le iniziali rubricate di rosso e di blu, poste in vedetta a ogni terzina), correda quasi esclusivamente la prima cantica, distribuendosi sugli ampi margini lasciati liberi dall'unica colonna di scrittura e dalle non ampie chiose verbali: si tratta di disegni a inchiostro bruno, talora ravvivati da pennellate di colore rosso e arricchiti da sporadici e precoci

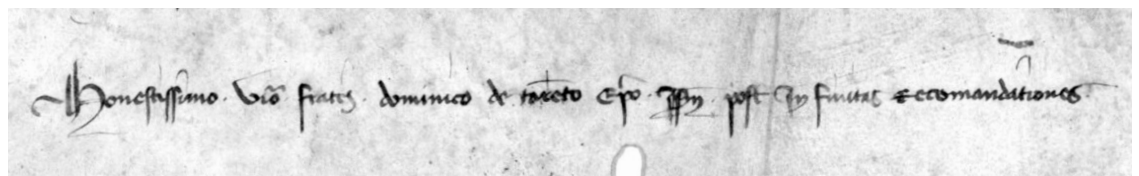


1. Madrid, Biblioteca Nacional, 10057, Dante, *Commedia*: Canto I, ff. 3v-4r.

richiami all'antico (propongo come esempio il disegno di f. 7r, che segnala con una porta 'all'antica' l'incipit del canto III), che, accompagnati da didascalie e da brevi inserzioni verbali, rappresentano delle vere e proprie chiose al testo di riferimento, che commentano con soluzioni figurative sempre non banali e talora di grande originalità. Rappresenta un'eccezione iconografica (certamente nella tradizione della *Commedia*, ma non ne conosco esempi neanche in altri contesti), dalle forti suggestioni oniriche, la resa all'interno di una specie di bolla di quegli episodi, non vissuti ma narrati o richiamati dai due protagonisti, che Lucia Battaglia Ricci ha definito proprio per l'iconografia dantesca, e con una felicissima metafora, "storie seconde"<sup>8</sup>. Una su tutte a f. 9r (fig. 3), dove, a commento del canto IV (è il canto dei giusti abitanti del Limbo perché non battezzati), l'immagine richiama figurativamente

la *Discesa di Cristo al Limbo*, nella tradizione dell'apocrifo Vangelo di Nicodemo<sup>9</sup>. Di non comune interesse appare a mio avviso, a f. 15r del madrileno, l'immagine proposta a commento quasi letterale di *Inf.* VII, 67-99 (è il canto degli avari e dei prodighi). In stretta prossimità spaziale con i versi in cui Virgilio spiega a Dante la continua e inarrestabile variazione delle condizioni umane, l'anonimo illustratore dell'opera sceglie infatti di raffigurare la *Ruota della Fortuna* (fig. 4). Un'immagine antica, quella della Ruota, che solo sei esemplari, nell'ampia tradizione della *Commedia*, propongono a commento del canto VII (e tutti con soluzioni dissimili), in luogo, o, come nel nostro caso, in aggiunta, a quella più consueta della Contesa tra avari e prodighi al cospetto dell'irato Pluto; un'iconografia che ha una lunga storia e una vicenda antecedente e autonoma rispetto al poema, e non correlata

2. Madrid, Biblioteca Nacional, 10057, Dante, *Commedia*: nota manoscritta, f. IIIv.



a esso, che cercherò di tracciare brevemente<sup>10</sup>. Il primo esempio noto, perlomeno allo stato attuale delle conoscenze, è tradito da un codice oggi conservato a Montecassino, che si data alla seconda metà dell'XI secolo; il codice, miscellaneo, contiene tra l'altro il *De institutione arithmetica* di Boezio e anche sedici versi sull'influenza della fortuna sulle sorti umane<sup>11</sup>. Raffigurata a specchio di una *Ruota del Tempo*, la *Ruota della Fortuna* cassinese fissa (o forse dovrei dire eredita e tramanda) un modello iconografico che aveva e avrebbe avuto larga fortuna in relazione al boeziano *De consolatione philosophiae*<sup>12</sup>, opera cui Dante si ispira, rendendo poeticamente esplicito il pensiero dello scrittore<sup>13</sup>. L'iconografia è quella così detta 'del quattro'<sup>14</sup>, che in questo caso procede, resa esplicita dai *tituli*, secondo le indicazioni date dalle lettere dell'alfabeto che numerano le figure: in alto, allo zenith, è un sovrano incoronato che *REGNA*, a sinistra (alla destra di chi guarda), segnalato dalla lettera *b* il sovrano è in caduta libera, ormai privo della corona, e il *titulus* recita *REGNAVI*, nel frattempo a destra, a evidenziare l'avvicendamento ciclico ai ranghi del potere, una figura (lettera *c*) si arrampica sul cerchio mentre il *titulus* avvisa *REGNABO*; in basso (lettera *d*), ormai depresso, il sovrano è *SINE REGNO*. La formula 'del quattro' ritorna attraverso i secoli, declinata con varianti d'immagine non minime e a illustrare vari generi testuali: ne proporrò solo alcuni esempi di un catalogo tutto sommato non amplissimo e abbastanza indagato.

