

SILVIA MADDALO*

COMMENTARE IN FIGURA LA *COMMEDIA*. ANTONIO GRIFO E I
MARGINALIA MINIATI NELL'INCUNABOLO DELLA CASA DI DANTE

È con atteggiamento da vero esegeta Antonio Grifo¹, letterato umanista alla corte di Ludovico Sforza e attento lettore di Dante², chiosa in scrittura e figura – con le postille al testo della *Commedia* e al commento di Cristoforo Landino³ e con un ricco ed elaborato corredo decorativo e figurativo – lo splendido esemplare incunabolo conservato presso la Casa di Dante a Roma, con la segnatura C23⁴.

Attraverso tre illustrazioni, tratte dall'*Inferno*, cercherò di individuare i meccanismi che guidano la mano di Grifo, ideatore e al tempo stesso esecutore dell'intero progetto iconografico e quindi *concepteur* di se stesso⁵. A lui, è ormai convinzione condivisa, si devono infatti sia l'elaborazione di una complessa e articolata trama figurativa che si dispone liberamente sullo spazio riservato della pagina, tra il testo e il commento, sia la realizzazione della ricchissima e fantasiosa ornamentazione che si avvale di tutti gli espedienti decorativi che, negli ultimi decenni del Quattrocento il manoscritto miniato aveva acquisito in area veneta e veneto padana, divenendo sotto quest'aspetto leader nell'Italia del libro.

* Università degli Studi della Tuscia-Viterbo.

¹ FRASSO 1990: 42-48 per la biografia di Antonio Grifo. Ma anche MARCOZZI 2002 e Id. 2015a.

² Non si possono dimenticare le pubbliche *lecturae* tenute alla corte di Ludovico Sforza, come racconta Vincenzo Calmeta, negli anni 1494-1496, FRASSO 1990: 44-45; MARCOZZI 2015a: 509; MENEGHETTI 2015: 613.

³ PROCACCIOLI 2001. Per le postille di Grifo al testo e al commento di Landino cfr.: FRASSO 1990; RAGNI 1973; MARCOZZI 2002.

⁴ Si tratta di un esemplare dell'edizione stampata a Venezia per i tipi di Pietro de' Piasi nel 1491 (IGI 364).

⁵ Per il commento figurato di Antonio Grifo cfr. anche MARIANI CANOVA 1990; MENEGHETTI 2015; MAZZUCCHI 2015b.

Le tre immagini scelte appaiono a mio avviso particolarmente adatte a evidenziare l'attitudine di Grifo a farsi interprete del testo della *Commedia*, a individuarne le tematiche guida e a proporre proprio attraverso il corredo iconografico una propria esegesi, rivelando in tutto ciò una non comune capacità di tradurre in figura l'immaginario dantesco; anche se, e lo dico in premessa, non so quanto egli riesca a comprendere a pieno l'eccezionale catena simbolica che attraversa il poema.

Alle tre immagini proposte corrispondono infatti, credo, altrettanti momenti significativi del viaggio dantesco, sui quali rifletterò seguendone le tracce nella prima cantica. Li elenco: la riflessione dottrinale e filosofico-religiosa a carattere salvifico; la passione amorosa, nelle sue varie declinazioni; le problematiche storico-politiche e ideologico-morali, imprescindibili anch'esse nel messaggio veicolato dal poema.

1. Una peculiare *Anastasis*

«Io era nuovo in questo stato,/ quando ci vidi venir un possente,/ con segno di vittoria incoronato» (*If.* IV, 52-54: è il canto dei giusti, abitanti del Limbo perché non battezzati)⁶. Così Virgilio, interrogato da Dante sugli spiriti virtuosi incontrati nel primo cerchio dell'*Inferno*: «Dimmi, maestro mio, dimmi signore/[...], uscì mai alcuno, o per suo merto,/ o per altri che fosse poi beato?» (45-49). Nei versi, e nella risposta del Maestro a Dante, la figura di Cristo risorto, *possente* e *incoronato*, irrompe nel Limbo, quasi metaprotagonista sottaciuto nel nome. E il segno di vittoria è certo da mettere in relazione con il *signum victoriae*, la croce, richiamata per l'episodio della discesa di Cristo all'Ade nell'apocrifo Vangelo di Nicodemo⁷, che è stato riconosciuto come fonte per il poeta⁸.

