ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Archivio istituzionale della ricerca

Virgilio, padre, nella tradizione figurata della Commedia

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:
Laura Pasquini (2021). Virgilio, padre, nella tradizione figurata della Commedia. STUDI E PROBLEMI DI CRITICA TESTUALE, 103, 303-322.

Availability:
This version is available at: https://hdl.handle.net/11585/846112 since: 2024-04-22

Published:
DOI: http://doi.org/

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (https://cris.unibo.it/).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

12 October 2024

VIRGILIO, PADRE, NELLA TRADIZIONE FIGURATA DELLA *COMMEDIA*

LAURA PASQUINI

Il contributo analizza l'iconografia di Virgilio nella sua funzione paterna-genitoriale, a partire dalla produzione manoscritta del secolo XIV. Mentre le immagini più antiche, trattengono la complessità del personaggio dantesco, sottolineando attraverso una 'gestualità affettiva' atteggiamenti tipicamente paterni, tali peculiarità si perdono nella semplificazione del personaggio a partire dal secolo XV, sino alle rappresentazioni idealizzate del poeta, caratteristiche dei secoli XIX e XX.

Virgilio, padre, 'gestualità affettiva', illustrazione

This study focuses on the paternal and parental role of Virgil's iconography, starting from the manuscript production of the XIV Century. While the oldest images preserve the whole complexity of Dante character, underlining his typically paternal attitudes through the use of 'affective gestures', starting from the XV Century, the simplification of the character leads to the loss of these characteristics, up to idealized representations of the poet, which are distinctive of the XIX and XX Centuries.

Virgil, father, 'affective gestures', illustration

In un volume offerto alla memoria di mio padre ho voluto rivolgere la mia attenzione, fra immagini e parole, alla figura di Virgilio, al centro dell'icona paterna per Dante e, invece, protagonista nelle rappresentazioni dell'arte di un percorso non sempre coerente, se visto in relazione con il ruolo complesso e sfaccettato interpretato dal poeta latino nella *Commedia*. E partirei proprio dalle pagine che mio padre dedicava alla figura del poeta latino, nel capitolo su *Il dominio metaforico*, in *Dante e le figure del vero*:

> L'abbiamo visto, via via, «maestro» (oltre che «autore»), a partire dalla celebre dichiarazione di *Inf*, I 85; «famoso saggio» (I 89), ma anche «savio gentil, che tutto seppe» (VII 3) e «mar di tutto 'l senno» (VIII 7); «poeta» (fin da I 130), anzi «l'altissimo poeta» (IV 80) e «nostra maggior musa» a *Par*. XV 26 (già in *Conv*. IV, XXVI 8: «il maggiore nostro poeta»); naturalmente anche «duca» e «segnore» fin da *Inf*. II 140, come conferma la triade "programmatica" «tu duca, tu segnore e tu maestro». Tuttavia egli è soprattutto "padre", non tanto sul piano numerico (dove prevale soprattutto l'appellativo "figlio" con cui egli si rivolge a Dante), quanto per ragioni più profonde, che non hanno a che fare col piano quantitativo (36 volte "duca", 51 "maestro", 81 "segnore", appena 13 "padre"). È una specie di crescendo trionfale, che va dal semplice «padre» (la prima volta a *Purg*. XIII 34) a «padre verace» (*Purg*. XVIII 7, ma col precedente di «dolce padre» (*Inf*. VIII 110), prima occorrenza in cui tale appellativo sostituisca "duca" o "maestro" sulla bocca di Dante. Un sintagma, questo, reiterato sette volte nel *Purgatorio* (IV 44 ecc.), accanto a «dolce padre caro» (XVIII 13) o «dolcissimo patre» (XXX 50). In un solo luogo (XXIII 4), «lo più che padre», indizio prezioso per far emergere – sempre grazie alle metafore – un altro e più segreto profilo. La verità è che Virgilio non è soltanto, agli occhi di Dante, il padre ideale per eccellenza ma anche qualcosa di più o di diverso.[1]

Il brano prosegue con la disamina dei versi 94-99 di *Purgatorio* XXI, dove Stazio, intensa controfigura di Dante, dichiara il suo debito verso l'*Eneide* virgiliana, introducendo quella metafora della maternità, «de l'Eneïda dico, la qual mamma / fummi, e fummi nutrice», che ancora in relazione a Virgilio verrà nuovamente chiamata in causa proprio nel momento del commiato dal poeta latino, nel canto XXX del *Purgatorio*: sovrapponendosi qui al tema cruciale «della sostituzione di Beatrice-teologia al simbolo della ragione umana sottomessa alla fede».[2] Virgilio è dunque certamente «più

[1] EMILIO PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della* Commedia, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 202-203

[2] Ivi, p. 204.