Le varianti, in una generale coerenza iconografica, sono comunque significative. Riguardano anzitutto la presenza o meno della figura di Fortuna, e la sua posizione, in luogo o in aggiunta a quella di un sovrano stante o seduto in trono; in secondo luogo il senso orario o antiorario del movimento della Ruota e ancora la presenza o meno dei quattro *tituli*. Una diversità sostanziale riguarda la valenza positiva o meno data alla Fortuna, ma è aspetto che attiene ai diversi contenuti testuali e che non facilmente trasmigra nell'immagine<sup>15</sup>.

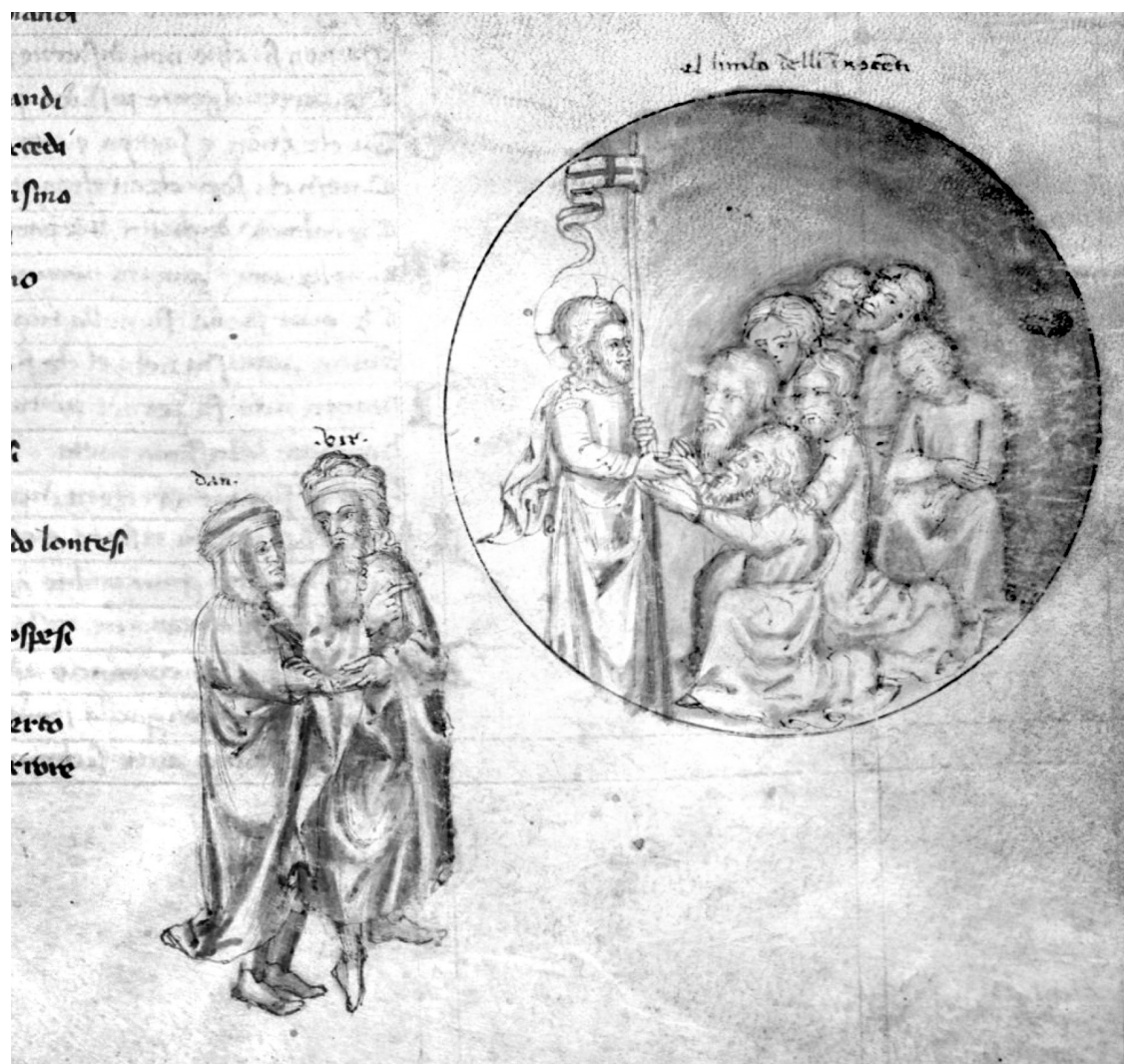
Prendo le mosse dalla tradizione scritta e figurata del *De consolatione*: nel ms. 130 della Bibliothek des Zisterzienserstifts di Heiligenkreuz, un esemplare illustrato risalente al XII secolo (il primo dell'opera sino a oggi noto), a f. 1r, una monumentale *Fortuna* incoronata sorregge Creso, il re che, vittima esemplare della Fortuna in Boezio, precipita, a conclu-

