



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E
DELLO SPETTACOLO
CICLO XXVI

Frammenti dell'Aldilà.
Immagini nella Divina Commedia nell'Italia
settentrionale del Trecento

TOMO I

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Vittoria Romani

Supervisore: Ch.mo Prof. Federica Toniolo

Dottorando: Chiara Ponchia

INDICE

Introduzione.....p. I

SEZIONE I: I MANOSCRITTI

Cap. I *La Divina Commedia*: la trasmissione del testo e le prime illustrazioni. Dai più antichi codici fiorentini ai manoscritti miniati in Italia padana.....p. 1

- **I.1** La tradizione manoscritta della *Commedia*: dal perduto esemplare per Guido da Polenta ai codici del Cento.....p. 3
- **I.2** Uno sguardo agli studi filologici.....p. 6
- **I.3** I primi tentativi di illustrare la *Commedia*: i Danti del Cento.....p. 8
- **I.4** I primi codici miniati fiorentini. Cronologia e sistemi illustrativi.....p. 11
- **I.5** I primi codici miniati in Italia padana. Cronologia e sistemi illustrativi.....p. 14
- **I.6** I codici miniati padani del Quattrocento. Una rassegna.....p. 21

Cap. II I primi codici figurati del Trecento. Descrizione e problemi.....p. 24

- **II.1** Il manoscritto Trivulziano 1080.....p. 24
- **II.2** Il codice Poggiali.....p. 30
- **II.3** Il manoscritto Egerton 943 della British Library.....p. 38
- **II.4** Il manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest.....p. 52
- **II.5** Il manoscritto Riccardiano-Braidense.....p. 58

SEZIONE II: ANALISI DELLA FIGURAZIONE

Cap. III Introduzione all'analisi della figurazione.....p. 65

- **III.1** La funzione delle immagini.....p. 67
- **III.2** Il problema delle fonti.....p. 69

Cap. IV Il divino poema e la città. Tre scelte illustrative a confronto.....	p. 79
• IV.1 Firenze.....	p. 81
• IV.2 Bologna.....	p. 84
• IV.3 Padova.....	p. 88
Cap V Personaggi della <i>Commedia</i> a confronto. Fedeltà al testo, continuità e innovazione.....	p. 94
• V.1 Caronte.....	p. 95
• V.2 Minosse.....	p. 100
• V.3 Cerbero.....	p. 108
• V.4 Gli avari e i prodighi.....	p. 115
• V.5 Il Minotauro.....	p. 122
• V.6 I centauri e le arpie.....	p. 128
• V.7 Lucifero.....	p. 132
Cap VI Raffigurare l’Aldilà. I tre regni nelle immagini della <i>Commedia</i>	p. 142
• VI.1 La struttura dell’Aldilà dantesco.....	p. 142
• VI.2 I paesaggi dell’inferno.....	p. 144
○ VI.2.a L’inferno come grotta.....	p. 144
○ VI.2.b Le architetture infernali: suggestioni dall’antico e dal moderno...p.	148
• VI.3 Il purgatorio: genesi e definizione di un nuovo regno.....	p. 158
• VI.4 “Figurando il paradiso”: frammenti d’eternità nelle pagine della <i>Commedia</i>	p. 169
Cap. VII IPSA. Una <i>web-application</i> per la ricerca storico-artistica.....	p. 187

SEZIONE III: ANALISI DEI SISTEMI ILLUSTRATIVI

Cap. VIII Narrare con le immagini. Alla ricerca dei modelli dei miniatori della <i>Commedia</i>	p. 193
---	--------

- **VIII.1** Uno sguardo alle origini: l’eredità del mondo antico.....p. 196
- **VIII.2** L’illustrazione dei poemi nel Medioevo.....p. 199
- **VIII.3** L’illustrazione di un genere letterario
tutto medievale: il romanzo.....p. 209
- **VIII.4** I più antichi *Romans* di area padana
e alcune primizie di illustrazione narrativa.....p. 218
- **VIII.5** L’illustrazione dei *Romans* tra Bologna e Padova.....p. 227
- **VIII.6** I principali sistemi illustrativi della *Commedia* in area padana.....p. 238

Conclusioni.....p. 259

Bibliografia generale.....p. 264

Ringraziamenti

Introduzione

Quanto esposto nelle pagine che seguono è il risultato di una ricerca di tre anni, nata dal desiderio di indagare le forme, i modi e lo sviluppo dell'illustrazione trecentesca della *Divina Commedia* nelle regioni padane. È infatti questa un'area che negli studi danteschi tende a passare in secondo piano, oscurata com'è dalla fervente attività di copia di testimoni del poema condotta a Firenze nella prima metà del XIV secolo, ma anche forse ingiustamente sottovalutata a causa delle origini di Dante, che hanno spesso indotto studiosi ed eruditi a dare maggior rilievo alla città gigliata.

Si avvertiva inoltre, dopo il seminale studio di Brieger, Meiss e Singleton del 1969 sui manoscritti miniati della *Commedia*¹, rivolto alla produzione dell'intera penisola, la mancanza di uno studio che si focalizzasse sull'area padana con uno sguardo d'insieme, capace di porre in relazione i principali testimoni del poema prodotti nell'area di interesse, alcuni dei quali splendidamente miniati e pertanto spesso oggetto di studi monografici, ma raramente avvicinati e posti a confronto per coglierne i nessi e le differenze, e per tracciare davvero un percorso generale di sviluppo dell'illustrazione del *sacratò poema* nell'Italia del Nord.

Era dunque necessario partire dall'individuazione dei manoscritti maggiormente significativi, e proseguire operando un'analisi che, partendo dal singolo manufatto, andasse poi ad allargarsi in una trattazione di più ampio respiro.

La ricerca si è pertanto articolata in più percorsi, a ciascuno dei quali è dedicata una sezione della tesi.

La prima sezione presenta i manoscritti selezionati per questo studio. Si sono scelti quei codici dotati di un apparato illustrativo esteso a tutte e tre le cantiche, cui si aggiungono altri manoscritti inclusi nel *corpus* in virtù della presenza di soluzioni iconografiche originali o della loro utilità come pietra di paragone. Naturalmente, un confronto con la produzione

¹ P. BRIEGER- M. MEISS- C. S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969

fiorentina era imprescindibile, e pertanto verrà fatta menzione anche dei più importanti testimoni fiorentini del poema della prima metà del XIV.

Poiché i manoscritti qui presentati sono stati oggetto di plurimi studi dall'Ottocento in poi, si è deciso di non riproporre ulteriori schede di catalogo, ma di fornire nei primi due capitoli tutte le informazioni necessarie a presentare esaustivamente i singoli libri (elementi codicologici più rilevanti, descrizione delle miniature, storia del manoscritto, ecc.) indicando la bibliografia di riferimento per chi volesse approfondirne la conoscenza.

La seconda sezione è dedicata all'analisi dell'illustrazione, condotta attraverso l'adozione di diversi punti di vista: nel capitolo IV si cerca di individuare quali elementi nell'elaborazione delle immagini dipendano dalla città di realizzazione del codice cui esse appartengono o dall'ambiente urbano dove il miniatore si formò; nel capitolo V si pongono a confronto alcuni personaggi della *Commedia* rappresentati in tutti o quasi tutti i manoscritti appartenenti al nostro *corpus* per rilevare punti di contatto e diversità nell'approccio al testo del poema, capire quali fonti ispirarono i decoratori di pennello attivi nei codici studiati e valutare l'impatto di "agenti esterni" come le glosse e i commenti che sovente accompagnavano i versi danteschi; nel capitolo VI, infine, si percorrono le soluzioni messe a punto per visualizzare l'Aldilà dantesco, con fini analoghi a quelli del capitolo precedente.

La terza sezione della tesi si rivolge al rapporto testo-immagine, i modelli di narrazione per figure cui guardarono i miniatori e come essi vennero recepiti e modificati nei manoscritti del nostro *corpus*.

Così configurato, questo lavoro si propone di accrescere l'attuale conoscenza di come uno dei più grandi capolavori della letteratura italiana e mondiale sia stato recepito e illustrato agli albori della sua diffusione.

Vi sono però altri ambiti della storia della miniatura cui la presente ricerca può portare nuovi stimoli e contributi.

Lo studio dei codici figurati della *Commedia* costituisce infatti un punto di vista privilegiato per comprendere come i miniatori si comportavano dovendo illustrare un testo nuovo, privo di una tradizione iconografica consolidata. Specie nella sezione II, è dato ampio rilievo allo studio dei modelli cui i nostri decoratori di pennello attinsero, come se ne servirono, come li integrarono con altri stimoli, derivanti, per esempio, dalla particolare esegesi proposta da un commento o dalle indicazioni scritte lasciate da chi stese il piano iconografico del codice.

Studiare la miniatura della *Commedia* nelle regioni padane ci porta poi nel vivo dell'attività

miniatura delle principali città locali, dall'alacre produzione libraria bolognese, alle novità della Padova di Giotto, alla Venezia delle ferventi commissioni dandoliane, aggiungendo un piccolo tassello alla ricostruzione della storia dell'arte trecentesca delle vitali *urbes* del Nord Italia.

Molte dunque sono state le ragioni per intraprendere la ricerca che qui si va a presentare, e tanti sono i risultati ottenuti, includendo in questa categoria non solo l'acquisizione di nuovi elementi, ma anche quelle proposte di lettura che sono giunta ad operare grazie alla progressiva familiarità e dimestichezza con le immagini della *Commedia* che in questi tre anni ho acquisito e sviluppato.

SEZIONE I

I Manoscritti

CAPITOLO I

La Divina Commedia: la trasmissione del testo e le prime illustrazioni. Dai più antichi codici fiorentini ai manoscritti miniati in Italia padana

La Divina Commedia è un capolavoro che non ha bisogno di presentazioni, poiché appartiene a quel ristretto empireo di opere capaci di sopravvivere al passare dei secoli conservando intatta l'attualità e l'universalità del loro messaggio. Ancor oggi il sommo poema sa toccare i cuori delle persone più disparate e la figura di Dante è tuttora al centro del vivo interesse di una folta comunità di studiosi: è di certo significativo che all'avvio del terzo millennio esistano società dedicate ad un uomo la cui esistenza si svolse tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, come la Società Dantesca Italiana, ma anche, ed è forse ancor più notevole, comunità di studiosi straniere, ad esempio la tedesca Deutsche Dante-Gesellschaft o l'inglese Oxford Dante Society, o nate oltre oceano, come la Dante Society of America. Si considerino inoltre i sorprendenti vertici di audience raggiunti dalle letture dantesche in televisione, a riprova di come il testo dantesco abbia mantenuto intatta la sua capacità di rivolgersi ad un pubblico ampio ed eterogeneo.

Ma non fu solo l'indiscutibile valore della *Commedia* a farne un testo immortale: a decidere della sua sorte fu anche la rivoluzionaria scelta di Dante di scrivere un poema epico in volgare, cioè in una lingua accessibile a tutti, così come ad ogni uomo è rivolto il messaggio salvifico e di redenzione del poeta; l'insieme di questi elementi determinò lo straordinario successo dell'opera, che già nei primi decenni seguiti alla morte del fiorentino, avvenuta il 14

settembre del 1321, fu ricopiata in un numero altissimo di esemplari, secondo solo alla Bibbia¹.

La tradizione manoscritta della *Commedia*, così come la storia delle diverse tipologie grafico-librarie adottate per contenere il testo del poema, costituiscono un tema ricco e complesso, fatto di tante storie particolari e locali, ognuna delle quali costituirebbe di per sé stessa l'oggetto di una ricerca pluriennale. Si consideri che proprio negli anni intercorsi tra la morte di Dante e la grande peste del 1348 si ebbero la graduale formazione e affermazione di alcuni generali modelli librari comuni a tutto il territorio nazionale, e cioè, adottando la terminologia coniata da Petrucci, quello del "libro-registro" in scritture corsive, quello del "libro-zibaldone" privato in corsive usuali di tipo mercantescio, e infine quello tradizionale in gotiche testuali più o meno formalizzate². E proprio la veloce e vasta diffusione di esemplari della *Commedia* contribuì a divulgare e convalidare questi modelli: il *sacrato poema* divenne così l'unico grande testo volgare che nel corso del XIV secolo sia stato riprodotto e diffuso secondo tutta la gamma dei modelli grafico-librari correnti³.

Analogamente, anche le scelte illustrative operate dai miniatori del poema sono varie e diversificate, tanto che molti dei manoscritti che verranno citati nel presente studio possono vantare uno spiccato carattere di unicità.

Considerate quindi l'ampiezza e la complessità critica delle tematiche sopra accennate, in questo capitolo si intende tracciarne una storia per sommi capi, in modo da fornire al lettore gli strumenti preliminari e irrinunciabili per accedere in un secondo momento all'altrettanto complessa materia dell'illustrazione del poema. Pertanto, dopo aver ripercorso velocemente la storia della tradizione manoscritta del poema dantesco, si procederà alla presentazione delle copie miniate più significative, dando rilievo, più che alle vicende critiche dei singoli manoscritti, alle caratteristiche che in questa sede più interessano: dati codicologici, presenza o meno del commento, sistema illustrativo impiegato. Per una descrizione estesa dei più importanti di essi ed una trattazione approfondita delle questioni correlate, si rimanda al capitolo seguente, dedicato allo studio dei più antichi testimoni minati della *Commedia*. Per i

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *Il libro di Dante dalle prime copie manoscritte all'edizione della Crusca*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, catalogo della mostra a cura di R. RUSCONI, (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo - 28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense 8 luglio - 16 ottobre 1989; Firenze 1990), Perugia 1989, p. 52

² A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. ASOR ROSA, 3 voll., Torino 1987-1989, vol. II, *L'età moderna, II*, Torino 1988, pp. 1228

³ PETRUCCI 1988, pp. 1228-1229

rimanenti codici, verranno di volta in volta fornite le informazioni che si renderanno necessarie.

I.1 La tradizione manoscritta della *Commedia*: dal perduto esemplare per Guido da Polenta ai codici del Cento

Diversamente da come si potrebbe credere, la storia bicentenaria della tradizione manoscritta della *Commedia* cominciò lontano dalla città natia del poeta, ossia nei centri urbani di quell'Italia padana dove Dante fu condotto dalle lunghe e tormentose peregrinazioni dell'esilio⁴. In quegli anni amari l'Alighieri passò forse per Padova, Vicenza e Venezia⁵, sicuramente fu a Bologna e Verona, ospite per quattro anni di Cangrande della Scala, e infine a Ravenna, dove morì⁶. E proprio di fattura ravennate si ipotizza sia stata la prima copia tratta dall'originale dantesco, con cui Jacopo, figlio terzogenito di Dante, avrebbe omaggiato Guido Novello da Polenta, signore di Ravenna, in occasione della sua nomina a Capitano del Popolo di Bologna il 1° aprile 1322. In tale circostanza Jacopo offrì al neo-capitano la sua *Divisione della Commedia*, il primo di una lunga serie di tentativi di esegesi del complesso testo, consistente in un riassunto del poema di una cinquantina di terzine. Il dono era accompagnato da un sonetto di dedica in cui è fatta menzione di una misteriosa opera *sorella*, per molti

⁴ La tesi di una prima diffusione del testo della *Commedia* in area padana compare già agli inizi del secolo scorso, proposta da autorevoli studiosi danteschi come Casella (M. CASELLA, *Studi sul testo della "Divina Commedia"*, "Studi Danteschi", 8, 1924, p. 25) e Carducci, che, parlando dei figli del poeta, Pietro e Jacopo, afferma: "Scapolo e senza doveri di famiglia poté Jacopo darsi tutto alla pubblicazione del poema: la quale fu fatta, sette mesi dopo la morte del poeta, in Ravenna, se non forse in Bologna" (CARDUCCI, *Della varia fortuna di Dante*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, 30 voll., Bologna 1935-1957, vol. X, *Dante*, Bologna 1954, p. 315). Dello stesso avviso è poi Petrocchi (G. PETROCCHI, *La tradizione emiliano-romagnola del testo della Commedia*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, pp. 323-330). Recentemente tale idea è stata ripresa ed ampiamente sviluppata da Paolo Trovato (*Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Città di Castello 2007) che raccoglie i contributi più aggiornati sul problema della tradizione testuale del poema di Dante; in particolare si vedano: P. TROVATO, *Fuori dall'antica vulgata*, in *Nuove prospettive* 2007, pp. 669-715 e P. TROVATO, *Intorno agli stemmi della "Commedia" (1994-2001)*, in *Nuove prospettive* 2007, pp. 611-649.

⁵ Sull'eventuale passaggio di Dante nei principali centri del Veneto si veda: G. FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, in G. FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 287-308.

⁶ S.A. CHIMENZ, *Alighieri, Dante*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960, vol. 2, pp. 420-426

autorevoli studiosi la più antica copia del poema, necessario complemento della *Divisione*⁷. Il codice da Polenta, realizzato nei sette mesi seguiti alla morte di Dante, sarebbe dunque una delle più precoci copie complete tratte dall'originale dantesco, forse proprio la prima⁸.

Anche le prime tracce di diffusione di *Inferno* e *Purgatorio* sono di ambito padano, come documenta la trascrizione nei registri dei memoriali bolognesi del 1317 di alcuni versi dell'*Inferno*, e dell'*incipit* del *Purgatorio* in un memoriale del 1319⁹; le due preziose testimonianze ci informano inoltre sulla precoce diffusione delle due cantiche, circolanti già negli ultimi anni della vita di Dante, mentre il fiorentino era intento alla redazione del *Paradiso*. I memoriali ci permettono infine di rilevare come fin da subito fosse grande l'attenzione manifestata nei confronti del poema nella città di Bologna, a parere di Giorgio Petrocchi la città padana che meglio si prestava ad una favorevole ricezione dell'opera. Verona infatti non presentava un ambiente culturale sufficientemente avanzato, e Padova, a causa dell'impegno classicistico ed antivolgare dei suoi eruditi, doveva essere poco disposta ad accogliere i versi danteschi; la città felsinea invece, "apertissima alle scoperte linguistiche del poema", si rivelò l'ambiente più adeguato a divenire "il più fertile centro d'irradiazione" della *Commedia*¹⁰. A tale proposito, non è forse un caso se i primi importanti commentatori dell'opera dantesca furono alcuni studiosi bolognesi, come Graziolo Bambaglioli, che scrisse le sue chiose nel 1324¹¹, e Jacopo della Lana, il cui commento è databile fra il 1324 e il 1328¹².

Poco dopo i precoci esperimenti padani, non molto prima della seconda metà degli anni venti del Trecento¹³, Firenze raccolse il testimone e si dedicò in modo quasi frenetico

⁷ Tra gli studiosi vi è generale uniformità nel ritenere valida questa ipotesi, tant'è che è spesso riferita come cosa certa: F. DI PRETORO, *Codici e principali edizioni della Divina Commedia (Sguardo d'insieme)* ("Bibliotechina della Rassegna di cultura e vita scolastica", 14), Roma 1956, p. 9; G. PADOAN, *Sulla datazione del "Purgatorio" e del "Paradiso" (e la dedica a Cangrande)*, in *Il lungo cammino del "poema sacro". Studi danteschi*, Firenze 1993, p. 120; G. INGLESE, *Per il testo della Commedia di Dante*, "La cultura", XL, 3, dicembre 2002, p. 484, nota 4; P. TROVATO, *Fuori dall'antica vulgata*, in *Nuove prospettive 2007*, p. 713. L'unica voce fuori dal coro è quella di Saverio Bellomo, che ritiene più probabile l'identificazione dell'opera sorella con le *Chiose* dello stesso Jacopo (S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004, pp. 63-64).

⁸ TROVATO 2007a, p. 713

⁹ C. CIOCIOLA, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, 14 voll., Roma 1995-2004, vol. X, *La tradizione dei testi*, coordinato da C. CIOCIOLA, Milano 2001, p. 174

¹⁰ PETROCCHI 1967, pp. 323-326

¹¹ BELLOMO 2004, pp. 112-124

¹² BELLOMO 2004, pp. 281-303

¹³ PETROCCHI 1967, p. 326

all'esemplazione di codici del capolavoro dantesco, sulla scia di un forte desiderio di riappropriazione dell'opera dell'illustre concittadino¹⁴.

Le differenti tempistiche di esecuzione di copie del poema tra Firenze e l'Italia padana sono stati messe in luce da Vincenzo Guidi, autore di un interessante studio di codicologia quantitativa sulla produzione di libri della *Commedia*¹⁵. Nel suo contributo l'autore rileva come Firenze si contraddistingua nel secondo quarto del Trecento per un lavoro quasi febbrile di trascrizione del poema, interrotto solo dalla peste del 1348 e dal conseguente calo della domanda, e quindi nuovamente in ripresa verso la fine del secolo. Meno consistente è invece la produzione al Nord, dove i testimoni dell'opera cominciano a diventare numerosi solo dal terzo quarto del secolo, ma il cui numero stimato complessivo per tutto il Trecento è pari solo a un terzo della totalità della produzione toscana¹⁶. Ciò corrisponde d'altro canto al quadro delineato da Ciociola, con Firenze caratterizzata da una frenetica attività di copia, da un lato, e, dall'altro, le "facoltose committenze signorili padane, per le quali furono allestiti manufatti di pregio, membranacei e spesso miniati"¹⁷.

La produzione di codici del poema si amplierà poi nel corso del Quattrocento, dando origine ad una folta compagine di manoscritti che rappresenta i due terzi dell'intera tradizione, ma anche la parte meno studiata, in quanto scarsamente utile ai fini della ricostruzione del testo originale¹⁸.

Appare chiaro dunque come il lavoro di trascrizione del capolavoro di Dante sia stato oltremodo consistente ed abbia dato origine ad un numero impressionante di manoscritti, censiti nei titanici lavori di Paul Colomb de Batines¹⁹, il primo ad avventurarsi nell'ardua impresa di rilevare tutti i testimoni del poema, e di Marcella Roddewig²⁰, che ha pazientemente catalogato quasi ottocento codici realizzati nel XIV e nel XV secolo. Col suo impareggiabile lavoro, e pur con i limiti dovuti alla necessità di una presentazione sintetica dei manufatti, la studiosa ha messo così a nostra disposizione quello che al momento è il

¹⁴ TROVATO 2007a, p. 710

¹⁵ V. GUIDI, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive* 2007, pp. 215-228

¹⁶ GUIDI 2007, pp. 224-227

¹⁷ CIOCIOLA 2001, p. 140

¹⁸ CIOCIOLA 2001, p. 186

¹⁹ P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, Prato 1845-1896

²⁰ M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984

repertorio più completo, un imprescindibile strumento di consultazione per chiunque voglia avviare una ricerca nel campo degli studi della *Commedia*.

I.2 Uno sguardo agli studi filologici

La ricostruzione del testo originale del poema dantesco è stata significativamente definita “uno dei più intricati rebus della tradizione letteraria occidentale”²¹. A rendere la questione oltremodo ardua, è, com'è noto, non solo la mancanza del manoscritto originale della *Commedia*, ma anche delle copie ad esso più vicine cronologicamente, che pure dovettero esistere, come ci documenta la sottoscrizione di un manoscritto datato 1330 oggi perduto ma di cui fortunatamente ci dà notizia Luca Martini, un appassionato studioso di Dante del XVI secolo²².

Nel 1548 Martini appuntò ai margini di un'edizione aldina della *Commedia* del 1515²³ alcune varianti, derivandole da un manoscritto del 1330 di cui ci riporta il lungo *explicit*: in questa interessante testimonianza il calligrafo, di nome Forese, afferma di aver copiato il testo del poema per fare un piacere ad un amico fiorentino e si lamenta dello stato di corruzione del testo, che lo aveva obbligato a valersi di altri codici per correggere gli errori del suo antigrafo²⁴. Da ciò deduciamo che, solo nove anni dopo la morte di Dante, il suo capolavoro aveva già raggiunto un notevole grado d'alterazione: e infatti, una produzione tanto consistente quanto quella delineata nel precedente paragrafo aveva dato origine fin dalle prime battute ad una corrotela profonda del testo, aggravata da errori di origine congetturale oltreché meccanica, e ancora da fenomeni di contaminazione orizzontale e verticale. A fronte di tale sconcertante scenario, tre studiosi in particolare si cimentarono nel non facile compito di ricostruire il testo originario, ossia Casella²⁵, ancora negli anni venti del Novecento, Petrocchi negli anni sessanta²⁶ e quindi Sanguineti²⁷. I tre studiosi proposero stemmi fra loro variamente differenti, per la cui trattazione approfondita rimando al recente saggio di

²¹ TROVATO 2007b, p. 612

²² G. VANDELLI, *Il più antico testo critico della Divina Commedia*, “Studi Danteschi”, 1922, 5, pp. 48-84

²³ Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AP XVI 25: Mart

²⁴ La trascrizione dell'*explicit* così come è riportato da Luca Martini si trova in VANDELLI 1922, pp. 53-54

²⁵ CASELLA 1924

²⁶ D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, 4 voll., Milano 1966-1967

²⁷ F. SANGUINETI, *Per l'edizione critica della Comedia di Dante*, “Rivista di letteratura italiana”, 12, 1994 (1996), pp. 277-292; *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica a cura di F. SANGUINETI, Tavarnuzze 2001

Trovato²⁸, limitandomi qui a discutere gli elementi più rilevanti ai fini di questa ricerca e a proporre di volta in volta, nello studio dei singoli manoscritti, le eventuali datazioni suggerite dai filologi sulla base di considerazioni testuali, integrandole, ove opportuno, con i dati provenienti dagli studi di paleografia e di archeologia del libro che negli ultimi anni hanno aiutato a definire un quadro più completo di quell'intricata vicenda che è la nascita e lo sviluppo della forma-libro della *Commedia*²⁹.

Giorgio Petrocchi, lo studioso che più di ogni altro dedicò la vita a risolvere l'enigma dell'originale dantesco, si propose nelle sue ricerche di ricostruire quello che egli chiama "testo-base" partendo dai manoscritti appartenenti all'antica vulgata, ossia la versione della *Commedia* circolante prima del 1355, anno di inizio dell'attività di copia di Giovanni Boccaccio che determinò un livello di corruzione del testo difficilmente emendabile³⁰. All'interno di questo insieme, Petrocchi selezionò venticinque manoscritti di indubitabile vetustà, tra i quali rientrano due codici interessati da questa tesi, ossia il Riccardiano 1005 e l'Egerton 943³¹, per i quali propose datazioni messe sovente in discussione dagli studiosi di miniatura, come si vedrà meglio in seguito.

Rispetto al più scarso grafo di Casella³², che risultava viziato dal mancato studio di alcuni importanti manoscritti dell'Italia padana, come il codice 10186 della Biblioteca Nacional de Madrid, il Riccardiano 1005 e l'Urbinate Latino 366, Petrocchi individuò nel suo stemma il ramo della tradizione settentrionale, attribuendogli la lettera greca β³³, senza però poi dedicare ad esso sufficiente attenzione nel corso delle sue indagini. I manoscritti settentrionali costituiscono invece un fertile terreno di ricerca, perché, in quanto realizzati lontano dalla ben più prolifica area tosco-fiorentina, risultano meno contaminati dalla vulgata dominante ed offrono quindi attualmente le maggiori possibilità di avanzare nella conoscenza delle tradizioni antiche³⁴. Queste considerazioni sono alla base di una nuova stagione degli studi che prende in considerazione codici finora generalmente trascurati, come, citando quelli

²⁸ TROVATO 2007b, pp. 611-649

²⁹ In particolare mi riferisco agli importanti contributi di Marisa Boschi Rotiroli (M. BOSCHI ROTIROLI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Città di Castello 2004) e di Sandro Bertelli (S. BERTELLI, *La Commedia all'antica*, Firenze 2007).

³⁰ G. PETROCCHI, *L'antica tradizione manoscritta della "Commedia"*, "Studi danteschi", 1957, 34, pp. 7-126

³¹ PETROCCHI 1957, p. 16

³² Riportato nel già citato studio di Paolo Trovato, TROVATO 2007b, p. 614

³³ TROVATO 2007b, p. 615

³⁴ TROVATO 2007b, p. 649

pertinenti a questa ricerca, il Gambalunghiano ms. SC.1162 (già D.II.41), il manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova e il Laurenziano 40.1³⁵.

I.3 I primi tentativi di illustrare la *Commedia*: i Danti del Cento

Non stupisce, alla luce di quanto finora detto sulla produzione di libri della *Commedia* nella città gigliata, il fenomeno tutto fiorentino di una produzione quasi seriale di copie del poema, che si estende dai tardi anni trenta del Trecento fino alla metà del secolo, caratterizzate da un alto grado di omogeneità grafica e codicologica. Di quest'interessante realizzazione esistono ancora sessantotto esemplari, che condividono l'utilizzo di un supporto membranaceo, il formato medio-grande, l'impaginazione su due colonne, la scrittura bastarda su base cancelleresca di alta qualità esecutiva, l'assenza di apparati esegetici³⁶.

Questo insieme di manoscritti occupa un posto privilegiato nella storia degli studi danteschi, proprio a causa della sua fisionomia così nettamente definita, ed è comunemente conosciuto col nome di "Danti del Cento" a partire da un aneddoto narrato da Vincenzio Borghini, che dice: "si conta d'uno che con cento Danti che gli scrisse maritò non so quante sue figliuole, et di questo se ne trova ancora qualchuno che si chiamano di que' del cento, et sono ragionevoli ma non però ottimi"³⁷. Tale etichetta però, come Borghini stesso ammette, non è sua, ma ha origini ancora più antiche, tant'è che nel Laur 40.16 leggiamo l'annotazione, di mano quattrocentesca "Questo Dannte de Ciennto è di me Domenicho di Carlo Aldobrandi et chy l'achatta da lui sia comtentto di rimandolo presto senza sozura di lucierna o d'altro che basti"³⁸.

Di questo gruppo di codici due sono datati e sottoscritti, il Trivulziano 1080, del 1337, e il Laurenziano 90 sup. 125, di dieci anni più tardo, entrambi firmati da Francesco di ser Nardo da Barberino, calligrafo cui inizialmente fu attribuita l'esemplazione di buona parte dei manoscritti del Cento a partire dagli studi pionieristici di Täuber³⁹; le ricerche che si sono da allora succedute hanno invece dimostrato che il ruolo di tale copista va ridimensionato,

³⁵ TROVATO 2007a, p. 670

³⁶ BOSCHI ROTIROTI 2004, pp. 77-78; BERTELLI 2007, p. 42

³⁷ V. BORGHINI, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a cura di G. BELLONI, Roma 1995, p. 21, n. 39

³⁸ BOSCHI ROTIROTI 2004, p. 77

³⁹ C. TÄUBER, *I capostipiti dei manoscritti della Divina Commedia*, Winterthur 1889, pp. 104-6

riconoscendo nei Danti del Cento la presenza di mani distinte, anche se in alcuni casi operanti nella stessa officina a capo della quale stava probabilmente proprio Francesco⁴⁰.

Ed è proprio in molti di questi libri fiorentini che troviamo alcuni fra i più precoci tentativi di individuare delle immagini che accompagnassero il poema, per ora limitati ai tre frontespizi delle cantiche con soluzioni ripetitive.

Tra i Danti del Cento, il più celebre è proprio il Trivulziano 1080, decorato dal Maestro delle Effigi Domenicane, pittore e miniatore attivo a Firenze nella prima metà del secolo (figg. II.1, II.2, II.3)⁴¹. Di non molto precedente è il manoscritto 3285 della Biblioteca Palatina di Parma⁴², altro esemplare di Dante del Cento illustrato nelle pagine iniziali delle cantiche (fig. I.1; figg. VI.44-VI.45) in cui è attivo ancora una volta il Maestro delle Effigi domenicane⁴³.

Anche se il Trivulziano 1080 reca la data del 1337, sarebbe tuttavia erroneo datare l'avvio della produzione di codici miniati della *Commedia* ai tardi anni trenta: gli studi di Francesca Pasut hanno infatti dimostrato che già dal tempo della prima diffusione dell'opera dantesca nella città gigliata, vale a dire circa una decina di anni prima che Francesco da Barberino sottoscrivesse il manoscritto Trivulziano, circolavano esemplari del poema con una decorazione non figurativa della massima essenzialità⁴⁴. Si tratta di una decina di codici, tra i quali l'Ashburnam 829 e l'Ashburnam Appendice dantesca I, accomunati da un'ornamentazione fogliacea scarna e asciutta nei capilettera delle tre cantiche, dipinti in colori tenui e delicati e privi di abbellimenti quali l'uso della lamina d'oro o l'inserimento in un fregio fogliaceo che vada a riquadrare la pagina⁴⁵. La modesta produzione è stata riferita da Gabriella Pomaro, su basi codicologiche e paleografiche, al quarto decennio del XIV secolo⁴⁶, datazione che Pasut restringe convincentemente alla prima metà del decennio, e

⁴⁰ CIOCIOLA 2001, p. 183

⁴¹ Sul Maestro delle Effigi Domenicane si vedano: BOSKOVITS 1984, pp. 55-56 (e schede relative); L. KANTER, *Master of the Dominican Effigies*, in *Painting and illumination in Early Renaissance Florence. 1300-1450*, catalogo della mostra, (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 novembre 1994 – 26 febbraio 1995), New York 1994, pp. 56-57 (e schede relative); L.B. KANTER, *Maestro delle Effigi Domenicane*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, pp. 560-562.

⁴² BOSCHI ROTIROTI 2004, p. 138, n. 234; RODDEWIG n. 591, p. 255

⁴³ Sull'attribuzione della *Divina Commedia* palatina al Maestro delle Effigi domenicane si vedano il cap. II, pp. 28-29, e il cap. VI, p. 165.

⁴⁴ F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330*, "Rivista di Studi Danteschi", VI, 2, luglio-dicembre 2006, pp. 388-396

⁴⁵ PASUT 2006, p. 389

⁴⁶ G. POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco* ("Archivio Storico Nonantolano", 3), Nonantola-Modena 1994, pp. 79-84

forse anche prima, in virtù del linguaggio arcaizzante delle decorazioni, legato a modelli di tardo Duecento e primo Trecento che non vennero più riproposti dalla miniatura fiorentina dopo la metà degli anni trenta del secolo⁴⁷. Ai primi anni trenta del Trecento la studiosa riferisce poi un manoscritto poco noto, il Rehdiger 227 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, in cui è impiegata la *littera textualis*, elemento che aveva spinto i codicologi danteschi a datarlo all'ultimo quarto del XIV, quando nei libri della *Commedia* di area fiorentina tale tipologia di scrittura divenne la più diffusa. L'illustrazione del Rehdiger è però tipologicamente affine a quella dei Danti del Cento, e, a parere di Pasut, sarebbe da ricondurre nientedimeno che al Maestro delle Effigi domenicane in una delle sue prove giovanili, non oltre i primi anni trenta del XIV secolo⁴⁸. La proposta è assolutamente condivisibile, non solo sulla base dei persuasivi confronti individuati dalla studiosa⁴⁹, ma anche per l'approccio intelligente e meditato all'illustrazione della *Commedia* che sarà carattere distintivo di un artista tanto raffinato qual era il Maestro delle Effigi domenicane. Si prenda ad esempio la prima pagina dell'*Inferno* nel Rehdiger 227 (fig. I.2): la figurazione non si limita all'immagine dell'autore nel suo studio, peraltro magistralmente condotta, inserita nell'iniziale *N*. Il finissimo miniatore aggiunge altresì la rappresentazione degli episodi più salienti del primo canto, ossia l'incontro con le tre fiere e quindi la salvifica apparizione di Virgilio. I diversi momenti sono articolati lungo il fregio che inquadra lo specchio di scrittura, i primi tre entro clipei disposti nel margine esterno sinistro, l'ultimo entro una voluta fogliacea nell'angolo inferiore destro. Una soluzione così elegantemente progettata richiama il frontespizio dell'*Inferno* della *Commedia* parmigiana (fig. I.1), altra opera del Maestro eseguita di certo in anni non lontani da quelli del Dante berlinese.

Va ora sottolineato come la decorazione dei soli frontespizi sottenda un approccio al testo diverso da quello che sta alla base dell'elaborazione di corredi illustrativi di più ampio respiro: nel primo caso infatti l'interesse è precipuamente rivolto all'ornamentazione del libro e alla realizzazione di un oggetto di pregevole fattura che soddisfi le esigenze di ostensione della nuova committenza borghese⁵⁰, mentre nel secondo assistiamo alla risposta offerta a quelli che dovettero essere i nuovi desideri sorti in una parte del pubblico, che evidentemente chiedeva di poter disporre di un sussidio visivo che agevolasse la comprensione e la

⁴⁷ PASUT 2006, pp. 390-395, in particolare pp. 393-395.

⁴⁸ PASUT 2006, pp. 405-406

⁴⁹ PASUT 2006, pp. 407-409

⁵⁰ MIGLIO 1994, p. 629

visualizzazione del viaggio ultraterreno di Dante. Non a caso, i codici della *Commedia* che recano un apparato di miniature di un certo respiro generalmente si distinguono per la presenza di un testo di commento, altro elemento che rivela il bisogno avvertito dal committente di una chiave esegetica e interpretativa per meglio capire la ricchezza della materia trattata da Dante⁵¹. A questa nuova sensibilità rispondono per primi il codice Poggiali della Biblioteca Nazionale di Firenze, il manoscritto Egerton 943 della British Library e il manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest, pietre miliari nell'evoluzione dell'illustrazione della *Commedia*.

I.4 I primi codici miniati fiorentini. Cronologia e sistemi illustrativi

Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze (fig. I.3), noto anche come codice Poggiali, è uno dei manoscritti più famosi della *Divina Commedia*⁵². Quando sia stato esemplato il libro è questione da lungo tempo dibattuta tra filologi e storici dell'arte, che sarà adeguatamente affrontata nel prossimo capitolo. Basti in questa sede anticipare che le datazioni oscillano perlopiù nel secondo quarto del Trecento.

L'apparato decorativo del Poggiali, generalmente attribuito ad uno o più artisti di ambito pacinesco⁵³, consta di due iniziali istoriate al principio delle prime due cantiche (f. 1r; f. 160r)

⁵¹ È questo un nesso che è stato più volte individuato dalla critica. Mi limito qui a citare Meiss, che, constatando il fatto che i manoscritti illustrati trecenteschi della *Commedia* presentano miniature solo o prevalentemente nella prima cantica, accostò questo fenomeno alla diffusione di commenti limitati al solo *Inferno* (Jacopo di Dante, Graziolo Bambaglioli, l'Anonimo, Guido da Pisa, Boccaccio), che nel XIV secolo sono numericamente superiori a quelli rivolti all'intero poema (M. MEISS, *The smiling pages*, in BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 46). Pasut, a proposito del ms. Palatino 313 della Nazionale di Firenze, afferma che le illustrazioni “depict the most important moments in the poem based on a model that seems in the second quarter of the Trecento to have been exclusive to manuscripts of the *Divine Comedy* that included commentary” (*Florence* 2012, p. 210, n. 43: PASUT).

⁵² La riproduzione in formato digitale del codice è oggi visionabile al link http://www.danteonline.it/italiano/codici_frames/codici.asp?idcod=263, dove è altresì consultabile la relativa scheda di catalogo (ultimo accesso: gennaio 2014).