Antonio Grifo, nel *bas de page* di f. 35v dell'incunabolo romano (**Fig. 1**), in un'immagine che si svolge in perfetta corrispondenza con i versi, riassumendoli in forma limpida ed efficace, rappresenta il momento finale del *descensus* di Cristo al Limbo, quindi il suo riemergere trionfatore, seguito dalla schiera dei giusti riscattati dalla colpa primordiale e, al pari di lui, risorti.

⁶ Per il testo della prima cantica si è fatto ricorso a INGLESE 2007.

⁷ «E così avvenne. Il Signore pose la sua croce in mezzo all'inferno quale segno di vittoria, e vi rimarrà in eterno», *Vangelo di Nicodemo* (Discesa di Gesù agli Inferi) II, *Recensio latina* B [10, I], 26, in MORALDI 1994: 723.

⁸ MARCOZZI 2002: 31. Ma è suggerito anche da INGLESE 2007: 73.



Fig. 1 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 35v

Cristo, isolato in primo piano e perfettamente frontale (quindi nel modulo iconografico della resurrezione), suggestiona per le tangenze formali con la pittura dei leonardeschi della prima ora (è nota d'altro canto una sua frequentazione milanese con lo stesso Leonardo)⁹: penso a Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516), espressione di una visione fortemente idealizzata, quasi trasognata, del leonardismo, ma anche ad Andrea Solario (1465-1524 ca.) e al suo *Ecce homo* del Poldi Pezzoli, capolavoro del primo periodo del pittore, coincidente cronologicamente con l'incunabolo romano¹⁰.

Nell'interpretazione del soggetto iconografico proposta da Grifo, che può forse aver trovato ispirazione anche in opere di area cronologica e geografica a lui prossima, in particolare dalla pittura veneta¹¹, Cristo è avvolto in un panno rosso

⁹ MARIANI CANOVA 1990: 157-159; MARCOZZI 2015a: 509.

¹⁰ Per un quadro generale della pittura di influenza leonardesca, in particolare lombarda cfr. BORA/BROWN/CARMINATI 1998. Si aggiunga poi, per Boltraffio: FIORIO 1998, EAD. 2000; per Solario: BROWN 1998, fig. 114, per il San Giovanni Battista del Museo Poldi Pezzoli di Milano. Un particolare interesse per la conoscenza della Milano sforzesca (e leonardesca) riveste, anche per il suo valore di sintesi, il volume di Alessandro Ballarin (BALLARIN 2010).

¹¹ Grifo è, per fare un esempio tra i tanti che si potrebbero proporre, la caratterizzazione iconografica della *Discesa di Cristo al Limbo* dipinta da Gentile Bellini e conservata ai Musei Civici di Padova (con la collocazione n. 416), databile alla metà del Quattrocento. Ci siamo confrontati in proposito con Luca Marcozzi, che ringrazio anche per le proficue chiacchierate sull'incunabolo romano. Un'analogia iconografia del Cristo, risorto e trionfante, è proposta, a riprova della fortuna

come il sangue della Passione e alla Passione fanno riferimento i segni sul costato e sulle mani. Ma, nel contempo, è anche *incoronato* con il nimbo crucigero e nella destra esibisce il labaro ancora con il *signum victoriae*. Ed è altrettanto significativo, a mio avviso, che in questa visione profondamente umanistica proposta da Grifo dove sono le figure, i personaggi, a costruire la visione, Dante e il suo Maestro siano in questo caso voci recitanti, attori “fuori campo” nel dramma sacro che si svolge dinanzi agli occhi del lettore. Assenti, dunque, dal proscenio, come non di frequente nel corredo illustrativo dell’*incunabolo* romano¹², forse proprio per lasciare a questo peculiare soggetto il ruolo da protagonista.

Alle spalle di Cristo *l’ombra del primo parente*. Cristo «Portò fuori di qui l’anima del primo padre», scriverà Dante in *Pd.* XIII, 111, riecheggiando Nicodemo: «e, tenendo la destra di Adamo (*Cristo*) salì dagli Inferi, seguito da tutti i santi»¹³, e ad Adamo sembra alludere *in figura* (ma questo comporterebbe un ricorso diretto del chiosatore Grifo alla fonte apocrifia) l’albero collocato alto sulla montagna dove si apre la grotta dell’Anastasi (è il monte Amalech di Nicodemo)¹⁴, altro *hapax* nella tradizione iconografica della *Discesa di Cristo al Limbo* e in particolare in quella proposta dagli illustratori di Dante: se accompagniamo ancora l’immagine disegnata da questo straordinario umanista miniatore con la lettura della fonte, possiamo forse riconoscere l’albero della misericordia, con il cui olio Cristo unse il progenitore preparandolo alla resurrezione¹⁵.