che padre» (*Purg*. XXIII, 4) come già suggeriva «una similitudine infernale di insolita ampiezza, dunque portatrice di un senso pregnante»,[3] quella che in *Inf*. XXIII 37-42, descrive i due poeti ormai raggiunti dai Malebranche e Virgilio che, con la stessa sollecitudine con cui una madre afferra il figlioletto e lo porta fuori dalla casa in fiamme, afferra prontamente Dante e insieme a lui si cala lungo il pendio che porta alla sesta bolgia, reggendo il discepolo sul petto, tenendolo in braccio, come fosse un figlio. A questa bipolarità o complementarità genitoriale, che per Emilio Pasquini affonda le sue radici non solo nella tradizione biblica, ma anche in quella francescana,[4] Virgilio, figura centrale nella *Commedia*,[5] assomma inoltre in sé il ruolo cruciale di maestro sapiente e profetico, anche in base alla lettura in chiave messianica della quarta *Egloga*; il poeta latino è «fonte» (*Inf.* I, 79) inesauribile e autore per eccellenza, sia sotto il profilo filosofico-religioso sia sotto quello grammaticale-retorico, «famoso saggio» (*Inf.* I, 89), perché poeta e quindi maestro di sapienza, guida paziente, simbolo della ragione che discerne e indica la strada migliore da percorrere, preservando altrui dai pericoli, ma non senza rivelare, talora, la propria umana fragilità, secondo alcuni, persino il suo tragico fallimento.[6]

Mi fermo qui, tanto può bastare allo storico dell'arte per disquisire di come questa figura, sommamente complessa e centrale nel testo dantesco, sia stata rappresentata nei commenti figurati della *Commedia*, a partire da quelli miniati, collocati ancora nella prima metà del secolo XIV.[7] Dobbiamo, peraltro, considerare che una prima scrematura, rispetto ai sensi sopra annoverati, viene operata dal testo miniato, per il fatto che a essere messo in scena nelle illustrazioni non è che il personaggio della *fictio* oltremondana: questo aspetto già semplifica il lavoro dello storico dell'arte, in quanto elimina in sostanza il Virgilio intertestuale, quello che emerge da un fitto meccanismo di citazioni, imitazioni e allusioni disseminate lungo le tre cantiche, evidentemente irrappresentabile attraverso la miniatura. Ciò che possiamo cogliere nei manoscritti del secolo XIV è, invece, in primo luogo l'aspetto esteriore di questa figura, che accompagna il poeta dal primo canto dell'*Inferno* al XXX del *Purgatorio*, descritta nella maggior parte dei casi con le fattezze di un vecchio, barbuto e canuto, la cui età avanzata subito lo distingue da quella del discepolo/allievo/figlio, che, anche nella fisionomia, rivela invece il suo essere precisamente nel mezzo del cammino della vita. Gli esempi che si potrebbero annoverare, rispondenti a questa tipologia che oppone il Virgilio anziano al più giovane Dante, sono numerosissimi e solo rare le eccezioni nella produzione miniata riferibile al secolo XIV. Si distanzia da un *cliché* pressoché unanime il manoscritto *Palatino 313* della Biblioteca Nazionale di Firenze, che di fatto descrive i due poeti come fossero coetanei e che, in alcuni casi **(**riconducibili, si presume, a mani differenti**),** attribuisce a Virgilio una barba rada, che non consente di distanziarlo, se non di qualche anno, dal più giovane discepolo. Lo stesso accade nel manoscritto *Egerton 943* della British Library, che addirittura annulla anche quella minimale differenziazione, mettendo in scena due personaggi simili nell'aspetto, apparentemente della medesima età. Ma si tratta di eccezioni, rispetto al Virgilio canuto, con la lunga barba bianca, che di norma accompagna il poeta nelle *Commedie* figurate del Trecento e lo guida, indicando la strada con una gestualità parlante, che

---

[3] *Ibidem*.

[4] Cfr. **i**vi, p. 205.

[5] All'interno di una bibliografia vastissima, che non intendiamo dominare, si vedano MASSIMO GIOSEFFI, *«Duca», "«Signore», «Maestro». Virgilio nella* Commedia *di Dante*, in *Leggere e rileggere la* Commedia *dantesca*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2009, pp. 211-232; SAVERIO BELLOMO, «*Or sè tu quel Virgilio?»: Ma quale Virgilio?*, «L'Alighieri», LVII, n.s. 47, 2016, pp. 5-18; GIUSEPPE LEDDA, *«Se fede merta nostra maggior musa»: sulla presenza di Virgilio nel* Paradiso, in *Dante e il mondo classico. In ricordo di Saverio Bellomo*, a cura di Stefano Carrai e Giovanna Rizzarelli, Ravenna, Longo, 2020, pp. 117-143, cui si rimanda anche per l'ampia rassegna bibliografica pregressa.

[6] Per cui cfr. in primo luogo: ROBERT HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella* Commedia, Firenze, Olschki, 1983.

[7] I manoscritti citati in questo contributo sono reperibili nel sito della Società Dantesca Italiana, nella preziosa sezione *Dante online* (https://www.danteonline.it/manoscritti/), con una schedatura di base che prevede, tuttavia, precise indicazioni in merito alla datazione e all'eventuale copista. La maggior parte dei manoscritti è, inoltre, consultabile anche in formato digitale e, in molti casi, il rimando alla biblioteca di appartenenza implica la possibilità di prendere visione di schedature complete con ampi apparati bibliografici. Si rimanda, pertanto, a questo utile strumento, aggiungendo, solo se necessario, ulteriori annotazioni bibliografiche.

traduce le chiose, i consigli, persino i rimbrotti di questa guida, anche visivamente attenta e paterna. Sono, difatti, molteplici gli atteggiamenti di estrema affettuosità, che si possono reperire nei commenti figurati del secolo XIV, numerosi i manoscritti che pongono l'accento sui gesti che esprimono affetto, attenzione, protezione e cura: sono mani che si stringono, braccia che cingono le spalle del discepolo scoraggiato, impaurito, stremato dalla fatica.