sione della ineluttabile parabola delle vicende umane, su un braciere di carboni ardenti. Mentre è lo stesso Boezio, in ascesa sulla sinistra e sospinto verso il basso, a destra, dalla stessa Fortuna, a identificare, in una sorta di sineddoche testuale e iconografica, le sorti del sovrano.

Nel manoscritto dell'*Imago mundi* 66 del Corpus Christi College di Cambridge (databile al XII secolo), è una duplice immagine di Fortuna, connotata in entrambi i casi dagli attributi della regalità, a regnare in alto sulla Ruota e, riprodotta al lato in dimensioni monumentali, a guidarne contestualmente il movimento, determinando la ciclica instabilità delle sorti umane. Significativa, perché espressione di una tradizione figurativa di lunga durata, la contrapposizione a specchio alla gemella *Sapientia*.

Declinata in varie forme, l'iconografia della *Fortuna* si dispiega in una serie ampia di tipologie testuali, a rappresentare una riflessione figurativa sulla caducità del potere regio. Penso alla tradizione del *Roman de la poire* (opera del genere allegorico-didascalico che propongo nell'esemplare medioduecentesco fr. 2186 della Bibliothèque nationale de France di Parigi<sup>16</sup>), ma penso anche, per la stessa caratterizzazione ideologico-politica, all'esemplare archetipico dei *Carmina Burana*, prodotto significativo di uno *scriptorium* benedettino d'Oltralpe (sudtirolese, di prima metà del XIII secolo), oggi ms. Clm 4660 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco<sup>17</sup>, che, a f. 1r (ad apertura quindi del libro) propone come metafora di Fortuna l'ormai codificata formula 'del quattro', con un sovrano in trono (di cui è stata proposta l'identificazione, per ragioni a mio avviso condivisibili, con Federico II di Svevia)<sup>18</sup>.

È ancora un sovrano, a conferma del legame indissolubile tra potere politico e Ruota, a essere vittima di Fortuna nel duplice testimone londinese di un'opera a carattere storico-enciclopedico, quale è l'*Histoire ancienne jusqu'à César*. Dei due il primo, il ms. Royal 20. D. I. della British Library, è databile tra 1330 e 1340: nella miniatura, realizzata a f. 163v, nello spazio riservato all'interno della colonna interna, è il vecchio re Priamo a essere soggetto ai voleri di Fortuna, che, contrapposta ancora a *Sapientia*, gira la Ruota dall'esterno manovrando la lunga manovella. *Sapientia* scompare nell'esemplare quattrocentesco dell'opera, sostituita da un tralcio vegetale,



che pure riprende dal modello l'organizzazione spaziale della *mise en page* e il soggetto iconografico nel suo insieme.

Ultimo esempio: la *Ruota della Fortuna* proposta, ai primi decenni del XIV secolo, nell'esemplare barberiniano (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4076, f. 27r) dei *Dialoghi d'amore* di Francesco da Barberino, in una accezione complessa e peculiarissima che segue, come è stato scritto, "la risemantizzazione del tema in chiave cristiana operata da Dante"<sup>19</sup>. Nell'illustrazione di questo poema in volgare dalle forti tensioni religiose, coincidente cronologicamente con la *Commedia*, Fortuna gira una ruota a cerchi concentrici, al cui centro è il modello tradizionale dei quattro, e si volge verso la figura in trono di Cristo che nel lungo cartiglio iscritto rende manifesto il potere divino sulle sorti umane, governate per il tramite di Fortuna. Si tratta, a evidenza, di un'interpretazione dottrinale e fortemente didascalica del tema cui si sarebbero ispirate, qualche decennio più tardi,

le chiose figurative al VII canto, nella *Commedia* dell'ultimo quarto del XIV secolo, ms. 8530 della Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi<sup>20</sup>, proponendo un'interpretazione peculiare e particolarmente complessa della *Ruota della Fortuna*, cui appare sottesa una lettura in chiave cristiana del tema.