Nella miniatura, dalla cavità della terra (che, nell’interpretazione che ne dà Grifo, è insieme figura dell’oltretomba e del sepolcro di Cristo)¹⁶ emergono, come guidati dalla sua mano, i giusti morti prima della venuta di Salvatore: «et omnes sancti – recita ancora Nicodemo – secuti sunt eum»¹⁷. L’immagine fa eco a *If.* IV, 56-61, dove sono elencate le *ombre* dei primi patriarchi e dei profeti, «d’Abel suo figlio, e quella di Noè, di Moisè legista, e obbediente/ Abraàm patriarcha...»: Abele, Noè, Mosè, Abramo, Davide, Isacco e Giacobbe accompagnato dai dodici figli e

del soggetto, da Giovanni Bellini nella *Resurrezione*, oggi a Berlino, al Kaiser Friedrich Museum (con la collocazione n. 1177a), datata 1475-1478. Dello stesso soggetto, ma con un’impostazione molto dissimile, è la pergamena su tavola oggi conservata alla City Art Gallery di Bristol (databile intorno al 1470), copia di Giovanni da un disegno di Andrea Mantegna (B.5).

¹² Da un mero computo aritmetico risulta che per esempio nella prima cantica sono solo sette (ai ff. 38r-v, 39r-v, 82v, 123r, 125v, 126r, 134v) le illustrazioni marginali che si segnalano per l’assenza dei due protagonisti del poema dantesco.

¹³ *Vangelo di Nicodemo* II, Recensione latina A [8, I], 24, in MORALDI 1994: 706.

¹⁴ «Quand’ecco improvvisamente apparire dal monte Amalech una grande moltitudine che scendeva: erano quasi dodicimila uomini risorti con il Signore...», *Vangelo di Nicodemo*, II, Recensione latina B [1, I], 6, in MORALDI 1994: 715.

¹⁵ *Vangelo di Nicodemo* II, *Recensio latina* A [3, I], 19, in MORALDI 1994: 700.

¹⁶ Si tratta infatti di un elemento abbastanza insolito nella tradizione figurativa dell’Anastasi. Si consulti in proposito, anche per una storia del soggetto iconografico, KARTSONIS 1986.

¹⁷ II, Recensione latina A [8, I], 24 [2].

dalla moglie Rachele. E d'altri molti che la miniatura propone, in estrema sintesi, in una schiera non del tutto indistinta articolata come appare per età e per sesso, che si accalca ansiosa per riemergere dal ventre della terra¹⁸.

Sul lato destro dell'immagine una *manicula* tracciata tra la colonna di testo e il commento cattura l'attenzione del lettore su una delle tante postille che Grifo annota in scrittura e figura, in perfetta corrispondenza, ai margini del testo: è la torre, in rovina, *ante quam isti traherentur de limbo*, come informa la didascalia; suggestione del terremoto provocato dalla discesa di Cristo agli Inferi e del crollo di tutto ciò che era nell'Ade: «Ed ecco che improvvisamente l'Inferno si scosse, si infransero le porte della morte... e si aprì ogni cosa», recita l'apocrifo¹⁹, che fa eco da lontano al racconto evangelico della morte («Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono», Mt 27, 51), e della resurrezione di Cristo («Ed ecco che vi fu un gran terremoto», Mt 28, 2)²⁰.



Fig. 2 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 35v

Grifo sembra individuare dunque nel testo dantesco, traducendola con la forza sintetica dell'immagine dipinta, un'interpretazione trionfale del tema dell'Anastasi come momento conclusivo della vittoria del Messia sulla morte e della redenzione di ciascun cristiano, interpretazione che identifica uno dei fili conduttori

¹⁸ Una proposta di identificazione dei personaggi in PITTIGLIO 2015.

¹⁹ *Vangelo di Nicodemo*, II, Recensione latina B [8, I], 24, in MORALDI 1994: 721.