Vi sono certamente luoghi privilegiati, che già nel testo dantesco prevedono l'intervento premuroso e paterno del maestro, e che le miniature testimoniano con compiaciuta attenzione. Frequente il gesto di Virgilio che, dinanzi alla porta dell'inferno, prende Dante per mano, per incoraggiarlo a varcare quella soglia (cfr. *Inf*. III, 19: «E poi che la sua mano a la mia puose»),[8] gesto che il poeta latino compie spesso, e con sempre maggiore coinvolgimento affettivo, anche nelle carte miniate; così dinanzi ai giganti nel XXXI dell'*Inferno* a rendere quel «Poi caramente mi prese per mano» del **v.** 28. Consueta la rappresentazione del maestro che dinanzi alle Furie, nel canto IX dell'*Inferno*, sovrappone le mani a quelle di Dante, che già si copriva gli occhi con le sue; non rara la rappresentazione del poeta latino che, emotivamente coinvolto dalle parole accorate proferite dal discepolo dinanzi a papa Nicolò III nell'epilogo del canto XIX, dimostra, anche nel gesto di cingerlo con entrambe le braccia per riportarlo sull'argine della bolgia, la sua approvazione e partecipazione emozionale alla violenta invettiva di Dante contro i papi dediti alla simonia; davvero consueta la scena in cui il poeta viene preso in braccio dal maestro e allontanato di peso, con un gesto di istintiva, 'materna', apprensione, dinanzi ai minacciosi Malebranche nel canto XXIII; frequente la rappresentazione delle mani di Virgilio sul volto di Dante nel I canto del *Purgatorio* quando, dinanzi alla marina tremolante, fra i giunchi della spiaggia deserta, ne deterge le «guance lagrimose» (v. 127) dalle lordure infernali. Numerosi sono, inoltre, gli abbracci dipinti, disseminati nei testi miniati, ora dinanzi all'assalto di Filippo Argenti nella palude Stigia, a tradurre quel «Lo collo poi con le braccia mi cinse» di *Inf.* VIII, 43, ora sulla groppa di Gerione, a rappresentare quel desiderio silenziosamente urlato del discepolo che viene, come sovente accade, naturalmente esaudito da quella guida attenta, che anche nelle figurazioni miniate rivela una speciale capacità, tipicamente genitoriale, di anticipare desideri e speranze (cfr. *Inf*. XVII, 91-96). Davvero rara, invece, la scena che, all'altezza del XXX canto del *Purgatorio*, racconterebbe l'infinito sconforto di Dante per l'improvvisa scomparsa del «dolcissimo patre» (v. 50): l'episodio viene di norma del tutto tralasciato, nel senso che quasi tutti i manoscritti, anche quelli più descrittivi e dettagliati, si limitano ad accostare Virgilio al poeta sino al canto XXIX, per poi lasciare Dante in compagnia del solo Stazio dal XXX in poi. Fanno eccezione, descrivendo invece con precisione il turbamento del poeta, il manoscritto N.2 Aa 5/7 della Bibliothek des Christianeums di Altona (Amburgo), al f. 90*v*, e il *Filippino*, manoscritto CF 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, codice napoletano della metà del secolo XIV, particolarmente attento alle situazioni emotive, tradotte in gesti di grande espressività. Qui, alla carta 155*r* (fig. 1), appare evidente lo scoramento del poeta che dinanzi alla prima apparizione di Beatrice e riconoscendo «i segni de l'antica fiamma», si volge, come «fantolin corre a la mamma» (cfr. *Purg*. XXX, 43-48) a cercare il conforto della guida amorevole, svelata e celebrata nel suo duplice e complesso ruolo genitoriale, proprio al momento del definitivo, irrimediabile, distacco.

Vero è che certi manoscritti mostrano una particolare propensione per questo specifico vocabolario gestuale, che insiste teneramente sulla funzione "paterna" di Virgilio. Le mani dei due poeti si stringono sovente nel *Filippino* e il gesto viene significativamente accompagnato dal complice incrocio di sguardi, emblematico di una condivisione più profonda, che non si esaurisce certamente nel sia pur rassicurante contatto fisico. Una 'gestualità affettiva' compiaciuta, fatta di abbracci, di mani teneramente poggiate sulla spalla dell'allievo/figlio, per infondere coraggio, e che si stringono dinanzi al pericolo e nella fatica, particolarmente curata anche nel manoscritto *XIII C. 4* della Biblioteca Nazionale di Napoli, altro partenopeo con disegni a fregio continuo, attribuibili a due mani

[8] Sulla rilevanza dei gesti nella *Commedia* e in special modo sulla gestualità affettiva di Virgilio, cfr. RAFFAELLA ROMANO, *Non solo occhi: il corpo e la sua funzione nella* Divina Commedia, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di Andrea Campana, Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-23, ma in particolare le pp. 2-3.