⁵³ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 245-246; MIGLIO 1994 p. 631; Spagnesi vi vede all'opera, al fianco di due maestri di ambito daddesco, una personalità ben riconoscibile appartenente all'orbita di Pacino di Buonaguida, ossia il Maestro pacinesco della Bibbia Trivulziana (A. SPAGNESI, *Le miniature del “Dante Poggiali”*, in *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* (“Edizione nazionale dei commenti danteschi”, 10), a cura di R. ABARDO, Roma 2005, pp. 30-42); per Francesca Pasut invece è lo stesso Pacino a lavorare al Dante Poggiali, coadiuvato da un anonimo collaboratore fiorentino (*Florence* 2013, p. 210).

e di trentasette miniature tabellari, delle quali trentadue per il solo *Inferno*, due per il *Purgatorio* e tre per il *Paradiso*, dato che rivela la difficoltà incontrata inizialmente dai miniatori, o da coloro che stendevano il piano iconografico, di trovare un'adeguata veste visiva per i versi della terza cantica, in cui alla più vivace e fragrante descrizione di luoghi ed incontri si sostituisce perlopiù la trattazione di una complessa materia teologica e dottrinale.

Intorno al secondo quarto del XIV secolo, quindi contemporaneamente o poco prima di quando va datato il codice Poggiali, si afferma a Firenze un'altra tipologia illustrativa della *Commedia*, documentata per la prima volta nel Laurenziano Stroziano 152, datato da Brieger e Meiss tra il 1335 e il 1345⁵⁴. Nel manoscritto, che misura 367 x 234 mm, il testo della *Commedia* si articola su due colonne in bastarda cancelleresca. La decorazione del codice venne cominciata da un seguace di Pacino di Bonaguida, che miniò le tre iniziali di cantica alla maniera della sua bottega, ma la parte per noi più interessante fu aggiunta qualche anno più tardi da ignote mani fiorentine: si tratta di quarantanove immagini che si campiscono liberamente nel margine inferiore delle pagine⁵⁵, interrompendosi poi a metà del *Purgatorio*; il codice testimonia dunque il ricorso ad un nuovo, differente sistema di articolazione del rapporto testo-immagine, che prevede che quest'ultima si snodi in un percorso continuo parallelo a quello della narrazione (fig. I.4).

La presenza in un codice di scuola napoletana oggi conservato alla British Library (ms. Additional 19587; fig. I.5) di immagini strettamente affini a livello iconografico a quelle dello Stroziano 152, collocate anch'esse nel margine inferiore del foglio, sotto le due colonne di scrittura, ha indotto più di uno studioso a postulare l'esistenza di un modello perduto cui ricorsero i miniatori di entrambi i codici, forse un perduto libro paciniano in cui per la prima volta si adottò questa soluzione illustrativa⁵⁶. Affrontando lo studio dell'Additional 19587, Rotili propose che una possibile fonte d'ispirazione per il perduto archetipo che reca questa nuova traduzione visiva della *Commedia* possa essere stata l'illustrazione dei romanzi cavallereschi, che si svolge canto per canto con due o tre scene senza cornice, a piè di ogni pagina⁵⁷, idea già formulata da Brieger⁵⁸. La contaminazione da scelte rappresentative adottate in altre tipologie librerie è senz'altro una possibilità che va tenuta in debito conto, e

⁵⁴ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 234-238

⁵⁵ MEISS 1969, p. 49

⁵⁶ MEISS 1969, p. 49; MIGLIO 1994, p. 632

⁵⁷ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli* ("Miniatura e arti minori in Campania", 7), Napoli 1972, p. 6

⁵⁸ BRIEGER 1969a, p. 92

non solo per i codici che presentano questa figurazione libera. Spesso i rapporti con le immagini dei libri a tema cavalleresco sono stati invocati nello studio dell'illustrazione dantesca, per esempio nei recenti studi iconologici di Battaglia Ricci, che non manca tra l'altro di sottolineare come il miniatore dell'Egerton 943 sia anche l'autore delle scene che animano un noto esemplare del *Roman de Troie*⁵⁹. Si tratta di un percorso di ricerca fecondo e foriero di nuove conoscenze sulla genesi dell'illustrazione della *Commedia*, cui verrà dato il debito spazio nel presente studio.

Sebbene non fiorentino, alcune parole vanno inoltre spese sul manoscritto CF.2.16 (precedente segnatura: CF.4.20) della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, noto anche come codice Filippino. Membranaceo, di 269 x 195 mm, vergato a Napoli intorno alla metà del Trecento da un copista fiorentino che trascrisse il testo della *Commedia* in gotica cancelleresca su una sola colonna di circa trenta linee⁶⁰, il manoscritto testimonia che anche in area partenopea attecchì l'uso del sistema a vignette per dare immediata trascrizione visiva agli eventi del poema (fig. I.6). Il libro - che è oggi visibile in una bella copia fac-simile⁶¹ - è illustrato solo nelle prime due cantiche da un copioso corredo di vignette, incorniciate da una bordura rossa nell'*Inferno* e gialla nel *Purgatorio*, inserite nella colonna di testo o poste a lato, per un totale di centoquarantasei immagini, cui si aggiungono i frontespizi decorati da un semplice motivo a barra fogliata che corre su tre margini e le due iniziali di cantica figurate. Per Brieger e Meiss la *Commedia* di Napoli tradisce l'influsso di un modello fiorentino, magari uscito dalla bottega di Pacino⁶². Pochi anni dopo, Rotili, pur non negando l'impronta pacinesca, propose di riferire le miniature del codice ad ambito abruzzese, attraverso il confronto con alcuni fogli di Berardo da Teramo oggi in collezione Cini; più precisamente, lo studioso credette di individuare nelle illustrazioni del Filippino, a suo avviso realizzate da tre differenti miniatori, l'eco della cultura degli affreschi della chiesa di Santa Maria della Rocca

⁵⁹ L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI, M. SANTAGATA, A. STUSSI, Pisa 1996, p. 45

⁶⁰ *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di A. PUTATURO MURANO-A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 1995, pp. 31-39, n. 5: PERRICCIOLI SAGGESE; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le miniature del Filippino*, in *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli* ("Edizione nazionale dei commenti danteschi", 24), a cura di A. MAZZUCCHI, 2 voll., Roma 2002, vol. pp. 85-95

⁶¹ *Il codice Filippino* 2001

⁶² BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 291

a Offida, venata però dagli influssi della raffinata arte di Cristoforo Orimina⁶³. Come Rotili, anche la Perriccioli Saggese ravvisò nell'apparato illustrativo del Dante napoletano il lavoro di tre diverse mani, a suo parere però pertinenti ad ambiti artistici diversi: i primi due miniatori sarebbero infatti strettamente legati alla cultura illustrativa delle botteghe napoletane della prima metà del Trecento, e solo il terzo maestro, il migliore, mostrerebbe una formazione effettivamente abruzzese, non scevra di punti di contatto con quel pittore detto Maestro di Offida, al punto che la studiosa ventila cautamente l'ipotesi che si tratti della medesima persona⁶⁴.

Il Dante napoletano venne impiegato come libro di studio almeno fino alla fine del XV secolo, ed accoglie così numerosissime chiose marginali aggiunte da mani diverse nel corso dei centocinquanta anni successivi alla sua realizzazione. Esso è dunque latore di un'interessante stratificazione esegetica, una ricca messe di differenti interpretazioni, che ne fa un esemplare unico, anche a livello grafico, del testo dantesco.

Questa rapida rassegna della prima produzione fiorentina e di alcuni dei più antichi codici miniati anche in altre aree permette dunque di individuare tre differenti tipologie illustrative della *Commedia*: un apparato decorativo limitato ai tre frontespizi, l'uso di vignette che riassumono uno o più episodi del canto, e infine una narrazione per immagini che segue il testo, sia essa in forma di vignette o di scene liberamente campite nel margine inferiore della pagina; le ultime due soluzioni in particolare sono quelle che ritroveremo nei manoscritti selezionati per la presente ricerca, ove le vedremo comparire sottoposte a variazioni e adattamenti che modificheranno in varia misura lo schema di partenza e conferiranno loro nuove funzioni e significati.

I.5 I primi codici miniati in Italia padana. Cronologia e sistemi illustrativi

Prendendo ora in esame l'Italia padana, ci accorgeremo che anche qui è possibile rintracciare le tipologie illustrative già incontrate a Firenze: il codice 589 della Biblioteca Universitaria di Bologna⁶⁵ per esempio appartiene alla prima categoria, quella che presenta solo i frontespizi di cantica miniati, e così numerosi altri libri esemplati al Nord rientrano in

⁶³ ROTILI 1972, pp. 19-21

⁶⁴ PERRICCIOLI SAGGESE 2002, pp. 89-95

⁶⁵ C. FRATI, *I codici danteschi della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze 1923, pp. 3-13

questo gruppo⁶⁶. Fin da subito però furono tentate strade diverse per dar vita a sistemi di narrazione per immagini che seguissero in modo più o meno stretto lo svolgimento del testo, fissando visivamente almeno le tappe principali del pellegrinaggio dantesco nei tre regni.

Fa dunque la sua comparsa l'illustrazione libera, come si può vedere nel manoscritto Magl. Conv. C.3.1266, di origine bolognese o più genericamente emiliana, realizzato a metà del XIV secolo circa⁶⁷, in cui quattordici disegni non incorniciati si campiscono nel *bas de page* o inframmezzati al testo. L'esempio più alto di tale tipologia illustrativa è però fornito dal notevolissimo Dante Estense (Modena, Biblioteca Estense, ms. α.R.4.8), anch'esso emiliano, in cui i versi del poema, privi dell'accompagnamento di glosse o altre forme di commento, sono trascritti in una sola colonna in quella che Petrucci definì una "svelta semigotica"⁶⁸. In ogni foglio, sopra la colonna di testo, trova spazio un disegno acquerellato, per un totale di ben duecentocinquanta immagini prive di bordi o cornici, in un fluire di luce e colore che pare scaturire direttamente dalle parole sotto riportate (fig. I.7). Il codice, variamente datato tra l'ultimo ventennio del Trecento⁶⁹ e il primo Quattrocento⁷⁰, è composto da centoquaranta fogli membranacei, più due di guardia iniziali, che misurano mediamente 350 x 255 mm. I fogli sono organizzati in quindici fascicoli di dieci fogli, eccezion fatta per il quinto, il quattordicesimo e il quindicesimo, che sono quaternioni, e dell'ultimo, che è un ternione. Manca infine un commento organico, anche se si segnalano alcune glosse marginali in corsivo nei primi canti dell'*Inferno*, al f. 59r del *Purgatorio* e a f. 115v del *Paradiso*, apposte da una mano più tarda e veneziana⁷¹.

Ma, a quanto è possibile capire dai codici giunti fino a noi, è la tipologia illustrativa a vignette quella maggiormente adoperata in Italia padana, adottata nei libri della *Commedia* più celebri prodotti nelle regioni del Nord, come l'Egerton 943 della British Library di Londra o il manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest, prendendo in considerazione il Trecento, o l'It. 2017 di Parigi spostandoci al secolo successivo.

⁶⁶ A titolo esemplificativo, si possono citare ancora la *Commedia* ms. 2896 della Biblioteca Civica di Verona o il ms. 337 della Biblioteca Comunale di Treviso, esemplare del poema di pregevolissima fattura realizzato a Verona nella seconda metà del Trecento.

⁶⁷ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 244-245

⁶⁸ PETRUCCI 1988, p. 1245

⁶⁹ *Testimonianze dantesche nella Biblioteca Estense Universitaria (sec. XIV-XX)*, catalogo della mostra a cura di E. MILANO, (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 27 marzo 2000 – 28 febbraio 2001), Modena 2000, p. 59

⁷⁰ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 282-283

⁷¹ *Testimonianze* 2000, p. 59

L'Egerton 943 della British Library è al centro di un disaccordo sostanziale tra filologi e storici della miniatura per quanto riguarda la datazione, fatto che dispiace ancor più poiché riguarda un codice di importanza capitale nella storia dell'illustrazione della *Commedia*, la cui diversa collocazione cronologica può indurre a riformulare molte delle ipotesi sinora avanzate riguardo a tempistiche e modalità di trasmissione dell'iconografia dantesca. Anche in questo caso, per una disamina approfondita del tema si rimanda al capitolo successivo, anticipando qui che Petrocchi riferì il codice agli anni 1351-1355⁷², e che la proposta venne poi generalmente accolta con favore dagli studi filologici e codicologici successivi, risultando però inaccettabile per molti storici dell'arte.

Fortunatamente vi è invece un sostanziale accordo sull'attribuzione del corposo apparato illustrativo, comprensivo di ben duecentosessantuno vignette, perlopiù inserite in una sola o entrambe le colonne di testo (fig. I.8), e di tre iniziali figurate: la critica è infatti concorde nel riconoscervi la mano del Maestro degli Antifonari padovani, miniatore di limpida ispirazione giottesca attivo a Padova, e forse a Bologna, nei primi decenni del Trecento⁷³.

Ancora a vignette è il manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest (fig. I.9)⁷⁴. Le miniature sono agevolmente riconducibili alla produzione miniatoria veneziana degli anni quaranta del Trecento, come indicato da Iona Berkovits, che identificò lo stemma del frontespizio con quello della famiglia veneziana degli Emo e avvicinò il codice ungherese al *Capitolare dei consiglieri ducali* (Venezia, Archivio di Stato, Sala Diplomatica, n. 4) e alla *Promissione dogale di Andrea Dandolo* (Venezia, Museo Correr, mss. III, n. 326), entrambi datati 1342⁷⁵. La datazione del Dante di Budapest si aggirerebbe quindi intorno alla prima metà degli anni quaranta del Trecento, dato che non è più stato messo in dubbio dagli studi storico-artistici successivi; per quanto riguarda invece il filone degli studi filologici, il

⁷² PETROCCHI 1966-1967 (2003) immagine dello stemma in appendice

⁷³ Sul Maestro degli Antifonari padovani, noto anche come Maestro del Gherarduccio, e l'acceso dibattito critico riguardo alla sua formazione si veda: F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari padovani: prassi e modelli*, in *Medioevo: le officine*, atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2010, pp. 549-562.

⁷⁴ F. FORNER, *Scheda*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1, 2* voll., Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, p. 40

⁷⁵ I. BERKOVITS, *A Budapesti Egyetemi könyvtár Dante-kódexe s a XIII és XIV századi velencei miniatúrafestészet története*, Budapest 1913; I. BERKOVITS, *Un codice dantesco nella Biblioteca della r. università di Budapest*, "Corvina, rivista di scienze, lettere ed arti della società ungherese-italiana Mattia Corvino", XIX-XX, 1930, pp. 81-107

manoscritto è raramente menzionato a causa della grande corrutela presentata dal testo, ampiamente tagliato e privo di 2463 versi⁷⁶, e quindi scarsamente rilevante a fini ecdotici.

L'apparato illustrativo consta di due iniziali figurate ai ff. 1r e 29r e novantaquattro *tabulae pictae* inserite in una sola colonna di testo o in entrambe; da f. 36v (*Purgatorio* XV) gli spazi destinati ad accogliere le miniature sono rimasti vuoti, con l'eccezione di alcuni disegni preparatori (ff. 37r, 37v, 38r, 38v), per un complesso di venticinque vignette nel *Purgatorio* e cinquanta nel *Paradiso*.

La fortuna del sistema a *tabulae pictae* era destinata a durare ancora a lungo nel Nord Italia, e lo troviamo ancora nell'It. IX.276 (=6902) della Biblioteca Nazionale Marciana, splendido esemplare della *Divina Commedia* di grande formato (432 x 281 mm), realizzato negli anni settanta-ottanta del Trecento in area lombarda o forse veronese⁷⁷, in cui il poema, trascritto in una bella *littera textualis* e ripartito in due colonne di testo, appare privo di commento e impreziosito da un ricchissimo corredo di più di duecento vignette (fig. I.10).

Ancora, miniature tabellari fanno la loro comparsa nel manoscritto 1102 oggi a Roma, Biblioteca Angelica, codice membranaceo di 343 x 233 mm in cui il testo della *Commedia*, in *littera textualis* su due colonne, è seguito dai testi di commento di Jacopo di Dante e Bosone da Gubbio. Il libro reca trentaquattro miniature tabellari nell'*Inferno* (fig. I.11), mentre nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* gli spazi rimasero vuoti⁷⁸. Le miniature del Dante romano furono attribuite da Salmi a Simone dei Crocifissi⁷⁹ o ad un artista del suo *entourage* al tramonto del Trecento⁸⁰. Alla fine degli anni sessanta del secolo scorso, Brieger e Meiss lo riferirono ancora ad area emiliana, ma all'inizio del XV secolo, basandosi sul confronto con la *Matricola della gilda dei drappieri bolognesi* del 1411, affine nella gamma cromatica e nel

⁷⁶ F. ROMANINI, *Altri testimoni della "Commedia"*, in *Nuove prospettive* 2007, pp. 67-68

⁷⁷ Sul codice It. IX.276 della Biblioteca Nazionale Marciana si veda la mia tesi di laurea specialistica: C. PONCHIA, *Per la storia dell'illustrazione della Divina Commedia: il codice It. IX.276 della Biblioteca Nazionale Marciana*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, relatore Chiar.mo prof. G. MARIANI CANOVA, anno accademico 2009-2010, e ancora: *La Commedia dantesca figurata della Biblioteca Marciana. Codice It. IX.276 (=6902)*, commento al codice a cura di S. MARCON, lettura iconografica a cura di C. PONCHIA, Torino 2011.

⁷⁸ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 324-325; RODDEWIG 1984, pp. 306-307, n. 711; MIGLIO 1994, p. 632

⁷⁹ Su Simone di Filippo, detto anche Simone dei Crocifissi, si veda il catalogo della recente mostra svoltasi a Bologna: *Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra a cura di D. BENATI-M. MEDICA, (Bologna, Museo Civico Medievale, 24 novembre 2012 – 3 marzo 2013), Bologna 2012, in particolare le pp. 5-14 e 40-41.

⁸⁰ M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano 1956, p. 21

ritmo delle composizioni⁸¹. Ritornò sulla proposta di Salmi la Ciardi Duprè, asserendo che l'attribuzione alla “maniera di Simone dei Crocifissi”, pur “giustissima sia come ambiente che come generazione”, rischia di essere riduttiva, considerata la qualità molto elevata delle miniature dell'Angelica, e proponendo quindi di legarle ai pittori della seconda generazione di Mezzaratta, alla quale appartiene Simone, ma anche maestri più capaci quali il Maestro della primogenitura di Giuseppe e Jacobus, cui la studiosa riferisce in via dubitativa l'apparato illustrativo del codice romano⁸².

A vignette può essere considerata anche la figurazione adottata nel manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, membranaceo, di 337 x 248 mm, recante il testo del poema in *littera textualis* su due colonne (fig. I.12). Nel libro i principali episodi del viaggio dantesco sono riprodotti in ottantanove miniature inserite nella prima colonna di testo ad inizio di canto, prive di cornice ma strutturate come se un'invisibile bordura ne delimitasse lo spazio d'azione. Anche se le immagini precedono il canto come nel manoscritto di Roma, va qui rilevata una sostanziale differenza: nel codice padovano viene prescelto un solo episodio a rappresentare il canto, mentre nel manoscritto dell'Angelica una singola *tabula picta* può contenere più di un episodio, al punto che a volte le figure di Dante e Virgilio si ripetono nella medesima composizione.

Il codice del Seminario patavino, oltre alla *Commedia*, reca il commento di Jacopo della Lana, ad eccezione delle glosse al primo canto dell'*Inferno* e del proemio, desunti dal commento dell'Ottimo⁸³. Brieger e Meiss lessero nelle miniature il prodotto della cultura postgiottesca e altichierasca della Padova di inizio Quattrocento⁸⁴; ancora a Padova, ma alla fine del secolo precedente, preferisce riferire l'origine del libro Mariani Canova nel catalogo dei manoscritti del Seminario patavino⁸⁵, anche se in una pubblicazione coeva propone una più morbida attribuzione a “quell'area padana di cui allora Padova, Verona e Ferrara costituivano i poli principali”, sottolineando poi che nel 1456 il manoscritto si trovava nella città emiliana, poiché lì ne venne fatta una copia alquanto fedele, oggi alla Biblioteca

⁸¹ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 324-325

⁸² *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO, (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio – 25 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 74-76, n. 7: CIARDI DUPRÈ

⁸³ *La miniatura* 1999, scheda n. 67, pp. 185-187: MARIO

⁸⁴ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 305-308; la datazione è accolta da Roddewig (RODDEWIG 1984, p. 228)

⁸⁵ *I manoscritti della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, a cura di A. DONELLO- G. MARIA FLORIO- N. GIOVE'- L. GRANATA- G. MARIANI CANOVA- P. MASSALIN- A. MASSON- F. TONIOLO- S. ZAMPONI, Firenze 1998, n. 49, p. 22: MARIANI CANOVA

Laurenziana di Firenze (Plut. 40.1)⁸⁶. Va poi segnalato lo studio di Paola Mario, che, pur confermando l'origine patavina della *Commedia* manoscritto 67, sempre alla fine del XIV secolo, torna sul problema della formazione del miniatore, mettendone in luce la natura complessa e non riconducibile in modo univoco ad un solo contesto culturale: gli insegnamenti della tradizione altichierasca risultano infatti stemperati in una struttura formale più leggera cui si accompagna l'uso di un colore morbido, elementi che rivelano un'apertura agli sviluppi tardogotici a Padova tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, sulla scia di quanto andava prendendo piede in Lombardia, a Bologna e a Ferrara⁸⁷. Tra la fine del XIV e l'inizio del secolo successivo lo data Romanini, proponendo sulla base dello spoglio di alcuni fogli del libro una realizzazione in area emiliana o romagnola e portando a conforto della sua proposta il fatto, già menzionato, che dal codice del Seminario padovano fu copiata a Ferrara nel 1456 la *Divina Commedia* oggi alla Laurenziana di Firenze⁸⁸.

Ventiquattro miniature tabellari realizzate ad acquerello fanno la loro comparsa nel manoscritto 1162 della Biblioteca Gambalunga di Rimini (fig. I.13), membranaceo, di 395 x 255 mm, uno dei pochi libri della *Commedia* a noi giunti a cui sia possibile legare il nome del committente, in questo caso Jacopo Gradenigo, nobile veneziano, letterato, e per due volte podestà di Padova (1392-94; 1399-1400)⁸⁹. Oltre a promuovere la realizzazione del codice, Jacopo ne fu anche il copista, come indicato da un sonetto riportato nel contropiatto superiore della legatura⁹⁰.

Per quanto riguarda l'apparato figurativo del codice, negli anni cinquanta Toesca suggerì in via dubitativa di riconoscevi la mano dello stesso Gradenigo⁹¹. Quasi vent'anni dopo, Brieger e Meiss formularono con qualche dubbio una generica attribuzione all'Emilia del primo XV secolo⁹², mentre all'inizio degli anni ottanta Degenhart e Schmitt lo riferirono nuovamente ad area veneta nell'ultimo decennio del Trecento⁹³. Nello stesso anno Huter fu il primo a notare

⁸⁶ G. CANOVA MARIANI, *I manoscritti miniati*, in *Il seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte, cultura e fede*, a cura di P. GIOS-A.M. SPIAZZI, Padova 1997, p. 162

⁸⁷ *La miniatura* 1999, scheda n. 67, pp. 185-187: MARIO

⁸⁸ ROMANINI 2007a, pp. 86-87

⁸⁹ *Fioritura* 1998, pp. 81-83, n. 10: ALIDORI BATTAGLIA

⁹⁰ *La miniatura* 1999, pp. 181-183, n. 65: FRANCO

⁹¹ P. TOESCA, *Il Trecento* ("Storia dell'arte italiana", 2), Torino 1951, p. 848, nota 57: "Di miniatore veneziano dell'ultimo quarto del secolo, e forse dello stesso scrittore Iacopo Gradenigo, le illustrazioni del Dante della Biblioteca Gambalunga di Rimini, alcune di acuto disegno".

⁹² BRIGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 324

⁹³ B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, II, Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, Berlin 1980, pp. 132-136, n. 651

che nel codice sono all'opera due diversi artisti: ad un maestro veneto-bolognese attivo negli anni novanta del Trecento spetta la vignetta a tempera nel primo foglio, mentre i restanti ventitré acquerelli sarebbero opera di Cristoforo Cortese in un momento prossimo alla morte del Gradenigo, cioè intorno agli anni venti del Quattrocento, fatto che spiegherebbe l'interruzione della campagna illustrativa⁹⁴. La critica successiva accolse con favore la distinzione di mani, definendo meglio la personalità del primo maestro, che venne ricondotto all'orbita del bolognese Maestro delle iniziali di Bruxelles⁹⁵. Per quanto riguarda l'attribuzione a Cortese, essa trovò spazio negli studi di Mariani Canova, che si mostrò però più propensa a mantenere l'attribuzione, e di certo la paternità intellettuale delle immagini, a Gradenigo⁹⁶. Nello stesso giro d'anni, Meldini, nella scheda dedicata al codice nel catalogo dei manoscritti della Gambalunghiana, fece menzione di entrambe le ipotesi, senza sbilanciarsi in favore dell'una o dell'altra⁹⁷. A Cortese, ma all'ultimo decennio del XIV, riferì infine il codice gambalunghiano Tiziana Franco, constatando come lo stile ancora acerbo degli acquerelli della *Commedia* riminese faccia pensare ad una "incerta primizia" del miniatore veneziano⁹⁸.

Tornando al nostro percorso fra i principali esemplari miniati della *Commedia* in area padana, va infine rilevata l'esistenza di alcuni codici che tendono ad essere esemplari a sé, "comunicazioni miste" di testo e immagini⁹⁹ determinate da un'interazione di fattori che non si ripetono mai uguali e non si combinano mai allo stesso modo. Fra questi, il caso più emblematico è quello del Riccardiano 1005, manoscritto ove è attivo il celebre miniatore bolognese noto come l'Illustratore e recante il testo di *Inferno* e *Purgatorio* accompagnati dal commento di Jacopo della Lana, in origine un unico progetto editoriale col *Paradiso* oggi alla

⁹⁴ C. HUTER, *Cristoforo Cortese in the Bodleian Library*, "Apollo", 111, 1980, pp. 10-17

⁹⁵ MARIANI CANOVA 1988, p. 56; G. MARIANI CANOVA, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. LUCCO, 2 voll., Milano 1989, vol. I, p. 199; BOLLATI 1997, pp. 133-139; *Fioritura tardogotica* 1998, p. 82

⁹⁶ MARIANI CANOVA 1988, pp. 64-65; MARIANI CANOVA 1989, pp. 197-200

⁹⁷ G. MARIANI CANOVA-P. MELDINI-S. NICOLINI, *I codici miniati della Gambalunghiana di Rimini*, Milano 1988, pp. 101-111, n. 8; MELDINI

⁹⁸ *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, progetto e coordinamento scientifico a cura di G. MARIANI CANOVA, catalogo della mostra a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi 21 marzo - 27 giugno 1999), Modena 1999, pp. 181-183, n. 65; FRANCO

⁹⁹ BATTAGLIA RICCI 1996, p. 37

Biblioteca Braidense (ms. AG.XII.2)¹⁰⁰. Il libro reca un apparato di immagini senza uguali: specie i vivaci capilettara della sezione riccardiana solo raramente ospitano la rappresentazione di quanto descritto nel canto, ma più frequentemente alludono in diverso modo alla colpa e al peccato puniti o espiati nel canto in questione (fig. I.14), attraverso una saporita scenetta di vita quotidiana, o tramite il ricorso all'allegoria, o addirittura all'iconografia specifica dei manoscritti a soggetto giuridico. Per una trattazione più approfondita di questa scelta illustrativa quanto mai unica, si rimanda al capitolo sulla ricezione figurativa della *Commedia* nelle città di Firenze, Bologna e Padova.

I.6 I codici miniati padani del Quattrocento. Una rassegna

Spostandoci verso il XV secolo, troviamo un altro esempio di tipologia illustrativa che, come nel caso del Riccardiano 1005, è strettamente connessa alle specifiche condizioni in cui fu elaborato il progetto editoriale del manoscritto, ed è pertanto destinata a non conoscere grande diffusione: essa prevede l'utilizzo di grandi iniziali istoriate, in cui il miniatore tenta di condensare uno o più episodi tratti dal canto in questione. Com'è evidente, si tratta di un tipo di illustrazione di non agevole esecuzione, se non altro per i limiti angusti offerti dallo spazio dei capilettara, ragion per cui lo troviamo in solo due codici, l'It. 78 della Bibliothèque Nationale di Parigi miniato da Cristoforo Cortese (fig. I.15) e il Banco Rari 39 della Biblioteca Nazionale di Firenze (fig. I.16), datato nel colophon al 1400, in cui è attivo un ignoto miniatore lombardo che realizza immagini intrise di quella grazia sottile e raffinata che caratterizza la produzione libraria legata alla corte viscontea¹⁰¹.

Mentre nel primo manoscritto il complesso progetto illustrativo fu presto abbandonato – il codice reca infatti solo dieci iniziali istoriate¹⁰² – il secondo, pur essendo anch'esso incompleto, presenta un corredo più ricco, costituito da ben settantanove splendide lettere istoriate. Nel caso del Banco Rari 39 va poi detto che il programma decorativo era ancora più

¹⁰⁰ F. FLORES D'ARCAIS, *Il manoscritto trecentesco del "Paradiso" Braidense AG XII 2, già a S. Giustina in Padova: problemi cronologici e iconografici*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 1977-78, XC, pp. 34-36

¹⁰¹ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in BRIEGER, MEISS, SINGLETON 1969, pp. 83-84

¹⁰² BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 316

ambizioso che nel Dante parigino, dal momento che ogni canto del poema è suddiviso in due parti, ciascuna preceduta da un'iniziale istoriata relativa alla porzione di canto seguente.

Il Quattrocento è il secolo dei libri più straordinari della *Commedia*, alcuni dei quali commissionati dai più grandi personaggi dell'epoca. Ecco quindi l'It. 2017 della Bibliothèque Nationale di Parigi¹⁰³ (dal quale però furono asportati ventuno fogli, oggi conservati presso la Biblioteca Comunale di Imola, ms. 32) fiore all'occhiello della cortesissima cultura figurativa sviluppatasi sotto la dinastia viscontea, che informa indubitabilmente le vignette realizzate dal Maestro delle *Vitae Imperatorum* (fig. I.17)¹⁰⁴. I versi del poema sono accompagnati dal commento all'*Inferno* di Guiniforte Barzizza, redatto espressamente per Filippo Maria Visconti intorno al 1440, giro d'anni in cui fu verosimilmente esemplato il libro, dal momento che Filippo Maria morì nel 1447. Risulta inoltre convincente la proposta di Meiss che il Parigi-Imola, proprio per l'eccezionalità del suo corredo illustrativo, altro non fosse che la copia di presentazione del commento offerta da Guiniforte al suo signore¹⁰⁵.

Ma l'apoteosi dell'illustrazione dantesca è forse raggiunta nell'Urbinate Latino 365 della Vaticana, superbo esemplare appartenuto a Federico da Montefeltro, vergato in raffinatissima scrittura umanistica dal copista Matteo dè Contugi da Volterra, miniato nell'*Inferno* e nelle prime tre miniature del *Purgatorio* dal grande artista ferrarese Guglielmo Giraldi, e nel resto della seconda cantica da un assistente, forse Franco de' Russi¹⁰⁶, completato infine da un artista attivo tra Cinquecento e Seicento identificato con il pesarese Valerio Mariani¹⁰⁷ (fig. I.18). Il Dante urbinate è composto di duecentonovantasette fogli di pergamena di ottima qualità, distribuiti in trenta fascicoli, tutti quinioni, eccetto il ventesimo, che è di undici fogli, e l'ultimo, che è ternione. Misura all'incirca 387 x 241 mm, un formato

¹⁰³ Ventun fogli del manoscritto sono stati tagliati e si trovano oggi a Imola (Biblioteca Comunale, ms. 32).

¹⁰⁴ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 318-321

¹⁰⁵ MEISS 1969, p. 38-39

¹⁰⁶ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 331-332; *Il Dante urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinate Latino 365)*, introduzione di L. MICHELINI TOCCI, con una premessa di M. SALMI e una nota filologica di G. PETROCCHI, Città del Vaticano 1965; G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldi. Miniatore estense*, catalogo delle opere a cura di F. TONIOLO, Modena 1995, pp. 124-147; *Guglielmo Giraldi* 1995, n. 19, pp. 188-193; TONIOLO, con ulteriore bibliografia.

¹⁰⁷ H. SZEPE, *Mariani, Valerio da Pesaro*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, pp. 723-727; per l'attribuzione a Valerio Mariani delle miniature cinquecentesche del codice urbinate: S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere, in 1631-1981. Un omaggio ai Della Rovere*, catalogo della mostra, Urbino 1981, p. 34.

piuttosto allungato ben adatto ad accogliere il testo su una sola colonna¹⁰⁸. Alle vignette di piccolo e medio formato viste nei codici trecenteschi, a volte accorpate in gruppi di due o tre, si preferiscono qui grandi *tabulae* bordate da una spessa cornice modanata, per un totale di centodieci mirabili figurazioni pittoriche dotate di una straordinaria capacità d'evocazione. Ad apertura delle tre cantiche le grandi vignette sono inserite in sontuosi frontespizi dalla complessa articolazione, in cui fanno sfoggio di sé architetture all'antica e clipei istoriati e figurati accolti in una nitida e rigogliosa decorazione a bianchi girari.

La campagna decorativa del libro dovette cominciare dopo il 1474, anno in cui Federico da Montefeltro divenne duca, come recita l'iscrizione dorata nel *bas de page* del frontespizio dell'*Inferno*, e rimase interrotta dalla morte improvvisa del principe nel 1482, per poi essere ripresa non prima del secolo successivo¹⁰⁹. Altra data che possiamo legare allo splendido esemplare è il 16 ottobre 1478, quando Matteo de Contugi scriveva al duca di trovarsi a Ferrara per richiedere il compimento di una *Commedia* commissionata ad un miniatore della città¹¹⁰.

La rassegna di codici qui proposta mostra distintamente l'importanza del ruolo giocato dall'Italia padana, area in cui furono esemplati manufatti librari del poema di grande interesse e pregio, ma soprattutto latori di soluzioni diversificate di fronte al non banale problema posto dalla traduzione in immagini dei celebri versi dell'Alighieri. Da questa semplice considerazione nasce la convinzione alla base della presente ricerca, ossia che l'indagine sui manoscritti figurati padani della *Commedia* possa contribuire in larga misura a definire un quadro più chiaro di quella storia affascinante che è lo sviluppo dell'illustrazione dantesca, e aggiungere allo stesso tempo un nuovo tassello alla conoscenza della storia della miniatura del tardo Medioevo.

¹⁰⁸ L. MICHELINI TOCCI, *Introduzione*, in *Il Dante urbinato della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinato Latino 365)*, introduzione di L. MICHELINI TOCCI, con una premessa di M. SALMI e una nota filologica di G. PETROCCHI, Città del Vaticano 1965, p. 39

¹⁰⁹ MARIANI CANOVA 1995, p. 126

¹¹⁰ MARIANI CANOVA 1995 p. 124

CAPITOLO II

I primi codici figurati del Trecento. Descrizione e problemi

Come si è visto nel capitolo precedente, non disponiamo di attestazioni né visive né documentarie che ci permettano di sapere se vi fu una pronta risposta figurativa alla prima circolazione del testo della *Commedia*. Certo è suggestivo pensare che il perduto manoscritto del poema offerto da Jacopo Alighieri a Guido da Polenta, signore di Rimini e capitano del popolo di Bologna, in virtù dell'alta destinazione presentasse un'elegante veste grafica e formale, e facesse magari sfoggio di frontespizi finemente ornati e miniature di pennello. In mancanza però di un qualsivoglia indizio che ci permetta di azzardare delle ipotesi in tal senso, meglio è attenersi strettamente alle testimonianze in nostro possesso e da queste ricavare, tramite un'analisi puntuale ed un'attenta riflessione, il maggior numero possibile di informazioni che ci permettano di ricostruire un quadro, pur sempre parziale, delle prime soluzioni illustrative adottate per visualizzare i versi danteschi.

II.1 Il manoscritto Trivulziano 1080

Un sicuro punto di partenza è il manoscritto Trivulziano 1080 della Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana di Milano, il più antico esemplare miniato datato della *Divina Commedia*. Si tratta di un codice membranaceo che misura 372 x 265 mm, comprensivo di quindici fascicoli (I-XIII8, XIV3, XV2) per un totale di I+109+I pagine,

numerate però fino a 107 per il salto di un foglio dopo f. 39r e di un altro foglio dopo f. 76r¹. Il testo, vergato in una minuscola cancelleresca estremamente elegante, si articola in due colonne di trentasei linee ciascuna.

Il codice contiene le tre cantiche della *Divina Commedia*, accompagnate da rubriche in volgare da f. 1r a f. 105v (103v secondo la numerazione a penna). Alle pagine 106r-108r (numerate 104-106) troviamo altresì la *Divisione* di Jacopo Alighieri e il *Capitolo* di Bosone da Gubbio, opere che si trovano sovente abbinate nei manoscritti. Il commento di Bosone risulta infatti complementare alla *Divisione* di Jacopo, dal momento che quest'ultima chiarisce la struttura del poema, mentre l'opera dell'eugubino si concentra principalmente sul contenuto allegorico del componimento dantesco².

A f. 103v una nota recita *Ser Franciscus ser Nardi de barberino vallis pese curie summe fontis scripsit hunc librum sub anno domini MCCCXXXVII*. Francesco di Ser Nardo, originario di Barberino di Val d'Elsa e attivo a Firenze come notaio, ci è noto in qualità di copista specializzato nella produzione di *Commedie*³: alla sua mano sono infatti riconducibili altre copie del poema dantesco, *in primis* il Laur. 90 sup. 125, di dieci anni più tardo del Trivulziano ed anch'esso firmato e datato, con in più precisi riferimenti al luogo di realizzazione: *Franciscus ser Nardi me scripsit in Florentia, anno domini MCCCXLVIJ, indicione J⁴*.

Poco ci è noto della storia più antica della *Divina Commedia* trivulziana: piacerebbe poter leggere ancora i due stemmi a f. 71r, purtroppo cancellati e pertanto irricognoscibili. Del manoscritto sappiamo soltanto che nel 1823 faceva parte della collezione di Gian Giacomo

¹ La descrizione codicologica, interna ed esterna, del manoscritto è desunta dalle informazioni contenute in: M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, p. 189, n. 451; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Città di Castello 2004, p. 134, n. 198; *Florence at the Dawn of Renaissance. Painting and Illumination, 1300-1350*, catalogo della mostra a cura di C. SCIACCA, (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 13 novembre 2012 – 10 febbraio 2013; Toronto, Art Gallery of Ontario, 16 marzo – 16 giugno 2013), Los Angeles 2012, pp. 206-208, n. 42; PASUT. Il codice è visionabile nella riproduzione eliografica curata dalla Società Dantesca Italiana: *Il codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia. Riprodotto in eliocromia sotto gli auspici della Società Dantesca Italiana nel sesto centenario della morte del poeta*, con cenni storici e descrittivi di L. ROCCA, Milano 1921.