Il soggetto, dunque, transitato attraverso diverse tipologie di testo e numerosi esempi, trasmigra, arricchito da suggestioni diverse, nell'iconografia dantesca, se pure rappresentato in un numero non ampio di esemplari, che evocano la tradizionale iconografia della Ruota della Fortuna (organizzata secondo lo schema a quattro) con alcune, se pure inevitabili, divergenze tra loro e rispetto al modello originario<sup>21</sup>.

Li elenco senza soffermarmi troppo a lungo su ogni singolo esemplare, poiché ognuno di essi varrebbe un'indagine approfondita.

Il testimone di Budapest (Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Könyvtára, ital. I), degli anni quaranta del Trecento, di probabile com-

mittenza dogale (viene assegnato alla volontà di Andrea Dandolo e della sua cerchia)<sup>22</sup>, è portatore, a f. 7r, di una proposta iconografica scarna (manca la figura di Fortuna e mancano i *tituli*) ma di forte impatto visivo. Nella *Commedia* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. Conv. soppr. C III 1266), esemplata negli anni sessanta del Trecento in area emiliana, forse a Bologna<sup>23</sup>, il tema della Ruota è trattato nel pieno rispetto della più accreditata tradizione del tema (schema a quattro, completo di *tituli*, con Fortuna che domina dall'alto il volgere della Ruota)<sup>24</sup>. L'*Altonensis* (Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N.2. Aa 5/7), f. 15r, databile agli anni settanta/ottanta del secolo, rimanda l'eco di suggestioni boeziane in un'immagine di grande pregnanza, in cui un sovrano, fregiato dei simboli del dominio sul mondo, conculca Fortuna bendata che lo sorregge sulle spalle: *volgendo sua sphaera, e beata si gode*, si legge subito al di sopra della scena, che Boezio addita ai lettori con il braccio levato<sup>25</sup>. Nel manoscritto Vat. lat. 4776 della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>26</sup>, infine, una monumentale Fortuna domina in-contrastata la ruota, sul cui vertice si appoggia un sovrano in trono, e la governa identificando a pieno il concetto di una regalità sottomessa al volgere della sorte, implicita nell'ideologia boeziana (le suggestioni visuali richiamano da lontano il Boezio di Heiligenkreuz). A corollario di questa rapida e breve elencazione occorre sottolineare che, pur in una ricorrente adesione a uno schema iconografico, non ci si trova mai di fronte a una semplice visualizzazione del testo. Ognuno dei casi citati segue e interpreta un modello, inserendo all'interno della 'riedizione' del progetto iconografico di partenza particolari anche minimi che caricano il testo figurativo di valori esegetico-interpretativi. Nel cercare di interpretare tali scelte si dovrà allora fare riferimento al *De consolatione*, per dirla con Boccaccio che, nella sua *Esposizione litterale* scritta a pochi anni dalla 'pubblicazione' della *Commedia*, nel chiosare i versi danteschi riferiti alla Fortuna richiama Boezio e scrive: "alcuni in forma di donna dipingono questo nome di Fortuna, e fascianle gli occhi e fannole volgere una ruota, così come in Boezio, *De consolatione*, appare"<sup>27</sup>, ma si dovrà anche riflettere sul ricorso da parte del programmatore iconografo alla tradizione testuale dell'opera e, al medesimo tempo, a un modello visivo (*alcuni dipingono*), che da Boezio aveva tratto origine e che poteva

essere noto a Dante, la cui forte qualità icastica è spesso affidata all'uso dell'ekfrasi.

Ma non basterà. Di ognuno di questi esemplari si dovranno infatti ricercare le ragioni del programma iconografico complessivo. E lo si dovrà fare indagando nei commenti verbali che con quelli in figura intessono sempre un fitto dialogo, e anche sull'identità della committenza, e riflettendo, non da ultimo, sul quadro storico di riferimento.