distinte e al terzo quarto del secolo XIV (fig. 2). Si tratta, in realtà, di una caratteristica che pare peculiare anche di altri manoscritti di area napoletana - l'*Holkham misc. 48* della Bodleian Library, il manoscritto *M.676* della Pierpont Morgan Library di New York, l'*Additional 19587* della British Library - che potrebbe persino confermare le antiche origini di certa tipica e anche fisica, epidermica, esuberanza partenopea. Sono comunque frequenti, ma notevolmente più statiche, meno 'parlanti', le medesime pose, riproposte anche laddove il testo non le prevederebbe, in altri rilevanti manoscritti della medesima fase cronologica, caratterizzati da ricchi apparati illustrativi: così nel già citato *Palatino 313*, nello *Strozzi 152* della Biblioteca Medicea Laurenziana, in *Egerton 943* (British Library), nel manoscritto 597 del Musée Condé di Chantilly, nell'*Italico 1* della Biblioteca Universitaria di Budapest e nell'*Altoniensis*.[9] Emozionante invece la miniatura del manoscritto *Trivulziano 1080*,[10] che, all'*incipit* della seconda cantica (f. 36*r* – fig. 3), racconta con inusitata dolcezza la premurosa cura di Virgilio nel detergere il volto del poeta, scoprendo il colore di quelle guance che l'inferno aveva lordato. Una delicatezza che ritroviamo simile, benché attenuata nell'intensità affettiva, nel Ms. *Holkham misc. 48* della Bodleian (p. 58), nell'*Additional 19587* della British (f. 62*r*), nel ms. *It. IX, 276* della Biblioteca Marciana di Venezia (f. 27*r*) e nel più tardo Conv. Soppr. 204 della Biblioteca Medicea Laurenziana (f. 95*v*, fine secolo XIV), miniato come il *Trivulziano* nelle pagine incipitarie delle cantiche, sulle quali soprattutto si concentra l'attenzione e lo sforzo espressivo dell'illustratore.

I manoscritti riconducibili alla prima metà del secolo XV mantengono in generale la caratterizzazione del Virgilio anziano con barba e capelli bianchi, ben distinto per età dal giovane discepolo. Vi sono tuttavia alcune singolari eccezioni. Nel *Barberiniano latino 4112* della Biblioteca Vaticana, Virgilio è un giovane e imberbe spirito ignudo, all'*incipit* della prima cantica (f. 8*r*), non tanto invecchiato, quanto piuttosto provato nell'aspetto dal tragitto infernale, all'altezza della miniatura incipitaria del *Purgatorio* (f. 75*r*), per una barba bruna e rada che ora gli incornicia il viso e per i capelli che, durante il tragitto nel primo regno oltremondano, paiono cresciuti sino alle spalle. E ancora si distacca dall'usuale rappresentazione del vecchio e paterno maestro, il manoscritto *Banco Rari 39* della Biblioteca Nazionale di Firenze, che addirittura inverte i ruoli, ringiovanendo Virgilio e attribuendo, invece, a Dante la barba bruna e un aspetto più maturo.

I gesti affettuosi, paterni, frequenti nei manoscritti trecenteschi anche laddove il testo non li renderebbe necessari, sono ora più contenuti e per lo più collocati in corrispondenza di quei luoghi in cui lo stesso Dante narra dell'abbraccio del padre/maestro, della mano tesa ad alleviare la fatica e la paura. In merito a questa che abbiamo definito 'gestualità affettiva', propria più del padre che del maestro/guida, figura austera della Ragione umana, vi sono alcune significative eccezioni, che si distanziano da quella sorta di distacco emotivo che lentamente pare insinuarsi, invece, nella rappresentazione di Virgilio, attenuando nel testo figurato le complesse sfaccettature del personaggio plasmato da Dante. Indugia, in qualche caso, sulla tenerezza del gesto e degli sguardi il manoscritto *Vaticano latino 4776* della Biblioteca Apostolica Vaticana, opera di mano fiorentina riferibile, in realtà, ancora agli ultimi anni del secolo XIV o ai primi del Quattrocento: mentre gli sguardi si incrociano, la mano di Virgilio si appoggia in più casi,[11] non necessariamente giustificati dal testo, delicatamente sul braccio o sulla spalla di Dante che, all'altezza del canto XVII dell'*Inferno* (f. 60*r*), mentre Gerione si dilegua, cammina a braccetto col paterno maestro, mettendo in scena un brano di estrema e complice confidenza, per nulla giustificabile dal punto di vista del riscontro testuale e invece dedicato espressamente alla rappresentazione di una relazione emotiva, di profonda e complice familiarità (fig. 4).

Particolarmente incline alla rappresentazione del Virgilio «dolce padre» (*Purg*. XXVII, 52), attento e premuroso, naturalmente propenso al rassicurante contatto anche fisico col 'figlio/discepolo', è il manoscritto *Parigi–Im*ola, diviso fra la Bibliothèque Nationale de France (Italien 2017) e quella comunale di Imola (ms. 32), lombardo, miniato dal Maestro delle *Vitae Imperatorum* intorno al 1440.

---

[9] Il già citato manoscritto N.2 Aa 5/7 della Bibliothek des Christianeums di Altona.
[10] Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, datato ancora al 1337.
[11] Si vedano, ad esempio, le miniature ai ff. 32*v*, 77*v* 85*r*, 99*r*.