² S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004, p. 195

³ A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *La letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, p. 512

⁴ *Il codice Trivulziano* 1921, p. 5; L. MIGLIO, *Per una datazione del Biadaiolo fiorentino (Ms. Laur. Temp. 3)*, "La Bibliofilia", 77, 1975, p. 12, nota 14

Trivulzio, grazie ad una breve descrizione del codice che il marchese inviò all'abate Quirico Viviani, che se ne servì per la sua edizione della *Commedia* del 1823-1837⁵.

Nel Trivulziano 1080 le pagine iniziali delle tre cantiche sono finemente ornate da un'iniziale figurata, dalla quale si origina un fregio che nel *bas de page* accoglie un episodio allusivo al contenuto testuale. Il frontespizio dell'*Inferno* (f. 1r; fig. II.1), purtroppo molto danneggiato e finanche strappato nel margine superiore, mostra nell'iniziale *N*, color rosa pallido e delicatamente filigranata, Dante e Virgilio nella Selva oscura. Seguendo un'idea acutamente originale del miniatore, o di chi stese il piano iconografico, il compatto terreno grigio su cui poggiano i piedi dei due poeti prosegue oltre l'asta della lettera in una sorta di alto e sottile pinnacolo roccioso che affianca lo specchio di scrittura sulla sinistra, e sul quale appaiono le tre fiere a Dante, colto mentre alza un braccio in un moto di terrore. Questa sorta di fregio abitato prosegue fino al *bas de page*, in cui ritroviamo il poeta di schiena ad una montagnola, sulla quale appare Virgilio che si rivolge ad un secondo Dante sulla destra della composizione. L'intera pagina è inquadrata da una decorazione a barra fogliata che si articola in sottili volute vegetali, accompagnate da foglioline colorate e *bullae* auree.

La pagina iniziale della seconda cantica (f. 36r; fig. II.2) fa sfoggio di una decorazione analoga a quella già presentata, con l'iniziale *P*, ancora rosa tenue e filigranata a biacca, su lamina d'oro, figurata al suo interno con la *navicella dell'ingegno*, a bordo della quale Dante e Virgilio ci sono presentati in dotta conversazione. Nel margine inferiore tre scenette rese con timida grazia mostrano i due poeti di fronte a Catone l'Uticense, un nobile vecchio dalla barba candida e lunghi capelli bianchi, quindi Virgilio che cinge in vita il suo discepolo con un giunco, ed infine ancora il mantovano che pulisce il volto di Dante dalle ceneri infernali.

Anche il frontespizio del *Paradiso* (f. 71r, ma 70r secondo la numerazione a penna; fig. II.3) presenta una grande iniziale figurata, la lettera *L* che accoglie un'*Incoronazione della Vergine* al cospetto di angeli musicisti, ma differisce dai precedenti per un fregio di aulica eleganza: invece del più contenuto motivo a barra fogliato, troviamo qui ad inquadrare lo specchio di scrittura una teoria di diciannove medaglioni polilobati bordati di giallo e blu profilato a biacca, che con la loro splendente cromia ci appaiono preziosi come smalti di un reliquiario. Le formelle mistilinee sono abitate dalle gerarchie angeliche, che, in accordo alla tradizione che fa capo all'Aeropagita, presenta le Virtù caratterizzate come guerrieri, i Principati come

⁵ PETROCCHI 1966, p. 85

esorcisti, gli Arcangeli come messaggeri⁶. Il medaglione principale del margine superiore contiene invece *Dio padre benedicente*, affiancato da due coppie di serafini, ognuno rispettivamente entro la sua cornice polilobata. Nel *bas de page*, all'interno della teoria di angeli, si inserisce la rappresentazione di Dante incoronato di lauro da un messo celeste che appare dal cielo, raffigurato come un arco azzurro e blu in cui splendono tre stelle, allusive alle virtù teologali.

Le tre preziose pagine, anticamente attribuite al Maestro del Biadaiolo, negli anni trenta sono state espunte dal *corpus* delle opere di questo artista da Offner, che preferì riferirle al Maestro delle Effigi domenicane pur riconoscendo le grandi affinità che intercorrono fra i due artisti⁷. La personalità del Maestro delle Effigi Domenicane era stata già individuata da Sirén, che gli aveva dato il nome di Maestro del Polittico di Lord Lee⁸. L'artista venne poi ribattezzato da Offner con il nuovo e più fortunato appellativo, derivante da un dipinto con *Cristo e la Vergine in trono con diciassette santi e beati domenicani* nell'Archivio di Santa Maria Novella a Firenze la cui esecuzione lo studioso riconduceva al Maestro. Offner distingueva tra questo artista ed un secondo miniatore dalle forme più vive ed energiche, appunto il Maestro del Biadaiolo, che deve il suo nome al manoscritto Laur. Tempi 3 in cui l'autore è attivo; pur notando le forti affinità fra i due, lo studioso preferì tuttavia mantenere la distinzione di mano. La vicinanza stilistica tra i maestri è però tale che nella riedizione del lavoro di Offner a cura di Boskovits, quest'ultimo propose di trattare i due artisti alla stregua di uno solo, considerato in momenti diversi della sua carriera⁹, ipotesi di lavoro accolta da buona parte della critica recente¹⁰.

⁶ G.Z. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in M.M. DONATO-L. BATTAGLIA RICCI-M. PICONE-G. ZANICHELLI, *Dante e le arti visive* ("Gerione – Incroci danteschi", 1), Milano 2006, p. 141

⁷ Non potendo consultare l'edizione originale degli anni trenta, ho verificato tale asserzione in: *Corpus of Florentine Painting*, a cura di R. OFFNER-K. STEINWIG, continuato sotto la direzione di M. BOSKOVITS-M. GREGORI, sezione III, vol. IX, a cura di M. BOSKOVITS, *The fourteenth century. The painters of the miniaturist tendency*, Firenze 1984, p. 55, nota 191.

⁸ O. SIRÉN, *Über einige fruheitälischen Gemälde im Museum der bildenden Künste zu Budapest*, "Jahrbücher des Museum der bildenden Künste zu Budapest", 4, 1926, pp. 10-29

⁹ *Corpus* 1984, p. 55

¹⁰ A favore di un'identità di mano tra il Maestro delle Effigi Domenicane e il Maestro del Biadaiolo sono: L.B. KANTER, *Maestro delle Effigi Domenicane*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, p. 561; A. LABRIOLA, *Alcune proposte per la miniatura fiorentina del Trecento*, "Arte Cristiana", 93, 2005, pp. 14-16; G.Z. ZANICHELLI 2006, p. 124; F. PASUT, *Il Dante illustrato di Petrarca. Problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, "Studi petrarcheschi", n.s., 19, 2006, pp. 124-125. Rigettano tale identificazione Bellosi (L. BELLOSI, *Miniature del*

L'attribuzione del Dante trivulziano al Maestro delle Effigi domenicane avanzata da Offner fu poi accettata e riproposta dalla critica successiva: tra i principali interventi, ricordo Salmi negli anni sessanta¹¹, Brieger e Meiss nel loro celebre studio sui libri miniati della *Divina Commedia*, Rotili nel suo contributo sui codici danteschi miniati a Napoli¹², e, più recentemente, da Luisa Miglio¹³, Andrea de Marchi, che interviene nella scheda dedicata al codice nel catalogo della Biblioteca Trivulziana¹⁴, e Francesca Pasut¹⁵.

L'artista non doveva d'altronde essere nuovo all'illustrazione dantesca: a lui, in collaborazione con Pacino, può essere attribuito il Pluteo 40.12 della Biblioteca Medicea Laurenziana¹⁶, e la sua mano è stata inoltre riconosciuta da Pasut nel Rehdiger 227 della Staatsbibliothek di Berlino¹⁷ e nel codice Pluteo 40.13 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze¹⁸. Ancora, la studiosa include nei testimoni della *Commedia* miniati dal Maestro il manoscritto 3285 della Biblioteca di Parma (fig. II.4), riferendolo ad un periodo precedente a quello di esecuzione del Trivulziano 1080¹⁹. Vi è tuttavia chi preferisce riconoscere nel codice palatino la mano del Maestro del Biadaiolo²⁰, non accettando di riconoscere in questo artista il

“Maestro della Carità”, “Prospettiva”, 65, 1992, p. 30, n.15), De Marchi (*Biblioteca Trivulziana*, Milano, a cura di A. DILLON BUSSI-G.M. PIAZZA, Fiesole (Fi) 1995, p. 50: DE MARCHI), e ancora Giorgi (S. GIORGI, *Jacopo del Casentino*, in *Dizionario biografico* 2004, p. 355) e Ciardi Duprè (M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *La miniatura del Trecento in Italia centrale*, in *La miniatura in Italia*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO-A. PERRICCIOLI SAGGESE, 2 voll., Città del Vaticano - Napoli 2005-2009, vol. I, *Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli 2009, pp. 217-218.

¹¹ M. SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia*, atti del primo congresso nazionale di studi danteschi, (Napoli-Caserta, 21-25 maggio 1961), Firenze 1962, p. 177

¹² M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Roma 1972, p. 6; l'autore mantiene la distinzione tra il Maestro delle Effigi domenicane, cui attribuisce il Trivulziano 1080, e il Maestro del Biadaiolo, che considera l'ispiratore del primo maestro.

¹³ L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. V, Milano 1994, p. 629

¹⁴ *Biblioteca Trivulziana* 1995, p. 50

¹⁵ PASUT 2006, p. 126

¹⁶ PASUT 2005, p.127 con bibliografia precedente

¹⁷ F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, “Rivista di Studi Danteschi”, VI, 2, luglio-dicembre 2006, pp. 405-409; F. PASUT, *Pacino di Bonaguida e la “Divina Commedia”: un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005), a cura di F. PASUT-J. TRIPPS, Firenze 2008, pp. 51-55

¹⁸ PASUT 2006, p. 124

¹⁹ PASUT 2006, pp. 125-126

²⁰ P. BRIEGER-M. MEISS-C.S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, p. 322; L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. V, Roma 1994, p. 629

Maestro dell'Effigi domenicane agli albori della sua carriera. Vedremo come dall'analisi delle scelte iconografiche operate nei due codici, in ambo i casi frutto di riflessioni acute e originali sulla materia del poema, sarà possibile confermare l'identificazione dei due miniatori.

Il Dante trivulziano è latore di un tipo di decorazione dei codici della *Commedia* che attecchì saldamente nel capoluogo toscano nella prima metà del Trecento e oltre, e che ricorre con frequenza nel cosiddetto gruppo del Cento, un insieme omogeneo di manoscritti del poema realizzati a Firenze nella prima metà del Trecento con analoghe caratteristiche codicologiche e paleografiche²¹.

Giustamente Ciardi Duprè sottolineò la differenza che intercorre fra manoscritti come il Trivulziano 1080, che oltre alle iniziali figurate comprende anche alcuni episodi che si svolgono nel margine inferiore, ed altri codici che presentano illustrate solamente le tre iniziali, come i manoscritti strozziani 149, 150, 151-153²². A parere della studiosa, frontespizi come quelli della *Commedia* trivulziana derivano dalla fusione tra i due sistemi delle iniziali figurate o istoriate e del ciclo narrativo continuo che si articola senza cornice nel margine inferiore delle pagine. Effettivamente, non sembra sbagliato pensare ad una contaminazione di questo tipo, considerando anche che uno dei più antichi testimoni a recare un apparato illustrativo *papyrus style*, lo Strozziiano 152, è stato riferito per via stilistica da Brieger e Meiss ad anni vicini alla realizzazione del Dante trivulziano²³.

Come già più volte ripetuto, la *Comedia* trivulziana è uno dei più celebri esponenti di una tipologia grafico-libraria che conobbe ampia diffusione a Firenze, in particolare nel secondo quarto del Trecento. Tra i numerosi manoscritti appartenenti a questo gruppo, se ne possono menzionare altri di dimensioni analoghe a quelle del Trivulziano e caratterizzati dal testo articolato in due colonne scritte in nitida minuscola cancelleresca, dalla pulita eleganza della pagina e i frontespizi ornati. Proprio a questa ben definita tipologia codicologica appartiene uno dei testimoni più antichi dell'antica vulgata, il manoscritto Lolliniano 35 della Biblioteca del Seminario di Belluno, che misura 350 x 270 mm, consta di 104 fogli, e come il codice trivulziano reca il poema dantesco accompagnato dalla *Divisione* di Jacopo Alighieri e

²¹ Per una trattazione più approfondita dei Danti del Cento si rimanda al capitolo IV, paragrafo IV.1.

²² CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, "Narrar Dante" attraverso le immagini: le prime illustrazioni della *Commedia*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, catalogo della mostra a cura di R. RUSCONI, (Foligno, Oratorio del Gonfalone 11 marzo - 28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense 8 luglio - 16 ottobre 1989; Firenze 1990), Perugia 1989, p. 84

²³ P. BRIEGER-M. MEISS-C.S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, pp. 234-238

il *Capitolo* di Bosone da Gubbio²⁴. Va però precisato che il Dante bellunese presenta i frontespizi ornati solo dai tre capilettera figurati e da uno scarno tralcio vegetale che riquadra lo specchio di scrittura, differenziandosi quindi da quei manoscritti in cui l'ornato accoglie concisi episodi narrativi, come avviene appunto nel codice Trivulziano.

Infine, non sappiamo se il già ricordato Laur. 90 Sup. 125, Dante del Cento datato 1347 dal copista e notaio Francesco di ser Nardo, contenesse anch'esso dei frontespizi miniati nello stile del Trivulziano, ma è altamente probabile che così fosse dal momento che le pagine iniziali delle cantiche sono state asportate²⁵.

È opportuno chiarire che l'adozione di frontespizi decorati per le tre cantiche, pur essendo una scelta illustrativa ampiamente documentata nei Danti del Cento, non si limita in modo esclusivo a questo gruppo di codici, ma ricorre anche in manoscritti di altre epoche e con caratteristiche testuali, paleografiche e codicologiche differenti. Fra tutti, possiamo ricordare l'importante testimone confezionato in area emiliano-veneta nel terzo quarto del Trecento ed oggi conservato presso la Stadt- und Universitätsbibliothek di Francoforte (ms. Ausst. 33), che costituisce una delle più rilevanti attestazioni manoscritte del commento alla *Commedia* di Jacopo della Lana, il primo redatto in volgare ed esteso a tutte e tre le cantiche, composto a Bologna fra il 1324 e il 1328²⁶. Il manoscritto, in cui il testo vergato in un'elegante semigotica si articola su due colonne, è decorato all'inizio di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* con iniziali di cantica figurate, un fregio a barra fogliato che si articola nei margini della pagina e vivaci scenette nel *bas de page*²⁷.

II.2 Il codice Poggiali

A Firenze furono adottate anche altre tipologie illustrative per animare le pagine del capolavoro dantesco: troviamo infatti esemplari del poema figurati con illustrazioni che corrono libere nel *bas de page*, come il già menzionato manoscritto Stroziano 152, e ancora testimoni corredati da un discreto numero di vignette. La più antica attestazione fiorentina

²⁴ *I manoscritti medievali delle province di Belluno e Rovigo*, a cura di N. GIOVÈ MARCHIOLI-L. GRANATA, Venezia – Tavarnuzze, Impruneta (Fi) 2010, p. 54, n. 33

²⁵ RODDEWIG 1984 n. 147, pp. 63-64; BOSCHI ROTIROTI 2004, p. 119, n. 79-80

²⁶ BELLOMO 2004, pp. 281-303; in particolare, sul manoscritto di Francoforte e la sua importanza come testimone del commento laneo si vedano le pp. 285-286.

²⁷ *Pagine di Dante* 1989, p. 120

dell'impiego di questo sistema illustrativo associato al testo della *Commedia* ci è fornita dal celebre Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze, detto codice Poggiali dal nome del suo possessore ottocentesco²⁸. Il codice, membranaceo, di 305 x 217 mm (anche se alcuni fogli sono più stretti, anche fino a due centimetri²⁹), è costituito da trenta fascicoli³⁰ con richiami al centro del margine inferiore e cesura di fascicolo tra le cantiche³¹. Consta di V+237+III fogli, ma la numerazione arriva fino a 236, poiché il numero 61 è ripetuto due volte. Scritto in *littera textualis*, il libro presenta una struttura dello specchio di scrittura piuttosto insolita: il testo del poema è riportato al centro della pagina ripartito in due colonne molto strette, insufficienti a contenere un endecasillabo, che in tal modo risulta sempre spezzato in due parti, non necessariamente coincidenti con l'emistichio³². Intorno ai versi danteschi, secondo la consueta struttura "a tenaglia" del codice giuridico bolognese, si dispone l'apparato notulare³³.

Il Poggiali reca il testo della *Commedia* in *littera textualis* (ff. 1r-236v) con commento marginale in volgare all'*Inferno* (ff. 1r-81r), chiose latine a *Purgatorio* I-IV (ff. 82r-89v) e volgari a *Paradiso* I-II (ff. 159v-164v). Mentre le chiose a *Purgatorio* e *Paradiso* sono opera di due mani successive, riferibili su base paleografica al volgare tra XIV e XV secolo, le annotazioni alla prima cantica furono trascritte dalla stessa mano che vergò il testo del poema e costituiscono una precoce testimonianza dell'attività esegetica intorno alla *Commedia* che si sviluppò in ambiente fiorentino: sono infatti databili a prima del 1333, anno in cui, in seguito ad una forte alluvione, precipitò nell'Arno un'antica statua di Marte collocata a Ponte Vecchio, cui l'ignoto chiosatore fa riferimento precisando che il simulacro era ancora *in loco*³⁴. In virtù della loro vetustà, le *Chiose Palatine* sono state sovente prese in considerazione dagli studi filologici, che ne hanno riconosciuto la natura composita, frutto di un esteso lavoro di

²⁸ Florence 2012, pp. 210-213, n. 43: PASUT

²⁹ Si veda la scheda di catalogo nel sito http://www.danteonline.it/italiano/codici_frames/codici.asp?idcod=263 (ultimo accesso: ottobre 2013).

³⁰ I 8, II 8-1, III-IX 8, X 9+2 (*Inf.*), XI 8, XIX 8, XX 4+2 (*Purg.*), XXI 8, XXII 10, XXIII 6, XXIV-XXIX 8, XXX 4+1 (*Par.*)

³¹ RODDEWIG 1984 n. 263, pp. 111-112; BOSCHI ROTIROTI 2004, p. 126, n. 137

³² *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* ("Edizione nazionale dei commenti danteschi", 10), a cura di R. ABARDO, Roma 2005, p. 62

³³ A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze: il codice palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, "Rivista di Storia della Miniatura", 5, 2000, p. 140

³⁴ R. ABARDO, *Introduzione*, in *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* ("Edizione nazionale dei commenti danteschi", 10), a cura di R. ABARDO, Roma 2005, pp. 9-17

collazione da numerose fonti, senza però giungere ad una conclusione condivisa sulla paternità dell'opera.

Saverio Bellomo, autore che a lungo si è occupato della genesi e trasmissione dei commenti alla *Commedia*, ritiene che l'apparato postillare del Palatino 313 derivi ampia parte del suo contenuto da Jacopo Alighieri e sia in rapporto di collateralità con l'Ottimo commento³⁵. Ben diversa appare la posizione espressa da Rudy Abardo nel suo contributo nell'*Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi*, opera monumentale la cui importanza va debitamente sottolineata. Nel volume dedicato alle *Chiose Palatine*, il filologo nega la presenza di motivi validi per collegare in modo diretto le postille del Poggiali all'Ottimo commento e in merito al rapporto con le chiose di Jacopo Alighieri, ipotizza che sia stato il figlio di Dante a servirsi di parte della stesura originale dell'apparato notulare dell'*Inferno* del Poggiali, riscrivendola poi con una sintassi più articolata e aggiungendovi nuove valenze allegoriche³⁶. Data però la complessità dell'argomento, Abardo preferisce concludere ribadendo che non vi è dubbio sul rapporto tra i due commenti, ma che "è arduo precisare il senso della derivazione"³⁷.

Per entrambi gli studiosi le note più tarde apposte ai primi quattro canti del *Purgatorio* sarebbero una precoce riduzione e traduzione in latino del commento di Jacopo dalla Lana, anche se Abardo lascia aperta la possibilità che il rapporto possa essere invertito, e che quindi le chiose fossero preesistenti al commento laneo e poi volgarizzate ed ampliate dal bolognese. Ancora da Jacopo della Lana deriverebbero invece le chiose ai canti II-IV del *Paradiso*³⁸.

La storia del manoscritto è ricostruibile dal 1591, anno in cui fu acquistato dall'accademico della Crusca Piero del Nero, come sappiamo dalla nota di possesso in parte erasa sul margine superiore di f. 1r. Dalla raccolta di Del Nero il libro passò poi alla biblioteca di Alessandro Guadagni, dove recava la segnatura 104. I discendenti di quest'ultimo lo vendettero nel 1800 a Gaetano Poggiali, che se ne servì per la sua edizione della *Commedia* (Livorno 1807-1813)³⁹.

L'apparato illustrativo del Palatino 313 conta trentasette miniature, due delle quali (f. 1r e f. 82r) sono state ritagliate da altri testimoni illustrati del poema ed incollate⁴⁰, mentre

³⁵ BELLOMO 2004, pp. 222-224

³⁶ ABARDO 2005, pp. 16-23

³⁷ ABARDO 2005, p. 23

³⁸ ABARDO 2005, pp. 11-13

³⁹ PETROCCHI 1966, p. 81; *Chiose Palatine* 2005, p. 64

⁴⁰ Riguardo alla presenza nel Palatino 313 di due miniature trecentesche ritagliate da altri manoscritti della *Divina Commedia*, ritengo valida la spiegazione offerta da Alvaro Spagnesi: si tratterebbe di un restauro

nella metà inferiore di f. 79v doveva essere stata attaccata una miniatura, oggi perduta, connessa alla fine della prima cantica, che ha lasciato impresse in negativo alcune tracce di scrittura che riportano alcuni versi dell'*Inferno*⁴¹.

Più precisamente, vi sono trentadue vignette all'inizio o alla fine dei canti nell'*Inferno* (fig. I.3), cui corrispondono altrettante iniziali fogliate, due scenette nel *Purgatorio*, che non ha iniziali di pennello, ed infine tre *tabulae pictae* nel *Paradiso*, accompagnate da tre iniziali decorate. Nella maggior parte dei casi le vignette sono larghe quanto le due colonne di testo, o poco più, ma ve ne sono alcune inserite in una sola colonna, dal formato quasi quadrato, ed altre che originalmente si campiscono entro la colonna di testo e parte del commento. Il manoscritto reca poi due iniziali istoriate nella prima e nell'ultima cantica, avvicinati a livello stilistico a quelle pacinesche di molti Danti del Cento.

Gaetano Poggiali, antico possessore del codice, sulla base di una chiosa a *Inf.*, XIII, vv. 144-147 datò il manoscritto ai primissimi anni trenta del Trecento⁴², credendo inoltre di ravvisarvi il codice usato da Luca Martini per la sua edizione a stampa della *Commedia* del 1548 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, codice AP.XVI.25)⁴³.

Entrambe le proposte furono respinte da Petrocchi, che nel suo *stemma codicum* colloca il Palatino 313 nella fascia corrispondente agli anni 1351-1355⁴⁴. Nella scheda relativa al Dante Poggiali, il filologo spese poi alcune parole sull'apparato illustrativo del codice, distinguendo tre mani diverse e definendo le miniature "di rozza fattura", non per forza coeve al testo e nemmeno tra loro⁴⁵.

La datazione alla metà del secolo è riproposta da Roddewig⁴⁶, ma in generale, rispetto alla cronologia estremamente circoscritta di Petrocchi, gli studi filologici e codicologici successivi si sono orientati in favore di una più cauta assegnazione al secondo quarto del XIV secolo⁴⁷.

ottocentesco "integrativo e non propriamente filologico" volto a dare al manoscritto maggiore "fruibilità estetica" per poterlo immettere con successo nel mercato antiquario (SPAGNESI 2000, pp. 140-141). In ogni caso, l'operazione avvenne indubbiamente dopo il Quattrocento, almeno per quanto riguarda l'immagine di f. 1r, dal momento che è stata attaccata sopra ad un disegno di XV secolo.

⁴¹ *Chiose Palatine* 2005, p. 62

⁴² D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, 4 voll., Milano 1966-1967, vol. I, *Introduzione*, Milano 1966, pp. 80-82

⁴³ C. CIOCIOLA, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, 14 voll., Roma 1995-2004, vol. X, *La tradizione dei testi*, coordinato da C. CIOCIOLA, Milano 2001, p. 182

⁴⁴ PETROCCHI 1966, pp. 80-81; dello stesso avviso è Roddewig (RODDEWIG 1984, pp. 111-112, n. 263).

⁴⁵ PETROCCHI 1966, p. 81

⁴⁶ RODDEWIG 1984, pp. 111-112, n. 263

Un'analoga oscillazione nelle proposte di datazione si ritrova scorrendo gli studi storico-artistici. Brieger e Meiss lo datarono in via dubitativa alla quarta decade del XIV secolo, affermando contestualmente che il codice "has the strongest claim of any extant manuscript on priority among fully illustrated manuscripts of the *Commedia*"⁴⁸. Per quanto riguarda l'attribuzione, riferirono la maggior parte delle illustrazioni allo stile di Pacino di Bonaguida, riprendendo un'idea già avanzata da Salmi pochi anni prima⁴⁹, fatto salvo per alcune immagini che a loro parere mostrano un'influenza giottesca normalmente sconosciuta alla tradizione pacinesca⁵⁰.

Brieger poi, nel suo saggio *Pictorial commentaries to the Commedia*⁵¹, avanzò l'idea che i primi miniatori della *Commedia* potessero aver tratto ispirazione dall'illustrazione dell'*Eneide*, nella veste in cui ci è trasmessa dal celebre Virigilio Vaticano. A conforto della sua tesi, l'autore portava la vignetta con i due pellegrini e Caronte nel Dante Poggiali, a suo parere derivante dalla rappresentazione dell'analogo incontro di Enea e la Sibilla col traghettatore infernale⁵².

Pochi anni più tardi, Rotili si mostrò favorevole alla datazione indicata da Petrocchi e riferì il Dante palatino al 1355, tentando però di conciliare le tesi del filologo con quelle di Meiss: affermò quindi che il manoscritto della Nazionale si rifà al più antico prototipo illustrativo della *Commedia*, elaborato forse da Pacino di Bonaguida, del quale i miniatori del Poggiali costituiscono due tardi epigoni⁵³.

Luisa Miglio, alla voce *Dante Alighieri - Manoscritti Miniati* dell'*Enciclopedia dell'arte medievale*⁵⁴, propendeva in favore di una datazione del manoscritto agli anni quaranta del Trecento, confermando l'attribuzione di parte delle miniature alla bottega di Pacino, e riproponendo inoltre l'idea di Brieger che una delle possibili fonti per l'illustrazione

⁴⁷ BOSCHI ROTIROTI 2004, p. 126; BERTELLI 2007, p. 82; F. ROMANINI, *Manoscritti e postillati dell'“Antica Vulgata”*, in *Nuove prospettive* 2007, p. 57

⁴⁸ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 245

⁴⁹ SALMI 1962, p. 177. Così l'autore si esprime brevemente riguardo al Poggiali: "Assai più antico è invece un codice dantesco della Nazionale di Firenze (ms. Palatino 313), cioè il Dante Poggiali, di almeno due mani, nel quale, specie nella prima cantica, domina lo stile di Pacino di Bonaguida (...)".

⁵⁰ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 246

⁵¹ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 81-113

⁵² BRIEGER 1969, p. 86

⁵³ ROTILI 1972, pp. 5-6

⁵⁴ L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Milano 1994, vol. V, pp. 627-635

dell'*Inferno* fosse costituita dal celebre Virgilio Vaticano⁵⁵. Inoltre, suggerì l'eventualità che fosse stato proprio Pacino il primo a tentare "la strada difficile e coraggiosa dell'interpretazione visuale dell'intera trilogia dantesca"⁵⁶.

Particolare attenzione va data agli interventi di Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, che alla fine degli anni ottanta del secolo scorso ventilò la possibilità che il Palatino 313 rappresenti la più antica recensione miniata del poema⁵⁷, riproponendo tale idea qualche anno più tardi al IV Congresso di Storia della Miniatura⁵⁸. In tale occasione la studiosa integrò la sua proposta, ipotizzando che la prima illustrazione dell'*Inferno*, quella appunto documentata dal Poggiali, possa aver tratto ispirazione dalle immagini del *Tesoretto* strozziano 146, dalle quali riprenderebbe elementi come la presenza costante dell'autore in ogni scena e le composizioni a poche figure (fig. II.5)⁵⁹.

L'ipotesi avanzata dalla studiosa è del tutto percorribile, e non solo per le ragioni da lei individuate.

Il codice Strozzi 146, databile tra il primo e il secondo decennio del Trecento, di ventotto fogli miniati sul *recto* o sul *verso* o su entrambi i lati, contiene un'illustrazione a vignette, tutte, ad eccezione della prima che è miniata a pennello, realizzate con penna e inchiostro bruno leggermente ombreggiate con acquerellature ocra chiaro⁶⁰. Salvo rare eccezioni, le miniature tabellari sono sempre collocate in modo tale da descrivere quanto riportato nello stesso foglio, conferendo alle immagini il doppio ruolo di commento visivo ai versi e di punti di snodo di una narrazione parallela al testo, funzioni analoghe a quelle che mireranno ad ottenere i miniatori dei libri della *Commedia* recanti un sistema di vignette. Inoltre, nelle miniature del *Tesoretto* Brunetto Latini è sovente raffigurato a colloquio con diversi personaggi, per esempio Alfonso X di Castiglia (f. 1v) e la "donna della natura" (ff. 2v, 3v, 4v, 5v, 6v, 9v, 10r, 11r), e questo costituisce un altro punto di contatto con l'illustrazione del

⁵⁵ MIGLIO 1994, p. 631

⁵⁶ MIGLIO 1994, p. 631

⁵⁷ M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, "Narrar Dante" attraverso le immagini: le prime illustrazioni della *Commedia*, in *Pagine di Dante* 1989, p. 82. Così la studiosa si esprime riguardo al Palatino 313: "Inoltre, quantunque lo *stemma codicum* di Giorgio Petrocchi abbia spostato la datazione del Dante Poggiali al 1355 circa, sono convinta che questo codice rappresenti la prima recensione miniata: molte considerazioni mi inducono a pensare che il suo ciclo narrativo sia copia di un prototipo perduto".

⁵⁸ M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Nuove ipotesi di lavoro scaturite dal rapporto testo-immagine nel "Tesoretto" di Brunetto Latini*, "Rivista di Storia della Miniatura (Atti del IV Congresso di Storia della Miniatura, *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*)", 1-2, 1996-1997, p. 97

⁵⁹ CIARDI DUPRÈ 1996-1997, pp. 97-98

⁶⁰ CIARDI DUPRÈ 1996-1996, p. 89

sacrato poema, che tenderà spesso a privilegiare la dimensione dialogica degli episodi raffigurati.

Questo non rimase il solo caso di rielaborazione di modelli precedenti da parte dei miniatori della *Commedia*, che quando approcciarono per la prima volta un testo tanto nuovo e pertanto privo di una tradizione iconografica già assestata si rivolsero alle fonti più disparate in cerca di ispirazione.

La proposta di Ciardi Duprè è stata in seguito ripresa, con nuove argomentazioni, da Alvaro Spagnesi. In un primo intervento sul codice, lo studioso affermò che "soprattutto per la prima cantica, il Palatino 313 è il portatore del più antico corredo illustrativo della *Commedia* a scenette incorniciate alternate al testo nato probabilmente all'epoca della prima diffusione a Firenze già forse tra il 1325 e il 1330 (...)"⁶¹. Per avanzare questa proposta l'autore si appoggiò agli studi del filologo Saverio Bellomo, che credette di rintracciare l'originaria redazione dell'Ottimo commento, a suo parere databile tra 1329 e 1330 circa, proprio nel Poggiali⁶². Spagnesi stesso però precisò in nota che tale identificazione era controversa e non accettata all'unanimità dagli altri studiosi del settore⁶³. Va inoltre detto che lo stesso Bellomo, in anni più recenti, ha riconosciuto che l'ipotesi dei rapporti tra *Chiose Palatine* e Ottimo commento "pare oggi non percorribile fino in fondo"⁶⁴.

Ad ulteriore sostegno della sua tesi, Spagnesi rilevò come il manoscritto fiorentino debba aver influenzato la realizzazione del codice Filippino, confezionato a Napoli intorno alla metà del XIV secolo, aggiungendo che un libro dall'apparato decorativo a vignette simile a quello del Palatino possa aver funto da modello per il trecentesco Additional 19587 della British Library⁶⁵.

Bene si vede, credo, come le argomentazioni addotte da Spagnesi siano deboli e non sufficienti a sostenere che il Poggiali rechi effettivamente la recensione illustrata più antica del poema di Dante. Non valgono a dimostrarlo né gli studi sulle *Chiose palatine*, la cui incerta paternità è specificata in nota dallo stesso autore, né le scarse considerazioni sui

⁶¹ A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della "Commedia" a Firenze nel Trecento*, "Rivista di Storia della Miniatura (Atti del IV Congresso di Storia della Miniatura, *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*)", 1-2, 1996-1997, p. 134

⁶² S. BELLOMO, *Primi appunti sull'"Ottimo commento" dantesco*, II, *Il Codice Pal. 313*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 157, 1980, pp. 532-540

⁶³ SPAGNESI 1996-1997, pp. 136-139, nota 6

⁶⁴ BELLOMO 2004, p. 223

⁶⁵ SPAGNESI 1996-1997, p. 134

rapporti tra il codice Filippino e il Poggiali, e fra il presunto modello di quest'ultimo e la *Divina Commedia* Additional 19587, che peraltro non reca miniature tabellari ma immagini nello stile del papiro.

Per quanto concerne gli artisti operanti nel manoscritto Palatino, Spagnesi distinse tre diverse personalità⁶⁶: un primo maestro daddesco autore della grande miniatura a f. 1r, ritagliata da un altro manoscritto della *Commedia* ed attaccata sopra ad un disegno a penna del Quattrocento, e delle immagini che illustrano i canti II e III dell'*Inferno*; quindi un secondo maestro daddesco, meno abile del primo, che eseguì le scenette da f. 11v a f. 30v, ed infine un artista di influenza pacinesca, attivo da f. 33r a f. 74v e quindi nel *Paradiso* ai ff. 160r, 162r e 165r, che lo studioso propose di individuare nel cosiddetto Maestro pacinesco della Bibbia Trivulziana. A proposito del primo miniatore daddesco, lo studioso evidenziò come questi nelle sue scelte illustrative riveli l'influsso di iconografie virgiliane: a parere di Spagnesi, una simile *forma mentis* rispecchia le idee di Andrea Lancia, per alcuni autore dell'Ottimo commento. Queste considerazioni indussero Spagnesi a supporre che il dotto fiorentino, cultore dell'opera dantesca, potesse aver commissionato un codice miniato della *Commedia*, fornendo istruzioni dettagliate al miniatore perché prendesse spunto dall'*Eneide*, testo che il Lancia aveva tradotto. Questo codice, esemplato nel 1329 circa, potrebbe dunque essere l'antigrafo da cui fu esemplato il Dante Poggiali⁶⁷. Come si vede, anche in questo punto l'ipotesi, per quanto indubbiamente suggestiva, mostra ampi tratti di debolezza: in primo luogo, non vi è certezza che l'autore dell'Ottimo commento sia effettivamente Andrea Lancia⁶⁸; secondariamente, non vi è nemmeno opinione concorde da parte degli studiosi che le *Chiose palatine* rechino il commento dell'Ottimo⁶⁹.

In un intervento successivo Spagnesi riferì con maggior chiarezza la confezione del Poggiali alla metà del Trecento, accettando quindi la datazione proposta a suo tempo da Petrocchi, ma riaffermando l'ipotesi che esso testimoni il più antico ciclo illustrativo a vignette della *Commedia*, con le stesse argomentazioni esposte in precedenza⁷⁰.

Infine, in occasione dell'edizione delle *Chiose Palatine* curata da Rudy Abardo, a Spagnesi fu affidata la presentazione del corredo di immagini del Palatino 313. In questa sede le miniature

⁶⁶ SPAGNESI 1996-1997, pp. 131-133; SPAGNESI 2000, pp. 141-145

⁶⁷ SPAGNESI, 1996-1997, p. 135

⁶⁸ "Scarsamente credibile" è apparsa l'identificazione dell'autore dell'Ottimo commento con Andrea Lancia a Rudy Abardo, in uno degli studi più approfonditi svolti sulle *Chiose palatine* (ABARDO 2005, p. 15).

⁶⁹ SPAGNESI 1996-1997, p. 139, nota 6

⁷⁰ SPAGNESI 2000

del Poggiali sono nuovamente attribuite ai tre miniatori individuati negli studi anteriori, cui è aggiunta una quarta mano, ancora una volta di ambito daddesco, responsabile della scena con Dante, Virgilio e Sordello di fronte all'angelo portiere che fa la guardia alla porta del Purgatorio (f. 101r)⁷¹. Lo studioso appare poi più prudente sul periodo di realizzazione del codice, ora genericamente ricondotto al secondo quarto del Trecento, e ribadisce infine che per la prima cantica il Poggiali testimonia la più antica redazione illustrata del testo⁷².

In anni più recenti, si è espressa sul codice in questione Francesca Pasut⁷³. La studiosa data il manoscritto al 1335 circa, sottolineando come il Poggiali sia l'unico manoscritto di questo tipo rimastoci tra i codici della *Commedia* fiorentini della prima metà del Trecento, e ne assegna le miniature a Pacino di Bonaguida, coadiuvato da un abile aiutante, un miniatore fiorentino di talento ma purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, a noi sconosciuto⁷⁴.

II.3 Il manoscritto Egerton 943 della British Library

Tra i più precoci testimoni illustrati della *Commedia* di area padana troviamo l'Egerton 943 della British Library di Londra, manufatto librario di grande importanza sia per gli studi filologici che di storia dell'arte.

La *Divina Commedia* Egerton 943 è un manoscritto membranaceo che misura 396 x 265 mm, comprensivo di VII+186+III fogli ma numerato fino al 188, poiché la numerazione include anche le guardie VI e VII⁷⁵. Il codice consta di diciannove fascicoli con cesura di fascicolo tra le cantiche⁷⁶. Il testo del poema, riportato in una sola colonna accompagnata a lato dalle note del commento, è vergato in *littera textualis* da una mano principale, detta mano A, che scrive anche parte delle glosse all'*Inferno*; il resto del commento è scritto in una *littera*

⁷¹ A. SPAGNESI, *Le miniature del "Dante Poggiali"*, in *Chiose Palatine* 2005, p. 38

⁷² SPAGNESI 2005, p. 42

⁷³ *Florence* 2012, pp. 210-213

⁷⁴ *Florence* 2012, p. 210

⁷⁵ I dati per la descrizione codicologica dell'Egerton 943 sono desunti da: ROTIROTI 2004, p. 131, n. 177; RODDEWIG 1984, p. 163, n. 392; *Censimento dei commenti danteschi, I, I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO-A. MAZZUCCHI, Roma-Salerno 2011, tomo 2, pp. 823-824, n. 411: BOSCHI ROTIROTI

⁷⁶ I-VI 10 (*Inf.*), VII-XII 10, XIII6 (*Purg.*), XIV-XIX 10 (*Par.*)

textualis più rotonda di modulo maggiore, da riferirsi alla mano B. Ad una terza mano più tarda vanno attribuite alcune postille in bastarda su base cancelleresca⁷⁷.