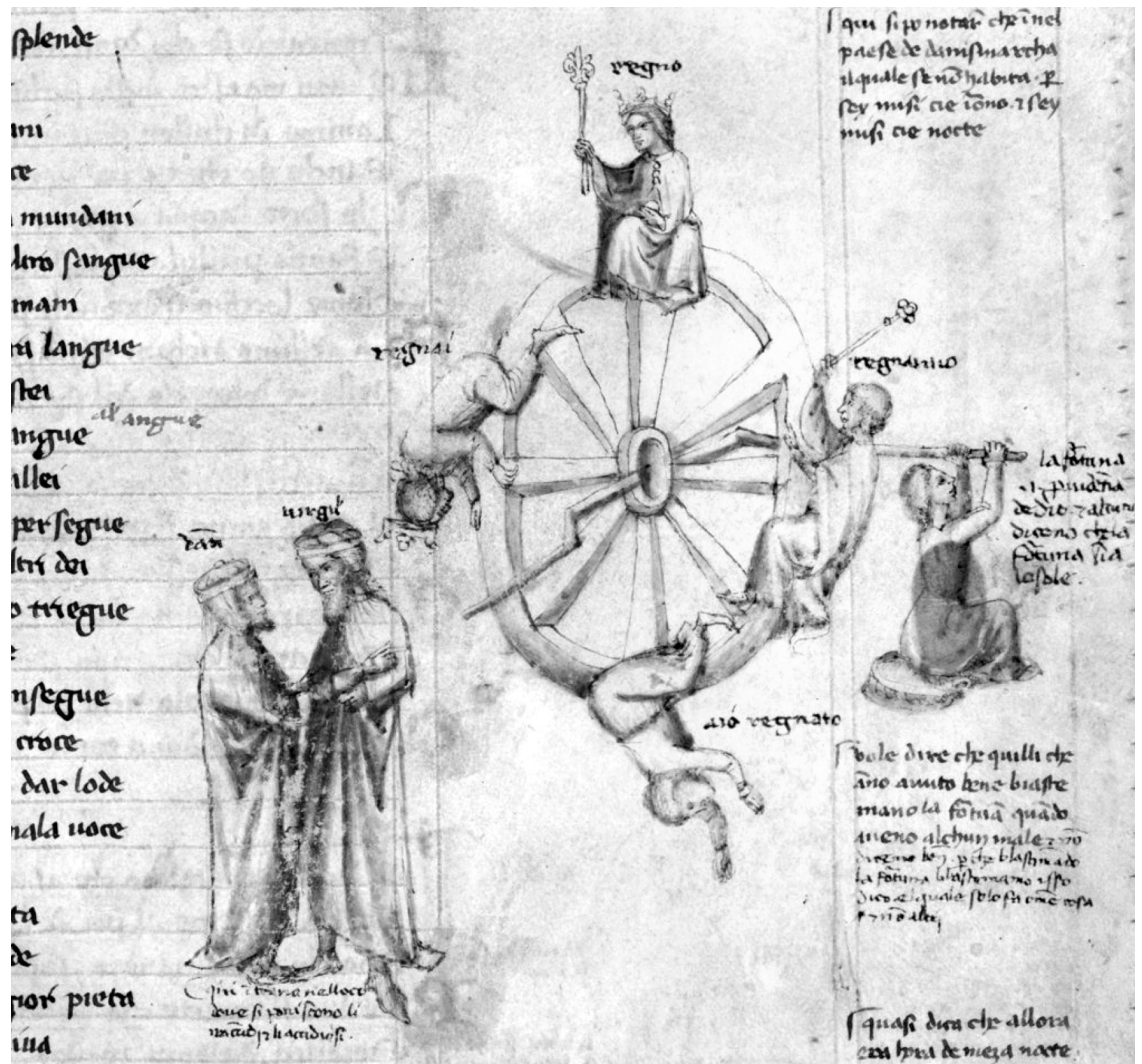
Nell'esemplare madrileno (che è quello che interessa in questa sede), ultimo testimone in ordine cronologico della famiglia iconografica delineata a proposito della dantesca Ruota della Fortuna, la committenza sembra avere infatti un ruolo determinante nella scelta del soggetto e nella sua declinazione figurativa.

Nell'immagine disegnata a f. 15r (fig. 4), alla presenza di Virgilio e Dante, il cui vivissimo colloquio di gesti e di sguardi non solo commenta ma arricchisce i versi di riferimento, Fortuna, non bendata ma volta verso l'esterno, quasi ignara di ciò che avviene alle sue spalle, aziona la lunga leva della ruota; su di essa un sovrano, in trono e fregiato degli emblemi del potere, *REGNA*, ma già si volge a destra, quasi presago della caducità del suo potere, in direzione della sua controfigura che rovina verso il basso (*REGNAI* gli si legge accanto), dove giacerà *AIO REGNATO*, mentre il suo successore, ancora non coronato ma impugnando lo scettro del potere, *REGNARÀ*.

Aggiungo che, a mio avviso, la lingua dei *tituli*, un volgare dalle forti inflessioni campane, e insieme l'individuazione della committenza contribuiscono a inserire l'immagine in un preciso quadro storico di riferimento; quindi a collegarla con le tensioni ideologico-politiche del momento e a metterla in relazione con le ragioni della committenza.

Del codice è nota, come si è detto in apertura, l'identità del committente e ricostruibile, per sommi capi, la di lui biografia. Domenico Nerolo da Taranto fu vescovo di Isernia tra 1390 e 1402 (e proprio a Isernia è stata assegnata di recente la realizzazione del codice madrileno), e successivamente, per volontà di Bonifacio IX, di Sessa Aurunca fino alla morte nel 1417<sup>28</sup>. Legato forse a Ladislao di Durazzo fu oppositore dell'Obbedienza romana negli anni turbolenti dello Scisma d'Occidente.