²⁰ Una lettura legata in particolare ai Sinottici in MARCOZZI 2002: 32.

dell'ideologia filosofico-religiosa dell'intera *Commedia* e che bene ne rappresenta le tensioni religiose. La scena è, nel suo complesso, di tale densità simbolica da costituire un vero *hapax* nell'ampia e varia tradizione figurativa del poema tra Tre e Quattrocento²¹, se è vero che l'unico esempio proponibile a confronto, pur nella sua diversità, è quello di primo secolo XV, tradito a f. 9r del Madrileno 10057 (Fig. 2), un prezioso esemplare della *Commedia* illustrato con *grisailles* appena toccate dal colore rosso²². In altri casi, e penso al Dante di Chantilly, Musée Condé, ms. 597, e anche al Vat. Lat. 4776, oppure alla *Commedia* altonense (Altona, Christianeum, ms. 2 Aa 5/7), i giusti sono raffigurati, rispettivamente ai ff. 51r, 11v e 11r, all'interno di una cavità aperta nel ventre della terra, senza alcun riferimento all'iconografia dell'Anastasi²³.

L'immagine, nell'incunabolo romano, viene collocata ai margini inferiore e laterale del doppio specchio scrittorio rappresentato dai versi e dal commento del Landino, e perfettamente accostata, come peraltro la quasi totalità dei *marginalia* figurati che corredano le tre cantiche, al testo di riferimento, con modalità compositive che non solo testimoniano di una perfetta continuità tra codice manoscritto e libro a stampa ma che, pur nelle siderali distanze cronologiche e di cultura figurativa, collegano la *Commedia* di Grifo al *Bildercodex* medievale, tipologia libraria destinata a testi prevalentemente di carattere scientifico, di cronaca e di storia, di letteratura. In quella tradizione manoscritta, il rapporto tra testo e immagine è proposto in un insieme coerente in cui le due componenti (quella testuale e quella figurativa) hanno pari dignità e analoghe funzioni, come nell'esemplare incunabolo romano, dove, occorre sottolinearlo, il dialogo si svolge tra tre, forse quattro, interlocutori, il testo (Dante), il commento (Landino), le chiose e l'illustrazione (Grifo).

Ma c'è di più. Il miniatore opera su molteplici piani: *in primis* interviene sul corredo illustrativo ereditato dall'edizione Piasi del 1491²⁴, composto da iniziali tridimensionali annegate su fondi decorati a motivi antichizzanti e da illustrazioni incipitarie, che egli rielabora talora arricchendolo di una tavolozza cromatica intensa e vivace, mentre prosciuga (per esempio evitando di ripetere più volte le figure dei due attori principali) la composizione iconografica a favore delle postille figurative marginali. Porto l'esempio dell'*incipit* del II canto, dove viene eliminata

²¹ In generale sul canto IV e sulla sua iconografia è sempre valida la proposta, a carattere riassuntivo, di BRIEGER 1969: 121-122, pl. 67-78.

²² Sul codice madrileno BRIEGER 1969: *passim*, che data il codice alla metà del Quattrocento; RODDEWIG 1984: 175 (datazione: sec. XIV-XV); BELLOMO 2004: 67, 155; LABRIOLA 2015: 110-112; si cfr. anche il contributo di PITTIGLIO presente in questo volume. Da ultimo MADDALO in stampa.

²³ Da sottolineare che nel ms. di Chantilly sono raffigurate soltanto le anime dei bambini non battezzati (PITTIGLIO 2018a).

²⁴ Ed. Pietro de' Piasi, Venezia, 18 novembre 1491. Emendata dal frate francescano Piero da Figino. Ho consultato l'esemplare conservato in Biblioteca Corsiniana (Cors. 51. D. 9).

la figura di Beatrice, che riappare sul *recto* del foglio successivo, raffigurata, e con una certa attenzione alla simbologia dei colori, nel colloquio con Virgilio. Crea inoltre quasi *ex novo* lo straordinario commento figurato, oltre quattrocento miniature, che distribuisce sapientemente smarginate lungo tutto il volume; infine, in un'overdose di fantasia decorativa, dota la narrazione di un corredo ornamentale d'eccezione, di matrice tardo gotica declinato alla maniera lombarda e aggiornato alle moderne istanze della miniatura veneta di primo Rinascimento: pagine incipitarie per le tre cantiche²⁵; iniziali, maggiori per gli *incipit* dei canti e del relativo commento (**Fig. 3**), arricchite quando da figure umane quando da motivi zoomorfi e fitomorfi (**Fig. 4**), talora da decorazioni all'antica e che riverberano, per il modulo grafico tridimensionale, le suggestioni della *litterae mantinianae*; iniziali medie e minori, decorate talora con dovizia o semplicemente cromatiche, per l'inizio e i vari passaggi del commento; e ancora un fantasioso susseguirsi di particolari ornamentali descritti con lenticolare attenzione al vero che, insieme all'ambientazione naturalistica, riverberano le suggestioni da favola cortese, vagamente edenica, dei giardini e dei parchi di corte. Ed è un decorativismo, quello di Grifo, che meglio si adatterebbe – come è stato giustamente sottolineato – ai toni della lirica e dell'elegia «[...] piuttosto che a quelli della tragedia o della commedia “tragica”»²⁶.