I versi della *Commedia* si dispiegano da f. 3r a f. 186r, accompagnati da rubriche latine di tipo B e, fino a *Par.*, XI, v. 68, dal commento del cosiddetto Anonimo latino, più opportunamente da attribuirsi a due distinte fisionomie autoriali, l'Anonimo lombardo e l'Anonimo teologo; completano l'apparato esegetico il *Capitolo* di Jacopo di Dante ai ff. 187 *recto* e *verso* ed una glossa in volgare a *Par.*, VIII, 142 (f. 142r)⁷⁸.

Nel corso del XIX secolo, il manoscritto era conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma, come si evince da un documento inserito all'inizio del codice a certificarne il valore firmato da Pietro Zani, conservatore delle stampe della Palatina, e datato 25 giugno 1815. Alla fine del secolo faceva invece parte della collezione del barone Koller, che lo vendette l'11 giugno 1842 al British Museum⁷⁹.

Il Dante londinese colpisce per la sua dovizia di illustrazioni: ben duecentosessantuno vignette accompagnano la narrazione scritta, fornendo al lettore un sussidio visivo gustosamente vivace, una storia per immagini che si accorda sapientemente ai passaggi del poema, mostrando uno stile immediato e prosaico nelle scene dell'*Inferno*, un clima di serena attesa nel *Purgatorio*, fino a giungere ad una sorta di sospensione dell'azione nel *Paradiso*, in cui gli elementi figurativi si fanno più rarefatti, e la gamma cromatica più tenera e luminosa. Le miniature tabellari, riquadrate da una bordura di un bel rosso vivo, sono perlopiù di grande formato, e oltrepassano in larghezza i limiti ideali suggeriti dallo specchio di scrittura. La narrazione si dispiega incalzante, di foglio in foglio, attraverso una, due, o a volte tre immagini per pagina, collocate generalmente in prossimità del giusto passaggio testuale, e quindi in posizione continuamente mutata. Anche la forma delle vignette è soggetta a frequenti variazioni: spesso è di formato rettangolare, ma altre volte dal quadrangolo principale si innalzano altre porzioni di immagine che risalgono i margini esterni della pagina, per conquistare più spazio per l'illustrazione. Abbiamo così frequenti miniature a forma di *L*, ed altre dalle forme ancora più articolate, costituite da ampi rettangoli orizzontali che si

⁷⁷ *Censimento dei commenti* 2011, p. 823, n. 411: BOSCHI ROTIROTI

⁷⁸ RODDEWIG 1984, p. 163, n. 392; *Censimento dei commenti* 2011, p. 824, n. 411: BOSCHI ROTIROTI

⁷⁹ Le informazioni sulla storia del manoscritto sono desunte dalla scheda di catalogo dell'Egerton 943 consultabile nel sito della British Library all'URL:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6647&CollID=28&NStart=943> (ultimo accesso: marzo 2012)

alternano ai versi danteschi nella colonna di testo e sono collegati fra loro da elementi verticali entro i quali trovano spazio altri componenti della scena dipinta (fig. II.6).

È evidente come qui la funzione della vignetta sia radicalmente cambiata rispetto al Dante Poggiali: se prima infatti essa fungeva da introduzione visiva al canto che ad essa faceva seguito, qui invece ogni singola miniatura è integrata in una storia per immagini di ampio respiro, che si dipana di pagina in pagina esattamente come una narrazione per parole.

Al corredo di *tabulae pictae* si aggiungono tre iniziali figurate all'inizio delle cantiche (ff. 3r, 63r, 129r). La lettera *N* con cui comincia l'*Inferno* è realizzata in rosso su lamina d'oro, oggi molto rovinata, e vi appare il busto del poeta di profilo su fondo blu filigranato a biacca. La seconda cantica mostra l'iniziale *P* rosa su fondo oro, figurata con Dante intento a comporre i suoi immortali versi allo scrittoio. Nella prima pagina del *Paradiso* infine vediamo il capolettera *L* lilla su lamina d'oro, con il poeta inginocchiato al cospetto del Cristo in mandorla fra le schiere angeliche, che appare all'interno di una grande *tabula* bordata di rosa che domina la metà superiore del foglio. Completa l'apparato decorativo un folto gruppo di iniziali decorate con motivi fogliacei su fondo oro e blu filigranato a biacca, poste all'inizio di ciascun canto.

La critica è unanime nell'attribuire il cospicuo corredo di immagini al Maestro degli Antifonari di Padova, miniatore che operò a Padova, e forse a Bologna, nella prima metà del Trecento⁸⁰. L'artista, noto anche con il nome di Maestro del Gherarduccio, deriva il suo nome convenzionale dalla prima opera che gli è stata attribuita, per l'appunto l'Antifonario *de nocte* in sei volumi conservato presso la Biblioteca Capitolare patavina (mss. B14, B15, A15, A16, B16, A14), cui il Maestro lavorò con l'ausilio della sua bottega. I manoscritti sono stati generalmente legati dalla critica ad una nota di spesa riportata nel Registro del Capitolo della Cattedrale di Padova del 1306 oggi all'Archivio Capitolare, in cui un certo Gerarducius deve rendere conto al sacrista Bottazzo e al Capitolo di un'ampia somma ricevuta per un Antifonario da consegnare *totaliter ornatum et completum*; di questo Antifonario viene anche detto che due volumi si trovavano già legati in sacrestia, mentre gli altri non erano né legati, né completi⁸¹. Purtroppo il documento pone quasi più dubbi di quanti ne risolva, dal momento che non vengono fatti precisi riferimenti all'Antifonario menzionato, e non viene specificato

⁸⁰ M. MEDICA, *Maestro degli Antifonari padovani*, in *Dizionario biografico* 2004, p. 448

⁸¹ F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari padovani: prassi e modelli*, in *Medioevo: le officine* ("I convegni di Parma", 12), atti del Convegno internazionale di studi, (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2010, p. 553

neppure se si trattasse di un Antifonario *de die o de nocte*. L'ampia somma stanziata però, ben 332 lire, 13 soldi e 10 denari, destinata alla sola confezione dei volumi, induce a credere che si trattasse di un manufatto librario di grande rilevanza e pregio, e la tentazione di riconoscerci l'Antifonario oggi alla Capitolare di Padova è molto forte, in quanto esso costituisce l'unica serie di volumi di tale importanza che ci sia rimasta di quel periodo⁸². Il nostro Antifonario compare poi nell'inventario della sacrestia del 1339, così descritto: *Item unum Antiphonarium nocturnum in sex voluminibus secundum modum predictum Romane Curie*⁸³, data alla quale il codice doveva essere ormai completo.

La precoce datazione degli Antifonari di Padova ha portato la critica a proporre una cronologia altrettanto alta per la realizzazione delle miniature dell'Egerton 943, generalmente respinta dagli studi filologici, che tendono a spostare più avanti di qualche decennio l'esemplazione del manoscritto. Difatti, più che la paternità delle miniature, il grande nodo critico che accompagna la storia degli studi sull'Egerton è costituito proprio dalla datazione del manoscritto: per far luce sulla *vexata quaestio* bene è ripercorrere le principali posizioni espresse finora, avviando la nostra rassegna dalle ricerche a carattere filologico. In tal senso, imprescindibile è il riferimento a Giorgio Petrocchi, secondo cui la *Commedia* londinese è indubbiamente della metà del secolo, come a suo avviso testimoniano la scrittura e la presenza di lezioni antiche che poi scomparvero oltre gli anni Cinquanta⁸⁴. Nel suo *stemma codicum* il grande dantista colloca il codice in corrispondenza della fascia cronologica che va dal 1351 al 1355, proposta che godette di un certo seguito negli studi filologici e codicologici successivi. Così è infatti per Marcella Roddewig⁸⁵, e, in anni più vicini, anche per Marisa Boschi Rotiroti⁸⁶, che però nella scheda dedicata all'Egerton 943 nel recente *Censimento nazionale dei commenti danteschi* si mostra disponibile ad una datazione meno circoscritta, riferendo il codice al secondo quarto del secolo⁸⁷. Cautamente appare anche Paolo Trovato, che opta per una datazione tra il secondo e il terzo quarto del Trecento⁸⁸. A ridosso degli anni quaranta del Trecento lo riferisce infine Anna Pegoretti, ritenendo che i tempi necessari alla

⁸² TONIOLO 2010, p. 553

⁸³ Padova, Biblioteca Capitolare, E.66.2, Inventario 1350, nn. 94, 114, 104

⁸⁴ PETROCCHI 1966, p. 65

⁸⁵ RODDEWIG 1984, p. 163, n. 392

⁸⁶ BOSCHI ROTIROTI 2001, p. 160, n. 177

⁸⁷ *Censimento dei commenti* 2011, pp. 823-824, n. 411: BOSCHI ROTIROTI

⁸⁸ TROVATO 2007c, p. 237

costituzione del *corpus* di chiose presente nell'Egerton non permettano di accettare una datazione precedente⁸⁹.

Venendo ora alle proposte avanzate dagli storici dell'arte, imprescindibile punto di partenza è lo studio di Brieger e Meiss. Nella scheda relativa all'Egerton 943, i due studiosi osservano che la precisa datazione e localizzazione delle miniature del manoscritto è estremamente difficoltosa, in quanto pochi sono i testimoni coevi superstiti che possano contribuire a formare un quadro storico-artistico più nitido di quel periodo. Ciononostante, a loro parere le fonti stilistiche dell'apparato illustrativo sono chiaramente bolognesi, e, specificando che Padova era spesso frequentata da miniatori felsinei, viene proposto un confronto con un antifonario padovano, del quale non è però riportata la segnatura. A conclusione dell'analisi, il codice è detto "emilian or paduan", e riferito al secondo quarto del Trecento⁹⁰.

Una datazione più precisa è offerta da Conti, che nel Dante londinese vede un "esito ormai pienamente improntato dallo stile di Giotto che esce dalla cultura del Maestro del Gherarduccio", lo si voglia vedere come una sua tarda opera "ormai dopo il 1330", o la realizzazione di un suo seguace⁹¹. Ciardi Duprè, passando in rassegna i principali testimoni miniati trecenteschi della *Commedia*, riferisce il codice di Londra ad una fase stilistica che volge al termine intorno al 1330⁹². Analogo punto di vista è quello espresso da Giordana Mariani Canova, che afferma che, se tenendo presente i tempi di trasmissione della *Commedia* la datazione del codice dovrebbe sfiorare il 1330, "la cosa in certa misura sorprende per il carattere apparentemente alquanto arcaizzante dell'illustrazione, che, di per sé, non stupirebbe se collocabile entro gli anni venti"⁹³. Una datazione leggermente più tarda è invece proposta da Almut Stolte nel suo studio monografico dedicato all'Egerton 943, in cui, attraverso l'analisi del costume dei personaggi ivi rappresentati, giunge a proporre una

⁸⁹ A. PEGORETTI, *Il corpus esegetico del ms. Egerton 943 della British Library (Eg) fra critica testuale, intertestualità e contesto*, (in corso di pubblicazione)

⁹⁰ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 262

⁹¹ A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe. 1270-1340*, Bologna 1981, pp. 67-68

⁹² CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1989, p. 83

⁹³ *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, progetto e coordinamento scientifico G. MARIANI CANOVA, catalogo a cura di G. BALDISSIN MOLLI- G. MARIANI CANOVA- F. TONIOLO, (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi 21 marzo - 27 giugno 1999), Modena 1999, p. 110, n. 33: MARIANI CANOVA

collocazione cronologica al 1330 circa⁹⁴. Al medesimo giro d'anni lo riferisce anche Giuseppa Zanichelli, in un acuto e originale studio sui frontespizi miniati della *Divina Commedia*⁹⁵. Più prudente appare Massimo Medica, che nella voce *Maestro degli Antifonari di Padova* nel *Dizionario Biografico dei Miniatori italiani* colloca il Dante londinese tra il 1321, anno della morte del poeta, e, in via dubitativa, l'inizio del quarto decennio⁹⁶.

Dal percorso seguito finora, appare manifesto come la storia attributiva delle miniature dell'Egerton sia caratterizzata da un'oscillazione tra anni venti e anni trenta del XIV secolo, e come il problema manchi ancora di una soluzione. Sebbene l'arco di tempo entro cui si muovono le proposte sia piuttosto ridotto, la questione è tutt'altro che oziosa, poiché scegliere di pronunciarsi in favore dell'una o dell'altra ipotesi avrebbe in realtà conseguenze significative, sia per quanto riguarda l'importanza del testo tradito nell'Egerton, che se fosse effettivamente degli anni venti costituirebbe uno dei testimoni più vicini all'originale dantesco, sia relativamente alla storia della miniatura a Bologna, perché se le miniature in questione fossero dei tardi anni trenta risulterebbero piuttosto attardate nel panorama artistico felsineo, che a quest'altezza temporale si sta ormai orientando verso nuovi e più maturi sviluppi⁹⁷.

Tentare di apportare un contributo originale ad un problema tanto complesso e dibattuto appare un compito decisamente arduo. Per non eludere tuttavia una parte imprescindibile dello studio di questo manoscritto, può rivelarsi fruttuoso approcciare la questione da un'altra prospettiva, ricercando elementi utili alla datazione nell'analisi delle glosse che accompagnano i versi danteschi.

⁹⁴ A. STOLTE, *Frühe miniaturen zu Dantes "Divina Commedia". Der Codex Egerton 943 der British Library*, Münster 1998, pp. 47-54

⁹⁵ G.Z. ZANICHELLI 2006, p. 110

⁹⁶ MEDICA 2004, pp. 447-448

⁹⁷ Sulla miniatura bolognese della prima metà del Trecento, i suoi protagonisti e il suo sviluppo, si vedano: M. MEDICA, "Miniatori-pittori": il "Maestro del Gherarduccio", Lando di Antonio, il "Maestro del 1328" ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-30, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra a cura di R. D'AMICO-R.GRANDI-M. MEDICA, (Bologna, Lapidario del Museo Civico Medievale, 6 ottobre - 25 novembre 1990), Bologna 1990, pp. 97-112; M. MEDICA, *La miniatura a Bologna*, in *La miniatura in Italia*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO-A. PERRICCIOLI SAGGESE, 2 voll., Città del Vaticano-Napoli 2005, vol. I, *Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, pp. 177-193; M. MEDICA, *Libri, miniatori, committenti nella Bologna di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra a cura di M. MEDICA, (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 - 28 marzo 2006), Cinisello Balsamo (Mi) 2005, pp. 79-93; M. MEDICA, *Giotto e Bologna*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra a cura di A. TOMEI, (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009), 2 voll., Milano 2009, vol. II, *I saggi*, pp. 225-239

Il corredo esegetico dell'Egerton 943 fu pubblicato alla fine degli anni ottanta del secolo scorso da Vincenzo Cioffari, che nella sua edizione trattò il complesso delle chiose come un *corpus* unitario, riferendolo ad un ignoto autore detto Anonimo latino⁹⁸. Tale etichetta apparve sempre più come una forzatura alla prova delle indagini successive, dal momento che alcuni indizi decisamente rilevanti, come la presenza in alcuni passaggi del testo di due chiose diverse che dialogano fra loro, inducono a riconoscere la paternità di almeno due personalità distinte⁹⁹. Convinto assertore di questa ipotesi fu Bruno Sandkühler, che coniò i nomi convenzionali, tuttora in uso, di Anonimo lombardo e Anonimo teologo per indicare le due diverse individualità cui va attribuita l'elaborazione del ricco e stratificato apparato postillare¹⁰⁰. La proposta fu in seguito accolta favorevolmente, come è confermato dalle più recenti ed autorevoli pubblicazioni sull'argomento¹⁰¹.

Ai fini della presente ricerca, risulta di cruciale importanza il commento dell'Anonimo teologo, il più tardo dei due, che si sviluppa come una sorta di "testo-edera" a partire dalle glosse dell'Anonimo lombardo e che prosegue fino a *Par.*, XI, v. 68, a differenza del primo commento, limitato a *Inferno* e *Purgatorio*¹⁰². L'Anonimo teologo, un membro dei *fratres predicatorum* (*Inf.*, III, vv. 13-18) che deve il suo nome all'ampia materia teologica, filosofica e dottrinale che dispiega nelle postille, afferma in un passaggio del testo che sono passati *forsitan C anni et XX, vel circa* dall'anno in cui i Domenicani e i Francescani furono *confirmati et facti*. L'approvazione definitiva dell'Ordine domenicano risale al 1216, mentre quello dei Francescani al 1223, anche se una prima legittimazione orale da parte di Innocenzo III risale proprio al 1216: sommando a questa data i centovent'anni indicati dal commentatore, otteniamo la data 1336, verosimilmente l'anno intorno al quale fu redatto il commento¹⁰³.

Ottenuto questo prezioso dato, resta da riflettere su come servirsi nel modo più appropriato. Nel codice londinese, le glosse risultano scritte da due mani principali: A, in *littera textualis*, che trascrisse l'intero poema e parte delle chiose all'*Inferno*, e B, in *littera textualis* più

⁹⁸ V. CIOFFARI, *Anonymous Latin commentary on Dante's Commedia: reconstructed text*, Spoleto 1989

⁹⁹ M. SPADOTTO, *Anonimo latino (Anonimo lombardo e Anonimo teologo)* in *Censimento dei commenti danteschi. I. I Commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO-A. MAZZUCCHI, 2 voll., Roma 2011, vol. I, p. 43

¹⁰⁰ B. SANDKÜHLER, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur Mitteralterlichen Kommentartradition*, München 1967, pp. 116-131; pp. 145-155

¹⁰¹ BELLOMO 2004, p. 102; SPADOTTO 2011, pp. 43-60

¹⁰² SPADOTTO 2011, pp. 43-60

¹⁰³ SPADOTTO 2011, pp. 48-49

rotonda, che copiò il resto del commento¹⁰⁴. Possiamo quindi immaginare che nella prima cantica il commento fu copiato insieme ai versi danteschi, o aggiunto subito dopo la trascrizione del poema. Più complesso è il caso di B: l'analisi della composizione di alcune pagine rivela chiaramente che le glosse vergate da questa mano sono state aggiunte dopo la realizzazione delle miniature. Per esserne certi, è sufficiente uno sguardo al frontespizio del *Purgatorio*, in cui dall'asta verticale dell'iniziale *P* si diparte un tralcio fogliaceo punteggiato da *bullae* auree che occupa parte del margine sinistro della pagina, in cui le glosse si dispiegano adattandosi allo spazio irregolare lasciato libero dal decoro (fig. II.7). Un'analoga prova è visibile a f. 135v, in cui ancora una volta le parole delle chiose sono disposte intorno al prolungamento fogliaceo di un capolettera aniconico (fig. II.8). Ne deduciamo che la seconda parte del commento è stata copiata dopo il completamento dell'apparato decorativo, oppure, dal momento che sappiamo che la pratica di bottega prevedeva il lavoro su fogli sciolti, si può supporre che una volta realizzate le miniature di alcune pagine, il miniatore procedesse a decorarne altre passando i fogli già dipinti al calligrafo, che poteva così aggiungere il fitto apparato postillare senza timore di invadere lo spazio riservato alle miniature.

Senza volersi addentrare oltre nella questione, onde evitare di abbandonare il campo del plausibile per quello della pura speculazione, possiamo tuttavia ricavare alcuni dati utili dalle precedenti considerazioni. Prima di tutto, l'Egerton 943 si configura come il risultato di un ben strutturato processo di collaborazione, che vide a stretto contatto copisti e miniatori, non solo secondo la più frequente articolazione del lavoro che prevedeva che prima avvenisse la trascrizione del testo e quindi la decorazione, ma in una serie più complessa di passaggi, in cui prima fu vergato il testo dantesco, quindi eseguito l'apparato illustrativo, e poco dopo o quasi in contemporanea, copiate le glosse. Questo stretto lavoro di *équipe*, in cui le fasi dell'esecuzione si alternarono con ritmi quanto mai serrati, è stato rilevato anche da Pegoretti nel suo studio sull'apparato postillare del manoscritto, in cui la studiosa sottolinea come la differenziazione dei due commenti dell'Anonimo lombardo e dell'Anonimo lombardo sia resa tanto più difficile "in un caso come quello di Eg in cui le fasi di copiatura e l'alternanza fra le mani sono talmente intrecciate fra loro da non consentire una chiara differenziazione di due fisionomie testuali ascrivibili magari a due antigrafì separati"¹⁰⁵. L'aggiunta delle chiose con

¹⁰⁴ *Censimento dei commenti* 2011, p. 823, n. 411: BOSCHI ROTIROTI

¹⁰⁵ PEGORETTI, (in corso di pubblicazione), p. 7

tale modalità può essere forse spiegata ipotizzando che il committente sia venuto a sapere in corso d'opera dell'esistenza del ricco corredo esegetico, magari ultimato proprio nel periodo in cui il codice veniva confezionato. La data 1336 verrebbe così a costituire, più che un termine *post quem*, piuttosto l'indicazione del giro d'anni in cui è auspicabile collocare la realizzazione dell'Egerton, tenendo conto che il *forsitan* usato dall'Anonimo teologo fa a sua volta di quella data non un anno preciso, ma un riferimento temporale non rigidamente vincolante.

Appare inoltre ragionevole, per tentare un'ulteriore verifica della plausibilità di una datazione delle miniature dell'Egerton alla metà del quarto decennio del Trecento, ripercorrere la carriera del Maestro degli Antifonari, tenendo conto allo stesso tempo degli sviluppi della miniatura bolognese, con la quale il Maestro fu chiamato a confrontarsi più volte nel corso della sua carriera.

La prima opera nota del Maestro, l'Antifonario in sei volumi della Biblioteca Capitolare patavina, dispiega un'ampia serie di precise citazioni iconografiche dal ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni, concluso da Giotto appena l'anno precedente. Il pronto riferimento al Giotto padovano indusse parte della critica a ritenere che il Maestro degli Antifonari sia d'origine patavina, mentre altri, in virtù dell'assidua collaborazione del Nostro con miniatori bolognesi, hanno proposto di legarne la formazione al capoluogo emiliano¹⁰⁶. In favore della tesi patavina si è espressa più volte Mariani Canova¹⁰⁷, sottolineando inoltre come nell'opera del Maestro manchi quell'animato pittoricismo della produzione miniatoria felsinea della prima metà del Trecento che affonda le sue radici nel cosiddetto "secondo stile" bolognese¹⁰⁸. Convinto assertore della tesi bolognese è Medica, per il quale la continua presenza del Nostro al fianco di miniatori felsinei, quali il Maestro del Graziano di Napoli e il Maestro del Graziano di Parigi, ne proverebbe l'origine emiliana¹⁰⁹. Le due proposte si sono negli anni arricchite di nuove argomentazioni, a favore ora dell'una, ora dell'altra ipotesi: in mancanza

¹⁰⁶ Sul Maestro degli Antifonari padovani, noto anche come Maestro del Gherarduccio, e l'acceso dibattito critico riguardo alla sua formazione si vedano: F. TONIOLO, *Il libro miniato a Padova nel Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO-F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 111-113; TONIOLO 2010, pp. 549-562

¹⁰⁷ G. CANOVA MARIANI, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, in *La miniatura* 1999, p. 19: "Che il miniatore sia un padovano, e non un bolognese, sembra ormai cosa certa (...)".

¹⁰⁸ G. MARIANI CANOVA, *La miniatura del Trecento in Veneto*, in *La miniatura in Italia*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO-A. PERRICCIOLI SAGGESE, 2 voll., Città del Vaticano - Napoli 2005, vol. I, *Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, p. 165

¹⁰⁹ L'idea è riproposta invariata da Medica in diversi interventi; fra i più recenti si ricorda: MEDICA 2009, pp. 227-228.

però di elementi dirimenti, concordo con Federica Toniolo nel dire che il problema deve rimanere aperto¹¹⁰.

Ciò che in questa sede preme maggiormente è concentrarsi sulle opere eseguite dal Maestro dopo l'esordio patavino, al fine di collocare più correttamente l'Egerton 943 nella produzione successiva del miniatore, presentata di seguito.

Generalmente riferito dagli storici dell'arte all'inizio del terzo decennio del Trecento, il *Roman de Troie* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (ms. Cod. 2571) è animato da ben centonovantasette vignette figurate, svolte con un linguaggio che, seppur ancora memore delle più evidenti novità giottesche, appare qui già declinato in senso gotico (fig. II.9)¹¹¹. Ancora riferita al terzo decennio del secolo è la *Miscellanea* in volgare della Riccardiana di Firenze, in cui il Maestro degli Antifonari padovani lavorò a fianco del bolognese Maestro del Graziano di Napoli. Anche questo codice è illustrato da un cospicuo apparato di scenette, ben centodiciannove, ampie quanto l'intera larghezza della pagina o quanto una sola colonna di testo¹¹². Vi è poi il codice Fr.F.v.XIV.3 della Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo, miniato in ogni pagina da una miniatura posta nel *bas de page*, generalmente superiore in larghezza rispetto allo specchio di scrittura, costituito da due colonne di testo, più una vignetta nella metà superiore della pagina a f. 86v, per un totale di trecentoquarantasette miniature¹¹³. Il considerevole apparato illustrativo, invero il più ricco tra tutti quelli dei *Romans* a noi giunti, è frutto del lavoro congiunto di tre abili miniatori, un artista lombardo, uno bolognese, ed un terzo decoratore di pennello riconosciuto dalla critica come il Maestro degli Antifonari padovani in una fase precedente al Dante Egerton¹¹⁴.

Il maestro opera infine in alcuni codici giuridici, nei quali ancora una volta collaborò con miniatori felsinei: si tratta del *Decretum Gratiani* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (ms. K.I.3)¹¹⁵ e di un altro *Graziano* dell'Escorial (ms. c.I.3), dove, secondo Medica, il Maestro è attivo nelle illustrazioni delle cause XXIII e XXIV¹¹⁶.

¹¹⁰ TONIOLO 2010, p. 555

¹¹¹ TONIOLO 2010, pp. 558-559

¹¹² *La miniatura* 1999, pp. 106-109, n. 32: FLORES D'ARCAIS

¹¹³ P. TREVIÑO GAJARDO, *El Roman de Troie. Las miniaturas*, in *El Roman de Troie. Libro de estudios*, San Pietroburgo-Madrid 2004, pp. 111-113

¹¹⁴ Per una trattazione più estesa della fortuna critica delle miniature del *Roman* piomboburghese si rimanda al cap. VIII, paragrafo VIII.3.

¹¹⁵ TONIOLO 2010, p. 560

¹¹⁶ MEDICA 2004, p. 448

Si vede quindi come negli anni si intensificò la collaborazione del maestro con miniatori di origine bolognese, fatto che non mancò di influenzarne il linguaggio artistico, che maturò in senso gotico, lasciandosi alle spalle quel gusto per la citazione diretta di modelli derivati dal Giotto padovano. Già nel *Roman de Troie* di Vienna i riferimenti si fecero più sporadici, e così nella *Miscellanea volgare* della Riccardiana di Firenze, fino a sparire nei codici giuridici. Interpretata in quest'ottica, l'assenza di riferimenti diretti al ciclo Scrovegni nell'Egerton 943 potrebbe indicare una sua realizzazione in questa fase più tarda del Maestro, di poco posteriore ad opere come il *Decretum Gratiani* di Siena che la critica per motivi stilistici riferisce concordemente al terzo decennio del secolo.

La stessa Mariani Canova riconobbe questo crescente avvicinamento ai modi felsinei: "a questo proposito è da notare come il tentativo di legare a Padova la bella *Divina Commedia* della British Library (ms. Egerton 943) mi sembra abbia in realtà rivelato, nel confronto con le opere padovane, la caratterizzazione più schiettamente bolognese del manoscritto"¹¹⁷.

In effetti, come verrà sottolineato in più punti, è innegabile il rapporto delle pitture dell'Egerton 943 con la miniatura felsinea dei primi decenni del XIV secolo, non solo nei tratti più evidenti, come gli occhi dei personaggi ripassati da pesanti ombreggiature nere, ma anche negli elementi compositivi dell'immagine. Tipicamente bolognese è per esempio l'inserimento nelle scene figurate di piccole architetture, minuscole torri e casette di bambole, decorate con cuspidi, rosoni o rilievi geometrici e floreali, del tutto simili a quelle che ritroviamo nelle miniature dell'*Inferno* londinese (figg. II.10-II.11). Un altro motivo di larga diffusione nella miniatura felsinea è l'impiego di piccoli alberelli dal tronco sottile che escono dai limiti della vignetta e vanno a decorare gli spazi bianchi della pagina (figg. II.10-II.12).

Vi è poi un altro elemento da considerare, che induce a collocare la decorazione dell'Egerton nella fase più tarda della carriera del miniatore: abbiamo visto infatti il Maestro cimentarsi per la prima volta in un corredo illustrativo ad ampio respiro nel *Roman de Troie* di Vienna, esperienza che trovò poi seguito nella *Miscellanea* riccardiana e nel *Roman de Troie* pietroburghese. Proprio l'abilità nella strutturazione e nello svolgimento di cicli figurati sapientemente articolati, potrebbe aver costituito uno dei motivi determinanti per la scelta del Maestro degli Antifonari padovani da parte di chi commissionò il manoscritto di Londra, che

¹¹⁷ G. MARIANI CANOVA, *L'uso del modello nella miniatura medievale a Padova*, in *Medioevo: i modelli* ("I convegni di Parma", 2), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Atti del Convegno internazionale di studi, (Parma 27 settembre - 1 ottobre 1999), Milano 2002, p. 671, nota 11

assunse un miniatore che aveva già dato prova di saper realizzare quella narrazione per immagini che con ogni evidenza il committente ricercava.

Infine, verificato il rapporto delle immagini dell'Egerton con la miniatura felsinea della prima metà del Trecento, appare opportuno a completamento dello studio fin qui condotto tentare di effettuare dei confronti con quanto si andava facendo a Bologna nelle arti del libro nei primi decenni del secolo, per capire se una datazione alla metà degli anni trenta sia effettivamente sostenibile.

Un buon punto di partenza per questa ricognizione è costituito dalla serie di corali realizzata per San Domenico, una delle più importanti imprese decorative in ambito librario condotte a Bologna in questo periodo in cui intervennero anche maestri destinati a giocare un ruolo di primo piano nella miniatura locale¹¹⁸. Il ciclo di libri di coro, databile per ragioni liturgiche tra il 1307 e il 1324, era originariamente composto di ventitré volumi, dei quali ne sopravvivono, completi, undici ancora conservati nei locali della Biblioteca di San Domenico ed uno presso il Museo Civico Medievale di Bologna (ms. 611); alcuni fogli nelle collezioni Lehman e Cini sono poi riconducibili ai volumi perduti della serie, forse smembrati a seguito delle soppressioni napoleoniche¹¹⁹. Negli anni sessanta del Novecento padre Venturino Alce individuò le mani di quattro decoratori, indicati con le lettere da A, B, C e D, e di sette maestri di pennello, denominati “Primo Maestro”, “Secondo Maestro”, e così via¹²⁰. Già allora Alce identificò il Quarto Maestro, il più brillante e proiettato verso il nuovo, con il Maestro del 1328¹²¹; la critica successiva riconobbe poi nel Quinto Maestro il Maestro del Graziano di Napoli, artista vicino alla tradizione illustrativa di Jacopino da Reggio¹²², nel

¹¹⁸ Sui corali di San Domenico si vedano: P. ALCE-V. D'AMATO, *La Biblioteca di S. Domenico in Bologna* (“Monografie e cataloghi”, 5), Firenze 1961; G. MARIANI CANOVA, *Nuovi contributi alla serie liturgica degli antifonari di S. Domenico in Bologna*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana, (Cortona, 26-28 maggio 1978), a cura di G. VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG, Firenze 1979, pp. 371-393; *I corali di San Domenico a Bologna* (“Quaderni della Scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Bologna”, 4), a cura di E. D'AGOSTINO-P. ALUNNI, prefazione di M. MEDICA, Bologna 2005; MEDICA 2009, pp. 229-230.

¹¹⁹ E. D'AGOSTINO, *Introduzione*, in *I corali* 2005, pp. 8-9; sui fogli miniati in collezione Cini si veda: *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini* (“Cataloghi di raccolte d'arte. Nuova serie”, 11), a cura di G. MARIANI CANOVA, prefazione di R. PALLUCCHINI, Vicenza 1978.

¹²⁰ V. ALCE, *I codici corali*, in *La Biblioteca* 1961, pp. 160-166

¹²¹ ALCE 1961, p. 164

¹²² M. MEDICA, *Maestro del Graziano di Napoli (Quinto Maestro dei Corali di San Domenico a Bologna)*, in *Dizionario biografico* 2004, pp. 514-515

Secondo Maestro il Maestro del B18¹²³ e nel Primo Maestro il Maestro del Seneca, un autore la cui formazione affonda ancora nel secolo precedente, ma non è scevra di alcune suggestioni giottesche¹²⁴. Come si vede, si tratta di un'equipe di artisti numerosa e variegata, che diede vita ad una ricca messe di libri miniati in cui coesistono prassi illustrative ancora legate alla tradizione precedente e aggiornamenti sulle novità del Giotto padovano¹²⁵.

E ciò che più interessa questa ricerca è proprio questa pluralità di anime rilevata nello studio dei corali domenicani, che pare perdurare anche nel decennio successivo.

Vengono ora in nostro aiuto gli statuti e i libri di matricole delle corporazioni bolognesi, una fonte preziosa di opere datate che consente di seguire lo svolgersi della miniatura locale dal XIII al XV secolo e oltre, ancorando gli sviluppi dello stile a sicuri riferimenti temporali¹²⁶.

La Matricola della Società dei Merciai (fig. II.13)¹²⁷, datata 1328 e decorata dall'artista eponimo¹²⁸, mostra un punto di stile sorprendentemente avanzato per l'epoca. La sinuosa figura della Vergine, goticamente atteggiata col capo reclinato sulla spalla destra ed un'espressione dolcemente assorta sul volto, domina una composizione che ormai schiude ai nuovi esiti della pittura d'oltralpe, quasi del tutto dimentica di quegli "splendidi ricordi bizantini" che ancora caratterizzavano la miniatura bolognese di inizio secolo¹²⁹. Se questa fosse effettivamente la sola strada percorsa dalla decorazione libraria a Bologna al volgere degli anni venti del XIV secolo, sarebbe quasi insostenibile una datazione del Dante londinese alla metà del quarto decennio, a meno di non supporre che il Maestro degli Antifonari padovani fosse un autore fortemente legato a soluzioni formali ormai acquisite e sedimentate, ed insensibile agli stimoli di rinnovamento a lui pure vicini.

Ad un'analisi più approfondita però, la produzione miniatoria felsinea di questi anni non appare come un fenomeno compatto ed assolutamente omogeneo, tutt'altro: andando a considerare altre matricole e statuti datati, ci si accorgerà di come la produzione figurativa

¹²³ S. BATTISTINI, *Maestro del B 18 (Secondo Maestro di San Domenico)*, in *Dizionario biografico* 2004, pp. 482-484

¹²⁴ M. MEDICA, *Maestro del Seneca (Primo Maestro di San Domenico)*, in *Dizionario biografico* 2004, pp. 663-664

¹²⁵ MEDICA 2009, p. 229

¹²⁶ M. MEDICA, *Miniatura e committenza: il caso delle corporazioni*, in *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, a cura di M. MEDICA, catalogo della mostra, (Rocca di Vignola, 27 marzo -11 luglio 1999), Modena 1999, pp. 55-85

¹²⁷ Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 633

¹²⁸ M. MEDICA, *Maestro del 1328 (Maestro Pietro?)*, in *Dizionario Biografico* 2004, pp. 473-475

¹²⁹ MEDICA 1999, pp. 120-121, n. 11: MEDICA

dell'epoca sia in realtà quanto mai variegata ed includa anche opere piuttosto attardate. È questa l'impressione che si ricava per esempio dalla visione della Matricola della Confraternita di sant'Eustachio (fig. II.14)¹³⁰, di un anno più tarda della Matricola dei Merciai, ma rispetto ad essa decisamente meno aggiornata. Contro un fondo blu compatto, nel quale si delineano le forme di un alberello ed un terreno roccioso di giottesca memoria, si svolge la scena dell'apparizione di Cristo tra le corna di un cervo al pagano Placido. Il futuro santo è rappresentato in ginocchio di fronte al miracoloso evento, la figura rigida, la posa bloccata e innaturale. La miniatura, attribuita in più occasioni al Secondo Maestro di San Domenico¹³¹, manca di quella fluida grazia che pervade la Matricola del 1328, e nei volti pesantemente ombreggiati dall'espressione corruciata si mostra ancora saldamente ancorata alla produzione miniatorica bolognese dei primi due decenni del secolo.

Altrettanto utili a dimostrare la varietà degli esiti della miniatura felsinea della prima metà del Trecento sono gli Statuti della Compagnia dei Battuti¹³², codice a carattere miscelaneo che presenta miniature riconducibili a diverse campagne decorative¹³³. A f. 5r l'animata rappresentazione della *Lavanda dei piedi* (fig. II.15), da legare alla data 1337 riportata a f. 10v dello stesso manoscritto, rivela un senso della forma decisamente più ingenuo e sgraziato rispetto a quello che trapela dalla Matricola dei Merciai, documentando che a quasi un decennio dall'opera del Maestro del 1328 vi erano correnti di stile che paiono non risentire della sua influenza. Questa pluralità di linguaggi è rilevata anche da Paolo Cova, che in un recente contributo sulle matricole e gli statuti delle confraternite medievali bolognesi, prendendo avvio proprio dalla *Lavanda dei piedi* sopra menzionata descrive la temperie artistica bolognese del terzo e del quarto decennio del Trecento come una confluenza di stili "che vede affiancarsi ai più alti interpreti cittadini come il Maestro del 1328 e il Maestro del B18, una miniatura dalla fresca parlata corsiva, sintomo di una diffusione dei modelli aulici anche in ambito popolare"¹³⁴. Ancora, va fatta menzione della Matricola e Statuti della Società dei Drappieri (fig. II.16)¹³⁵, di due anni successivi alla *Lavanda dei piedi*, in cui il

¹³⁰ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gozz. 210, op. 8

¹³¹ MEDICA 1999, pp. 188-189, n. 39: BATTISTINI; P. COVA, *Nuovi studi sulla miniatura delle matricole e degli statuti delle confraternite medievali bolognesi*, "Rivista di Storia della Miniatura", 14, 2010, p. 87

¹³² Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, fondo Ospedali 2

¹³³ MEDICA 1999, pp. 180-185, n. 37: MEDICA

¹³⁴ COVA 2010, p. 85

¹³⁵ Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 634

miniature, forse il Maestro della Crocifissione D¹³⁶, mostra di accordarsi al gotico locale ma declinandolo con toni che si fanno asciutti, quasi aspri, dando così vita ad un'elaborazione strettamente personale e divergente dalle opere viste finora.