Il testo figurato, particolarmente fedele a quello scritto, indugia sovente sulla qualità affettiva del rapporto fra i due poeti e ne sottolinea, con grande espressività, i gesti che chiaramente alludono alla funzione genitoriale di Virgilio, a quella filiale di Dante, sollevato fra le braccia, preso per mano e persino rimbrottato, come propriamente e giustamente ci si attende da un padre, quando all'altezza di *Inf.* XXIV, dopo l'ardua scalata della parete che divide gli ipocriti dai ladri, il poeta si siede stremato per riprender fiato. La 'paternale', condensata nei versi 46-51 del canto («Omai convien che tu così ti spoltre …»), viene persino riportata nella carta miniata, sotto forma di fumetto esplicativo, che si insinua strategico fra la figura del poeta affranto e quella di Virgilio che, rampognandolo e sbracciandosi, lo incita e rincuora (f. 19*r* - fig. 5).

Le cose cambiano notevolmente a partire dalla metà del secolo, quando in manoscritti anche sontuosi come lo *Yates Thompson 36* della British Libray (1444-1450) o l'*Urbinate Latino 365* della Biblioteca Apostolica Vaticana (1477-1478), rivolti, come è noto, a una committenza signorile, una miniatura fortemente evoluta dal punto di vista della costruzione scenica, della spazialità e della resa naturalistica delle figure, finisce in realtà per spogliare il commento figurato «dello spessore polisemo originario».[12] A farne le spese è anche la rappresentazione della composita figura di Virgilio, polifonica in Dante e ora condizionata dal razionalismo classicheggiante, che, silenziando le originali motivazioni culturali e spirituali dell'opera medievale, equipara la *Commedia* ai grandi testi della cultura classica, all'*Eneide* in primo luogo, e la figura di Dante a quella di Virgilio. I gesti premurosi del maestro rimangono laddove il testo li prevede, si perde invece già nello *Yates Thompson*, dove Virgilio mantiene almeno formalmente un aspetto più maturo (fig. 6), ma definitivamente nell'*Urbinate*, dove i due poeti sono ormai anche visivamente coetanei (fig. 7), la sfumatura paterna del poeta latino. Nella lettura in chiave umanistico-rinascimentale della *Commedia* «sorda, se non decisamente ostile alle originali motivazioni culturali e spirituali di chi la *Commedia* compose, ormai indifferente ai problemi connessi con la classificazione dell'opera nel sistema dei generi letterari e attenta, sostanzialmente, alla sola lettera del testo»,[13] il sistema immaginifico dantesco viene in qualche maniera edulcorato, semplificato, anche quando si adottano modalità espressive già codificate dalla prima tradizione manoscritta, come l'illustrazione simultanea delle azioni nella medesima miniatura, e quando alla 'storia prima' si accostano in maniera paratattica o autonoma le 'storie seconde'. La ricchezza, la qualità e la definizione delle scene, filtrate attraverso la sensibilità estetico-letteraria del classicismo quattrocentesco, non compensa l'impoverimento della polisemia originale, magicamente trattenuta dalla sia pur stilisticamente meno evoluta miniatura del secolo XIV: in questo processo di razionalizzazione della *Commedia*, e di necessaria idealizzazione dell'autore e della sua guida, non v'è più spazio per il Virgilio «dolcissimo patre» (di *Purg.* XXX, 50), per la sua confidenziale gestualità, quella che ne raccontava lo spontaneo, genitoriale trasporto, e talora persino le improvvise debolezze, di fronte agli inesorabili scorni della ragione umana: la comunicazione fra i due personaggi è ormai paritaria, il loro rapporto fatto di alte e pacate conversazioni, che prefigurano e giustificano la prossima collocazione del poeta nel Parnaso, laddove lo rappresenterà tra il 1508 e il 1511 Raffaello, negli affreschi della *Stanza della Segnatura* nei Musei Vaticani, alle spalle di Omero, in dialogo visivo con un giovane idealizzato Virgilio (fig. 8).[14]

Immaginata come grandiosa, idealizzata, rappresentazione di un'articolata esperienza intellettuale, ambientata in una suggestiva serie di quinte architettonico-paesaggistiche, la *Commedia* viene in tal modo depauperata della dimensione profetico-visionaria, e accomunata alle grandi opere letterarie dell'antichità: Dante, come Omero e Virgilio. Equiparazione perfettamente esplicitata nel commento di Cristoforo Landino,[15] che inaugurava la prima redazione a stampa del testo dantesco e che si

---

[12] LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, p. 85.

[13] *Ibidem*.

[14] Cfr. CORRADO GIZZI, *Dante istoriato. Vent'anni di ricerca iconografica dantesca*, Milano, Skira, 1999, pp. 179-188 e figure; LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. 114.