In una visione globale e lungimirante dell'esegesi grafico-figurativa e testuale, inoltre, Grifo ricorre a una serie di espedienti atti a catturare l'interesse del lettore e a tenerlo vivo sui momenti salienti del testo e mette in campo tutti i dispositivi propri del libro miniato. Quindi dissemina le pagine di *tituli*, vere e proprie didascalie alle immagini (**Fig. 2**), e ancora di filatteri iscritti con motti che spiegano o anticipano il testo (per esempio ai ff. 28r, 34r, 41r, 123r, 145v, ecc.); di inserzioni figurative nelle iniziali dei canti, a sintesi ancora per via di metafora del contenuto (per esempio ai ff. 107v, 119v); e poi di *maniculae* (numerosissime, si veda il f. 41v, e sparse in tutte le tre cantiche) e di richiami d'attenzione: dal sintetico e imperativo *legi* (f. 130r, anche nella variante *legete*, 49r) ai tanti arricchiti, nei casi che più interessano al “chiosatore”, da elementi figurativi (per esempio ff. 14v, 74r). E sono tali la varietà e l'ampiezza del corredo decorativo da configurare la personalità di un abile miniatore professionista (se pure forse non eccellente sotto l'aspetto figurativo), di livello non comune dal punto di vista tecnico (per l'uso di una tavolozza ampia, di colori a tempera rialzati con sottilissime pennellate d'oro)²⁷, ma anche di un attento esegeta in figura del testo, di cui coglie, lo ripeto, alcune delle valenze più significative, riuscendo talora a giungere all'essenza della poesia dantesca.

²⁵ Per analogie e differenze è di estremo interesse accostare queste pagine alle vignette dell'edizione Piasi conservata alla Biblioteca Corsiniana di Roma.

²⁶ MENEGHETTI 2015: 614.

²⁷ Si prenda come esempio il margine inferiore di f. 91v.



Fig. 3 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 130r



Fig. 4 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 93v

2. Mozione degli affetti

A f. 43^v va in scena la passione che soggioga Paolo e Francesca, preceduta con funzioni proemiali dalla miniatura incipitaria del canto V (f. 41^r), in cui Virgilio addita a Dante, *quasi smarrito* da un profondo turbamento, i peccatori carnali, protagonisti del secondo cerchio: «E più di mille/ ombre mostrommi, e nominòmi a dito,/ ch'amor di nostra vita dipartille» (If. V, 68-69)²⁸. La compassione in cui il poeta si smarrisce viene trasposta in figura dal miniatore (Fig. 5), con un pregnante fermo immagine (in cui Dante, svenuto, è soccorso da Virgilio) che, in chiusura del canto, condensa in maniera pregnante quella che è forse una delle terzine più famose del poema «Mentre che l'uno spirto questo disse,/ l'altro piangea: sì che di pietade/ io venni meno, così com'io morisse,/ e caddi, come corpo cade» (If. V, 139-142).



Fig. 5 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 44^v

I protagonisti indiscussi del racconto dantesco sono in questo caso Paolo e Francesca che si manifestano a Dante e al suo Maestro nel *bas de page* di f. 43^v, raffigurati su un duplice registro (Fig. 6), in una proposta iconografica straordinariamente felice e credo unica nella tradizione figurativa della *Commedia*²⁹, in cui, ancora

²⁸ Sul canto V e sull'episodio di Paolo e Francesca cfr. PAGLIARO 1967. Da ultimo PIROVANO 2015.