Delle sorti della dinastia angioina durazzeasca, della difficile ascesa al trono di Ladislao (*REGNARÒ*), dopo la morte violenta del padre Carlo (*REGNAI / AIO REGNATO*), dello scon-



tro contro i baroni ribelli, che solo l'intervento di Bonifacio IX, riuscì a volgere in favore del giovane principe in esilio (*REGNO*): di tutto questo l'immagine che ci viene consegnata dal Dante di Madrid (e in particolare i *tituli* che la completano) potrebbe rappresentare una significativa e intrigante metafora.

Ma, avviandomi alla conclusione, vorrei aggiungere ancora una riflessione. Un particolare<sup>29</sup> consente di collegare l'immagine della *Ruota della Fortuna* alla temperie ideologica da cui nasce il Concilio di Costanza (1414-1418), voluto da Sigismondo di Lussemburgo, a conclusione dello Scisma, per promuovere un generale rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche e al contempo il riequilibrio dei poteri tra Impero e Chiesa romana. Evento, quello del Concilio, cui potrebbe aver partecipato il vescovo Nerolo, ma è questione su cui sto indagando attraverso lo spoglio della documentazione conciliare<sup>30</sup>.

Una nota<sup>31</sup>, vergata accanto all'immagine di Fortuna (fig. 4), nel rimarcare il valore prov-

videnziale – *Fortuna, id est providentia de Dio* –, assimilandola al sole e alla sua luce (che nel dettato della *Commedia* è la luce divina) – *et alcuni dicono che la fortuna sia lo sole* – riecheggia il *Commento* scritto in pieno Concilio da Giovanni da Serravalle<sup>32</sup>, vescovo e teologo francescano, in cui, a glossare *Inf.* VII, 73-84: “Tunc cum volvitur talis rota sub et supra in circum illud, descendens et ad ymum veniens, demum inde superius veniens, sive ascendens, dat lumen omnibus versus quorum partes volvitur rota [...]. Sic facit sol circumiens terram”, si fa ricorso a un'immagine, *Sic facit sol circumiens terram*, che non troviamo in altre esegesi alla *Commedia*, neppure in Jacopo Alighieri e in Benvenuto da Imola ai quali si deve il commento verbale proposto dal Dante di Madrid.

In tal modo l'anonimo esegeta del codice (che sembra sia lo stesso che verga il testo, i *tituli* e le chiose), proprio con il richiamo al Serravalle, si inserisce nel clima ideologico politico che aveva portato al Concilio e che aveva

spinto il Serravalle a realizzare una traduzione latina della *Commedia* per i padri conciliari, corredata da un commento che, riflettendo sull'appello del poeta per una cristianità unita sotto la guida dell'imperatore romano, interpretava l'opera in chiave politica e religiosa a un tempo<sup>33</sup>.

In questo quadro bene si colloca la proposta, da parte del Dante madrileno, del tema figurativo della Fortuna in funzione provvidenziale.

- 1) J.-B.-L.-G. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, II, Paris 1823, pp. 81-83. Su Seroux d'Agincourt si veda anche I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'Art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005. Da ultimo *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di I. Miarelli Mariani – S. Moretti, Città del Vaticano 2017 (*Studi e testi*, 523).
- 2) Sul Dante Urbinato cfr. *Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana*, I. *I manoscritti Urbinati*, a cura di S. Maddalo – E. Ponzì, scheda, in corso di stampa (C. Ponchia – F. Toniolo).
- 3) SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art* cit., p. 81.
- 4) P. BRIEGER – M. MEISS, *Catalogue*, in P. BRIEGER – M. MEISS – C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I, Princeton 1969, pp. 208-339: 276-279. Si veda inoltre, anche per le vicende del manoscritto fino all'acquisizione da parte della Nacional di Madrid, M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, p. 175.
- 5) G. PITTIGLIO, *Il manoscritto 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e hapax iconografici*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto – L.M.G. Livraghi, Firenze 2019, pp. 143-164. Si veda anche *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta fino al 1480*, a cura di E. Malato – A. Mazzucchi, Roma 2011, pp. 844-845. Per il commento di Benvenuto da Imola ivi, pp. 86-107.
- 6) Ringrazio Maria Careri e Marcello Barbato per i consigli sulle caratteristiche linguistiche delle note e del commento a margine.
- 7) G.M. DIAMARE, *Memorie critico-storiche della Chiesa di Sessa Aurunca*, I, Napoli 1906, p. 183; U. GUERRIERO, *La città di Sessa Aurunca ("Suessa" detta in antico). La storia della città dalle origini fino all'unità d'Italia*, Pistoia 1967, pp. 94, 170-171; ma si veda anche la bibliografia citata da PITTIGLIO, *Il manoscritto 10057* cit.
- 8) L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma 1994, pp. 39-40. Delle "storie seconde" si è occupato di recente Gianni Pittiglio nella sua tesi di dottorato (discussa presso l'Università di Roma La Sapienza nell'a.a. 2016-2017 e in corso di pubblicazione), intitolata *Le immagini della Divina Commedia. Tradizione, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XV secolo*.
- 9) Di questo soggetto iconografico e delle sue declinazioni testuali e iconografiche mi sono occupata io stessa. S. MADDALO, *Commentare in figura la Commedia. Antonio Grifo e i marginalia miniati nell'incunabolo della casa di Dante*, in *Dante visualisé. Les cartes qui rientrent III:*