[15] Cfr. PIERO SCAPECCHI, *Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la "Commedia"*, in *Sandro Botticelli. Pittore della* Divina Commedia, Catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000, a cura di Sebastiano Gentile, Milano, Skira, 2000, I, pp. 44-47.

corredava dell'eccezionale apporto figurativo costituito dai disegni, oggi perduti, di Sandro Botticelli: il fine primo del poema dantesco era quello di indicare nei dettagli il percorso di redenzione già individuato da Omero e Virgilio in relazione a Ulisse ed Enea, eroi che, prendendo coscienza dei propri vizi e peccati poterono liberarsene giungendo alla contemplazione delle 'cose divine'.[16] Questa rilettura in chiave ostentatamente neoplatonica della *Commedia*, che avvicinava Dante ai nobili poeti epici dell'antichità e che riconosceva nell'opera di Virgilio l'*exemplum* per eccellenza di quella visione escatologica, rimarrà lo spunto fondamentale delle pergamene che Botticelli realizzerà, poco più tardi, per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici.[17] Pur adottando, come già per l'edizione a stampa, la tecnica della illustrazione simultanea, cara alla tradizione manoscritta del secolo XIV, ricca di precisi dettagli che consentivano la ricostruzione puntuale di questo percorso salvifico, e pur riproponendo un Virgilio apparentemente più attempato rispetto al personaggio Dante, anche l'opera di Botticelli assottigliava di fatto le sfaccettature semantiche di questo personaggio, poeta esemplare e per questo guida autorevole, privo tuttavia di quella sfumatura 'affettiva' che ne aveva animato i gesti nella miniatura del Trecento.

Il Virgilio padre era destinato ormai a svanire dalle rappresentazioni figurate del testo dantesco; da qui in poi il personaggio perderà anche, salvo rare eccezioni, le fattezze del vecchio canuto, che quanto meno nella forma potevano richiamare l'immagine genitoriale. Negli undici medaglioni monocromi raffiguranti scene del *Purgatorio*, dipinti da Luca Signorelli fra il 1502 e il 1504 nella zoccolatura della Cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto (fig. 9),[18] il maestro latino assume le fattezze di un giovane, nobile poeta, coronato d'alloro, guida illustre e salda perché simbolo di quella poesia sublime che, unita alla morale, conduce alla salvezza: maestro e autore per eccellenza, assieme agli altri effigiati in questa sorta di ideale cenacolo umanistico di uomini illustri, nel quale lo stesso Dante, poeta teologo, viene annoverato.

Nel tragitto di crescita morale che dalla perdizione conduce alle gioie della contemplazione, un viaggio impervio e coinvolgente di cui Federico Zuccari nel suo *Dante historiato* (1587-1588) descrive con minuziosa precisione e dovizia di particolari ogni minimo progresso,[19] il rapporto fra Dante e Virgilio, fatto di scambi e dialoghi intensi, di cui l'illustratore si premura di esplicitare sovente i contenuti, diviene cruciale ed esclusivo (fig. 10), tanto da lasciare nell'ombra o addirittura eliminare alcuni personaggi essenziali della *Commedia* (Paolo e Francesca, Farinata, Ulisse, Ugolino,). Il fatto che in alcune tavole della prima cantica l'aspetto del poeta latino, che nei primi canti e per tutto il *Purgatorio* rimarrà quello di un vecchio barbuto, assuma invece fattezze più giovanili, che facilmente si confondono con quelle del discepolo, tradisce tuttavia e conferma il rapporto sostanzialmente paritario fra i due illustri poeti, esaltati nel medesimo Parnaso, protagonisti esemplari del questo percorso salvifico per immagini, che di nuovo semplifica funzionalmente la più complessa e sfaccettata figura dantesca. Del Virgilio pensato da Dante, che in un solo personaggio assommava il maestro, il saggio, la guida e il padre dolcissimo - non a caso «più che padre» (*Purg.* XXIII, 4) -, la tradizione figurativa, quale si attesta alla fine del secolo XVI, trattiene solo l'immagine del poeta altissimo, compagno di viaggio, in rapporto paritario rispetto a Dante e anche visivamente descritto come coetaneo, egualmente coronato d'alloro: così pure nei disegni di Giovanni Stradano,[20] concentrati per lo più sugli episodi della 'storia prima', e tesi a sottolineare, e in qualche modo a difendere, le esemplari valenze etico-pedagogiche di un'opera al tempo sempre più osteggiata e meno compresa.

---

[16] Si veda LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. 111.

[17] Cfr. CORRADO GIZZI, *Dante istoriato*, cit., pp. 129-134 e figure; LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 108-114. Si veda, inoltre, *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, Atti del Convegno, Potsdam-Berlino, 29-31 ottobre 2018, a cura di Cornelia Klettke, Firenze, Cesati, 2021.

[18] Cfr. CORRADO GIZZI, *Dante istoriato*, cit., pp. 149-157 e figure; LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 126-128.

[19] Sul *Dante historiato* di Zuccari cfr. CORRADO GIZZI, *Dante istoriato*, cit., pp. 207, 209-211 e figure; LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 136-143.

[20] Cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 133-136; CORRADO GIZZI, *Dante istoriato*, cit., p. 231 e figure.