²⁹ Nella tradizione miniata della *Commedia*, come *in primis* nel Dante di Holkham Hall, ms. 514 della Library of Earl of Leicester (sec. XIV, III quarto, BRIEGER 1969: 8; ROTILI 1972: 73-77; RODDEWIG 1984: 151-152; PONCHIA 2015: 202), che rappresenta un caso esemplare che in qualche modo detta le regole iconografiche per i testimoni successivi (tav. 82b), le anime dei peccatori carnali (come nella vignetta incipitaria di Grifo) sono raffigurate in volo davanti a Dante e Virgilio,



Fig. 6 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 43v

una volta, l'immagine – che la didascalia manoscritta da Grifo rende esplicita «Questi duo ignudi sono dui cognati zoè Paulo e la Francesca da Rimini; e li dui vestiti sono elli medesimi» – contribuisce a tenere alta la temperatura emotiva del testo. Le loro anime calano in volo verso il poeta e la sua guida, «Quali colombe dal disio chiamate, / con l'ali alzate e ferme, al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate» (*If.* V, 82-84); per materializzarsi quasi istantaneamente in due presenze vive, in due personaggi abbigliati con sfarzosi costumi di corte, entrambi di grande venustà, a fare eco puntuale al poeta che insiste, nel canto, sulla loro bellezza

carnale. Come in una *pièce* teatrale, la caratterizzazione fisiognomica di questa mondana coppia di amanti (tanto diversi nella sovrastante apparizione) può forse adombrare – ma si tratta ancora una volta di una suggestione che solo l'atmosfera da “lieto paradiso” della corte milanese cantata dal Calmeta, rende proponibile –, un riferimento a Beatrice d'Este e Ludovico Sforza (i cui ritratti, come è stato di recente proposto a mio avviso convincentemente, sono contenuti in due iniziali figurate a ff. 121v e 182v)³⁰, oppure a Bianca Sforza (figlia naturale del Moro) e a Galeazzo Sanseverino (andati sposi nel gennaio del 1496, ed è inutile sottolineare in questo caso la coincidenza cronologica con l'allestimento dell'incunabolo), destinatario quest'ultimo, insieme al fratello Gaspare, dell'esemplare incunabolo concepito come pregevole dono di nozze.

nell'illustrazione a *bas de page*, e poi compaiono, in un foglio successivo, quelle, anch'esse nude, di Paolo e Francesca. In altri testimoni illustrati della *Commedia* – nel Vat. Lat. 4776, f. 16r (Firenze, sec. XVin), per esempio; nel Riccardiano 1035, f. 10v; nel Madrid, ms. 10057, sec. XV in., f. 12r, e ancora nel Yates Thompson 36 di Londra, metà XV, f. 10r; in tutti questi casi i due amanti sono raffigurati solo “in volo”, accompagnati o meno da altre anime, e non in una doppia immagine. Un'eccezione significativa può essere considerato l'esemplare Trivulziano (ms. 1076), lombardo, 1385 ca., in cui, a f. 13r, Paolo, che stringe in mano il libro “galeotto”, e Francesca vengono proposti in abiti cortesi, ma non in una doppia manifestazione, come nell'incunabolo di Antonio Grifo.

³⁰ MAZZUCCHI 2015b: 598-599. Ma anche MARCOZZI 2015a.

3. Un consigliere fraudolento

Per coloro che si sono occupati, nella lunga vicenda dell'esegesi dantesca, del messaggio politico-morale contenuto nel poema dantesco, l'episodio di Guido da Montefeltro, cantato dal poeta nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio dedicato ai consiglieri fraudolenti, riveste un particolare interesse come bene osserva Giuseppe Frasso in una recente monografia.

L'incontro con Guido, «lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano» proposto come caso esemplare di conversione da «uomo d'arme a cordelliero» in *Convivio*, XXVIII, avviene al passaggio al canto XXVII dal XXVI, canto quest'ultimo in cui si stagliava da protagonista la figura di Ulisse, sommo dispensatore di insidie. Velato dalla fiamma che lo avvolge nei versi danteschi, ma proposto nell'immagine sotto le sembianze di un'alta lingua di fuoco, «dritta in sù ... e queta», scrive il poeta (*If.* XXVII, 1), che il *titulus* vergato a fianco consente di identificare con Guido, il condottiero montefeltrano attira l'attenzione di Dante e del Maestro «[...] per un confuso suon che fuor n'uscita» (ivi, 5), e turba il poeta conducendolo a proporre una metafora letteraria che richiama il bue di Falaride di Orosio I, 20: «Come 'l bue cicilian, che muggiò prima/ [la fiamma]... muggiava con la voce dell'afflito... Così, per non aver via né forame/ dal principio nel foco, in suo linguaggio/ si convertian le parole grame» (*If.* XXVII, 9-15) che con rinnovata abilità sintetica Grifo traspone in metafora figurativa (Fig. 7).