Risulta chiaro, quindi, come gli eterogenei e variegati sviluppi della miniatura bolognese non precludano una datazione della miniature della *Commedia* della British Library alla metà del quarto decennio del Trecento, che possono ben trovare il loro posto all'interno di una produzione tanto sfaccettata.

A conclusione di quanto esposto ed analizzato finora, non sembra dunque azzardato riferire il Dante londinese alla seconda metà degli anni trenta, datazione che avrebbe anche il merito di armonizzare le posizioni di storici dell'arte e filologi.

Va infine detto che, sia che sia stato realizzato negli anni venti del Trecento o negli anni trenta, l'Egerton 943 è in ogni caso precedente o coevo rispetto al codice Poggiali, la cui datazione oscilla tra la metà degli anni trenta e i primi anni cinquanta del XIV. Si tratta di una considerazione della massima rilevanza, dal momento che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, questo ci porta a concludere che le prime elaborazioni di un sistema di immagini tabellari che accompagnasse il testo dantesco siano avvenute più o meno nello stesso periodo, a Firenze e in area padana, e forse prima in quest'ultima zona. Il dato può trarre conforto dal fatto che, come si è visto nel capitolo I, le prime copie della *Commedia* furono realizzate nei centri urbani emiliani, dove quindi il problema dell'illustrazione dell'opera si pose almeno qualche anno prima che in area fiorentina. Non va inoltre dimenticata la grande influenza che il capitale ciclo di affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni ebbe sulle arti della decorazione libraria, che a Bologna così come a Padova appaiono permeate già nei primi decenni del secolo da un nuovo gusto per la narrazione viva e mordace¹³⁷.

II.4 Il manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest

Pochi anni dopo la realizzazione del manoscritto londinese, in Italia nordorientale fu realizzato un altro importante testimone della *Commedia* illustrato da un ampio ciclo di vignette, oggi conservato presso la Biblioteca Universitaria di Budapest con la denominazione

¹³⁶ MEDICA 1999, p. 124, n. 13: MEDICA

¹³⁷ MARIANI CANOVA 1999, pp. 18-21

di Codex Italicus 1 (= ms. 33). Si tratta di un codice membranaceo di 325 x 243 mm, che consta di II+84+II fogli in cui il testo, fortemente lacunoso¹³⁸, si articola in due colonne scritte in gotica libraria. Un'altra mano in mercantesca lasciò alcune indicazioni per il miniatore ancora oggi leggibili ai ff. 4v, 5v, 6v-7r, 8r, 8r-9r, 9v-10r, 10v-11r, 11v-12r, 12v-13r, 13v, 20r, 25r, 27r, 30r, 30v, 35v, 37r, 37v, 38v, 39v, 41v, 42v, 43r, 45r-46v, 49r-50r, 51r, 52v-53r, 60r, 61r, 67v, 69r, 74v. Altre annotazioni per il miniatore sono collocate e spesso rifilate nel *bas de page* dei ff. 24r, 25v-26r, 33v, 36v, 47r, 68r, 75v-76r, 78r. La fascicolatura è regolare¹³⁹.

Il codice reca il testo della *Divina Commedia*, lacunoso di numerosi versi e privo di rubriche (ff. 1r-78v), e una raccolta di detti memorabili in latino con volgarizzamento a fronte ai ff. 79r-81v, generalmente individuata come il *Liber sententiarum Salomonis*¹⁴⁰, anche se nel commentario al facsimile György Domokos avanza l'ipotesi che si tratti del *Liber de Amore* di Albertano da Brescia¹⁴¹.

Originariamente conservato nella biblioteca di Buda del re Mattia Corvino, il manoscritto fu rubato nel XVI secolo dai Turchi, che lo portarono a Costantinopoli con altri libri della preziosa collezione. Nel 1877, dopo la guerra di Crimea, il codice fu restituito all'Ungheria e donato all'Università di Budapest dal sultano Abdul Hamid II, insieme ad altre trentaquattro corvine¹⁴². È possibile inoltre risalire all'origine della storia del codice grazie alla presenza dello stemma del committente che si è fortunatamente conservato nel frontespizio dell'*Inferno*: si tratta del blasone della nobile famiglia veneziana degli Emo, per

¹³⁸ Sui 14233 versi che compongono la *Commedia*, ne mancano 2643, espunti in una consapevole operazione editoriale (M. ZACCARELLO, *Nota sulla redazione della Commedia trådita da Bud*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1*, 2 voll., Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, pp. 91-98).

¹³⁹ II+I 8, II 8, III 8, IV 8, V 8, VI 8, VII 8, VIII 8, IX 8, X 9, XI 8 + 2 ff. membranacei coevi + II (F. FORNER, *Scheda*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1*, 2 voll., Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, p. 40)

¹⁴⁰ ROMANINI 2007a, pp. 67-68, *Bud*: TROVATO

¹⁴¹ G. DOMOKOS, *Il volgarizzamento veneto del Liber de Amore di Albertano da Brescia in appendice al codice dantesco*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1*, 2 voll., Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, pp. 99-116

¹⁴² Per una più approfondita disamina della storia del codice e della sua fortuna critica precedente allo studio di Ilona Berkovits si rimanda ai contributi di Prokopp e Fossaluzza nel commentario all'edizione facsimile del codice del 2006 (M. PROKOPP, *Il codice dantesco della Commedia nella Biblioteca Universitaria di Budapest. Storia e fortuna critica*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1*, 2 voll., Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, pp. 41-50; G. FOSSALUZZA, *Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, in *Dante Alighieri. Commedia* 2006, pp. 51-83

la prima volta riconosciuto da Ilona Berkovits negli anni trenta del secolo scorso¹⁴³. Nella stessa sede la studiosa cercò anche di rintracciare la ragione del passaggio in Ungheria del manoscritto, ipotizzando che il libro facesse parte del riscatto pagato da Pietro di Maffio Emo, fatto prigioniero dall'ungherese Gerardo di Nathlor nella battaglia di Chioggia del 1379. La suggestiva tesi non ha trovato negli studi successivi né elementi di conferma né di smentita, anche se va detto che nel suo contributo nel commentario all'edizione facsimilare del manoscritto, Giorgio Fossaluzza fa notare che Gerardo di Nathlor sarebbe piuttosto da identificare con tale Girardo da Manteloro di origine tedesca, dato che incrinerebbe la già fragile proposta della studiosa ungherese, che seppur plausibile manca di riscontri oggettivi¹⁴⁴. Fossaluzza suggerisce invece la possibilità che il manoscritto sia arrivato in Ungheria in età più tarda rispetto alla sua realizzazione, ossia come dono di Giovanni Emo proprio a Mattia Corvino, presso la cui corte si recò più volte in veste di ambasciatore della Serenissima¹⁴⁵.

Il corredo illustrativo del Dante di Budapest comprende i tre frontespizi delle cantiche ornati da un'iniziale figurata e da un tralcio a barra fogliata che si sviluppa sui tre margini (ff. 1r, 29r e 51r; fig. II.17) e novantaquattro vignette inserite in una sola colonna di testo o in entrambe. Da f. 36v (*Purgatorio* XV) gli spazi destinati ad accogliere le miniature sono rimasti vuoti, con l'eccezione di alcuni disegni preparatori (ff. 37r, 37v, 38r, 38v), per un complesso di venticinque vignette nel *Purgatorio* e cinquanta nel *Paradiso*: se fosse stata ultimata la campagna decorativa il prezioso libro avrebbe dunque vantato un complesso di centosessantanove vignette, ossia un apparato decorativo dei più cospicui tra quelli a noi noti della *Divina Commedia*.

Le miniature tabellari del manoscritto 33, bordate di rosso alla maniera antica – tranne che nel foglio iniziale dell'*Inferno*, ove recano una cornice verde - appaiono in quasi tutte le pagine della prima cantica, da una a tre, inserite in una o entrambe le colonne di testo, quasi sempre in prossimità dei versi cui si riferiscono e quindi in posizione variabile. A differenza delle immagini dell'Egerton, nel quale le miniature hanno forme e dimensioni diverse, spesso

¹⁴³ I. BERKOVITS, *Un codice dantesco nella Biblioteca della r. Università di Budapest*, "Corvina, rivista di scienze, lettere ed arti della società ungherese-italiana Mattia Corvino", XIX-XX, 1930, pp. 82-86. La studiosa ritornerà poi sull'argomento, riproponendo sostanzialmente le medesime conclusioni, nel 1967 (I. BERKOVITS, *Il codice dantesco di Budapest, in Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. HORANYI-T. KLANICZAY, Budapest 1967, pp. 45-66).

¹⁴⁴ FOSSALUZZA 2006, pp. 54-55

¹⁴⁵ FOSSALUZZA 2006, pp. 55-56

anche maggiori di quelle dello specchio di scrittura, nel manoscritto di Budapest le vignette hanno grosso modo tutte le stesse misure, abbastanza contenute – eccezion fatta per le due rappresentazioni finali di Lucifero – e non travalicano mai in larghezza i limiti dettati dalla colonna di testo. I toni della narrazione sono asciutti ed essenziali: contro un fondo blu compatto, si stagliano Dante, Virgilio e i pochi personaggi richiesti di volta in volta dal testo, che si muovono con gesti misurati entro ambientazioni ridotte al minimo, molto spesso al solo terreno roccioso che funge da raccordo tra le immagini.

Fu ancora Berkovits la prima studiosa ad individuare la corretta attribuzione delle miniature del Dante di Budapest, riferendole ad ambito veneziano, e più precisamente a un miniatore bolognese emigrato a Venezia¹⁴⁶. In effetti, se già la patina dialettale veneta del testo¹⁴⁷ e la committenza degli Emo indicano la giusta direzione, lo stile delle immagini non lascia dubbi. Le vignette, ancora memori delle esperienze bolognesi del terzo e quarto decennio del Trecento, sono pervase da un aulico afflato, che si manifesta nel contegno austero e posato dei personaggi e nell'uso di una gamma cromatica fatta di pochi preziosi colori – rosa tenue, verde oliva, blu cupo e rosso mattone - , ed è inscindibilmente connesso a quella matrice bizantina che pare non abbandonare mai del tutto la produzione pittorica della città lagunare, sia essa su tavola o su pergamena. Anche l'ornato dei tre frontespizi conferma l'attribuzione: si tratta del motivo di origine felsinea della barra fogliata, che qui si ingentilisce e si complica, con ampie volute campite in oro e blu, morbidi nodi colorati, foglie lanceolate e baluginanti *bullae* auree briosamente disposte intorno al tralcio.

Per la datazione, riferibile agli anni quaranta del XIV, valgono ancora i confronti proposti dalla studiosa ungherese, che accostò i frontespizi della *Commedia* di Budapest alla *Promissione dogale di Andrea Dandolo e Capitolare dei consiglieri ducali* (già Venezia, Archivio di Stato, Sala Diplomatica, n. 4) e alla *Promissione dogale di Andrea Dandolo* del Museo Correr (ms. III, n. 326), entrambe datate 1343 (anche se la studiosa ungherese riporta erroneamente l'anno 1342)¹⁴⁸. Le parti miniate di entrambi i documenti presentano una struttura affine alle pagine di apertura di cantica, con un'iniziale figurata ed un fregio che corre sui tre lati, ed anche dal punto di vista stilistico rivelano una correlazione molto stretta.

¹⁴⁶ BERKOVITS 1930, pp. 91-92

¹⁴⁷ Il testo mostra l'uso di termini veneziani, e sono in veneziano anche le indicazioni superstiti per il miniatore, la sottoscrizione in versi alla fine della *Commedia*, e il volgarizzamento dei ff. 78-81 (ROMANINI 2007a, pp. 67-68, *Bud*: TROVATO).

¹⁴⁸ BERKOVITS 1930, p. 92

La proposta di Berkovits, forte di motivazioni e confronti incontestabili, è stata poi accolta all'unanimità dalla critica successiva, sia per quanto riguarda l'attribuzione, che per quanto riguarda la datazione¹⁴⁹.

Il Dante di Budapest è poi menzionato in una tesi di dottorato di una ricercatrice americana, Rane Katzstein, dedicata a quelli che sono forse i codici più importanti e sontuosi prodotti nella città lagunare nella prima metà del XIV secolo, ossia l'Epistolario, l'Evangelario e il Messale¹⁵⁰ commissionati dal doge Andrea Dandolo ed oggi conservati presso la Biblioteca Marciana¹⁵¹. Nella scheda del Codex Italicus, Katzstein accoglie il confronto proposto da Berkovits tra la perduta *Promissione* dell'Archivio di Stato di Venezia e le miniature ungheresi, attribuendo entrambe le opere alla mano del miniatore attivo nell'Epistolario dandoliano, evidenziando le forti analogie che intercorrono fra le tipologie dei volti e le proporzioni delle figure, così come fra i motivi ornamentali¹⁵². La studiosa americana non manca di rilevare l'influenza che la coeva miniatura bolognese esercita su quest'artista, che pare risentire in particolare dell'esempio del Maestro del 1328 e del Maestro dei corali A, B e M della Biblioteca Antoniana di Padova¹⁵³.

Anche Giordana Mariani Canova si sofferma su quella che è la principale impresa decorativa liturgica del secolo, l'Epistolario, l'Evangelario e il Messale dandoliani, eseguiti nel contesto del rinnovamento delle suppellettili liturgiche della Basilica di San Marco di cui si ha notizia tra il 1343 e il 1345¹⁵⁴. In particolare, nota come l'Epistolario, che mostra un inedito aggiornamento della miniatura veneziana sulla cultura gotica bolognese, si accordi nello stile e nell'ornato alla prima pagina del già citato *Capitolare dei consiglieri dogali* del Correr, arrivando ad ipotizzare che la mano sia la medesima. A questo maestro attribuisce inoltre la perduta *Promissione* dell'Archivio di Stato di Venezia, quindi la *Divina Commedia* di Budapest, precisando che quest'ultima opera "già sembra denunciare la conoscenza della pala feriale" (dipinta da Paolo Veneziano nel 1345), e infine il *Libro degli statuti* del doge Andrea

¹⁴⁹ Riportando solo gli studi principali, accolgono l'attribuzione della Berkovits Salmi (SALMI 1962, p. 179), Brieger e Meiss, (BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 212), Roddewig (RODDEWIG 1984, pp. 25-26, n. 53), Miglio (MIGLIO 1994, p. 631).

¹⁵⁰ Rispettivamente: Lat. I. 101=2260; Lat. I 100=2089; Lat. III 111=2126.

¹⁵¹ R. KATZENSTEIN, *Three Liturgical Manuscripts from San Marco. Art and Patronage in mid-Trecento Venice*, Ann Arbor-Mi., 1987

¹⁵² KATZENSTEIN 1987, pp. 131-132, n. 28

¹⁵³ KATZENSTEIN 1987, pp. 165-166

¹⁵⁴ G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, 2 voll., Milano 1992, vol. II, p. 406

Dandolo non anteriore al 1346 (Venezia, Biblioteca Querini Stampalia, Lat. IV 1)¹⁵⁵. La proposta venne ribadita pochi anni dopo, di nuovo con una datazione del Dante ungherese a metà del quinto decennio o poco più avanti¹⁵⁶.

Al quadro tratteggiato da Katzenstein e Mariani Canova si richiama Giorgio Fossaluzza nel commentario all'edizione facsimilare del manoscritto ungherese, del quale lo studioso ribadisce l'origine veneziana, sottolineando a sua volta i rapporti che intercorrevano all'epoca con la miniatura felsinea, ritenuti fondamentali nella formazione del Maestro attivo nel Codex Italicus¹⁵⁷. In particolare Fossaluzza coglie nei fregi dei frontespizi del Dante ungherese l'eco di modelli bolognesi riferibili alla tarda produzione del Maestro del 1328 e dell'Illustratore, e di quel Maestro attivo nei corali A, B, M dell'Antoniana di Padova di cui già Flores D'Arcais aveva colto il forte debito proprio nei confronti dell'Illustratore¹⁵⁸. I frontespizi della *Comedia* di Budapest appaiono declinati però alla veneziana come nella *Promissione* del Correr, e nello svolgimento delle scene miniate un senso della forma dinamico ed una struttura flessibile indicano una conoscenza ed una rielaborazione non superficiali di suggestioni bolognesizzanti. Infine, Fossaluzza accetta la proposta che una sola bottega abbia prodotto l'Epistolario marciano (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. I, 101), la *Promissione del Doge Andrea Dandolo* del Museo Correr e il Codex Italicus, rimarcando come in quest'ultimo l'artista principale "chiarifichi nei suoi aspetti peculiari l'ascendenza bolognese, in particolare l'aggancio al Maestro del 1328, all'Illustratore e alla loro attività padovana"¹⁵⁹.

Oltre ad essere uno dei primi codici miniati della *Commedia* in area padana, il Codex Italicus riveste grande importanza anche perché è il solo testimone veneziano del poema riccamente miniato della prima metà del XIV secolo ad esserci pervenuto, quando invece sappiamo che già a pochi anni dalla morte di Dante, avvenuta nel 1321, il suo capolavoro divenne in Venezia oggetto di studio assiduo da parte di numerosi membri del patriziato locale, tra cui spiccano Giovanni Querini, uno dei primi grandi estimatori del poeta, Marin

¹⁵⁵ CANOVA 1992, p. 406

¹⁵⁶ G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. PALLUCCHINI, 2 voll., Roma 1995, vol. II, p. 785

¹⁵⁷ FOSSALUZZA 2006, pp. 60-67

¹⁵⁸ F. D'ARCAIS, *Il "giottismo" nella miniatura padovana del primo Trecento. Proposte e ipotesi*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, progetto e coordinamento scientifico G. MARIANI CANOVA, catalogo della mostra a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi 21 marzo - 27 giugno 1999), Modena 1999, p. 462

¹⁵⁹ FOSSALUZZA 2006, p. 65

Dandolo, Giacomel Gradenigo e Bernardo Foscarini¹⁶⁰. Già nel secondo quarto del secolo Gasparo Scuro leggeva pubblicamente i canti del sacro poema, del 1349 è il testamento di Nicolò Zorzi, in cui viene menzionata una copia della *Commedia* congiuntamente a un esemplare del *Tesoretto*; ancora, un libro del poema possedette il doge Lorenzo Celsi, e un altro doge, Giovanni Soranzo, fece trascrivere il commento all'*Inferno* di Jacopo della Lana da un Ottobuono di Mantova nel 1398, segno della fortuna duratura che l'opera dell'Alighieri ebbe a Venezia per tutto il Trecento¹⁶¹. Appare strano che di tanti nobili cultori danteschi nessuno avesse commissionato una copia miniata dell'opera: il codice di Budapest viene così a configurarsi quale rara e preziosa testimonianza di un vivace, anche se elitario, periodo della storia della cultura veneziana.

II.5 Il manoscritto Riccardiano-Braidense

A conclusione di questa presentazione dei più rilevanti codici miniati del Trecento e delle principali vicende critiche ad essi legate, non può mancare una parte dedicata ad un progetto editoriale unico per ideazione e risultato, ossia quell'unità codicologica nota come Riccardiano-Braidense, costituita dal ms. Riccardiano 1005 e il ms. Braidense AG.XII.2.

Già Colomb de Batines notò la stretta connessione esistente tra il Riccardiano 1005 e il manoscritto Braidense, segnalando che la cantica milanese segue idealmente il volume fiorentino ed è di mano dello stesso copista, anche se il visconte francese non si sbilanciò ad ipotizzare come potessero essere originariamente rilegate le tre sezioni¹⁶². A partire da un intervento di Flores D'Arcais alla fine degli anni settanta¹⁶³ ha preso piede l'idea che le tre cantiche fossero originariamente separate, e che *Inferno* e *Purgatorio* siano stati legati insieme in un momento a noi sconosciuto. Di questo avviso è Marisa Boschi Rotiroli, che nella descrizione codicologica del testimone fiorentino fa notare che: "La caduta delle carte iniziali e finali della prima cantica e il cattivo stato di conservazione delle carte iniziali e finali

¹⁶⁰ A. VISCARDI, *Lingua e letteratura*, in *Storia della Civiltà Veneziana*, a cura di V. BRANCA, 3 voll., Firenze 1979, vol. II, pp. 95-99

¹⁶¹ VISCARDI 1979, p. 101

¹⁶² P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, Prato 1845, vol. I, p. 605, n. 24; vol. II, p. 70, n. 124

¹⁶³ F. FLORES D'ARCAIS, *Il manoscritto trecentesco del "Paradiso" Braidense AG XII 2, già a S. Giustina di Padova: problemi cronologici e iconografici*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", XC, 1977-78, pp. 33-41

della seconda farebbero pensare che il codice sia circolato inizialmente con le tre cantiche separate, e che le prime due siano state rilegate insieme in un secondo momento"¹⁶⁴. In favore di questa soluzione si esprime anche Gabriella Pomaro, nella recente edizione del commento laneo¹⁶⁵.

Il Riccardiano-Braidense è un codice pergameneo che misura 380 x 250 mm circa. Il Riccardiano 1005 consta di II+187+II fogli, e presenta due numerazioni: la più antica, coeva all'eseemplazione del codice, è in numeri arabi nell'angolo inferiore destro, e ci documenta la caduta di due fogli iniziali (all'attuale f. 1r è infatti visibile il numero 3); vi è poi una cartulazione moderna che va da 1 a 187. La sezione fiorentina del Riccardiano-Braidense consta di venti fascicoli: I-X10, XI4 (*Inf.*); XII-XIX20, XX4-1 (*Purg.*)¹⁶⁶. Il Braidense comprende III+100+I fogli, con doppia numerazione, una antica a inchiostro nell'angolo superiore destro, quindi una più tarda a matita nell'angolo inferiore destro, e consta di dieci fascicoli: I-X10¹⁶⁷.

In entrambi i manoscritti il testo fu trascritto in *littera textualis* quasi interamente da maestro Galvano, che sottoscrisse il manoscritto a f. 100r del testimone milanese: "Maestro Galvano scrisse 'l testo e la ghiosa / mercè de quella Vergene gloriosa", anche se il testo del commento ai ff. 1-23 è da riferirsi ad altra mano¹⁶⁸. A tutt'oggi convivono due possibili identificazioni per maestro Galvano, generalmente riconosciuto in un Galvano di Rinaldo da Vigo, documentato a Bologna negli anni 1314, 1322 e 1247¹⁶⁹, anche se va fatta menzione di un intervento di Mirella Levi D'Ancona, che, senza fornire le motivazioni della sua proposta,

¹⁶⁴ M. BOSCHI ROTIROTI, *Censimento dei manoscritti della Commedia. Firenze. Biblioteche Riccardiana e Moreniana. Società Dantesca Italiana*, Roma 2008, pp. 29-30

¹⁶⁵ G. POMARO, *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della Commedia di Dante Alighieri*, in I. DELLA LANA, *Commento alla Commedia* ("Edizione nazionale dei commenti danteschi", 3), a cura di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, 4 voll., Roma 2009, vol. IV, p. 2706

¹⁶⁶ M. BOSCHI ROTIROTI, *Censimento dei manoscritti della Commedia. Firenze. Biblioteche Riccardiana e Moreniana. Società Dantesca Italiana*, Roma 2008, pp. 28-30

¹⁶⁷ I dati codicologici del manoscritto Braidense sono desunti da: *Miniature a Brera - 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, catalogo della mostra a cura di M. BOSKOVITS, con G. VALAGUSSA-M. BOLLATI, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana, 11 febbraio – 23 aprile 1997), Milano 1997, pp. 158-167, n. 23: LAZZÈ BALZARINI; G. POMARO, *I copisti e il testo. Quattro esempi dalla biblioteca riccardiana*, in *La Società Dantesca Italiana 1888-1988*, atti del convegno a cura di R. ABARDO, (Firenze, Palazzo Vecchio – Palazzo Medici Riccardi- Palagio dell'Arte della Lana, 24-26 novembre 1988), Milano 1995, p. 522.

¹⁶⁸ M. VOLPI, *Nota al testo*, in I. DELLA LANA, *Commento alla Commedia* ("Edizione nazionale dei commenti danteschi", 3), a cura di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, 4 voll., Roma 2009, vol. I, p. 69

¹⁶⁹ *Miniature* 1997, p. 164; BOSCHI ROTIROTI 2008, p. 28 con bibliografia precedente.

identifica maestro Galvano con un Galvano di Mascio, miniatore bolognese che morì a Padova nel 1347, il cui nome ci è tramandato da un documento patavino del 7 gennaio del 1347, e che altri non sarebbe che il maestro del B18, decoratore di pennello cui è stata attribuita la decorazione del codice braidense¹⁷⁰. La studiosa propone poi che l'Illustratore, miniatore del Riccardiano 1005, sia il figlio di Galvano, Tommaso di Galvano.

Il Riccardiano-Braidense ricalca la struttura della pagina dei libri giuridici bolognesi, con il testo al centro e il commento disposto a cornice; più precisamente, nel nostro codice i versi danteschi sono trascritti in una sola colonna nella zona centrale della pagina, circondata dal testo del commento redatto in una *littera textualis* di modulo lievemente inferiore. Gabriella Pomaro ha evidenziato il ragguardevole sforzo compiuto da Galvano, specie nella prima cantica, per raccordare il poema dantesco, ossia un testo suddiviso in unità molto brevi, col commento laneo, considerevolmente più esteso: il solo modo elaborato dal copista per eludere il problema fu valutare di foglio in foglio a quanto ammontasse lo spazio richiesto dalle chiose, ed impostare la pagina di conseguenza. Galvano però non si limitò a questo, e per rispettare un principio estetico evidentemente predominante nella realizzazione del manufatto librario, fece in modo che gli specchi interni delle due facce affiancate delle pagine fossero simmetrici¹⁷¹.

La sezione riccardiana reca il testo di *Inferno e Purgatorio* con il commento di Jacopo della Lana, acefalo (a causa della caduta del bifoglio iniziale, comincia a *Inf.*, I, v. 8) e mutilo alla fine della prima parte. La sezione braidense contiene la terza cantica con le chiose lanee; a f. 100v compare il cosiddetto *Credo piccolo* dello stesso commentatore¹⁷².

Delle due sezioni è possibile conoscere solo la storia del *Paradiso* braidense, che reca annotate le segnature dell'inventario del 1724 della Biblioteca di Santa Giustina in Padova¹⁷³, dove rimase fino al 1806, anno della soppressione napoleonica in seguito alla quale il manoscritto pervenne alla sua attuale ubicazione¹⁷⁴.

¹⁷⁰ M. LEVI D'ANCONA, *I due miniatori del codice RB della "Commedia"*, "Studi danteschi", 58, 1986, p. 376: "E io propongo di identificare il miniatore della *Commedia* braidense – il cosiddetto "Maestro del B18" – con il miniatore Galvano da Bologna – lo stesso Galvano che sottoscriveva questo volume in qualità di scriba (...)".

¹⁷¹ POMARO 2009, pp. 2710-2711

¹⁷² VOLPI 2009, p. 69

¹⁷³ BOSCHI ROTIROTI 2008, p. 29

¹⁷⁴ FLORES D'ARCAIS 1977-78, pp. 33-34

Cantoni Alzati propose di identificare l'intero Riccardiano-Braidense col numero 27 dell'inventario di Santa Giustina di Padova: "Liber Dantis poetae, volumen magnum, littera cursiva, in papiro et vulgari sermone, tabulis et corio rubeo circumornatus"¹⁷⁵, proposta però successivamente smentita da Gabriella Pomaro "per evidenti ragioni d'ordine codicologico e paleografico"¹⁷⁶. Nella più recente scheda curata da Paolo Trovato in *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia"*, il filologo accoglie l'obiezione di Pomaro, ma non esclude che le prime due cantiche si trovassero ugualmente per un periodo nella biblioteca del monastero patavino¹⁷⁷.

Il Riccardiano-Braidense è illustrato da duecento iniziali miniate, di modulo maggiore quelle che individuano l'inizio di canto e di dimensioni ridotte quelle che aprono il passo relativo nella glossa, per un totale di sessantasette capilettera nella prima cantica, dove, a causa della caduta del primo foglio, manca l'iniziale del commento, sessantasei nel *Purgatorio*, e sessantasette nel *Paradiso*, dove le chiose al primo canto sono suddivise in due sezioni. Nelle prime due cantiche tutti le iniziali poggiano su un campo in lamina d'oro incorniciato da una bordura a inchiostro nero; dal corpo della lettera si diparte un fregio fogliaceo che si prolunga oltre il fondo dorato, realizzato nei colori del rosa chiaro, del blu, del rosso, dell'azzurro e del verde tenero, a volte ravvivato dalla presenza di piccole *bullae auree* (fig. II.18). Nel *Paradiso* le iniziali delle glosse non poggiano su lamina d'oro ma su fondo azzurro filigranato a biacca, e la decorazione fogliacea appare meno ricca ed esuberante.

Il codice è stato generalmente riferito da filologi e codicologi agli anni trenta-quaranta del XIV secolo: di questo avviso sono infatti Petrocchi¹⁷⁸, Roddewig¹⁷⁹ e Rotiroti¹⁸⁰. Più cauta si mostra Gabriella Pomaro, che lo dà al secondo quarto del XIV¹⁸¹. Fuori dal coro si pone Paolo Trovato, che sposta in avanti la datazione del manoscritto riferendolo, seppur in via

¹⁷⁵ G. CANTONI ALZATI, *La Biblioteca di S. Giustina di Padova. Libri e cultura presso i benedettini padovani in età umanistica*, Padova 1982, p. 43, n. 27

¹⁷⁶ POMARO 1995, p. 525

¹⁷⁷ ROMANINI 2007b, *R (anche Rb)*, pp. 57-58; TROVATO

¹⁷⁸ PETROCCHI 1966, pp. 83-84

¹⁷⁹ RODDEWIG 1984, p. 126, n. 302, pp. 195-196, n. 463

¹⁸⁰ BOSCHI ROTIROTI 2008, p. 28

¹⁸¹ POMARO 2009, p. 2705

dubitativa, agli anni 1345-1355, avanzando inoltre l'idea che le prime due cantiche siano di un'altra generazione rispetto al *Paradiso*¹⁸².

Venendo agli studi storico-artistici, piuttosto lapidario appare il giudizio che accompagna la scarna scheda di catalogo del Riccardiano-Braidense nella grande opera di Brieger, Meiss e Singleton: "bolognese, second quarter of the fourteenth century"¹⁸³. Risultano invece fondamentali due contributi di Francesca Flores D'Arcais, pubblicati a cavallo fra il 1977 e l'anno successivo¹⁸⁴, i cui orientamenti principali sono tutt'oggi largamente condivisi dalla critica. Ad apertura del primo articolo, la studiosa rileva come nel Riccardiano-Braidense siano attivi due miniatori differenti, considerazione che, unitamente all'analisi codicologica delle due sezioni dell'unità codicologica, la porta a formulare l'ipotesi che originariamente le tre cantiche circolassero separate, e non rilegate in un solo volume, come era stato precedentemente teorizzato¹⁸⁵. In entrambe le occasioni, D'Arcais attribuisce le miniature di *Inferno* e *Purgatorio* all'Illustratore e quelle del *Paradiso* al Maestro del B18¹⁸⁶. Per l'attribuzione all'Illustratore, grande protagonista della miniatura felsinea del Trecento purtroppo tutt'oggi ancora anonimo¹⁸⁷, D'Arcais si basa su confronti con alcuni manufatti in cui è sicuramente attivo il miniatore bolognese, ossia i mss. A24 e A25 della Capitolare di Padova, il ms. Lat. 23552 della Staatsliche Bibliothek di Monaco, il Vat. Lat. 1430 e il Vat. Lat. 1436, cui aggiunge l'*Infortiatum* S.IV.2 di Cesena, a suo parere anch'esso riferibile all'Illustratore. Nel Riccardiano 1005 sono riproposti gli elementi caratteristici del linguaggio del miniatore felsineo, quali essi appaiono nei codici menzionati: si ritrova infatti il taglio compositivo che si serve di diagonali, la marcata linea di contorno, colori chiari e infine la stessa forza icastica nell'elaborazione delle fisionomie dei personaggi¹⁸⁸. Le miniature fiorentine rivelano le più strette affinità con la decorazione del libro malatestiano, cui spetterebbe a detta della studiosa una datazione precoce, ossia entro e non oltre il 1335. Considerato inoltre il marcato arcaismo delle illustrazioni della cantica braidense, riferite al maestro del B18 in virtù della forte analogia che lega le miniature milanesi a quelle delle

¹⁸² ROMANINI 2007b, pp. 57-58, *Rb*: TROVATO

¹⁸³ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 249

¹⁸⁴ FLORES D'ARCAIS 1977-1978; F. FLORES D'ARCAIS, *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG XII 2. Due attribuzioni e alcuni problemi*, "Storia dell'Arte", 33, 1978, pp. 105-114

¹⁸⁵ FLORES D'ARCAIS 1977-1978, pp. 34-36

¹⁸⁶ FLORES D'ARCAIS 1977-1978 pp. 37-39; FLORES D'ARCAIS 1978, pp. 111-114

¹⁸⁷ M. MEDICA, *Illustratore*, in *Dizionario biografico* 2004, pp. 361-363

¹⁸⁸ D'ARCAIS 1978, p. 112

Institutiones di Giustiniano ms. B18 della Capitolare di Padova, D'Arcais anticiperebbe ulteriormente la decorazione del Riccardiano-Braidense ai primi anni trenta del secolo¹⁸⁹.

Dello stesso avviso è Conti, che conferma l'attribuzione delle miniature del Riccardiano 1005 alla produzione iniziale dell'Illustratore ma toglie le immagini del Braidense al maestro del B18, preferendo piuttosto assegnarle ad un maestro che lavora ancora nella scia del Maestro del Seneca e del Secondo Maestro di San Domenico¹⁹⁰. Concorda con le attribuzioni proposte da D'Arcais Mirella Levi D'Ancona, pur mostrando una certa perplessità nei confronti della miniatura di f. 1r del *Paradiso* Braidense, a suo avviso non convincentemente riferibile alla mano del Maestro del B18¹⁹¹. Suggestisce quindi, senza però spiegare le motivazioni della sua proposta, di identificare quest'ultimo con il miniatore Galvano da Bologna, in virtù dell'omonimia con quel Galvano copista che sottoscrisse a f. 100r la cantica milanese. Per l'illustrazione delle prime due cantiche fa invece il nome di Tommaso, figlio di Galvano, che andrebbe quindi indentificato con l'Illustratore all'inizio della sua carriera, mentre le opere tarde dell'Illustratore andrebbero attribuite ad un altro Galvano, il figlio di Tommaso¹⁹².

Accoglie le proposte di D'Arcais anche Ciardi Duprè, che, presentando il solo manoscritto Riccardiano 1005, afferma che il problema attributivo è stato "brillantemente risolto in favore del cosiddetto "Illustratore""¹⁹³.

Sull'illustrazione del Riccardiano 1005 è poi tornato in tempi più recenti Del Monaco, che sottoscrive le tesi di D'Arcais riconoscendo le miniature delle due cantiche fiorentine come una tra le più antiche opere note dell'Illustratore, da riferirsi agli anni trenta del XIV secolo¹⁹⁴.

Con il Riccardiano-Braidense si chiude la presentazione dei più antichi e significativi manoscritti miniati della *Commedia*: si è visto come le soluzioni offerte siano le più varie e molteplici, e giungano in alcuni casi, come appunto nel Riccardiano 1005, ad avere un marcato carattere di originalità, configurandosi come affascinanti *apax* nel così sfaccettato panorama dell'illustrazione dantesca. In particolare due testimoni appaiono come il risultato di un'irripetibile combinazione di fattori, in cui un peso determinante ebbe la città d'origine:

¹⁸⁹ FLORES D'ARCAIS 1978, pp. 112-114

¹⁹⁰ CONTI 1981, pp. 85-86

¹⁹¹ LEVI D'ANCONA 1986, pp. 375-379, p. 375

¹⁹² LEVI D'ANCONA 1986, pp. 375-378

¹⁹³ M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *I Danti Riccardiani: considerazioni ai margini*, in *I Danti Riccardiani* 1996, p. 19

¹⁹⁴ G. DEL MONACO, "Pasture da pigliare occhi per avere la mente". *L'Illustratore nella Commedia Riccardiano 1005*, "Rivista di Storia della Miniatura", 15, 2011, 15, p. 4

si tratta del manoscritto riccardiano, talmente particolare da rimanere isolato dal resto dei testimoni illustrati del celeberrimo poema, e l'Egerton 943, realizzato a Padova o a Bologna, ma nella genesi del sistema illustrativo inscindibilmente legato al Giotto degli Scrovegni. A questi due preziosi manufatti e alla loro relazione con l'ambiente culturale che li generò è dedicato il capitolo IV.

SEZIONE II

Analisi della figurazione

CAPITOLO III

Introduzione all'analisi della figurazione

“(...) variations and divergences were chiefly caused by visual models which were, or seems to have been, pictorial prototypes for the textual image and were more familiar to the illustrators than the text itself. No search has ever been undertaken systematically for visual models in sculpture, mosaics, or painting that may have been used by illustrators”¹.

Così si esprimeva Brieger alla fine degli anni sessanta del secolo scorso trattando dello stato delle ricerche sui modelli cui guardarono i miniatori della *Commedia*. Al giorno d'oggi, non si registra ancora un avanzamento significativo in tal senso. In questa sezione della tesi intendo quindi apportare il mio contributo alla complessa questione e aggiungere un seppur piccolo tassello alla conoscenza di questa tematica tanto affascinante, ben consapevole dell'impossibilità di fornire una risposta completa ed esaustiva, ma nella speranza che quanto scritto nelle prossime pagine contribuisca a generare nuove domande e inediti percorsi di ricerca.

Di quanti e quali elementi è fatta l'illustrazione della *Commedia*?

È con una domanda stringata, semplicissima nella sua formulazione, e finanche provocatoria nella sua solo apparente banalità, che desidero introdurre il lettore al cuore di questa ricerca. Cercare la chiave che schiuda il perché e il significato degli apparati illustrativi del poema richiede allo studioso l'analisi paziente e minuziosa delle immagini, della loro relazione col testo della poesia e dell'eventuale commento di accompagnamento, del loro rapporto col mondo culturale e sociale che le ha prodotte. Soprattutto, al ricercatore è richiesto l'esercizio

¹ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in P. BRIEGER- M. MEISS- C. S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, p. 86

di una facoltà difficile da esercitare, ossia la capacità di immaginare nuove risposte e individuare collegamenti ancora nascosti². Non bisogna infatti porsi limiti nella ricerca, o ripercorre schematicamente soluzioni già proposte e strade che già hanno condotto a buoni risultati. La soluzione a volte può essere nascosta nei luoghi più impensati.

L'attenta analisi delle miniature del poema e del loro rapporto con il testo aiutano a ripercorrere a ritroso gli intricati e spesso complessi percorsi del processo creativo che diede vita a quelle immagini, aiutandoci a gettare nuova luce sulla genesi delle scelte illustrative effettuate. Specie di fronte ad una palese deviazione dalla descrizione contenuta nei versi è d'uopo contemplare un'ampia gamma di motivazioni, ad esempio: si è forse fatto ricorso ad un'immagine derivata da altri sistemi illustrativi, qui modificata e risemantizzata in modo più o meno consapevole? Chi stese il piano iconografico richiese espressamente un'immagine che incarnasse una particolare esegesi del testo? O, più semplicemente, il miniatore si è sbagliato, per insipienza o per maggiore familiarità con modelli diversi ma più noti?