1450-1500, Actes du Congrès international (Tours, 31 mai-2 juin 2017), in corso di stampa.

- 10) Per la diffusione del tema iconografico della Fortuna, si veda F. POMARICI, *Fortuna*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 321-325, con bibliografia.
- 11) G. OROFINO, *Calcolo e Fortuna. I disegni del codice 189 dell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona – R. Campanari – M. Mussini, Milano 2007, pp. 126-131. Per la descrizione del codice e la bibliografia si veda anche *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, III. *Tra Teobaldo e Desiderio*, a cura di G. Orofino, Roma 2006, pp. 17-18, 85-88.
- 12) Sul tema iconografico si veda: P. PISANI, *L'iconografia della ruota della Fortuna*, Padova 2011; in connessione con la *Commedia* dantesca, A. FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull'iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della Commedia*, 'L'Alighieri', 48 (2016), pp. 37-53.
- 13) Il primo commento a riflettere sulla relazione tra la Ruota della Fortuna dantesca e l'opera di Boezio è quello di Boccaccio: GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano 1965, VI, p. 397, citato in FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., p. 39.
- 14) OROFINO, *Calcolo e Fortuna* cit.; FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit.
- 15) Sul tema della Ruota della Fortuna, in relazione al boeziano *De consolatione*, è fondamentale P. COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédent et postérité de Boèce*, Paris 1967.
- 16) PISANI, *L'iconografia della ruota della Fortuna* cit., p. 19.
- 17) P. DIEMER – D. DIEMER, «*Qui pingit florem non pingit floris odorem*». *Die Illustrationen der Carmina Burana (Clm 4660)*, 'Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte', 3 (1987), pp. 43-75.
- 18) G. STEER, *Das Fortuna-Bild der 'Carmina Burana' Handschrift Clm 4660. Eine Darstellung der Fortuna Caesarea Kaiser Friedrichs II?*, in *Literatur und bildende Kunst in Tiroler Mittelalter. Die Weing-Fresken von Rodenegg und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst*, herausgegeben von E. Kühebacher, Innsbruck 1982, pp. 187-207; DIEMER – DIEMER, «*Qui pingit florem non pingit floris odorem*» cit., p. 63.
- 19) G. DESIDERI, *Dante, Fortuna e Francesco da Barberino*, in «*Pueden alzarse las gentiles palabras*». *Per Emma Scoles*, a cura di I. Ravasini – I. Tomassetti, Roma 2013, pp. 179-184: 179, cit. in FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., p. 52. Per i *Dialoghi* si veda anche D. GOLDIN, *Testo e immagine nei "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino*, 'Quaderni di italianistica', 1 (1980), pp. 125-138, e, per l'aspetto figurativo, V. NARDI, *Le illustrazioni dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, 'Ricerche di Storia dell'arte', 49 (1993), pp. 75-92.
- 20) BRIEGER – MEISS, *Catalogue* cit., pp. 309-313; M. ROTTIL, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli 1972, pp. 77-81; RODDEWIG, *Dante Alighieri* cit., pp. 232-233; FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., pp. 50-53.
- 21) Un quadro della tradizione figurativa del tema nell'iconografia dantesca in: C. KLEINHENZ, *The Visual Tradition of Inferno 7: The Relationship of Plutus and Fortune*, in *Visibile parlare: Dante and the Art of the Italian Renaissance*, 'Lectura Dantis', 22-23 (1998), pp. 247-278.
- 22) Per la *Commedia* di Budapest, oltre a BRIEGER – MEISS, *Catalogue* cit., pp. 212-215, e RODDEWIG, *Dante Alighieri* cit., pp. 25-26, si veda *Dante Alighieri*, *Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest*, Codex Italicus 1. *Studi e ricerche*, a cura di G.P. Marchi – J. Pál, Verona 2006, e in particolare G. FOSSALUZZA, *Provenienza del*

*codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, ivi, pp. 51-83: 78-83 per una breve descrizione delle miniature e l'indicazione delle numerosissime istruzioni per il miniatore in volgare veneziano; p. 51, per l'assegnazione alla committenza di Andrea Dandolo. Si veda anche G. MARIANI CANOVA, *Antonio Grifo illustratore del Petrarca queriniano*, in *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G.V.15*, a cura di G. Frasso, Padova 1990 (*Studi sul Petrarca*, 20), pp. 147-200.