Fig. 7 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 123v

All'accorto esegeta non sfugge neppure la possibilità di mettere in scena, in perfetta sintonia con il dettato incalzante dei versi, il drammatico incontro tra Bonifacio VIII e Guido, proposto da Dante e discusso con dovizia di particolari da Landino, e di comporre un'immagine che, identificando a evidenza una solenne rappresentazione di potere, non ha ancora una volta modelli di riferimento nell'ampia produzione miniata della *Commedia* (Fig. 8). Negli esemplari illustrati in cui il Montefeltro viene rappresentato, all'incipit del canto, per figura e non solo in via di metafora, egli si appalesa tra le fiamme, nudo o con indosso il saio francescano; così ad esempio nella *Commedia* di primissimo Quattrocento, il Vat. Lat. 4776, o nell'esemplare della British Library, Yates Thompson 36, della metà del secolo XIV; e ancora a f. 51Ar del Dante di Madrid. Tutti riconosceremo invece, nell'immagine in oggetto, una tradizione figurativa facente perno sul pontefice intronizzato, che, con molteplici varianti (esaltazione della teocrazia papale? omaggio al sovrano pontefice? scena di offerta?), itinerava attraverso il Medioevo; una tradizione altra da quella della *Commedia* e a questa altezza cronologica fitta di esempi, che non poteva essere ignota, a mio avviso, al responsabile del programma figurativo.

Papa Caetani, nella proposta di Grifo, è in trono, rivestito del piviale purpureo riccamente bordato d'oro, con il capo fregiato del triregno, da lui stesso innovato agli esordi del Trecento e con cui Arnolfo lo raffigura nello splendido busto marmoreo, oggi conservato negli appartamenti vaticani. È seduto sotto un moderno baldacchino, quello che aveva sostituito tra secolo XIV e XV l'*umbraculum* papale di sorgente medievale e che richiama alla memoria proposte analoghe in miniature e affreschi quattrocenteschi³¹, non troppo distanti dal contesto cronologico in cui Grifo opera e peraltro improntati allo stesso schema iconografico. Se pure scarse sono le notizie biografiche relative all'umanista (in particolare quelle che lo registrano al di fuori della sua vicenda veneto-lombarda), possiamo comunque ipotizzare un suo qualche, se pure sporadico e indiretto, collegamento con l'ambiente romano e pontificio: a Roma, infatti, egli è testimoniato in almeno un'occasione, intorno al 1477, in compagnia di Lelio Cosmico. E alla politica papale, tra Sisto IV e Alessandro VI, il regno dei quali segna l'acme del potere papale, accompagnata da uno straordinario uso mediatico delle immagini almeno pari a quello messo in atto due secoli prima da papa Caetani, sono da collegare, nel teatro politico e militare di quegli anni, in tempi e modi diversi, in qualche caso in funzione antiromana e anti-pontificia, i suoi protettori, i Sanseverino e lo stesso Ludovico il Moro³².

³¹ Penso in particolare, ma sono solo pochi esempi ai quali altri se ne potrebbero aggiungere, a opere di matrice borgiana, la solenne investitura dell'insegna cardinalizia da parte di Callisto III del futuro Pio II, nella Libreria Piccolomini a Siena, e, ancora opera del Pinturicchio, alla Disputa di santa Caterina negli Appartamenti Borgia, ma penso anche scene di dedica di esemplari miniati, come la *Cosmographia* di Tolomeo nell'Urb. Lat. 277, dove Jacopo di Angelo da Scarperia offre ad Alessandro V la traduzione dal greco in latino dell'opera tolemaica.

³² MARCOZZI 2015a.