La casistica è delle più vaste, e pertanto l'atteggiamento di chi si appresta a svolgere una ricerca di tal fatta non dev'essere in nessun grado aprioristico, ma al contrario aperto a contemplare spiegazioni che non sempre pertengono al solo campo della storia dell'arte.

Due semplici esempi possono chiarire quanto detto finora.

Entrato nell'Antinferno, Dante vede tra gli ignavi "l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto" (*Inf.*, III, vv. 59-60). Chi si celi dietro questa perifrasi non è del tutto certo: se i primi commentatori fecero prevalentemente il nome di Celestino V, il pontefice che abdicò alla carica papale, ipotesi alternative furono avanzate, per esempio quella di Pilato, o di Esaù, personaggio biblico che rinunciò alla primogenitura per un piatto di lenticchie³. Quest'ambiguità nell'interpretazione del verso si rispecchia nelle miniature che accompagnano il canto, come avviene d'altro canto nei commenti della *Commedia*. La maggior parte dei manoscritti illustrati presenta infatti tra le anime degli ignavi una figura che reca in capo la mitra papale, dimostrando così di accettare l'identificazione con Pietro del Morrone (fig. III.1). Vi sono però alcuni casi, invero assai pochi, in cui gli ignavi non presentano caratterizzazioni, come ad esempio nell'Additional 19587 della British Library di

² "Only connect!" diceva Edward Morgan Forster.

³ L. BATTAGLIA RICCI, "Vidi e conobbi l'ombra di colui". *Identificare le ombre*, in M.M. DONATO-L. BATTAGLIA RICCI-M. PICONE-G.Z. ZANICHELLI, *Dante e le arti visive* ("Gerione - Incroci danteschi", 1), Milano 2006, pp. 50-52

Londra, un testimone privo di commento e quindi non latore di una chiave esegetica che potesse influire sulla stesura del piano iconografico delle illustrazioni.

Ancora, come anticipato in precedenza, determinate rappresentazioni possono avere origine da una mancata comprensione del testo.

Per descrivere l'apparizione di Gerione dalle tenebrose profondità infernali, Dante paragona l'arrivo del mostro al progressivo emergere di un marinaio tuffatosi in acqua:

“ch’i vidi per quell’aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
meravigliosa ad ogne cor sicuro.
sì come torna colui che va giuso
talora a solver l’ancora ch’aggrappa
o scoglio o altro che nel mare è chiuso,
che ‘n su’ si stende e da piè si rattrappa”.

(*Inf.*, XVI, vv. 130-136)

Una frettolosa lettura di questo passaggio, in cui appaiono numerosi riferimenti ad un ambiente acquatico, e più precisamente marino – “notando”, “scoglio”, “mare” - spiega come mai in numerose miniature Gerione giunge a nuoto anziché in volo⁴: così è per esempio nell’Egerton 943 e nell’It.IX.276 (fig. III.2), in cui il mostro approda alla costa rocciosa dove l’attendono i due pellegrini affiorando da una sorta di lago. Si tratta di un errore frequente e non circoscritto alla prima produzione di testimoni miniati della *Commedia*; lo troviamo infatti ancora nelle superbe miniature di Guglielmo Giraldi nell’Urb. Lat. 365.

III.1 La funzione delle immagini

Per una piena comprensione del ruolo svolto dalle miniature in quell’insieme complesso e polisemico che è il libro manoscritto, bisogna sempre tenere a mente che all’analisi della singola immagine nei suoi elementi costitutivi e in relazione al testo, va affiancata una riflessione preliminare su quale sia lo scopo di quella data figurazione. Quando l’immagine ha

⁴ Come nota anche Brieger (BRIEGER 1969a, p. 138).

scopi diversi dalla pura decorazione della pagina, o dalla mera e semplice trascrizione visiva del testo, la sua genesi ed elaborazione ne risultano immancabilmente toccate. Nel codice 67 della Biblioteca del Seminario di Padova la struttura stessa delle miniature dipende dalla funzione di riassunto e segnalibro visivo loro affidata. Qui ogni canto è preceduto da una scena estremamente condensata, che si campisce liberamente sul fondo della pergamena pur rispettando dei limiti invisibili che ne fanno una sorta di vignetta. Del canto che segue è stato selezionato l'episodio più rilevante e caratterizzante, in modo che il fruitore che si cimenta nella lettura del libro per la prima volta si avvantaggi di una sorta di anticipo visivo di ciò che andrà a leggere, mentre colui che ha già dimestichezza con il testo della *Commedia* possa facilmente rintracciare il passaggio che in quel momento più gli interessa. A tale proposito, non va trascurato il ruolo di aiuto mnemonico rivestito dalle immagini, già intuito e largamente sfruttato nel mondo medievale; a tale riguardo, di estrema pregnanza appaiono le parole di Richart de Fornival, autore del *Bestiaires d'Amour*, un trattato allegorico francese composto alla metà del XIII secolo⁵. De Fornival, che curò anche le illustrazioni che dovevano accompagnare il suo testo, così si esprime: "(...) memoria ha due porte, vista e udito, e a ciascuna di queste due porte dà accesso una via per la quale si può penetrarvi: si tratta dell'immagine e della parola."

Frequentemente poi l'immagine si propone come chiave di lettura, a volte entrando in concorrenza con l'esegesi proposta nel commento recato nel medesimo supporto librario. Come abbiamo visto nel precedente capitolo, un caso particolarmente emblematico è stato presentato in diverse occasioni da Battaglia Ricci⁶ e riguarda uno dei manoscritti più ampiamente citati in questo studio, l'Egerton 943 della British Library di Londra. A f. 3r del codice, ad apertura della prima cantica, in luogo della più canonica rappresentazione dell'autore intento a comporre la sua opera, troviamo, concentrata in una vignetta, la rappresentazione di una struttura architettonica aperta entro cui vediamo Dante a letto e dormiente, e quindi, oltre la parete della camera, il poeta nella selva oscura che si appresta ad

⁵ M.L. MENEGHETTI, *Il rapporto tra l'arte e la letteratura nell'età medievale*, in *Lezioni di Storia dell'Arte. Il Mediterraneo dall'antichità alla fine del Medioevo*, Milano 2001, pp. 253-254

⁶ L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI-M. SANTAGATA-A. STUSSI, Pisa 1996, pp. 23-49; L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in "Per correr miglior acque...". *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno internazionale, (Verona- Ravenna, 25-29 ottobre 1999), 2 voll., Roma-Salerno 2001, vol. I, pp. 601-639

intraprendere il suo pellegrinaggio nell'Aldilà (fig. III.3). Appare evidente la portata esegetica di questa illustrazione, che, collocandosi proprio all'inizio del poema, ne condiziona l'intera lettura, avvisando il fruitore che tutto ciò che leggerà e osserverà da questa pagina in poi altro non è che il resoconto di un sogno, e non di un reale viaggio nei tre regni dell'Oltretomba.

III.2 Il problema delle fonti

Venendo alla questione delle fonti è opportuna una considerazione preliminare: quando si affronta tale argomento in relazione alla *Divina Commedia* bisogna operare una distinzione tra le fonti che ispirarono i miniatori e le richieste dei committenti e quelle che invece furono alla base della creazione dantesca. Chiarita la differenza fra i due insiemi, ci si può ragionevolmente interrogare su come questi potessero eventualmente entrare in relazione: per esempio, quali fonti utilizzate da Dante fossero note anche ai decoratori di pennello che ornarono i libri del poema, e risultassero quindi di facile decodificazione. Nel caso dei primi manoscritti miniati del Trecento, i due insiemi potevano infatti essere in buona parte coincidenti poiché Dante per comporre il suo poema attinse anche alla tradizione letteraria popolare delle visioni dell'Aldilà⁷, e inoltre committenti e miniatori di inizio Trecento poterono in alcuni casi conoscere gli stessi brani figurativi che ispirarono il poeta. Chiaramente, anche un uomo del Quattrocento aveva la possibilità di vedere le medesime opere, così come noi oggi possiamo ancora ammirare i potenti mosaici di Coppo di Marcovaldo nel Battistero fiorentino, ma i filtri culturali e ideologici attraverso cui le immagini venivano percepite erano ormai completamente mutati.

È poi opportuno chiedersi quali modelli presenti nel bagaglio culturale dei miniatori, e ignoti a Dante o volutamente negletti dal poeta, abbiano originato soluzioni iconografiche che si sostituirono all'invenzione dantesca. Bisogna infatti tenere presente che quando artisti e committenti approcciavano il testo del poema avevano una loro galleria di immagini mentale dell'Aldilà, costituitasi e consolidatasi attraverso la visione di affreschi, mosaici e sculture a tema sacro. Il peso e l'autorità di questi modelli poteva essere forte al punto tale da influenzare anche in grado elevato l'illustrazione del poema, come si avrà modo di vedere nei

⁷ Sulle visioni medievali dell'Aldilà e il loro rapporto con la *Commedia* si veda il recente studio di Morgan: A. MORGAN, *Dante e l'Aldilà medievale*, edizione italiana a cura di L. MARCOZZI, Roma 2012.

capitoli seguenti.

Muovendo i primi passi in questa direzione di ricerca, ci si sorprende di quanto l'illustrazione dantesca possa risultare influenzata dal contesto iconografico che la produsse. Facendo nostre le parole di un grandissimo studioso come Kurt Weitzmann, l'artista medievale "inventa solo quando è costretto a farlo per mancanza di modelli, mentre cerca di copiare modelli precedenti ogni volta che ne abbia la possibilità"⁸.

Prendiamo per esempio le raffigurazioni delle pene. Accade spesso infatti che, nonostante la descrizione dantesca, i miniatori preferiscano modificare il castigo dei dannati declinandolo in soluzioni a loro più familiari, quando non lo stravolgono a causa di fraintendimenti o interpretazioni di cui vanno ricercate di volta in volta le cause. Nel manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest le acque bollenti del Flegetonte in cui sono immersi i tiranni vengono per così dire condensate in grandi calderoni collocati su alte fiamme (fig. III.4), e ritroviamo poi la medesima soluzione iconografica anche nelle miniature che illustrano i canti delle Malebolge. In ambo i casi dunque, la chiara ed inequivocabile descrizione dantesca è negletta, in favore di un'iconografia molto frequente nelle immagini medievali, documentata in libri miniati e apparati scultorei, come nei portali brulicanti di figure delle cattedrali di Bourges e León, di XIII secolo, (figg. III.5-III.6), o ancora, per venire a un esempio italiano, nel truce *Giudizio universale* scolpito sulla facciata della cattedrale di Ferrara, riferibile alla prima metà del Duecento⁹. Si tratta in effetti di un motivo frequente a partire dal XIII secolo, spesso associato o usato in alternativa alla rappresentazione dell'inferno come le fauci spalancate di un mostro¹⁰, ed affonda le sue radici nella letteratura visionaria, in cui il tema venne progressivamente sviluppato con dovizia di dettagli¹¹.

Per quanto riguarda i diavoli invece, assistiamo a un caso in cui modelli danteschi e modelli dei miniatori si sovrapponevano, al punto che ai decoratori di pennello bastarono poche parole per popolare le immagini dell'*Inferno* delle giuste creature demoniache. A

⁸ K. WEITZMANN, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, edizione italiana a cura di M. BERNABÒ, Firenze 1992, p. 27 (edizione originale: *Illustration in Roll and Codex*, Princeton 1947)

⁹ Sul *Giudizio universale* della cattedrale di Ferrara si veda: M. BOSCOLO, *Il Giudizio universale della cattedrale di Ferrara: trasformazione di un modello francese nel XIII secolo in val Padana*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, a cura di C. CARAMANNA-N. MACOLA-L. NAZZI, Atti delle Giornate di Studio, (Padova, 29-30 maggio 2008), Padova 2011, pp. 41-51.

¹⁰ Y. CHRISTE, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, edizione italiana a cura di M.G. BALZARINI, Milano 2000, p. 146

¹¹ MORGAN 2012, pp. 43-49

differenza di Lucifero, descritto da Dante con dovizia di dettagli, e quindi generalmente stabile nelle miniature della *Commedia*¹², i diavoli non sono delineati con precisione nel testo, salvo rari riferimenti a dettagli isolati, che ci lasciano tuttavia intuire che il poeta li immaginasse con sembianze non dissimili da quelle dell'iconografia vulgata che si andò fissando già dall'anno mille: un corpo nudo di colore scuro, spesso marcatamente villosa, con dettagli animaleschi e deformati¹³.

Nel canto XVIII Dante vede dei "demon cornuti" (v. 35), mentre nel XXI uno dei Malebranche è descritto come un "diavol nero" (v. 29) dall'aspetto "fero", feroce (v. 31), e ancora viene fatto riferimento all' "ali aperte" (v. 33), menzionate nuovamente nel canto XXII (v. 127). Questi sparuti indizi ci portano a tracciare l'identikit di quella che è l'immagine più comune dei diavoli: neri, con le corna e le ali, sicuramente di pipistrello; non è difficile immaginare come questo profilo vada integrato: un demone siffatto avrà molto probabilmente zampe caprine o di rapace, il corpo ricoperto di ispido pelo, magari il naso grosso e bitorzolato e gli occhi ferini. Ed è così, con poche e scarsamente significative variazioni, che sono raffigurati i demoni delle nostre miniature (figg. III.7-III.8), che, non a caso, assomigliano agli esempi più eccellenti di demoni medievali a noi giunti, entrambi di mano di Giotto: quelli rappresentati nella *Cacciata dei diavoli da Arezzo* in San Francesco ad Assisi e ancora l'orrida presenza alle spalle di Giuda nella cappella degli Scrovegni (figg. III.9-III.10).

In questa grande indagine delle fonti che poterono ispirare o anche solo suggestionare i decoratori di pennello dei libri della *Commedia*, non possono poi essere trascurate le immagini dell'Antichità. Ancora una volta fu Brieger il primo a percorrere questa strada, non sufficientemente battuta dalle ricerche successive. Lo studioso ipotizzò che i primi minatori del poema dantesco avessero utilizzato come modello un testimone illustrato dell'*Eneide*, e più precisamente il celeberrimo Virgilio Vaticano, o una copia perduta di analoga fattura, che avrebbe ispirato le più antiche illustrazioni della *Commedia*, sia nelle scelte iconografiche sia nelle tecniche narrative adottate¹⁴. La proposta di Brieger venne recepita favorevolmente dagli studi che seguirono, e non esaurisce l'ampia casistica dei rapporti tra l'illustrazione dantesca e il mondo classico e tardoantico, come verrà messo in rilievo nei capitoli V e VI.

Veniamo ora al secondo punto della questione, ossia quali fossero le fonti visive di

¹² L'iconografia di Lucifero è trattata in forma estesa nel capitolo V, paragrafo 7.

¹³ M. PASTOUREAU, *Nero. Storia di un colore*, Milano 2008, (edizione originale: *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2008), p. 51

¹⁴ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 86

Dante.

La vivace intelligenza dell'Alighieri e il suo sguardo attento e curioso sulla cultura che lo circondava non dovettero infatti mancare di rivolgersi alle arti figurative, come d'altro canto testimoniato dalla celeberrima terzina dell'XI canto del *Purgatorio*:

“Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura”.

(*Pur.*, XI, vv. 94-96)¹⁵.

Si tratta di un passaggio estremamente significativo, che, seppur finalizzato a dimostrare la vanità dei raggiungimenti umani e a stigmatizzare il peccato di superbia, rivela la conoscenza dei più importanti sviluppi artistici avvenuti ai tempi di Dante, che non mancò di coglierne il significato e registrarli. Non solo questa terzina, ma gran parte dell'intero canto lascia trapelare l'interesse del poeta per le discipline pittoriche: ampio spazio è dato infatti anche all'arte della decorazione del libro, poiché il pellegrino, tra i superbi, incontra il miniatore Oderisi da Gubbio:

“Ascoltando chinai in giù la faccia;
e un di lor, non questi che parlava,
si torse sotto il peso che li ‘mpaccia,
e videmi e conobbemi e chiamava
tenendo li occhi con fatica fisi
a me che tutto chin con loro andava.
“Oh!” diss'io lui, “non se' tu Oderisi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi?”.
“Frate”, diss'elli, “più ridon le carte

¹⁵ Questa terzina è stata spesso oggetto di riflessioni da parte degli storici dell'arte, in quanto testimonia da un lato la grande eco che ebbe l'opera di Giotto, e come i suoi contemporanei fossero consapevoli della rivoluzione da lui compiuta, dall'altro la sensibilità critica di Dante. Tra gli interventi più recenti ricordo: F. FLORES D'ARCAIS, *Considerazioni attorno alla terzina vv. 94-96 del canto XI del Purgatorio dantesco*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. FRANCO-G. VALENZANO, Padova 2002, pp. 157-160.

che pennelleggia Franco Bolognese;
l'onor è tutto or suo, e mio in parte.”
(*Purg.*, XI, vv. 73-84)

In queste terzine vi sono non pochi elementi che richiedono una riflessione. Prima di tutto, appare chiara una frequentazione di Dante e Oderisi in vita: il miniatore infatti vede e *ricosce* il poeta, e non può trattenersi dal chiamarlo per salutarlo e parlare un po' con lui. Dante, d'altro canto, non ci mette molto a riconoscere nel viso dell'espiannte stravolto dalla fatica, chino sotto al macigno della sua superbia, l'amico artista. Questo dunque lascia intuire i rapporti del poeta con il mondo della produzione libraria ai più alti livelli, che non doveva limitarsi alla conoscenza dell'eugubino: ecco infatti subito un riferimento all'*enluminure* parigina, e ancora a Franco Bolognese.

Il sapere artistico di Dante si conferma quindi aggiornato, e non limitato solo alle figure più note di Cimabue e Giotto, ma anche rivolto ad un'arte esclusiva ed elitaria come quella della miniatura.

Alla luce di queste considerazioni, non stupisce che il testo della *Commedia* appaia intessuto di plurime evocazioni di personaggi e ambientazioni dettagliatamente, e *visivamente*, descritti, al punto che ormai da decenni un'ampia branca degli studi danteschi si è rivolta alle fonti visive che alimentarono la fervida fantasia del poeta e al suo rapporto con le arti¹⁶. Come correttamente osserva Battaglia Ricci, Dante si è “nutrito della biblioteca visiva a lui accessibile, nel tempo stesso che ha contribuito a fissare, reinventandolo, l'Aldilà cristiano nell'immaginario collettivo”¹⁷. Quale e di che proporzioni fosse questa “biblioteca visiva”, è difficile da stabilire, *in primis* per l'esigua quantità del materiale superstite, e in secondo luogo perché nella maggior parte dei casi risulta azzardato spingersi oltre la semplice

¹⁶ La bibliografia sull'argomento è oltremodo ricca; in questa sede mi limito pertanto a richiamare gli interventi principali a cui ho attinto per la stesura di questo capitolo: F. BELLONZI, *Arti figurative*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978, vol. I, Roma 1970, pp. 400-403; G. FALLANI, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo 1971; J. BARCLAY LLOYD, *Heaven and hell in medieval Italian art*, “Spunti e ricerche”, 11, 1995, pp. 18-34; E. P. NASSAR, *The iconography of Hell: From the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco*, “Dante Studies”, 91, 1993, pp. 53-105; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'Aldilà*, atti del terzo Seminario dantesco internazionale, a cura di M. PICONE, (Firenze, 9-11 giugno 2000), Firenze 2001, pp. 15-73; L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginare l'Aldilà. Dante e l'arte figurativa medievale*, in *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. ARIANI-A. BRUNI-A. DOLFI-A. GAREFFI, 2 voll., Firenze 2011, vol. I, pp. 87-97; M. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, (in corso di pubblicazione).

¹⁷ BATTAGLIA RICCI 2011, p. 96

congettura. Sono state tuttavia effettuate le proposte più disparate, da più precisi e circostanziati riferimenti ad opere assai note, come il *Giudizio universale* della Cappella degli Scrovegni e quello del fiorentino Battistero di San Giovanni¹⁸ (figg. V.67-V.68), quest'ultimo citato dallo stesso Dante nella sua opera (*Inf.*, XIX, v. 17; *Par.*, XV, v. 134; XXV, vv. 8-9), a suggestioni più generiche quanto affascinanti, ma di difficile dimostrazione, secondo le quali le descrizioni delle eterne "rote" del paradiso, trapunte di luci cangianti e fulgidi splendori d'astro, sarebbero ispirate al luminismo policromo delle cattedrali gotiche¹⁹ e ai bagliori dorati e trascendenti dei mosaici ravennati, quest'ultimi anche modello per gli ultimi canti del *Purgatorio*²⁰.

Frequenti sono poi le ipotesi di un eventuale incontro a Padova tra Dante e Giotto, le cui pitture avrebbero influenzato la stesura del sommo poema. La storiografia si è spesso lasciata tentare dalla possibilità di un incontro tra due figure di tale rilievo storico e incommensurabile genio²¹, suggerita peraltro anche dalle biografie dei due grandi: vissuti nello stesso torno d'anni, tutti e due furono illustri toscani emigrati, seppur per diverse ragioni, nell'Italia del Nord, Giotto a Padova, Dante nella Marca trevigiana e a Verona. Ma la forte tentazione di

¹⁸ BATTAGLIA RICCI 2001, pp. 24-25, con bibliografia precedente.

¹⁹ G. PETROCCHI, *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. V, Roma 1994, p. 627

²⁰ Il primo a suggerire l'importanza dell'arte di Ravenna per l'elaborazione del *Paradiso* fu Giovanni Pascoli (*La mirabile visione*, in *Prose II*, introduzione di A. VICINELLI, Milano 1971, in particolare pp. 1069-1070). L'intuizione pascoliana venne approfondita negli studi successivi, che estesero la ricerca di possibili confronti con i mosaici ravennati agli ultimi canti del *Purgatorio* (H. GMELIN, *L'ispirazione iconografica nella Divina Commedia*, "Il Velcro", III, 1959, pp. 14-16; U. COSMO, *Vita di Dante*, Firenze 1965, pp. 229-230; U. BOSCO, *Il canto della processione (XXIX del Purgatorio)*, in *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma 1966, pp. 274-296; FALLANI 1971, pp. 99; 118-120; R. JACOFF, *Sacrifice and Empire: thematic Analogies in San Vitale and the Paradiso*, in *Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. MORROGH-F. SUPERBI GIOFFREDI-P. MORSELLI-E. BORSOOK, 2 voll., Firenze 1985, vol. I, pp. 317-332; J.T. SCHNAPP, *The Transfiguration of History at the Center of Dante's "Paradise"*, Princeton 1986). Non tutta la critica era però concorde con questa lettura: nell'*Enciclopedia dantesca*, Bellonzi si mostrava scettico riguardo alla possibilità di collegare con precisione i versi danteschi alle coeve opere d'arte, pur non negando la verosimiglianza della partecipazione di Dante alla vita artistica del suo tempo (BELLONZI 1970, pp. 400-401). In anni più recenti, è tornata sul tema Laura Pasquini, proponendo confronti puntuali tra i versi danteschi e i mosaici ravennati (L. PASQUINI, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna 2008).

²¹ Si ricordano in questa sede, a titolo esemplificativo: P.L. RAMBALDI, *Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari*, "Rivista d'arte", 19, 1937, pp. 286-348; C. GASPAROTTO, *Giotto in Dante*, "Padova e la sua provincia", 9, settembre 1966, pp. 3-8; *Giotto e Dante*, catalogo della mostra a cura di C. GIZZI, (Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, Torre de' Passeri (Pe), 13 ottobre – 30 novembre 2001), Milano 2001; G. PERETTI, *Giotto e Dante a Padova*, "Padova e il suo territorio", 93, ottobre 2001, pp. 24-25; G. RONCONI, *Dante e Giotto agli Scrovegni*, "Padova e il suo territorio", XVII, 97, maggio-giugno 2002, pp. 34-38.

ipotizzare il loro incontro deriva, più che dalla cauta riflessione sui dati storici, dall'inevitabile accostamento tra due figure tanto rivoluzionarie, capaci di rinnovare profondamente l'arte del dipingere e dello scrivere.

Anche se allo stato attuale delle nostre conoscenze è impossibile da dimostrare, l'ipotesi che Dante abbia visto gli affreschi Scrovegni, con o senza l'accompagnamento di Giotto, non è da scartare. Plausibile dal punto di vista storico, potrebbe essere supportata da tanti indizi: per esempio, salendo sui ponteggi della Cappella, il poeta poté forse vedere l'immagine del dannato eviscerato che appare appeso a un cappio nel margine inferiore destro del grande *Giudizio universale* in controfacciata²², e se ne ricordò al momento di immaginare la pena per i seminatori di discordia. Anche la pena degli invidiosi, cui Dante dedica i canti XIII, XIV e parte del XV del *Purgatorio*, sembra avere alle spalle un ragionamento analogo a quello che portò Giotto e i suoi consulenti a elaborare l'iconografia dell'*Invidia* nello zoccolo con i *Vizi* e le *Virtù* della Cappella Scrovegni²³. L'artista dipinse una figura di profilo, con in mano una borsa di denaro, le orecchie d'asino e una lingua serpentina che le esce dalla bocca e si torce all'indietro come a morderle gli occhi, occhi che tuttavia sono difficilmente visibili, come se la figura fosse cieca: infatti, il nome del vizio suggerisce *in-videre*, non vedere nel modo giusto²⁴. Dello stesso peccato si macchiarono gli invidiosi di Dante, coloro che guardarono malevolmente i beni degli altri, e pertanto sono ora condannati ad essere ciechi, con le palpebre cucite dal fil di ferro. Non solo: parte dell'espiazione del peccato consiste nel sostenersi vicendevolmente, "e l'un sofferia l'altro con la spalla / e tutti da la ripa eran sofferti" (*Pur.*, XIII, vv. 59-60), ascoltando voci nell'aria che gridano esempi di carità, la virtù opposta all'invidia. E anche nella Cappella degli Scrovegni, nella parete di fronte alla rappresentazione dell'*Invidia* è collocata l'immagine della *Karitas*. Ancora, ulteriori rimandi saranno analizzati nel prossimo capitolo.

Non solo nelle seconde due cantiche, ma anche nell'*Inferno* possiamo scorgere alcune allusioni alle arti visive. Ad esempio, alcune scelte lessicali lasciano trapelare possibili riferimenti a concreti modelli figurati. Vediamo per esempio la descrizione di Gerione:

²² Identificato con Giuda da Chiara Frugoni: C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008, p. 200.

²³ Come intuito da Serena Romano (ROMANO 2008, pp. 221-222).

²⁴ ROMANO 2008, p. 221

“lo dosso e’l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e sovrapposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi
né fuor tai tele per Aragne imposte”

(*Inf.*, XVII, vv. 14-18)

I riferimenti a tessuti colorati e vivaci sostanziano l’immagine del mostro, ci aiutano ad immaginarlo “dipinto” di motivi vari e multiformi, coerenti con la natura composita di Gerione. Indugiando sulla descrizione dei “nodi” e delle “rotelle” il testo ammicca alla fantasia dei miniatori, che non trascurarono questo dettaglio, fornendone ognuno una diversa interpretazione (si vedano ad esempio le figg. I.12, III.2, IV.20 e VIII.53). D’altronde, Dante stesso per creare il suo Gerione poteva essersi ispirato a modelli visivi, come la rappresentazione della Manticora nei bestiari medievali²⁵, creatura ibrida dal corpo leonino, viso d’uomo e coda di scorpione²⁶, questi ultimi due elementi che tornano nel mostro dantesco. Ancora meglio, il poeta poteva aver riportato una qualche suggestione dalle tante *drôleries* che ornavano i testi d’oltralpe, in cui spesso compaiono creature mostruose dal corpo di drago e la testa umana.

Sembra dipendere da un modello pittorico anche la preghiera di san Bernardo alla Vergine nel XXXIII canto del *Paradiso*. Il santo al centro dell’anfiteatro ove seggono i beati guarda in alto e addita a Maria Dante, che gli è accanto: è facile riconoscere qui lo schema di base dei quadri devozionali, in cui un santo protettore introduce alla Madonna in trono il committente devotamente inginocchiato²⁷. Nel canto in questione, san Bernardo prega la Santa Madre perché essa interceda per Dante, chiedendo a Dio di rivelare il suo volto al pellegrino.

²⁵ Come proposto da Peter Armour (P. ARMOUR, *I “monstra” e i “mirabilia” ai tempi di Dante*, in *I monstra nell’Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, Atti del XXIII Convegno storico internazionale, (Todi, 13-16 ottobre 1996), Spoleto 1997, pp. 151-153).

²⁶ <http://bestiary.ca/beasts/beastalphashort.htm#M>; ultimo accesso in data 16-04-2013

²⁷ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche a cura di U. BOSCO-G. REGGIO, Firenze 1988, p. 538

Come spesso accade nell'illustrazione della *Commedia*, i miniatori, o chi per loro abbia steso il programma figurativo, si mostrarono sensibili a ciò che meglio potevano riconoscere e capire, e non mancano di conseguenza frontespizi del *Paradiso* in cui la Vergine presenta Dante alla Trinità, come il Pluteo 40.13 della Biblioteca Medicea Laurenziana, un Dante del Cento in cui è attivo il Maestro delle Effigi Domenicane²⁸. Qui, in malfermo equilibrio sui tralci fogliati del fregio che orna il margine interno della pagina, Beatrice, raffigurata frontalmente in un luminoso abito rosso, cinge con il braccio destro il suo amato, inginocchiato davanti a lei, e con gesto eloquente alza la mano sinistra verso l'iniziale *L*, ove troviamo l'immagine di Cristo benedicente a mezzobusto (fig. III.11).

Vi è poi un anonimo artista trecentesco che si spinse oltre, e seppe elaborare una brillante risposta figurativa all'intero canto XXXIII, includendo anche san Bernardo: si tratta del miniatore attivo nel manoscritto 9 della Biblioteca del Seminario di Padova, codice poco studiato e che meriterebbe ricerche ulteriori. Il corredo decorativo del manoscritto consta dei tre frontespizi di cantica riccamente miniati, con un'iniziale istoriata da cui si diparte un fregio a barra fogliato che corre sui quattro margini del foglio e accoglie la rappresentazione di alcuni episodi del canto all'interno di ampi clipei formati da tralci fogliati, e quindi di capilettera decorati per i canti, generalmente campiti su un fondo blu e ornati all'interno da una fulgida lamina stampigliata con motivi floreali. In queste preziose lettere, il decoratore di pennello fa sfoggio di un poliedrico e bizzarro repertorio di uccelli, piccoli mostri, personaggi buffi e mascheroni, mai uguali l'uno all'altro, che conferiscono unicità e bellezza ad ogni iniziale, anche in virtù dell'alta qualità pittorica con cui i differenti soggetti sono condotti. A questo ricco insieme, si aggiunge l'inedito e bellissimo capolettera *V* del canto XXXIII del *Paradiso*, in cui si articola la preghiera di san Bernardo alla Vergine (fig. III.12). La lettera, di un rosa delicato e ornata da foglie sottili sulle aste, si campisce su un riquadro azzurro sfumato di bianco e bordato da una spessa cornice ocrea. All'interno la Madonna, in piedi e vista di tre quarti, il capo reclinato sulla spalla che rimane a noi nascosta, offre alla nostra vista il Bambino, elegantemente vestito in rosso e verde, la manina dolcemente protesa ad accarezzare la guancia della madre con infantile spontaneità. Maria indossa un abito malva, che dai polsi scende in gotiche pieghe zigzaganti entro le quali scorgiamo l'interno arancione del manto. Fuori dalla lettera, l'angolo esterno sinistro della campitura blu si dilata ad

²⁸ F. PASUT, *Il Dante illustrato di Petrarca. Problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, "Studi petrarcheschi", n.s., 19, 2006, p. 124

accogliere la figura inginocchiata di Bernardo orante. Il santo rivolge lo sguardo alla Vergine, in alto, con gesto accorato si porta la mano sinistra al petto, mentre la destra è protesa in basso a destra, oltre la cornice oca che delimita la campitura, ed addita Dante, che appare a mezzo busto in una voluta creata da un sottile tralcio fogliato che si genera dalla cornice stessa. Il poeta ha giunto le mani in preghiera, e le protende in alto, verso la Madonna, il volto fisso verso di lei con un'espressione accesa che suggerisce l'intenso anelito al divino che permea l'ultimo canto del poema.

Colpisce in un codice con poche figurazioni la presenza di quest'iniziale, tanto ben articolata e di così grande impatto visivo, tenuto presente che normalmente i manoscritti che hanno solo le pagine iniziali delle cantiche decorate non presentano altre miniature. Mancano inoltre precedenti per la scena della preghiera di san Bernardo, considerazione che ci induce a pensare che qui essa venne realizzata per desiderio speciale del committente, magari un fervente devoto della Vergine o del santo.

Per concludere questa breve introduzione, che altro non vuole essere che una veloce rassegna di alcuni concetti fondamentali per lo studio condotto in questa sezione, poi ripresi e sviluppati nei seguenti capitoli, ben si vede negli esempi presentati come la ricerca delle origini di una determinata soluzione figurativa vada pazientemente condotta prendendo in considerazione un'ampia gamma di elementi: da quelli interni al libro stesso, come il commento, a quelli legati ad una particolare interpretazione del testo, alla formazione e alla preparazione del miniatore o ancora, e a questo sarà dedicato il seguente capitolo, le suggestioni derivanti dall'area o dal contesto urbano di produzione del codice. Nel capitolo V si procede poi ad un'analisi comparata delle rappresentazioni dei principali personaggi della *Commedia* nei manoscritti di nostro interesse, ponendo in rilievo analogie e differenze e ricercando le cause di esse. Nel capitolo VI l'attenzione è invece rivolta a come i miniatori diedero forma ai tre regni dell'Oltremondo.

CAPITOLO IV

Il Divino Poema e la città.

Tre scelte illustrative a confronto

Indagare i rapporti fra Dante e le diverse città d'Italia è un'idea antica, di cui troviamo le tracce più vive nell'Ottocento, quando il neonato stato italiano, alla ricerca di egregie testimonianze del genio nazionale, incoraggiò il culto del poeta, agevolato forse dalla fortunata coincidenza che il centenario del genetliaco dell'Alighieri ricorresse poco dopo l'Unità nazionale. E proprio intorno all'anno 1865 le città italiane sembrano aver fatto a gara nel ricercare ogni sorta di documentazione che lasciasse immaginare il passaggio dell'Alighieri per quel dato centro urbano, o un suo rapporto con esso. Il fervore era tale che a Padova si volle riconoscere nella menzione di un tale "Dantino q. Alligerij de Florentia" in un documento del 1306 la prova incontestabile della presenza del poeta in città, tesi poi smentita con argomenti inoppugnabili non più tardi di una quindicina d'anni dopo. Negli stessi anni, si giunse addirittura ad affiggere sulla facciata di palazzo Romanin-Jacur la nota lapide commemorativa del passaggio di Dante in città¹, che ancora oggi ogni padovano ha quotidianamente sotto gli occhi ma che purtroppo non rispecchia una verità incontrovertibilmente dimostrata: se è certa infatti la presenza di Dante in Veneto, e più precisamente a Verona presso la corte di Cangrande della Scala, non si può però essere sicuri del passaggio dell'Alighieri nella città del Santo².

¹ "FAZIONI E VENDETTE / QUI TRASSERO / DANTE / 1306 / DAI CARRARA DA GIOTTO / EBBE MEN DURO / LO ESILIO"

² G. FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, in G. FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 290-294

Nel caso di Padova, vi era poi un altro grande nome cui legare l'orgoglio cittadino, ossia quello di Giotto. L'eventualità che proprio a Padova fosse avvenuto l'incontro fra due dei più grandi ingegni italiani del Trecento emozionò gli eruditi ottocenteschi, che si lanciarono in dotte speculazioni che oggi affascinano e fanno sorridere. Tra questi, Pietro Selvatico, in una raccolta dal significativo titolo *Dante e Padova*, si dilettò ad immaginare con dovizia di particolari la visita di Dante a Giotto nella Cappella degli Scrovegni, dove il pittore avrebbe invitato l'Alighieri a salire sui ponteggi per mostrargli più da vicino il suo lavoro, chiedendogli poi consiglio per l'elaborazione del ciclo dei *Vizi* e delle *Virtù*³. La suggestiva scena prende corpo in un noto quadro ottocentesco⁴, in cui Dante, seduto di fronte ad una parete affrescata nella Cappella dell'Arena, ne indica un punto a Giotto, che volge agli affreschi il viso assorto e meditabondo (fig. IV.1).

Per arricchire con spunti inediti l'analisi che verrà condotta in questa sezione della tesi, si è scelto di considerare con occhi nuovi il tema dell'illustrazione del poema dantesco, indagando il rapporto che le miniature, ma anche gli elementi codicologici, di alcuni importanti testimoni della *Commedia* intrattengono con la città ove i manufatti furono realizzati, o con l'ambiente urbano che con le sue novità artistiche e culturali ne consentì l'ideazione.

A tale proposito, non pare peregrino rammentare come l'ascesa della città che avvenne in epoca bassomedievale fosse alla base di radicali mutamenti sociali e culturali. Nel XIV secolo questo processo non era nuovo, ma aumentò e si intensificò, tanto che la storia dell'arte del Trecento è una storia che si iscrive specialmente nei rinnovati contesti cittadini⁵.

Certo, in uno studio di questo tipo va innanzi tutto considerato che nella scelta delle miniature destinate ad illustrare un manoscritto entrano in gioco fattori che precedono il rapporto con il luogo di esecuzione, *in primis* l'imprescindibile legame con il testo recato nel codice e l'eventuale influenza di tradizioni illustrative precedenti, a volte talmente marcata da indurre il miniatore a deviare dalla descrizione scritta per servirsi di rappresentazioni a lui più familiari.

Purtuttavia, in alcuni casi è stato possibile rilevare come nell'elaborazione dell'apparato illustrativo di alcuni codici della *Commedia* sembra aver pesato in diversa misura la città di

³ P. SELVATICO, *Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni*, in *Dante e Padova. Studj storico critici*, Padova 1865, pp. 102-179

⁴ Leopoldo Toniolo, *Dante e Giotto*, Padova, Musei Civici Eremitani, inv. 167

⁵ M. TOMASI, *L'arte del Trecento in Europa*, Torino 2012, p. 11

origine, considerata però non esclusivamente e necessariamente come effettivo luogo di realizzazione del manufatto librario, ma anche e soprattutto come matrice ideale che informa di sé le immagini pittoriche, che si fanno così specchio di una realtà culturale, storica e sociale unica e precisamente connotata.

Il discorso è valido anche al contrario: a Napoli ad esempio troviamo pochi esemplari miniati della *Commedia*, fenomeno che può essere spiegato con la cattiva disposizione che re Roberto ebbe nei confronti del poema, per ragioni politiche e per il modo in cui Dante l'aveva trattato. Pertanto la conoscenza del libro rimase limitata ad una cerchia ristretta, e l'opera di Dante non conobbe quella diffusione "borghese" di cui beneficiò invece a Firenze⁶.

IV.1 Firenze

Punto di partenza per il percorso che si va a presentare è proprio la città natia del poeta, in cui troviamo il caso unico di una produzione quasi seriale di manoscritti della *Commedia* che va sotto il nome di "Danti del Cento", definizione che, come abbiamo visto nel capitolo I, data almeno al XV secolo⁷.