23) BRIEGER – MEISS, *Catalogue* cit., pp. 244-255; RODDEWIG, *Dante Alighieri* cit., pp. 121-122. Ma anche FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., p. 48.

24) A mio avviso si può identificare con *Fortuna* la figura seduta alla sommità della ruota, volta verso il personaggio in ascesa raffigurato sulla sua destra. Testimonia di un'altra opinione FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., p. 48, che parla in questo caso di una "ruota senza Fortuna".

25) BRIEGER – MEISS, *Catalogue* cit., pp. 211-212; RODDEWIG, *Dante Alighieri* cit., p. 2; FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., p. 45. Bisogna vedere anche in B. DEGENHART, *Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, in *'Divina Commedia'. Codex Altonensis*, Berlin 1965, pp. 67-126.

26) BRIEGER – MEISS, *Catalogue* cit., pp. 327-331; RODDEWIG, *Dante Alighieri* cit., pp. 272-273; FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., p. 48.

27) BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* cit., p. 397.

28) Cfr. *supra*, p. 185.

29) Già notato da FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*» cit., p. 48.

30) Dell'ampia bibliografia relativa al Concilio di Costanza, ho consultato in particolare (al momento senza troppa fortuna), per la documentazione: H. FINKE, *Acta Concilii Constanciensis*, I-IV, Münster 1896-1928. Più in generale: K.A. FINK, *Die Wahl Martins V*, in *Das Konzil von Konstanz: Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie*, herausgegeben von A. Franzen – W. Müller, Freiburg – Basel – Wien 1964, pp. 138-151; D. GIRGENSOHN, *Berichte über Konklave und Papstwahl auf dem Konstanzer Konzil*, 'Annuaire historia conciliorum', 19 (1987), pp. 351-391; J. WOHLMUTH, *I concili di Costanza e Basilea (1431-1449)*, in *Storia dei concili ecumenici*, a cura di G. Alberigo, Brescia 1990, pp. 219-281, per il Concilio di Costanza pp. 222-239 (con bibliografia). Devo una serie di suggerimenti ad Amedeo De Vincentiis, che ringrazio affettuosamente.

31) Ringrazio Emma Condello per l'aiuto nella lettura della nota.

32) Sul *Commento* di Giovanni da Serravalle: G. FERRANTE, *Il Comento dantesco di Giovanni Bertoldi da Serravalle nella redazione "imperiale" (1417)*. *Recensio ed edizione critica*, Napoli 2012, pp. 287-288.

33) Ivi, p. 12.

#### Elenco dei manoscritti

Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N.2. Aa 5/7  
Budapest, Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Könyvtára, ital. I  
Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, 66  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4076; Urb. lat. 365; Vat. lat. 4776  
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. C III 1266  
Heiligenkreuz, Bibliothek des Zisterzienserstifts, 130  
London, British Library, Royal 20. D. I.  
Madrid, Biblioteca Nacional, 10057  
Montecassino, Archivio dell'Abbazia, 189  
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660  
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530  
Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2186

#### Crediti fotografici

figg. 1-4: Biblioteca Nacional, Madrid

#### Abstract

Fortuna general ministra e duce. *Suggestions for a Political Interpretation of Dante's Commedia*  
The paper deals about an image illuminated on f. 15r of the Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10057 which offers a version *primoquattrocentesca* of the Dante Alighieri's *Commedia*. The illustrative project of the manuscript consists of a rich series of watercolour drawings made on the margins with an original narrative. Thanks to the name of the probable client it is possible to relate the manuscript to the Southern region of Italy, in the early 15<sup>th</sup> century. The miniature with the *Wheel of Fortune* (f. 15r), analysed here, follows the iconographic canon offered from the rich tradition of the *Comedy* text, but with an addition in the margin of the picture: a note, which remarks providential value of Fortune, serves to connect the manuscript not only with the *Commentary on the Comedy* written by Giovanni da Serravalle, a Franciscan theologian, during the Costance Council (1414-1418) but also with the ideological and political climate in which the council was been organized by Sigismund of Luxembourg.

maddalo@unitus.it