Dopo il secolo 'senza Dante', la *Commedia* tornerà a catturare l'attenzione degli artisti a partire dai primi anni dell'Ottocento, sia attraverso la rappresentazione di episodi cruciali, esemplari e commoventi, sia attraverso l'illustrazione puntuale del testo, che ne esalta ora la dimensione umana e senza tempo, focalizzando l'attenzione sul valore universale dei personaggi e sulle situazioni emotive vissute dal poeta e dai suoi interlocutori.[21] Del paterno Virgilio non vi è più alcuna traccia e neppure, in realtà, del paziente e attento compagno di viaggio, col quale Dante aveva condiviso tra XV e XVI secolo il tragitto di crescita morale e le fattezze di chi si trova a compiere quel percorso salvifico, essendo nel mezzo del cammino della vita. Virgilio, figura ideale della poesia sublime che innalza ed eterna, assume ora le forme ideali e perfette della statuaria classica. Giovane, bellissimo, paludato e scultoreo, rimane accanto al poeta nei fotogrammi tragici e sentimentali dipinti da Koch (fig. 11), Delacroix, Scaramuzza, Rossetti, nei disegni tormentati di Füssli (fig. 12), in quelli neoclassici di Flaxmann; è persino efebico negli acquerelli visionari di Blake, struggente e romantico, sommerso negli straordinari, lussureggianti, paesaggi di Doré.[22] Vano cercare fra i dipinti e le illustrazioni a tema dantesco, eseguite fra l'Otto e il Novecento, quell'immagine teneramente paterna che rimane per lo più confinata nella miniatura trecentesca.

Nonostante la viva attenzione degli artisti, fra XIX e XX secolo, per gli episodi cruciali, particolarmente commoventi e drammatici della *Commedia*, non ci è dato di reperire, neppure in questa fase di intensa valorizzazione degli aspetti propriamente sentimentali del poema, quell'immagine che più delle altre risponde ora al vissuto di chi scrive, quella del doloroso, inevitabile, abbandono del padre dolcissimo all'altezza del canto XXX del *Purgatorio*, di cui in realtà anche nel Trecento rimanevano solo labili tracce. Manca la rappresentazione, per me invece ancora viva e pungente, di quel vuoto improvviso, di quel voltarsi indietro, senza più trovare chi oltre che padre è stato anche maestro: immagine di un addio che non consente parole, che non lascia a chi resta lo spazio del saluto e il tempo per aggiungere, spiegare, capire.

Fig. 1 – Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, ms. CF 2 16 (*Filippino*), f. 155r, secolo XIV.

[21] Cfr. CORRADO GIZZI, *Dante istoriato*, cit., pp. 19-27.

[22] Per gli artisti citati, ma anche per tutte le testimonianze figurative a tema dantesco, che a partire dal secolo XIX raffigurano un giovane, ideale Virgilio, di cui non possiamo qui rendere conto, si rimanda, oltre ai contributi già citati di Corrado Gizzi e di Lucia Battaglia Ricci, al ricco catalogo della mostra forlivese *Dante. La visione dell'arte*, Catalogo della mostra, Forlì, Musei di San Domenico, 30 aprile-11 luglio 2021, a cura di Gianfranco Brunelli, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci, Eike D. Schmidt, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2021.

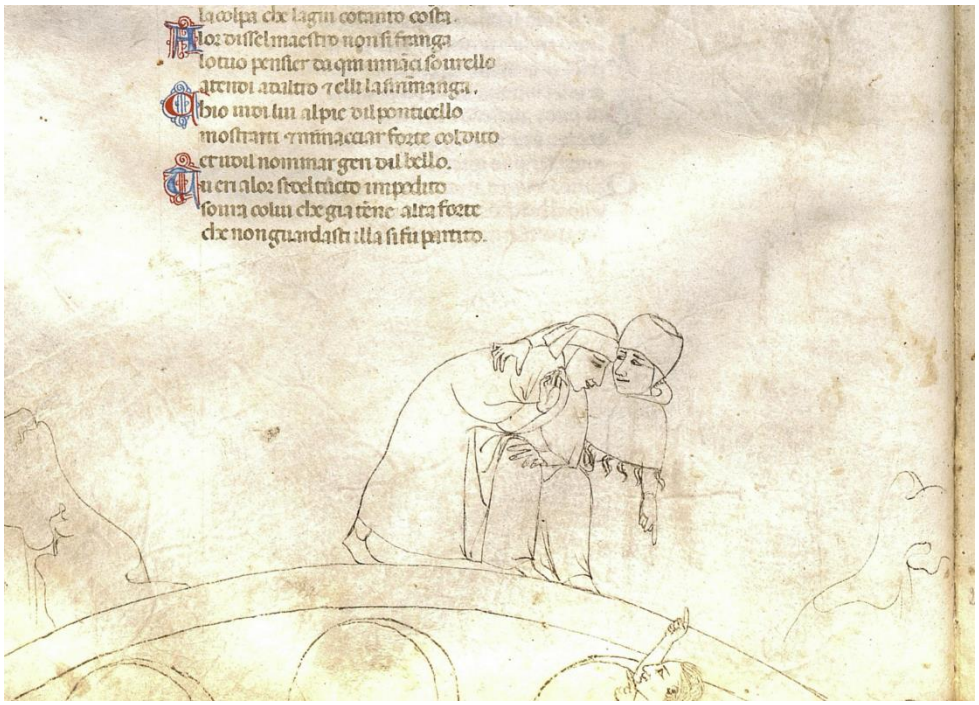

Fig. 2 – Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII C. 4, f. 24v, secolo XIV.