A partire dal secolo scorso la nomenclatura "Danti del Cento" è stata adoperata negli studi di filologia dantesca per indicare un gruppo di manoscritti contenenti la stessa versione del testo della *Commedia*. Nell'ambito degli studi codicologici la medesima definizione indica invece un insieme di manufatti librari più ampio e solo in parte coincidente col gruppo testuale del Cento, ma che include, per la veste grafica e gli aspetti materiali, anche codici che testualmente fanno parte di altri raggruppamenti. I manoscritti appartenenti al gruppo del Cento condividono infatti caratteristiche codicologiche precise, come il supporto membranaceo, il formato medio-grande, l'impaginazione su due colonne, uno standard decorativo medio e l'impiego della scrittura bastarda su base cancelleresca, a volte di sovrappiù livello calligrafico⁸.

⁶ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli* ("Miniatura e arti minori in Campania", 7), Napoli 1972, p. 63

⁷ Capitolo I, paragrafo I.3.

⁸ A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, 9 voll, Torino 1982 - 1991, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, p. 511; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Città di Castello 2004, pp. 75-79

In virtù di queste caratteristiche, tale singolare produzione si iscrive in quella tipologia che Petrucci definì del “libro-registro di lusso”⁹. Con la definizione di “libro-registro” lo studioso indicava quel tipo di libro volgare realizzato per una destinazione privata e perlopiù scritto direttamente per il proprio consumo dal lettore, da indentificarsi con l’alfabeta di cultura volgare della società cittadina italiana del tempo. Dunque una produzione a carattere fortemente artigianale, e pertanto piuttosto varia, ma unificata da alcuni elementi comuni: l’influenza dei modelli documentari, quali registri e libri di conto, il frequente impiego di un supporto cartaceo, l’uso di scritture corsive, il formato medio e l’assenza di commenti e note di lettura¹⁰. Il “libro-registro di lusso” si pone come punta d’eccellenza di questa tipologia libraria, impreziosito com’è dall’uso della pergamena e la presenza di miniature, che ne facevano un manufatto di pregio atto non solo all’acculturazione dei committenti ma anche alla “nobilitazione delle loro dimore, dei loro banchi e deschi d’affari”¹¹. Con il più semplice “libro-registro”, la sua versione di lusso condivide ancora la circolazione eminentemente privata e il ricorso a scritture corsive, elemento che molto ci può dire su chi ne finanziava la realizzazione, anche nel caso dei Danti del Cento.

La scelta della bastarda cancelleresca al posto della *littera textualis*, la scrittura per eccellenza dei codici di lusso prodotti per le istituzioni ecclesiastiche, le università e le corti¹², è infatti indicativa della committenza per la quale furono concepiti e realizzati i Danti del Cento, che, pur con la necessaria prudenza dovuta all’assenza parziale di nomi di copisti e totale di nomi di committenti, possiamo ragionevolmente ipotizzare si componesse di notai, professionisti e ricchi mercanti¹³, insomma i principali esponenti dell’ambiziosa borghesia fiorentina, una classe sociale pienamente conscia del suo valore, mediamente alfabetizzata e con un forte desiderio di acculturazione, che si serviva proprio di scritture corsive, come era la bastarda su base cancelleresca, per la compilazione di registri e documenti di bottega¹⁴. Il forte desiderio

⁹ PETRUCCI 1983, pp. 511-512

¹⁰ PETRUCCI 1983, pp. 509-510

¹¹ PETRUCCI 1983, p. 512

¹² L. MIGLIO, *Considerazioni ed ipotesi sul libro “borghese” italiano del Trecento. A proposito di un’edizione critica dello “Specchio umano” di Domenico Lenzi*, “Scrittura e Civiltà”, 3, 1979, pp. 311-313

¹³ M. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, “Medioevo e Rinascimento”, n.s., 14, 2000, p. 121

¹⁴ Sulla borghesia fiorentina della prima metà del Trecento, e in generale sul nuovo desiderio di acculturazione che si riscontra nelle classi borghesi dei principali centri italiani del secolo, si veda: F. CARDINI, *Alfabetismo e livelli di cultura nell’età comunale*, “Quaderni storici”, XIII, 38, 1978, pp. 488-522; G. CHERUBINI, *Firenze nell’età di Dante. Coscienza e immagine della città*, in G. CHERUBINI, *Città comunali di Toscana*, (“Biblioteca di storia urbana medievale”, 13), Bologna 2003, pp. 11-24

di riscatto sociale di questi nuovi, dinamici ceti si esprime nella messa a punto di un libro “genuinamente borghese”, che doveva essere emblema del nuovo *status* raggiunto, e pertanto non troppo dissimile dal codice di lusso delle classi storicamente più potenti, se non in un elemento fondamentale: la scrittura, che doveva essere comprensibile al committente e lettore. Per tale motivo si ricorse alla bastarda cancelleresca, scrittura d’uso nota a mercanti, artigiani e notai, che spesso sapevano usare solo questo tipo scrittorio¹⁵.

La tensione della borghesia fiorentina verso una nuova emancipazione culturale si manifestò anche nel desiderio di appropriarsi del poema del loro più illustre concittadino, elaborando per esso una ben specifica veste grafico-codicologica, ed un ornato possibilmente non troppo costoso che ne facesse tuttavia un oggetto pregevole da sfoggiare.

Ed è così che molti esponenti di questa produzione tanto caratteristica esibiscono decorazioni spesso ripetitive e poco articolate nelle prime pagine di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, generalmente la rappresentazione dell’autore nell’iniziale *N* dell’*Inferno*, a volte accompagnata dall’incontro con le tre fiere e Virgilio, quindi la *navicella dell’ingegno*, fedele trasposizione della metafora dantesca, che trasporta il poeta, con o senza Virgilio, nella *P* di *Per correr miglior acque*¹⁶, o in alternativa l’immagine di un’anima purgante, e infine per il verso di apertura del *Paradiso* scene sacre tradizionali come il *Cristo in maestà* o la *Vergine in trono*, o eventualmente Dante e Beatrice.

Il principale artefice della decorazione dei manoscritti del Cento fu il prolifico pittore e miniatore Pacino di Bonaguida, coadiuvato dalla sua numerosa e ben organizzata bottega, il più importante *atelier* miniatorio nella Firenze della prima metà del XIV secolo¹⁷.

L’intervento di Pacino è riconoscibile nella maggior parte dei Danti del Cento miniati, per un totale di circa una trentina di libri, un *corpus* decisamente cospicuo ricostruito grazie agli

¹⁵ MIGLIO 1979, pp. 313-314

¹⁶ Molto interessante è il suggerimento di Giovanna Lazzi che quest’iconografia sia mutuata dalla *Chiamata di Pietro ed Andrea* all’inizio dell’Avvento (G. LAZZI, *Parole e figure nei Danti riccardiani ed oltre*, in *I Danti riccardiani. Parole e figure*, a cura di G. LAZZI-G. SAVINO, Firenze 1996, p. 23).

¹⁷ M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sezione III, vol. IX, *The painters of the miniaturist tendency*, Firenze 1984, pp. 48-53 (e relative schede); L.B. KANTER, *Pacino di Bonaguida*, in *Painting and illumination in Early Renaissance Florence. 1300-1450*, catalogo della mostra, (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 novembre 1994 – 26 febbraio 1995), New York 1994, pp. 44-55; C. DE BENEDICTIS, *Pacino di Bonaguida*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. TURNER, 33 voll., London-New York 1996, vol. XXIII, London-New York 1996, p. 744; A. LABRIOLA, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, pp. 841-843

studi di Offner¹⁸, Spagnesi¹⁹, e, più recentemente, Pasut²⁰. È sufficiente confrontare due soli esponenti di questo insieme, quali per esempio il Riccardiano 1010 (fig. IV.2) e il Braidense AC.XIII.41 (fig. IV.3), per rilevare il carattere di produzione seriale tipico del gruppo del Cento: i frontespizi delle tre cantiche ricalcano con poche variazioni il medesimo schema, giungendo in alcuni casi al reimpiego pedissequo delle consolidate soluzioni compositive sopra descritte.

Bisogna però prestare attenzione ad eccessive generalizzazioni: se infatti nella maggior parte delle *Commedie* del Cento prevale la tendenza ad ornare il testo più che a trasporlo in immagini, si riscontra in altri casi l'apertura a soluzioni più articolate e narrative, che mettono efficacemente in scena nel margine inferiore della pagina gli episodi ivi narrati, come vediamo nella carta d'apertura del *Purgatorio* del Trivulziano 1080 (fig. II.2). Qui il Maestro delle Effigi domenicane rappresenta in sequenza l'incontro dei due pellegrini con Catone, quindi Virgilio che cinge la vita del suo discepolo con un giunco e gli pulisce la faccia dal sudiciume infernale. La fedeltà al testo è tale che il clipeo del fregio del margine superiore accoglie, su un fondo "d'oriental zaffiro", le quattro stelle simbolo delle virtù cardinali che guidarono la vita dell'Uticense.

IV.2 Bologna

Cambiamo ora città e veniamo al manoscritto cosiddetto Riccardiano-Braidense, unità codicologica costituita dal Riccardiano 1005, contenente *Inferno* e *Purgatorio*, e il Braidense AG.XII.2, recante la terza cantica del poema. Anche per questo codice l'elaborazione dell'apparato illustrativo pare enuclearsi nel contesto cittadino, in questo caso Bologna.

Il Riccardiano-Braidense è illustrato da duecento iniziali miniate, di formato maggiore quelle poste a inizio di canto e di dimensioni inferiori quelle che individuano il passo relativo nella glossa, per un totale di sessantasette capilettera nella prima cantica, dove, a causa della caduta

¹⁸ R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sezione III, vol. VI, *Close following of the S. Cecilia Master*, New York 1956, pp. 243-264

¹⁹ A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze: il codice palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, "Rivista di Storia della Miniatura", 2000, 5, pp. 145, 147

²⁰ F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, "Studi Petrarqueschi", n.s., 19, 2006, p. 120, nota 21, a cui rimando per l'elenco completo dei Danti del Cento usciti dalla bottega di Pacino di Bonaguida.

del primo foglio, manca l'iniziale del commento, sessantasei nel *Purgatorio*, e sessantasette nel *Paradiso*, dove le chiose al primo canto sono suddivise in due sezioni. Nella sezione riccardiana tutti i capiletera poggiano su un fondo dorato incorniciato da una bordura a inchiostro nero; dal corpo della lettera si origina un motivo fogliaceo dai briosi colori, a volte punteggiato da minute *bullae auree*. Nella sezione braidense le iniziali delle glosse non si campiscono su un fondo aureo ma su un campo azzurro filigranato a biacca, e la decorazione fogliacea appare più contenuta. La diversa impostazione nell'esecuzione dei capiletera, e soprattutto le vistose differenze nella figurazione, più rigida ed arcaizzante nelle miniature del manoscritto Braidense, ha permesso alla critica di riconoscere nei due codici la mano di artisti diversi, il Maestro del B18 nel codice milanese, e l'Illustratore nel Riccardiano, qui in una delle sue prove giovanili²¹.

Il Maestro del B18 deriva il proprio nome convenzionale dalle *Institutiones* B18 della Biblioteca Capitolare di Padova e fu coniato da Francesca Flores D'Arcais negli anni settanta del secolo scorso²². Fu poi Conti ad accorgersi dell'identità con il Secondo Maestro di San Domenico²³, oggi concordemente accettata dalla critica²⁴. L'artista infatti partecipò all'importante impresa decorativa dei corali per la chiesa bolognese in quella che pare essere una fase giovanile della sua carriera. La sua formazione dovette avvenire proprio in quest'ambito, al fianco del Primo Maestro di San Domenico, alias Maestro del Seneca, del quale riprende, addolcendoli, alcuni elementi stilistici²⁵. Lo stile del Maestro non pare andare incontro a vistosi aggiornamenti nel corso della sua carriera, e lo vediamo, nella sua prolifica attività, operare tanto in codici religiosi quanto in manoscritti giuridici ove realizza vignette facilmente riconoscibili, caratterizzate da composizioni semplici e a volte schematiche strutturate attraverso il ricorso alle architetture e ai paesaggi stereotipati della miniatura

²¹ Le due attribuzioni furono formulate per la prima volta da Francesca Flores D'Arcais (F. FLORES D'ARCAIS, *Il manoscritto trecentesco del "Paradiso" Braidense AG XII 2, già a S. Giustina di Padova: problemi cronologici e iconografici*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 90, 1977-78, pp. 33-41 e poco dopo F. FLORES D'ARCAIS, *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG XII 2. Due attribuzioni e alcuni problemi*, "Storia dell'Arte", 33, 1978, pp. 105-114), ed accolte all'unanimità dalla critica successiva (M. MEDICA, *Illustratore*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, pp. 361-363)

²² FLORES D'ARCAIS 1977-78

²³ A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340* ("Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole", 7), Bologna 1981, pp. 22, 23, 71, 74, 86

²⁴ S. BATTISTINI, *Maestro del B 18 (Secondo Maestro di San Domenico)*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, p. 482

²⁵ BATTISTINI 2004, p. 482

felsinea di questi anni. I personaggi, generalmente permeati da una felice *verve* narrativa, vestono abiti dai colori intensi e luminosi e comunicano efficacemente la loro volontà e il loro stato d'animo attraverso gesti e atteggiamenti eloquenti.

L'Illustratore, uno degli esponenti più notevoli della miniatura bolognese della prima metà del XIV secolo, appare ai suoi esordi proprio nel manoscritto Riccardiano 1005, dove la sua mano fu riconosciuta, lo ricordiamo, da Flores D'Arcais²⁶. A differenza del Maestro del B18, l'Illustratore seppe compiere grandi passi nella sua storia di artista, confrontandosi anche con le novità della pittura di Vitale²⁷. Fu così che, da un avvio contrassegnato da un'estrema semplicità compositiva, giunse ad esiti solenni e memorabili, come le ampie composizioni delle pagine iniziali dei suoi manoscritti più tardi, ove scene di largo respiro dispiegano una disinibita narratività e un'espressività pungente, qualità che gli valsero il nome di "Illustratore".

Mentre i capiletera del Braidense mostrano per la maggior parte scelte rappresentative tradizionali, più rilevanti ai fini del nostro discorso sono le iniziali del manoscritto fiorentino, che fanno sfoggio di scelte figurative di marcata unicità. Infatti, i capiletera del Riccardiano solo di rado ospitano la rappresentazione di quanto descritto dal testo: più frequentemente invece alludono in diverso modo alla colpa punita o espiata nel canto in questione, attraverso la rappresentazione della perpetrazione del peccato, tramite il ricorso all'allegoria, o addirittura all'iconografia specifica dei manoscritti giuridici, in una sorta di processo osmotico agevolato dalla consuetudine quasi esclusiva con i libri di legge dell'Illustratore²⁸.

Un gustoso esempio di rappresentazione della perpetrazione del peccato è fornito dalla scenetta di un furto ripartita nei capiletera del canto XXIV, ove si tratta della bolgia dei ladri, e del relativo commento. Nell'iniziale del canto, a f. 71r, un ladro secco e guardingo sta rubando un panno appeso ad una finestra, davanti alla quale un ignaro personaggio vestito in rosso riposa sereno (fig. IV.5). Nella pagina a sinistra, f. 70v, lo stesso mariuolo, diretto verso il margine esterno sinistro del foglio, si sta lasciando il luogo del crimine alle spalle, il candido drappo gettato sulle spalle e tenuto saldamente tra le mani (fig. IV.4).

²⁶ F. FLORES D'ARCAIS, *Il manoscritto trecentesco del "Paradiso" Braidense AG XII 2, già a S. Giustina di Padova: problemi cronologici e iconografici*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", XC, 1977-78, pp. 33-41

²⁷ M. MEDICA, *Illustratore*, in *Dizionario biografico* 2004, p. 362

²⁸ G. DEL MONACO, "Pasture da pigliare occhi per avere la mente". *L'Illustratore nella Commedia Riccardiano 1005*, "Rivista di Storia della Miniatura", 15, 2011, pp. 114-126

Possiamo poi apprezzare un vivido esempio di ricorso all'allegoria al posto della più canonica immagine delle anime espianti nella lettera incipitaria del XX canto del *Purgatorio*, dedicato ad avari e prodighi (fig. IV.6). Qui, nell'iniziale C, vediamo un povero mendicante storpio che tende le braccia supplichevoli a una figura posta esternamente alla lettera, nella metà sinistra della lamina d'oro su cui poggia l'iniziale; si tratta di un'arcigna vecchia dalla logora veste grigia, che per tutta risposta stringe a sé il sacchetto di denari che tiene in mano, mentre con la gamba sinistra calcia via il questuante. Poche immagini possiedono una simile eloquente immediatezza e qui l'Illustratore dimostra di possedere già *in nuce* quell'eccellente efficacia narrativa che lo renderà celebre.

Va sottolineato però che non è la sola adozione di iconografie derivate da codici giuridici a connotare il Riccardiano-Braidense come prodotto felsineo; il legame con lo *Studium* bolognese va ancor più profondità, e traspare dall'interpretazione della *Commedia* che le immagini rivelano: l'interesse per la rappresentazione delle colpe e il ricorso all'allegoria indicano infatti la volontà di servirsi del poema dantesco come pretesto per aprirsi ad un discorso dottrinario e teologico più ampio, ad una trattazione morale a carattere generale²⁹. Non a caso, questa è l'idea principale che informa il commento contenuto nel Riccardiano-Braidense, le celebri chiose redatte in lingua volgare dal bolognese Jacopo della Lana, che interpreta il poema alla stregua di una grande *summa* enciclopedica prodiga di spunti per singole trattazioni, sul modello della *lectio* universitaria³⁰. E proprio alle idee del commento laneo paiono rifarsi in larga misura le vivaci immagini dei capilettera³¹, indicando una volta di più la presenza dietro alla stesura di un piano iconografico tanto complesso ed unico di un *auctor intellectualis* in stretto rapporto con l'ambiente universitario felsineo.

Una miniatura estremamente rappresentativa della singolarissima interpretazione visiva del testo dantesco offerta dal Riccardiano è quella dell'iniziale del canto V dell'*Inferno* (fig. IV.7): invece delle più tradizionali raffigurazioni di Minosse o di Paolo e Francesca, troviamo qui l'immagine di un uomo vestito di verde che porge un sacchetto di denari ad un funzionario seduto ad un desco, abbigliato in elegante veste rossa bordata di pelliccia. Siamo di fronte all'iconografia del pagamento dei debiti desunta dal *De iure fiscali*, qui impiegata per

²⁹ L. BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in I. DELLA LANA, *Commento alla Commedia* ("Edizione nazionale dei commenti danteschi", 3), a cura di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, 4 voll., Roma 2009, vol. IV, pp. 2725-2726

³⁰ S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004, pp. 281-303

³¹ FLORES D'ARCAIS 1978, p. 106; DEL MONACO 2011, pp. 116-117

suggerire quanto avviene a partire dal questo cerchio infernale, e cioè il pagamento delle colpe – i debiti – contratti con la giustizia divina³².

È interessante poi notare che, anche quando non richiesto da una precisa interpretazione del testo, l'Illustratore risente della sua specializzazione in ambito giuridico, lasciandosi suggestionare da un repertorio di immagini con cui ha evidentemente maggior dimestichezza. È questo il caso della miniatura di apertura del *Purgatorio*, la canonica immagine di Dante e Virgilio nella "navicella dell'ingegno", che però qui, *unicum* nell'illustrazione dantesca, mostra a bordo dell'imbarcazione oltre ai due poeti un anonimo personaggio intento ad issare le vele (fig. IV.8). Il gusto per questo genere di dettagli realistici è tipico della miniatura bolognese di questo periodo, e proprio dalle miniature relative alle norme sul trasporto e il commercio marittimo³³ l'Illustratore pare aver tratto ispirazione, affascinato forse dalle rappresentazioni di imbarcazioni brulicanti di marinai indaffarati, spesso colti nell'atto di issare le vele, in posa analoga a quella vista nel codice riccardiano (figg. IV.9-IV.10).

IV.3 Padova

Analizziamo infine la *Divina Commedia* Egerton 943 della British Library di Londra. Nel codice londinese ben duecentosessantuno vignette accompagnano la narrazione scritta, fornendo al lettore un gustoso sussidio visivo che segue fedelmente l'*iter per mortuos* di Dante nel suo dipanarsi, giungendo per la prima volta ad illustrare anche la terza cantica. La critica è unanime nell'attribuire il corredo di immagini al Maestro degli Antifonari di Padova³⁴. L'artista deriva il suo nome convenzionale dalla prima opera che gli è stata attribuita, per l'appunto l'Antifonario *de nocte* in sei volumi conservato presso la Biblioteca Capitolare patavina (mss. B14, B15, A15, A16, B16, A14), cui il Maestro lavorò con l'ausilio

³² Come individuato da FLORES D'ARCAIS 1978, p. 108, nota 7 e successivamente riproposto da BATTAGLIA RICCI 2009, p. 2730. Le miniature del Dante Riccardiano possono essere esaminate nella bella edizione facsimilare che include anche la sezione braidense del manoscritto: *Edizione integrale in fac-simile dei manoscritti 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e AG. 12.2 della Biblioteca nazionale Braidense di Milano noti come il manoscritto riccardiano-braidense della Commedia di Dante Alighieri, con il commento di Iacomo della Lana*, nota codicologica e paleografica a cura di G. POMARO, Roma 2007.

³³ S. L'ENGLE, *The illumination of legal manuscripts in Bologna, 1250-1350. Production and iconography*, Ann Arbor, Mi, 2000, pp. 236-240, tavv. 130-133

³⁴ M. MEDICA, *Maestro degli Antifonari padovani*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, p. 448

della sua bottega e nel quale il miniatore mostra un'ampia serie di riferimenti al ciclo di affreschi di Giotto agli Scrovegni, fatto sorprendente se si considera che i manoscritti sono generalmente riferiti ad un documento di spesa del 1306, datato cioè ad appena un anno dopo il termine della campagna decorativa nella Cappella dell'Arena³⁵.

L'opera del pittore fiorentino costituì per il Nostro ben più di un mero modello da cui derivare suggestioni stilistiche ed iconografiche: la visione degli affreschi Scrovegni infatti pare aver inciso a fondo nella formazione del miniatore degli Antifonari padovani, condizionandone il concetto stesso di "storia" e di narrazione per immagini. Questo è evidente in un codice a cui il Maestro lavorò dopo l'esperienza patavina, il *Roman de Troie* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (ms. Cod. 2571), che reca il cospicuo numero di centonovantasette vignette figurate. La decorazione dei testimoni del *Roman* esemplati in area veneta in questo periodo constava perlopiù di iniziali figurate o istoriate³⁶, ed anche nell'ambito più generale della miniatura cavalleresca gli esemplari noti generalmente non presentano soluzioni di ampio respiro. Il ricco ed articolato corredo di immagini del manoscritto di Vienna costituì quindi un elemento di dirimpente novità, impensabile senza quella grande rivoluzione della pittura occidentale compiutasi pochi anni prima nella cappella Scrovegni. La figurazione si emancipa ora dallo spazio ridotto e costrittivo delle iniziali, per portarsi sul margine inferiore o in porzioni di pagina riservate nel testo, dispiegandosi, come osserva Mariani Canova, "in una narrazione degli eventi che procede serrata, pagina per pagina, in numerosi e circostanziati episodi distesi sulla pergamena come l'affresco sulla superficie di una parete"³⁷.

Nell'ultimo capitolo del presente lavoro verrà dato il giusto rilievo a come la campagna decorativa condotta nel *Roman de Troie* cod. 2571 di Vienna sia per il Nostro premessa irrinunciabile per l'elaborazione del corredo di miniature del Dante Egerton. Per ora, basti notare come, analogamente a quanto visto nel codice viennese, le vignette dell'Egerton si snodano di pagina in pagina, suggerendo l'idea di un percorso pressoché ininterrotto, arrivando addirittura alla rappresentazione contigua di due episodi strettamente ravvicinati nel

³⁵ F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari padovani: prassi e modelli*, in *Medioevo: le officine* ("I convegni di Parma", 12), atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. QUINTAVALLE, Milano 2010, p. 553

³⁶ TONIOLO 2010, p. 558

³⁷ G. MARIANI CANOVA, *Autunno del Medioevo e Memoria degli Antichi: documenti della miniatura tra Padova e Venezia*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, ("I convegni di Parma", 6), atti del convegno (Parma, 24 - 28 settembre 2003), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2006, p. 611

tempo della narrazione. Troviamo un esempio di questa incalzante sequenza di immagini al canto IX della seconda cantica (fig. IV.11). Nella miniatura posta sopra la colonna di testo, Dante e Virgilio sono giunti alla porta del Purgatorio, custodita da un angelo armato di spada che siede fieramente alla sommità di tre scalini. Va qui notata l'assoluta aderenza dell'immagine al testo dantesco: ben tre terzine sono dedicate alla descrizione degli scalini, che simboleggiano i tre passaggi fondamentali della penitenza: contrizione, confessione e ardente proponimento di non peccare mai più. La fedele rappresentazione della porta del secondo regno è mantenuta nella seconda miniatura del foglio, che presenta l'istante immediatamente successivo a quello sopra raffigurato: Dante si è inginocchiato a ricevere sulla fronte le sette *P* che l'angelo, ora in piedi, inciderà con la punta della sua spada.

Accanto alle scelte narrative ispirate dalle storie affrescate degli Scrovegni, sono poi individuabili altri elementi che derivano dalle ricerche di Giotto: fra questi va annoverato lo sviluppo di una sorta di poetica degli affetti, cui il pittore fiorentino si dedicò fin dalle battute d'esordio ad Assisi.

Negli affreschi padovani scorre copiosa quest'attenzione ai moti dell'animo, ed emerge per esempio nel tenero abbraccio fra Anna e Gioacchino nell'*Incontro alla Porta Aurea* (fig. IV.12) o nei gesti di inconsolabile disperazione delle dolenti figure del *Compianto*. Il Maestro degli Antifonari padovani recepisce questa lezione giottesca e conduce nelle sue opere un'analogica ricerca di una gestualità espressiva e parlante. Gestii di affetto e di amicizia si ritrovano in gran numero nel *Roman de Troie*, e non mancano nell'Egerton 943: spesse volte infatti vediamo Virgilio prendere per mano il suo discepolo, in moti di conforto e incoraggiamento (fig. IV.13), o assistiamo a manifestazioni di rispetto e amicizia, come nell'incontro di Dante e l'amico Casella a f. 65v (fig. IV.14). Questa particolare attenzione alla resa delle sfumature emotive pare attecchire in area veneta, e più genericamente padano-orientale, come dimostra il manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, in cui nella maggior parte delle illustrazioni Dante e Virgilio si tengono per mano.

Un riflesso del Giotto degli Scrovegni si può cogliere infine nelle miniature che accompagnano il X canto della seconda cantica. Entrato nel primo cerchio della montagna del Purgatorio, in cui espiano la loro colpa i superbi, Dante è conquistato dalla visione di alcuni rilievi che rappresentano esempi di umiltà. Intagliati nel "marmo candido e addorno", il poeta vede il salvifico avvenimento dell'Annunciazione, quindi re David che danza umile e lieto a

fianco all'arca dell'alleanza, ed infine l'incontro fra l'imperatore Traiano e la vedova che rivendica giustizia per il figlio.

Questi episodi nei manoscritti trecenteschi sono sovente rappresentati alla stregua degli altri avvenimenti narrati, in quanto non vengono visivamente differenziati dal resto delle miniature. Così è per esempio nella *Divina Commedia* ms. 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest, o ancora nell'It.IX.276 della Biblioteca Marciana di Venezia (figg. IV.15-IV.16). Nel manoscritto Egerton assistiamo invece al tentativo di porre il lettore dinanzi a quanto vide il pellegrino Dante, tramite il ricorso ad un monocromo nei toni del grigio per gli episodi dell'*Annunciazione* e di *David che danza vicino all'arca dell'alleanza* (fig. IV.17). Di fronte ad una soluzione del genere, la mente corre allo straordinario zoccolo in finti marmi policromi con le allegorie dei vizi e delle virtù ideato ed eseguito da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (fig. IV.18), ed in particolare alla predella con gli effetti della *Giustizia*. Serena Romano ha ventilato la suggestiva ipotesi che proprio il ciclo allegorico giottesco abbia ispirato Dante, che di fronte ai monocromi dell'Arena potrebbe aver pienamente compreso quale capacità persuasiva e di esortazione al bene possedeva un'opera statuaria, reale o abilmente finta che sia³⁸. Con la *Commedia* Egerton, questo cerchio di suggestioni e riferimenti viene a chiudersi, ed il Maestro degli Antifonari padovani per visualizzare i versi danteschi torna a quella che fu probabilmente la fonte primigenia della creazione poetica di Dante.

D'altronde, i monocromi giotteschi dell'Arena dovettero impressionare non poco i contemporanei, come dimostra la pronta risposta degli affreschi del capitolo di Sant'Antonio a Padova, dove restano figure di santi a monocromo. Ma forse uno dei casi più interessanti di impiego della tecnica a monocromo per veicolare un preciso significato è da ritrovarsi negli affreschi del Capitolo dell'abbazia di Pomposa. Il ciclo pittorico è dominato da una Crocefissione nella parete di fondo, ai cui lati vediamo entro edicole i santi Pietro e Paolo; sulle altre pareti troviamo san Benedetto a sinistra e san Guido, abate di Pomposa, a destra, anch'essi collocati entro tabernacoli. Completano la decorazione dodici profeti a monocromo entro bifore rosee spartite da colonnati bianchi, realizzati sulla scorta degli esempi padovani³⁹.

³⁸ S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 243-247

³⁹ Sugli affreschi del Capitolo dell'Abbazia di Pomposa: M. SALMI, *Gli affreschi del Capitolo e del Refettorio*, in M. SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Genova 1966, pp. 149-176; A. VOLPE, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa. Storia arte architettura*, a cura di A. SAMARITANI-C. DI FRANCESCO, Ferrara 1999, pp. 95-149, in particolare le pp. 126-131.

A parere di Jill Bain, che ha indagato alcuni tra i possibili significati che la tecnica *a grisaille* può assumere nell'arte medievale, la monocromia dei profeti opposta alla policromia dei santi mira a comunicare, con l'efficacia e l'immediatezza tipiche delle arti visive, la profonda differenza ontologica che sussiste tra loro, dal momento che i primi appartengono ad un'era *ante legem*⁴⁰. Ci troviamo quindi in presenza di un ulteriore caso in cui la tecnica del monocromo è impiegata per veicolare un particolare significato, e sottolinearlo con maggior efficacia.

La soluzione illustrativa adottata nel manoscritto Egerton trova ancora una volta eco nella tradizione locale, come dimostra il già menzionato codice della Biblioteca del Seminario di Padova, in cui ad apertura del canto dei superbi campeggia l'immagine dei due poeti di fronte al niveo rilievo dell'Annunciazione (fig. IV.19). E chissà che il codice non si trovasse a Ferrara già prima del 1456, anno in cui fu fedelmente copiato nel Plut.40.1 della Biblioteca Laurenziana, dove poté influenzare la tradizione locale: nel famoso Dante Estense, infatti, gli esempi di umiltà sono rappresentati come nivei rilievi disposti sul fianco della montagna sacra.

I tre casi presentati offrono risposta positiva all'interrogativo dal quale si origina questo percorso, cioè se alcune caratteristiche e peculiarità di un determinato ambiente cittadino possano influire sulla genesi dell'apparato di immagini che correda un manoscritto miniato. E infatti abbiamo visto come, in modo e misura diversa, le città di Firenze, Bologna e Padova si rispecchiano nei codici esaminati.

È però doveroso sottolineare che, se in taluni casi, come in quello dei Danti del Cento, la città diviene elemento fondante della formazione identitaria di un manufatto librario, ve ne sono altri in cui l'ascendente dell'ambiente cittadino di origine si stempera in un crogiuolo di molteplici influssi. Specie per un manufatto tanto complesso e polisemico quanto un codice miniato, bisogna tenere in conto alcuni fattori che potremmo definire "sovraregionali", come il peso delle precedenti tradizioni illustrative adottate per la medesima tipologia testuale o per testi analoghi, cui i miniatori attingono alla ricerca di ispirazione.

Questo appare in modo perspicuo dall'analisi delle immagini dell'Egerton 943, in cui, alle suggestioni padovane, si sommano elementi derivati da altre tradizioni illustrative, *in primis*

⁴⁰ J. BAIN, *Signifying absence: experiencing monochrome imagery in medieval painting*, in *A Wider Trecento. Studies in 13th- and 14th- Century European Art Presented to Julian Gardner*, a cura di L. BOURDUA-R. GIBBS, Leiden-Boston 2012, pp. 14-17

quella dei manoscritti giuridici, non sconosciuta al Maestro degli Antifonari padovani che nel corso della sua carriera si cimentò anche in quest'ambito.

Due esempi in particolare risultano probanti.

In molte delle miniature del manoscritto londinese, lo spazio dell'azione è scandito dalla presenza incongrua di un sistema di arcate a tutto sesto. Questa insolita soluzione figurativa, che verrà meglio indagata nel capitolo VI, costituisce un *hapax* nell'illustrazione del poema ed affonda le sue radici nella miniatura giuridica bolognese, in cui la scena è quasi sempre articolata da un complesso architettonico che scandisce lo spazio ed enuclea gli episodi⁴¹.

Ancora, e questo potrebbe valere non solo per l'Egerton 943, ma per l'illustrazione della *Commedia* su più ampia scala, la funzione apodittica di Dante e Virgilio in molte delle miniature di *Inferno* e *Paradiso* pare desunta dalle immagini che nei codici giuridici introducono i casi, in cui sovente una figura investita dell'autorità giuridica, o più semplicemente alcuni fra gli astanti, indica al lettore la scena che lì si svolge (figg. IV.20-IV.21).

⁴¹ Si tratta di un motivo tipico della miniatura giuridica in generale, presente anche nelle opere felsinee della fine del Duecento e del Trecento, verificabile nella maggior parte della produzione libraria locale e riscontrata anche nell'attenta e puntuale tesi di dottorato di Susan L'Engle: "From the earliest legal miniatures, architectural elements were essential as framing devices and for delimitation of spaces within compositions." (L'ENGLE 2000, p. 83).

CAPITOLO V

Personaggi della *Commedia* a confronto. Fedeltà al testo, continuità e innovazione

I personaggi selezionati per l'analisi qui condotta sono quelli che nel *corpus* di codici oggetto di questa tesi¹ offrono il maggior numero di variazioni iconografiche, e risultano perciò particolarmente significativi ai fini di questa ricognizione. A ciascun personaggio è dedicato un paragrafo in cui prima è riportata la descrizione dantesca, imprescindibile abbrivio per l'analisi che si intende effettuare, quindi sono presentate le diverse raffigurazioni pittoriche, a partire da due codici fiorentini di acclarata importanza, il Dante Poggiali e il manoscritto Strozzi 152, e proseguendo quindi con i principali testimoni padani della *Commedia*. Le miniature sono descritte nei loro elementi costitutivi, al fine di metterne in risalto le peculiarità, e in particolar modo le analogie e le differenze che intercorrono fra di esse². Si è quindi tentato di scoprire la causa delle eventuali divergenze dal testo, ricercandola in tutto ciò che possa aver influenzato l'autore dell'immagine, miniatore o *auctor intellectualis* che sia: il commento al poema, fonti testuali e visive, suggestioni della vita contemporanea, e così via, senza nulla escludere.

¹ Per Firenze, il codice Poggiali (Biblioteca Nazionale, Pal. 313) e lo Strozzi 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana. Per l'Italia padana l'Egerton 943 della British Library di Londra, il ms. 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest, l'It.IX.276 della Biblioteca Marciana di Venezia, il ms. 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, il ms. α.R.4.8 della Biblioteca Estense di Modena, il ms. 1102 della Biblioteca Angelica di Roma, il ms. SC 1162 della Biblioteca Gambalunga di Rimini. Tutti i codici elencati sono stati presentati nel capitolo I; a quelli più importati è stato dedicato un approfondimento nel capitolo II.

² Si noti bene che quando tra le descrizioni delle miniature presenti nei manoscritti sopra elencati manca il riferimento ad uno dei codici è da intendersi che in quel dato manufatto la rappresentazione del personaggio in analisi è assente.

Si noterà come i personaggi trattati appartengono tutti alla prima cantica. Non è questa una scelta operata a priori, ma la naturale conseguenza del criterio di selezione dei personaggi sopra spiegato. Infatti, solo nelle viscere dell'inferno, lontane da Dio e dal Cielo, Dante si sente legittimato a collocare personaggi mitologici o non strettamente pertinenti alla sfera della cultura cristiana, e che pertanto presentano tradizioni testuali e figurative plurisecolari, molteplici e variegate. Nei regni sacri del purgatorio e del paradiso non v'è invece posto per personaggi di tal fatta, e Dante e Virgilio incontrano uomini e donne della Storia, o angeli e santi, la cui iconografia si era già stabilizzata in secoli di arte cristiana. Si rivela pertanto più interessante e foriero di nuovi percorsi di ricerca lo studio di figure come Caronte, Cerbero, e così via, che, nate in un mondo lontanissimo da quello dantesco, ricevono nuova linfa vitale dall'opera del poeta, e un nuovo, inedito aspetto dalla creatività degli artisti medievali.

V.1 Caronte

“Ed ecco verso noi venir per nave
Un vecchio bianco, per antico pelo”
(*Inf.*, III, vv. 82-83)

“Quinci fuor quete le lanose gote
Al nocchier de la livida palude,
che ‘ntorno a li occhi avea di fiamme rote”
(*Inf.*, III, vv. 97-99)

“Caron dimonio, con occhi di bragia”
(*Inf.*, III, v. 109)

L'analisi della figura del traghettatore infernale si presta magnificamente ad introdurre uno degli elementi che paiono connotare in maggior grado l'illustrazione dantesca, ossia l'oscillazione tra l'aderenza al testo, e quindi la più o meno fedele visualizzazione delle parole del poeta, e l'influenza, variamente marcata, di fonti più diffuse, e soprattutto più vicine alla sensibilità medievale. Proprio nel caso di Caronte osserviamo come, nonostante la precisa e di

certo non fraintendibile presentazione del personaggio contenuta nel canto, la maggior parte dei miniatori preferisce dipingere un più tradizionale demone piuttosto che il canuto nocchiero del III canto. Ciò avviene non tanto a causa della mancanza di un modello, o non solo per questa ragione, ma più probabilmente perché porre un diavolo “convenzionale” a custodia dell’entrata dell’inferno meglio corrispondeva all’immagine mentale dell’Aldilà che il miniatore, il committente e il lettore si erano formati a partire dalla coeva cultura vulgata, che attraverso prediche, testi figurativi di varia natura, rappresentazioni sacre e quant’altro diffondeva un’idea dell’Oltretomba coerente e ben delineata.