Fig. 8 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 125v

Nell'episodio che Grifo mette in scena, Guido da Montefeltro, che la realtà delle vicende storiche di quegli anni tramanda come «il più irriducibile antagonista» dominio incontrastato della Chiesa romana³³, è inginocchiato di fronte al pontefice intronizzato, in atto di sottomissione. Di fronte al lettore/spettatore si sta compiendo l'atto conclusivo dell'incontro, narrato dal poeta, che segna il destino postumo del condottiero romagnolo e che consegna ai posteri il ricordo del consiglio fraudolento. «Ma, come Costantin chiese Silvestro/ dentro Siratti a guerir dela lebbre/ – è Guido nei versi 94 sgg. del canto XXVII – così mi chiese questi per maestro/ a guerir de la sua superba febbre». E continua, narrando la promessa pronunciata dal pontefice: «Tuo cuor non sospetti,/ fin or t'assolvo, e tu m'insegna fare/ sì come Prenestino in terra getti», e che si conclude con la suprema affermazione di potestà pontificia nello spirituale e nel temporale: «Lo ciel poss'io serrare e disserrare,/ come tu sai: però son due le chiavi/ ch' 'l mio antecessor non ebbe care» (If. XXVII, 103-105)³⁴. Ed è forse utile rilevare che quella dell'«Incontro tra il pontefice e il condottiero pentito», è notizia «sconosciuta ai vivi», come è stato scritto³⁵, che entrata in circolazione, insieme al racconto del peccato estremo di Guido, qualche tempo dopo la sua morte, con buona probabilità attraverso le *Historiae* di Riccobaldo ferrarese, viene accolta

³³ TAVONI 2015: 253.

³⁴ PARAVICINI BAGLIANI 1998: 20-23 (che, a p. 23, cita i versi della *Commedia*).

³⁵ TAVONI 2015: 253.

e sdoganata da Dante nella *Commedia*³⁶, capovolgendo il giudizio positivo espresso senza riserve, a proposito del conte, nelle pagine del *Convivio*.

Non so se a Grifo si possa riconoscere la consapevolezza della complessità delle problematiche storico ideologiche e politiche sottese al canto XXVII, ma è certo che nell'esegesi figurativa sui versi danteschi che egli propone l'immagine è come svuotata di tensione drammatica. Si tratta in definitiva, lo ripeto, di una vera e propria rappresentazione di potere, che solo la presenza di due demoni (neppure tanto inquietanti, quasi burattini manovrati da un filo invisibile) riconduce al contesto infernale. L'episodio viene quindi sceneggiato secondo una sorta di sequenza teatrale che culmina nell'azione rappresentata sul *recto* del foglio successivo (Fig. 9). In stringente prossimità, anche in questo caso, ai versi danteschi e alla glossa landiniana, e in una sintonia perfetta tra il dettato del testo (il dettato, sottolineo, non le sue vere ragioni) e l'immagine – «Francesco venne poi, com'io fui morto,/ per me; ma un d'i neri cherubini/ li disse: “non portar, non mi far torto./ Venir se ne dèe giù tra ‘ miei meschini,/ perché diede il consiglio frodolento”» (If. XXVII, 111-116) –, è narrata in figura la contesa per l'anima di Guido tra san Francesco e uno dei due diavoli raffigurati nel fotogramma precedente. In definitiva la vicenda storico-politico ed esistenziale del protagonista viene depotenziata e come trasposta nelle dimensioni della sacra rappresentazione.



Fig. 9 - Roma, Casa di Dante, C23, f. 126r

³⁶ Dante, scrive Tavoni, «[...] nel trattare personaggi ed episodi di storia e di cronaca, pretendendo di dirne la verità *sub specie aeternitatis*, certamente si impone di non entrare in contraddizione con fatti veri e noti», ivi: 259-260.

Concludo, non senza aggiungere che Grifo nell'incunabolo "romano" si accredita come vero professionista della pagina miniata, per l'illustrazione e per l'eccellenza dell'ornato. Sorge dunque la domanda, necessaria in casi come questo, se egli fu unico responsabile del complesso e articolato impianto decorativo e figurativo dell'incunabolo romano, come sin'ora ipotizzato, o se piuttosto operò, in questo e nell'altro esemplare incunabolo, il Petrarca queriniano del quale anche gli viene riconosciuta la paternità³⁷, come pure nel codicetto oxoniense dei *Rerum* e certo nel Canzoniere marciano, se operò mi chiedevo coadiuvato a vari livelli da collaboratori (non oso pensare a un atelier vero e proprio), attivi presso la ricca e colta corte sforzesca. E, aggiungo, la complessità del commento figurativo obbliga anche a interrogarsi sull'identità del *concepteur*, o quanto meno dell'ispiratore, se vi fu o se fu lo stesso Grifo, umanista di un certo rango, del programma iconografico sotteso al Dante "romano"; personalità che dovrà eventualmente essere ricercata, a mio avviso, nell'ambiente culturale e artistico del tardo Umanesimo lombardo.

³⁷ Cfr. in particolare MARIANI CANOVA 1990.