Fig. 3 - Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, ms. Trivulziano 1080, f. 36r, 1337

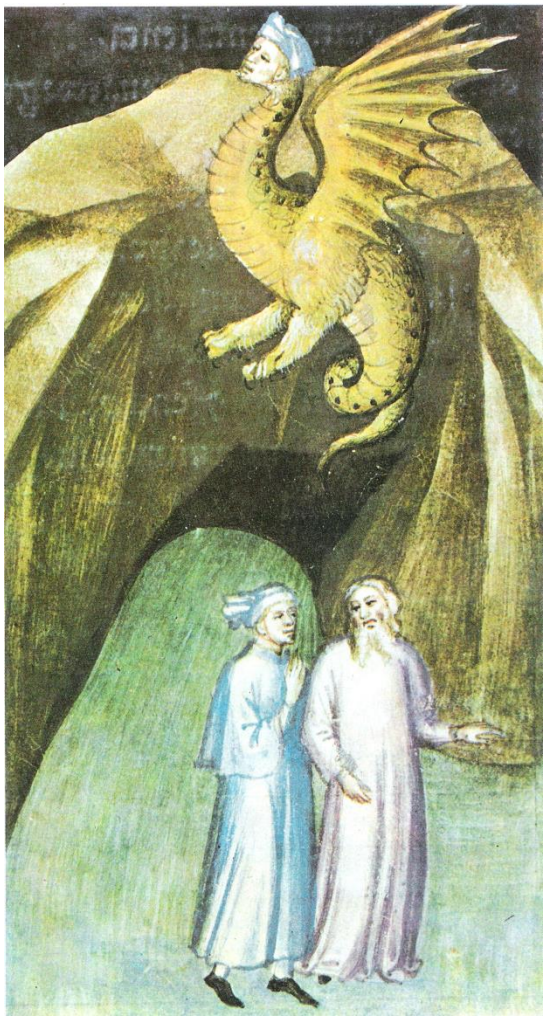

Fig. 4 – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. *Vaticano latino 4776*, f. 60r, fine XIV-inizio XV secolo

Fig. 5 – Imola, Biblioteca Comunale, *ms. 32*, f. 19r, secolo XV.

Fig. 6 – Londra, British Library, ms. *Yates Thompson 36*, f. 16r.

Fig. 7 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. *Urbinate latino 365*, f. 22v, secoloXV

Fig. 8 – Raffaello, *Il Parnaso*, Musei Vaticani, *Stanza della Segnatura*, 1508-1511

Fig. 9 - Luca Signorelli, *L'arrivo dell'angelo nocchiero*, Orvieto, duomo, Cappella di San Brizio, zoccolatura, 1502–1504

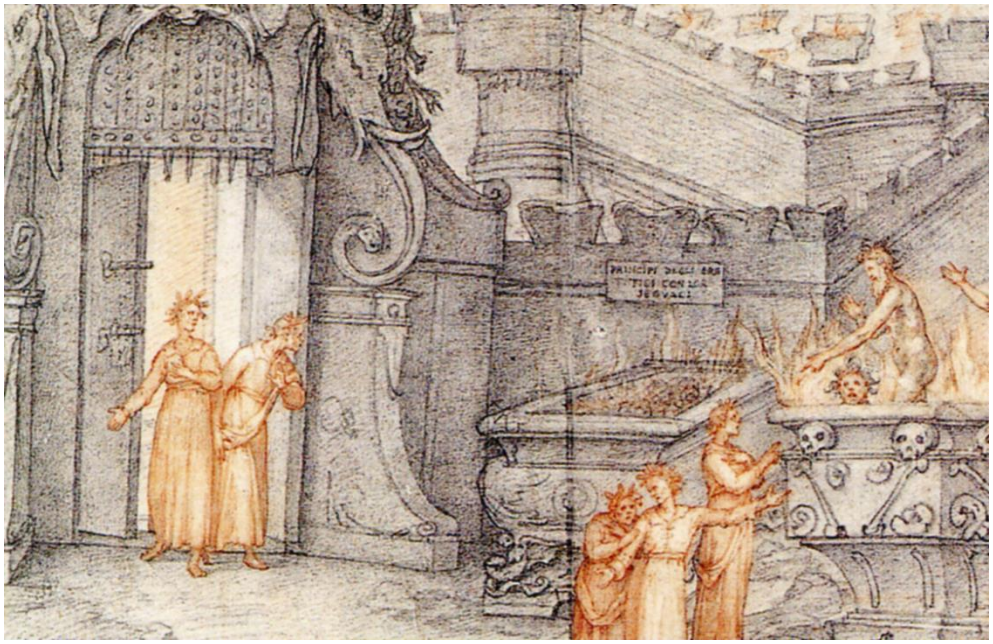

Fig. 10 – Federico Zuccari, *Eretici*, *Farinata degli Uberti (Inferno*, canto X), 1586-1588.

Fig. 11 – Joseph Anton Koch, *Inferno*, *Dante e Virgilio portati in volo da Gerione*, Roma, villa Giustiniani al Laterano, detta anche Casino Massimo Lancellotti, *Sala Dante*, affresco 1825- 1826.

Fig. 12 – Johann Heinrich Füssli, *La punizione dei ladri*, 1772.