Per descrivere il traghettatore infernale, Dante si rifà ampiamente al Caronte che appare nell’*Eneide*, erede a sua volta di una lunga tradizione mitologica e testuale che affonda le sue radici nel mondo greco e giunge fino alla civiltà etrusca e romana³. Il Caronte virgiliano ha la barba incolta, al pari delle rappresentazioni del suo corrispettivo etrusco, Charun, e lo sguardo di fiamma, elemento poi ripreso da Dante, che se ne serve per rammentare al lettore la natura diabolica del guardiano. In tutta la tradizione letteraria greca, e ancora in Virgilio, Caronte è un vecchio, ma la sua vecchiaia è quella “verde e vigorosa” di un dio⁴, come ci appare in una *lekythos* attica del V secolo a.C. (fig. V.1), e quindi nella successiva e prolifica tradizione figurativa, sia essa greca, etrusca o romana.

Il Medioevo non pare dimenticare le sembianze umane di Caronte, come documenta il manoscritto Germ. 282 della Staatsbibliothek di Berlino, dell’inizio del XII secolo. Il codice custodisce le più antiche miniature dell’*Eneide* di Heinrich von Veldeke, vissuto a Maastricht nel XII secolo ed autore di un adattamento in tedesco antico dell’*Enéas*, un poema francese a sua volta ispirato al capolavoro virgiliano⁵. A f. 23r due vignette sovrapposte, inserite in una cornice rettangolare delle dimensioni della pagina, mostrano due momenti della catabasi all’Ade di Enea (fig. V.2). Nella miniatura superiore l’eroe troiano, accompagnato dalla sibilla, si trova di fronte al traghettatore infernale, rappresentato in piedi nella sua barca con in mano un lungo remo; nell’immagine sottostante Enea e la sibilla sono mostrati a prua dell’imbarcazione, alle loro spalle due anime e quindi Caronte che voga. In entrambe le scene, Caronte presenta un aspetto umano, anche se il volto è lievemente deformato in un ghigno malvagio, coerente tuttavia con il personaggio.

³ A. SETAIOLI, *Caronte*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll., Roma 1984-1990, vol. I, Roma 1984, pp. 674-676

⁴ SETAIOLI 1984, p. 674

⁵ P. COURCELLE-J. COURCELLE, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l’Enéide*, 2 voll., Parigi 1984, vol. II, *Les manuscrits illustrés de l’Enéide du X au XV siècle*, pp. 35-38

Nonostante questa plurisecolare e ben assodata tradizione iconografica di Caronte, i miniatori della *Commedia* privilegiarono una scelta eterodossa, discostandosi dalla strada più battuta ed indicata dallo stesso autore del testo, in favore di una soluzione maggiormente conforme all'immaginario cristiano dell'epoca.

Così fecero i decoratori di pennello dei due manoscritti fiorentini presi in analisi in questo capitolo, il Poggiali e lo Stroziano 152. Nel codice Poggiali, in una grande vignetta bordata di rosso collocata ai piedi delle due colonne di testo, vediamo i due pellegrini sulla riva dell'Acheronte, il cui corso taglia il centro della composizione, nell'atto di trattare con il nocchiero infernale, in piedi a bordo della sua piccola imbarcazione (fig. V.3). Il demone presenta un corpo completamente ricoperto di pelo scuro, una coda lunga e sottile, il profilo e la barba umani, ma interamente colorati di nero, delle lingue di fuoco che fuoriescono dalla bocca. Si noterà nel corso di questo studio come la grande maggioranza delle creature demoniache e le rappresentazioni di Satana siano caratterizzate dall'uso insistito del nero. A partire dall'XI secolo, infatti, il nero divenne nel Medioevo occidentale il colore diabolico per eccellenza, fenomeno le cui cause, purtroppo, non sono ancora state chiarite fino in fondo⁶. Tuttavia, Michel Pastoureau, autore di numerosi studi sulla storia dei colori e dei diversi significati simbolici che essi via via acquisirono nelle diverse fasi della storia umana, propone due spiegazioni: la prima riguarda il luogo di provenienza dei diavoli, l'inferno, ossia il regno delle tenebre e dell'oscurità, qualità cromatica che finisce per caratterizzare anche chi vi abita. Furono inoltre i Padri della Chiesa latina a conferire progressivamente al nero un valore negativo, forse influenzati sia da tradizioni pagane che dalla lettura della Bibbia⁷.

Oltre al mutato aspetto di Caronte, è interessante notare un ulteriore errore del miniatore, che colloca la porta dell'inferno nell'estremità destra della vignetta, in cui i due pellegrini compaiono una seconda volta, con Virgilio che prende per mano Dante mentre varca la porta di una città fortificata, oltre le cui mura si intravedono alte torri lambite da rosse lingue di fiamma. Non vi sono dubbi riguardo all'identificazione del portale, che reca incise alla sommità le parole "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate" (*Inf.*, III, v. 9). L'errore è considerevole, dato che al momento dell'incontro con Caronte, Dante e Virgilio hanno già oltrepassato il triste confine (*Inf.*, III, vv. 1-21) e potrebbe forse essere imputato all'incertezza del testo del poema riguardo a cosa avviene dopo l'incontro col demone traghettatore. Caronte

⁶ M. PASTOUREAU, *Nero. Storia di un colore*, Milano 2008, p. 52

⁷ PASTOUREAU 2008, p. 52

nega infatti ai due pellegrini l'accesso al regno infernale, e il canto si conclude con un terremoto terribile e il conseguente svenimento di Dante, che riprende i sensi trovandosi già oltre l'Acheronte: come vi sia arrivato non viene svelato, e probabilmente il miniatore del codice Poggiali ha offerto attraverso la sua creazione artistica la spiegazione che riteneva più calzante. Anche ipotizzando che fosse prevista una lettura da destra a sinistra, la scena sarebbe lo stesso erronea, dal momento che in tal caso i due pellegrini dovrebbero essere colti nell'atto di uscire dalla porta infernale, e dirigersi verso l'Acheronte; analogamente, anche quando ricompaiono nella porzione sinistra della vignetta dovrebbero essere raffigurati mentre proseguono il loro pellegrinaggio, e quindi rivolti verso sinistra, non verso destra.

Anche il Caronte dello Stroziano 152, purtroppo molto rovinato e scarsamente leggibile, sembra un compromesso tra il nocchiero dalle fattezze umane descritto da Dante e un generico demone della tradizione medievale (fig. V.4). Quel che resta lascia infatti intuire un torace, un braccio e un profilo umani, cui il miniatore ha aggiunto alcuni dettagli diabolici e grotteschi: delle corna arcuate, un naso decisamente sproporzionato, e delle ali da pipistrello. Avremo modo di notare come fosse tipico dei processi creativi medievali il fatto che bastasse l'inserimento di anche un solo dettaglio anomalo e mostruoso per evocare la sfera del soprannaturale e del diabolico.

Ampliando il discorso ai testimoni di area padana, noteremo che anche qui è il modello medievale a prevalere, con lievi variazioni. Nel codice 67 della Biblioteca del Seminario di Padova Caronte ha zampe di rapace, una corta coda pelosa, delle piccole ali di pipistrello, due arcuate corna da ariete e porta con sicurezza la sua barca brandendo il remo con entrambe le mani (fig. V.5). Risulta curioso il profilo del demone, caratterizzato da un naso oltremodo sporgente e dalla punta tonda, che dà alla creatura un aspetto satiresco e finanche buffo. Lo stesso profilo mostra il Caronte del Dante Estense, rappresentato seduto di profilo sulla prua della barca, il corpo peloso, una puntuta barba caprina e delle lunghe orecchie d'asino (fig. V.6). Nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma la figura di Caronte è purtroppo rovinata, ma si intravede un demone dalle ali di pipistrello ed una folta barba che "batte col remo" (*Inf.*, III, v. 111) i peccatori che salgono a bordo del minuto vascello (fig. V.7). Va precisato che i dannati nelle miniature che accompagnano *Inferno* e *Purgatorio* sono quasi sempre nudi, fatta eccezione per pochi casi che verranno segnalati. Infine, nel manoscritto 33 di Budapest, Caronte è raffigurato per ben due volte. La prima, come un demone nero dalle grandi ali che rema in piedi nella sua imbarcazione (fig. V.8), la

seconda appare con un corpo umano interamente colorato di nero ed una testa canina, mentre percuote col remo alcuni dannati.

Due soli manoscritti fanno eccezione e presentano un Caronte effettivamente dantesco: l'Egerton 943 e l'It.IX.276 della Biblioteca Marciana. Nel primo, vediamo Caronte remare fino alla sponda dove è atteso da Dante e Virgilio ed un folto gruppo di anime atterrite (fig. V.9). Il nocchiero è qui un anziano dai capelli lunghi e bianchi ed una barba canuta, abbigliato in una dimessa veste grigia stretta in vita e corta al ginocchio. Nonostante l'età avanzata, Caronte è rappresentato in piedi, mentre impugna vigorosamente il lungo remo che fende le acque dell'Acheronte. Nel manoscritto marciano, è invece rappresentato mentre si allontana dalla sponda del fiume, volgendo le spalle ai due pellegrini cui ha appena negato l'accesso all'Oltretomba (fig. V.10). L'imbarcazione sta lasciando la riva, e Caronte, il torso rivolto in avanti, gira indietro il capo a guardare Dante e Virgilio, rimasti a terra. Qui il demone è seduto, ha baffi e barba grigi, e bianchi capelli radi, come se il miniatore, in ossequio al termine "vecchio" usato da Dante, avesse voluto caratterizzare maggiormente il suo personaggio in tal senso.

Il percorso qui tracciato mette in luce la netta prevalenza del Caronte medievale su quello classico. Abbiamo visto come questo fatto non sia imputabile alla vaghezza del testo, o all'assenza di una tradizione iconografica consolidata del Caronte classico: l'*Eneide* di von Veldeke documenta infatti che nel Medioevo non si era persa la memoria dell'aspetto originario del traghettatore dei morti. La spiegazione più immediata di questo fenomeno è legata alla facilità o meno di reperire determinate fonti. Era infatti indubbiamente più agevole per un miniatore del XIV secolo accedere a rappresentazioni di diavoli piuttosto che di personaggi mitologici. Tra il IX e il XII secolo le rappresentazioni di diavoli erano andate aumentando di numero e guadagnando in mostruosità, trovando come ambito privilegiato di incubazione le miniature di alcuni libri della Bibbia, come la *Genesi* (in cui a volte si trova la *Caduta degli angeli ribelli*) e il *Libro di Giobbe*, le scene di esorcismo che accompagnavano alcune vite di santi, la *Discesa di Cristo al Limbo*, e altre raffigurazioni a carattere sacro⁸. Nel XIV secolo non c'era che l'imbarazzo della scelta per reperire modelli di demoni dalle fattezze vagamente umane orrendamente ibridate con attributi animali, quali il corpo ricoperto di pelo, corna, orecchie aguzze, zampe caprine e code. Ma questo spiega solo in parte la

⁸ Per una disamina più approfondita dell'iconografia del diavolo e della sua evoluzione si rimanda a: J. BASCHET, *Diavolo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. V, Roma 1994, pp. 644-649.

prevalenza netta di immagini di diavoli rispetto a quelle del canuto nocchiero. Come anticipato ad apertura del paragrafo, bisogna ricordare quali erano le aspettative del committente riguardo all'aspetto dell'Oltretomba, che combaciavano d'altro canto con il repertorio di immagini, mentale e forse anche concreto, del decoratore di pennello. Figli della stessa cultura, entrambi gli attori della realizzazione del manoscritto si aspettavano di incontrare nelle miniature dell'inferno le stesse creature che popolavano le pareti delle chiese e di conseguenza le loro fantasie e le loro paure: diavoli dal pelo ispido e nero, con ghigni raccapriccianti su volti animaleschi, le zampe caprine e le orecchie aguzze, armati di minacciosi forconi.

Va poi considerato un altro aspetto di fondamentale importanza, ossia quale era il testo che le miniature andavano ad accompagnare. Non è un caso che nel riadattamento di un testo composto nella romanità pagana quale l'*Eneide* di von Veldeke troviamo una raffigurazione di Caronte fedele al dettato classico, mentre nella *Divina Commedia*, massima espressione medievale della teologia cristiana, a sua volta generatrice di nuove immagini dell'Aldilà, prevalga la rappresentazione di un Caronte che altro non è che un diavolo nocchiero. Se la mentalità medievale poteva infatti accettare di trovare un personaggio mitologico a guardia del pagano Ade, vi era probabilmente maggiore reticenza ad accoglierlo nel contesto di un Oltretomba cristiano. Questo è vero anche per altri personaggi mitologici che possono essere "medievalizzati", come Minosse, mentre in altri casi, come quello dei centauri o delle arpie, non era evidentemente possibile creare una versione medievale, e pertanto prevale la raffigurazione classica.

V.2 Minosse

“Stavvi Minos orribilmente, e ringhia:
 essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
Dico che quando l'anima mal nata
 li vien dinanzi, tutta si confessa;
 e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;

cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.”

(*Inf.*, V, vv. 1-12)

Per la sua fama di grande legislatore e di re giusto, i poeti fin dall'età omerica immaginarono Minosse come il giudice del regno dei morti, ed in questa veste appare anche nell'*Eneide* virgiliana, com'è noto fonte di seminale importanza per la scrittura della *Commedia*⁹. Nelle immagini del Virgilio Vaticano, vetusto codice di V secolo¹⁰, la figura di Minosse è investita di un'aura di alta dignità, come si confà al personaggio mitologico. In una vignetta bordata di rosso che illustra la catabasi di Enea all'inferno, vediamo in primo piano l'eroe troiano e la sibilla di fronte a Cerbero, mentre in secondo piano, nella metà superiore della *tabula picta*, alcune figurine rappresentate in scala minore mettono in scena il giudizio delle anime (fig. V.11). Al centro della composizione, vestito di una candida tunica, i capelli e la barba bianchi, il giudice dell'Ade siede regalmente su uno scranno ligneo, quasi un trono. Dinnanzi a lui, nella parte sinistra della vignetta, una fila di anime attende la sentenza, che Minosse pronuncia alzando il braccio destro con un gesto ampio e misurato. Alla destra del re vediamo ancora due anime che danzano lietamente.

Ben diverso da questo austero giudice dell'Antichità è il Minosse che incontriamo nelle immagini della *Commedia*, in cui la nobiltà del re cretese sembra perlopiù dimenticata, e l'accento è posto sulla sua natura di creatura ctonia e mostruosa. A tale cambiamento contribuiscono indubbiamente le parole scelte da Dante, che descrive come “orribile” la

⁹ G. PADOAN, *Minosse*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978, vol. III, 1971, pp. 963-964

¹⁰ La bibliografia relativa ad un codice tanto importante è di notevole ampiezza; in questa sede pertanto ci si limita ad offrire una rassegna essenziale: edizione facsimilare: *Vaticanus Latinus 3225: Codices vaticani selecti phototypice expressi*, II, Roma 1902; *Codices Latini Antiquiores*, a cura di E.A. LOWE, 12 voll., Oxford 1934-1971, vol. I, *The Vatican City*, Oxford 1934, p. 5; J. DE WIT, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam 1959; R. BIANCHI BANDINELLI, *Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana*, in R. BIANCHI BANDINELLI, *Archeologia e Cultura*, Roma 1961, pp. 328-342; D.H. WRIGHT, *When the Vatican Virgil was in Tours*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mütterich zum 70. Geburtstag*, a cura di K. BIERBRAUER-P. K.KLEIN-W. SAUERLÄNDER, München 1985, pp. 53-66; D.H. WRIGHT, *The Vatican Virgil. A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley 1993; *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra a cura di M. BUONOCORE, (Città del Vaticano, Salone Sistino – Musei Vaticani, 9 ottobre 1996 – 19 aprile 1997), Roma 1996, pp. 141-149; WRIGHT; C. RABEL, *Virgilio Marone, Publio. Manoscritti illustrati: quadro storico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. XI, Roma 2000, p. 668; WRIGHT; K. WEITZMANN, *L'illustrazione del libro nell'antichità*, traduzione e cura di M. BERNABÒ, Spoleto 2004, (edizione originale: *Ancient Book Illumination*, Cambridge, MA, 1959), pp. 72-75.

presenza del re cretese, e gli attribuisce un'azione di pertinenza del mondo animale, ossia il "ringhiare".

Nel codice Poggiali, all'interno di una vignetta bordata di rosso, assistiamo all'incontro dei due pellegrini con Minosse (fig. V.12). Nella parte sinistra della composizione, Virgilio indica a Dante il giudice delle anime perse; davanti a loro, tre dannati attendono impauriti la sentenza, le braccia raccolte davanti al petto in un vano gesto di difesa. Minosse siede su una roccia che s'innalza nella parte destra della vignetta, il busto ritto e il volto mostrato frontalmente, come se più che le anime dinanzi a lui stesse esaminando il lettore del manoscritto. Il re cretese nell'aspetto altro non è che un diavolo come gli altri del Poggiali, una creatura dal corpo umano interamente coperto di pelo nero, i cui ciuffi il miniatore ha tratteggiato con lenticolare precisione, il capo luciferino, coperto anch'esso di ispido pelo e con due alte corna ai lati della fronte. Alla destra di Minosse, ossia tra lui e il gruppetto di anime, un diavolo allunga le braccia per afferrare i peccatori, mentre alla sinistra del giudice infernale, e quindi nell'estremità destra della vignetta, un secondo demone protende le mani verso il centro della composizione, evidentemente per ricevere i dannati che il primo diavolo gli passerà. Nell'angolo in basso a destra, sbuca dal terreno il busto di un terzo demonio, che con le nere mani artigliate ha afferrato i glutei di un dannato, che giace a terra inerte ai piedi di Minosse, e ne sta cacciando il torso e la testa, già non più visibili, nella stessa voragine da cui il diavolo emerge, e dalla quale sbucano rosse fiammelle che lambiscono il corpo del peccatore. È lampante come del personaggio classico nulla sia sopravvissuto, se non forse la posa sicura e quasi principesca con cui il Minosse del Poggiali siede sul grigio sperone di roccia. Manca inoltre la peculiarità più saliente del testo dantesco, quell'avvinghiarsi della coda intorno al corpo del giudice per indicare a quale cerchio è destinata l'anima colpevole.

L'immagine che illustra il *bas de page* dei corrispondenti versi nello Stroziano 152 è quasi del tutto cancellata, ma è ancora possibile riconoscere la figura stante di un demone che al centro della rappresentazione indica Dante e Virgilio, che sopraggiungono dall'angolo inferiore sinistro del foglio (fig. V.13). Qui Minosse risulta ancor più depauperato dei suoi attributi regali che nel Poggiali, in quanto privato perfino di un seggio, ligneo o roccioso che sia, e di un corteggio di demoni. In sostanza, niente, se non il fatto di essere raffigurato in prossimità dei versi del V canto, fa di questo anonimo diavolo il giudice infernale descritto da Dante.

Simile al Minosse del codice Stroziano è quello dell'Egerton 943, anche qui raffigurato come un semplice diavolo, in piedi sullo sfondo di una caverna, di fronte a Dante e Virgilio e tre anime da giudicare (fig. V.14). Il diavolo-giudice presenta fattezze umane, ma il corpo è interamente colorato di marrone, e le gambe terminano con delle zampe palmate; in accordo col testo, il mostro è dotato di una lunga coda attorcigliata due volte intorno alla vita. Ben si vede come nel suo insieme l'immagine non restituisce al Signore di Creta la nobiltà del suo ruolo, in terra e nell'Oltretomba.

Vi è però un gruppo di manoscritti padani in cui, come nel Poggiali, sopravvive una debole eco della regalità del Minosse classico, che viene di conseguenza rappresentato seduto su un trono, o su strutture di roccia che ne sottolineano la superiorità di grado rispetto agli altri demoni. Caso esemplare è il codice It.IX.276 della Biblioteca Nazionale Marciana. Qui vediamo Dante e Virgilio, all'estremità sinistra della vignetta, dietro a tre peccatori che occupano la parte centrale della composizione; di fronte a loro si erge uno scranno ligneo innalzato su due scalini e chiuso in alto da un baldacchino, anch'esso in legno, entro cui troneggia – è proprio il caso di dirlo – Minosse (fig. V.15). Il giudice dell'Ade è raffigurato come un diavolo, purtroppo abraso fino ad essere quasi del tutto illeggibile, secondo la superstiziosa pratica medievale di cancellare le immagini demoniache, a sfregio del Maligno, ma anche per scongiurarne una possibile azione.

Nella *Commedia* Estense, l'incontro con Minosse è rappresentato nel margine superiore della pagina, in una striscia in cui l'azione si svolge curiosamente da destra a sinistra (fig. V.16). Procedendo in quest'ordine, vediamo un diavolo che minaccia con un bastone un gruppo di anime, forzandole a dirigersi verso sinistra, dove troviamo Dante e Virgilio di fronte ad una stretta grotta inserita in un monticello roccioso. All'interno della spelonca, i dannati in attesa di giudizio si assiepano di fronte al re cretese, un demone tradizionale, con tanto di corna e ali di pipistrello, seduto di profilo su una solida sedia di legno, una grossa coda rosso vivo attorcigliata intorno al busto come una sorta di festone. *Unicum* nell'illustrazione dantesca padana, il giudice tiene aperto in grembo un ampio registro, la cui funzione possiamo solo immaginare: vi può forse leggere i peccati dei dannati da giudicare, o magari le leggi da seguire nella formulazione della condanna. Considerato l'ambito di provenienza del manoscritto, emiliano, è lecito domandarsi se questa riflessione sul ruolo di Minosse e soprattutto su quali strumenti gli fossero d'aiuto per l'espletamento delle sue funzioni risenta dell'influenza di alcune immagini canoniche della miniatura

giuridica, che tanta diffusione ebbe a Bologna. D'altronde, la stessa posa di profilo rivolta verso destra di Minosse ricorda le rappresentazioni di un maestro di diritto intento a tenere una *lectio* ai suoi studenti, spesso con un codice aperto davanti (fig. V.17), oppure le tante immagini di Giustiniano, o un altro garante della legge, che nei codici giuridici bolognesi introducono le diverse cause (fig. V.18). Generalmente tale tipo di immagine è strutturata con un rappresentante dell'autorità giuridica perlopiù seduto nella parte sinistra della composizione e mostrato di profilo o di tre quarti, frequentemente con un libro in mano, mentre guarda dinanzi a lui lo svolgersi di una scena che visualizza il contenuto del testo. La volontà di assimilare la rappresentazione di Minosse a quest'iconografia potrebbe inoltre spiegare l'insolito svolgimento della scena da destra a sinistra, impiegato per mantenere la posizione del garante della legge, tradizionalmente collocato nella parte sinistra del foglio.

Nel manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, Minosse, un diavolo dalle corna d'ariete, ampie ali di pipistrello, rosse zampe di papera e la coda avvolta intorno al torace, siede imperioso in cima ad un largo pinnacolo roccioso aperto da un cratere al centro, allusione alla voragine entro cui verranno gettati i dannati (fig. V.19). Va sottolineato che nel testo non vi sono espliciti riferimenti ad un simile elemento, che si rivela però un efficacissimo *escamotage* visivo per far presagire al lettore la discesa dell'anima al cerchio che le è stato assegnato. Un'idea analoga era d'altro canto presente anche nel Poggiali, dove dall'angolo inferiore destro della vignetta che introduce il V canto affiora un demone a mezzo busto che protende le braccia ad altri diavoli aguzzini per farsi consegnare i dannati, e trascinarli con sé nella voragine. Il motivo dell'apertura nel terreno ritorna ancora nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma. Sfortunatamente, anche in questo codice la figura di Minosse, inserita in una vignetta che precedeva l'incipit del V canto, è stata cancellata da una mano bigotta (fig. V.20). Di essa rimane solo la parte inferiore della gamba, che termina in un artiglio di rapace ed è distesa sulla china pendente di una voragine, rivelandoci così che il giudice infernale era raffigurato alla stregua di un demone, e che anche qui sedeva a lato di una fossa nel suolo. La voragine è qui ancora più allusiva, poiché da essa affiorano sottili lingue di fiamma. Ritorna inoltre il motivo degli esecutori della volontà di Minosse, come nel Poggiali: sul lato destro del baratro, un diavolo sta buttando un dannato nel fuoco eterno, mentre cinge con l'altro braccio altre tre anime in attesa di giudizio. Il demone è voltato verso il re di Creta, mostrando chiaramente di attendere un suo segnale. La figura di Minosse fu altresì resa illeggibile nella *Commedia* della Biblioteca Gambalunga di

Rimini. Qui la scena del giudizio delle anime si svolge in una vignetta bordata di rosso (fig. V.21). Sul fondo risparmiato della pergamena vediamo, dove si trovava la figura del giudice, una grande macchia grigiastra, risultato di tentativo di abrasione dell'immagine del demone. Fortunatamente però, è ancora possibile indovinarne i contorni tracciati ad inchiostro bruno, che delineano un corpo umano fieramente assiso in trono, un braccio davanti al busto che regge uno scettro, le gambe aperte, un perizoma di stoffa di sapore classico intorno alla vita, e quindi dei piedi artigliati, che ci fanno capire che, nonostante la presenza dello scettro che richiama la regalità di Minosse, anche qui al giudice infernale vengono attribuite delle caratteristiche fisiche demoniache. Non era solo lo scettro ad evocare la nobiltà di Minosse: sulla sinistra della composizione sono ancora visibili tre scalini che conducevano al trono, collocato pertanto in posizione rialzata, e ai piedi del demone trovano posto alcuni libri, probabile allusione alla sapienza leggendaria di Minosse che gli valse appunto la nomea di giudice saggio. Sui gradini che portano al trono, due anime salgono timorose a conoscere il loro destino eterno. Va poi registrata una singolare curiosità: nella parte superiore della vignetta appare un arco di cerchio composto da fasce concentriche nei toni dell'azzurro e del blu, da cui discendono tre anime, i piedi rivolti verso l'alto e la testa diretta al suolo, mentre una quarta anima pare ascendere da dove era un tempo dipinto il capo di Minosse. Cercando possibili riferimenti al testo del canto V, si potrebbe pensare ad una sorta di crasi operata in questa vignetta, che mostrerebbe così Minosse, che compare all'inizio del canto, e nella metà superiore i lussuriosi trasportati dalla bufera infernale. Così sarà poi, circa un secolo dopo, nell'Urb. Lat. 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana, ove, nel cielo sopra alla figura di Minosse, affiorano le anime dei peccatori del secondo cerchio. Però, se andiamo a confrontare la vignetta con Minosse del codice di Rimini e le successive immagini dei lussuriosi, noteremo che la tempesta infernale è resa come una densa nube blu da cui scendono grosse gocce di pioggia (fig. V.22), insomma, una raffigurazione completamente diversa da quella in esame. Si potrebbe allora pensare ad un'allusione alle sfere celesti, secondo un'iconografia di ampia diffusione che si trova in miniature, affreschi e mosaici, ed è d'altronde coerente con la rappresentazione del cielo a f. 4r dello stesso manoscritto, nella scena dell'incontro di Dante con le tre fiere e Virgilio. Sfogliando ancora questo codice di sorprendente originalità, scopriremo che una simile evocazione del regno celeste è presente in quasi tutte le immagini dell'*Inferno*: ad esempio, i ff. 10v e 11r sono illustrati da ben quattro miniature, due per pagina, inserite sopra e sotto la colonna di testo, che mostrano il dialogo tra i due poeti al

momento dell'ingresso al Limbo (*Inf.*, IV, vv. 16-27). Ogni miniatura mostra Virgilio e Dante in diversi momenti del dialogo, atteggiati in pose diverse e attentamente studiate, che evocano il dipanarsi della conversazione (fig. V.23). Sopra di loro, fa capolino una porzione di cielo, che ritroveremo poi anche nei passi successivi del viaggio nell'Oltremondo, discreta presenza che non viene meno quasi mai e che forse intende ricordare al lettore quale sia la destinazione finale del viaggio dantesco, ma anche la meta cui ognuno di noi deve tendere. Nel caso particolare della vignetta con Minosse, l'ascesa e discesa delle anime dal cielo, e quindi la separazione fra salvi e dannati, sottolinea l'azione giudicatrice che ha luogo in questa miniatura. Non si tratta però di un elemento della narrazione, dal momento che è evidente che Minosse ha potere di giudizio solo sulle anime peccatrici, essendo la separazione dei giusti dai peccatori di pertinenza divina. Dobbiamo quindi pensare ad una sorta di figura retorica per immagini, un'iperbole visiva che, attraverso l'accostamento del giudizio dei dannati a quello delle anime, ricorda con maggior efficacia al lettore cosa lo attende dopo la morte. Rappresentazioni così elaborate, che si offrono a più livelli di lettura, non possono di certo essere imputate alla libera iniziativa del miniatore, ma rispecchiano la chiara presenza di un piano iconografico ben definito e legato alla volontà del committente. E nel caso della *Commedia* di Rimini, circostanza rara nei manoscritti del poema, conosciamo il nome del committente, che è quello di Jacopo Gradenigo, nobile veneziano, letterato, e per due volte podestà di Padova, dal 1392 al 1394 e quindi dal 1399 all'anno seguente¹¹. Oltre a promuovere la realizzazione del codice, Jacopo ne è anche il copista, secondo quanto indicato da un sonetto riportato nel contropiatto superiore della legatura¹². A Jacopo spetta anche la paternità del commento che accompagna i versi danteschi, un'intelligente rielaborazione delle glosse di Jacopo della Lana, cui si aggiungono i riassunti che precedono ciascun canto, arricchiti dalle osservazioni di Jacopo di Dante e Boccaccio¹³. Ad integrare il profilo che stiamo tracciando, si consideri che Jacopo raccoglieva manoscritti danteschi, tra cui un *Paradiso* scritto in gotica da un Marin Sanudo podestà di Montagnana nel febbraio del 1423

¹¹ *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO, (Urbino, Palazzo Ducale, 25 luglio – 25 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 81-83, n. 10: ALIDORI BATTAGLIA

¹² *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, progetto e coordinamento scientifico a cura di G. MARIANI CANOVA, catalogo della mostra a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi 21 marzo - 27 giugno 1999), Modena, pp. 181-183, n. 65: FRANCO

¹³ G. MARIANI CANOVA, *La miniatura alla Gambalunghiana*, in G. MARIANI CANOVA-P. MELDINI-S. NICOLINI, *I codici miniati della Gambalunghiana di Rimini*, Milano 1988, p. 46

(Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 116)¹⁴. Nel capitolo I abbiamo visto inoltre come alcuni studiosi avessero riferito a Gradenigo stesso la realizzazione delle miniature del codice¹⁵, attribuzione che in anni più recenti si è però spostata in favore del giovane Cristoforo Cortese¹⁶.

Ne deriviamo il profilo di un dotto cultore di Dante, che sui versi della *Commedia* doveva aver meditato a lungo, sia in autonomia che confrontandosi con il pensiero dei principali commentatori del poema. Quindi, anche se è difficile appurare se sia stato realmente l'esecutore fisico dell'apparato illustrativo della sua *Commedia*, non possono sussistere dubbi sull'alto grado di coinvolgimento di Gradenigo nell'elaborazione delle iconografie delle immagini¹⁷. La sua personale interpretazione del poema informa di sé le miniature del manoscritto riminese, come notato anche da Mariani Canova a proposito di un'altra caratteristica delle immagini, ossia la scelta di concentrarsi, ove possibile, sul dialogo fra Dante e Virgilio, come metafora del dialogo con gli *antiqui*¹⁸. Non solo: l'abbigliamento stesso del poeta mantovano, avvolto in un *himation* ceruleo, va ricondotto alla volontà del committente, poiché Virgilio vestito all'antica costituisce un caso unico nell'illustrazione veneta ed è spiegabile con la lunga frequentazione romana di Gradenigo¹⁹.

Risulta difficoltosa pure l'identificazione di Minosse nel manoscritto di Budapest. La prima parte del canto V è infatti illustrata da una vignetta che di primo acchito appare come

¹⁴ A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. ASOR ROSA, 3 voll., Torino 1987-1989, vol. II, *L'età moderna, II*, Torino 1988, p. 1425

¹⁵ In via dubitativa Toesca (P. TOESCA, *Il Trecento* ("Storia dell'arte italiana", 2), Torino 1951, p. 848, nota 57); Mariani Canova indica come probabile autore delle miniature Gradenigo, anche se conclude lasciando aperta la possibilità che si trattasse di Cortese e segnalando la necessità di ricerche future: MARIANI CANOVA 1988, pp. 46-65; nella stessa pubblicazione, Meldini, che firma la scheda di catalogo del manoscritto SC. 1162, propone entrambi i nomi senza sbilanciarsi in favore dell'uno o dell'altro: G. MARIANI CANOVA-P. MELDINI-S. NICOLINI, *I codici miniati della Gambalunghiana di Rimini*, Milano 1988, pp. 101-111, n. 8: MELDINI; M. BOLLATI, *Un'aggiunta e una precisazione sul "Maestro delle iniziali di Bruxelles"*, "Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici di arte antica", 4, 1997, p. 133; G. MARIANI CANOVA, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. LUCCO, 2 voll., Milano 1989, vol. I, pp. 197-200.

¹⁶ C. HUTER, *Cristoforo Cortese in the Bodleian Library*, "Apollo", 111, 1980, p. 14; FRANCO 1999; G. MARIANI CANOVA, *Autunno del Medioevo e Memoria degli Antichi: documenti della Miniatura tra Padova e Venezia*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi a cura di A.C. QUINTAVALLE, Parma, 24-28 settembre 2003, Milano 2006, p. 619

¹⁷ Come già notava giustamente Mariani Canova, anche se le miniature fossero state eseguite da Cortese, questo nulla toglierebbe "al riconoscimento del ruolo svolto da Gradenigo nella elaborazione del programma iconografico della *Divina Commedia*, e dello spirito ad essa sotteso (...)".

¹⁸ MARIANI CANOVA 2006, p. 619

¹⁹ MARIANI CANOVA 2006, p. 619

una generica scena di tortura dei dannati: al centro della composizione vi sono due peccatori, pungolati con lunghe forche da due diavoli situati ai lati, uno a sinistra ed uno a destra (fig. V.24). Abbiamo visto come, pur nella perdita delle sue fattezze umane e sovente dei suoi attributi di regalità, vi sia quasi sempre un dettaglio che permette al lettore di riconoscere Minosse: il trono o uno sperone di roccia su cui siede con posa salda e dignitosa, e spesso un corteggio di diavoli che esegue i suoi ordini. Anche nei casi in cui la rappresentazione risulta oltremodo spoglia, come nello Strozzi 152 e nell'Egerton, il riconoscimento è permesso dal fatto che Minosse è la sola creatura demoniaca che compare nella scena, e non sussiste così possibilità di fraintendimento. Nel codice di Budapest ogni riferimento alla superiorità di grado di Minosse è assente, ed è possibile riconoscerlo solo dalla grossa coda avvinghiata intorno alla vita, peraltro poco leggibile poiché nera contro il fondo dello stesso colore del corpo del demone.

V.3 Cerbero

“Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.
Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra.”

(*Inf.*, VI, vv. 13-18)

La descrizione dantesca si sofferma con precisione su alcuni dettagli, ma senza suggerire al lettore un'immagine univoca della mostruosa creatura²⁰. Cerbero è infatti evocato attraverso elementi mostruosi, come gli occhi vermigli e le mani unghiate, ma la sua immagine classica, ossia quella di cane a tre teste, non è mai delineata in modo preciso e inequivocabile. La natura canina è infatti richiamata solo al v. 14 dalle parole “caninamente

²⁰ Com'è stato rilevato da Brieger (*Pictorial commentaries to the Commedia*, in P. BRIEGER- M. MEISS- C.S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, p. 87; P. BRIEGER, *Analysis of the illustrations by canto*, in BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, vol. I, pp. 123-124).

latra”. Meglio definita è invece l’idea che Cerbero sia una creatura tricipite, come si vede ancora al v. 14, dove si fa esplicito riferimento alle sue “tre gole”, e ancora ai versi successivi:

“Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne”
(*Inf.*, VI, vv. 22-23)

“cotai si fecer *quelle facce* lorde”
(*Inf.*, VI, v. 31)

Vi è poi un’ulteriore elemento di ambiguità, generato dall’impiego del termine “mani”, più propriamente da riferirsi ad un essere umano che ad una creatura dalle sembianze animali. Questo ebbe un’eco sull’elaborazione di alcune miniature, che in conseguenza di ciò presentano grottesche rappresentazioni di un Cerbero dai tratti umanoidi.

La grande variabilità dell’immagine del demone guardiano si palesa già nell’analisi dei due testimoni fiorentini. Infatti, nello Stroziano 152 appare pienamente recepita l’iconografia classica: Cerbero calpesta i dannati con le zampe unghiate, ha corpo di cane, e tre teste goffamente disegnate una sopra l’altra per suggerire l’idea di uno spazio tridimensionale, ma anche probabilmente per evocare con nitidezza la principale e più nota deformità del corpo del demone (fig. V.25). Per capire con quale fedeltà è stato rispettato il modello classico, basta confrontare l’immagine del manoscritto stroziano con le miniature del Virgilio Vaticano, in cui il mostro è raffigurato ai ff. 9r e 48v (figg. V.11-V.26). In entrambi i manoscritti, Cerbero appare come un robusto mastino dalle zampe possenti, anche se nel codice Vaticano il corpo ferino appare sapientemente tornito attraverso l’attenta e studiata modulazione del colore, secondo la migliore tradizione pittorica tardoantica, perfettamente esemplificata dagli affreschi di Pompei.

Nel codice Poggiali, il cane infernale esibisce invece un corpo assimilabile alla più comune tradizione medievale, intendendo con questo quelle rappresentazioni di diavoli dal corpo umano nella struttura²¹, ma deformato e stravolto con dettagli mostruosi per segnalarne

²¹ Nelle rappresentazioni più antiche (IX-X secolo) il diavolo appare sostanzialmente antropomorfo. A partire dal Mille vengono introdotte connotazioni negative, come la nudità e il colore scuro, o tratti animali, ma il corpo rimane sostanzialmente umano e ben proporzionato nella struttura (BASCHET 1994, pp. 646-647).

la natura infernale (fig. 27)²². Fatta eccezione per le tre teste, nel caso del Poggiali il custode del secondo cerchio si mostra vagamente umano negli elementi costitutivi del corpo, come le gambe, il torace e le braccia, ma per rimarcare l'appartenenza alla sfera del diabolico il miniatore l'ha rappresentato interamente ricoperto di un manto di pelo nero, tratteggiato con filamenti sottili dati in punta di pennello e pazientemente lumeggiato con fini tocchi di biacca. Il demone è raffigurato in piedi davanti ai corpi ammassati dei dannati, che Cerbero graffia e squarta con zampe dai lunghi artigli che ricordano quelle di un rapace. L'unico elemento verosimilmente riconducibile alla memoria del Cerbero classico è la coda spelacchiata che spunta dalla schiena della creatura, forse l'eco di una coda canina. Pur essendo completamente diverso dal Cerbero virgiliano, e da quello dello Stroziano 152, non si può però dire che il demone del Dante Poggiali non rispetti la descrizione dantesca nei suoi elementi principali: l'orrida creatura possiede mani unghiate, un ventre ampio, e quel che più conta, tre teste, ognuna corredata di una "barba unta e atra". Ogni testa presenta sembianze umane, ma il miniatore ha attinto alla ricca tradizione medievale per conferire alla sua creatura elementi che ne indicassero inequivocabilmente la natura demoniaca: il capo in primo piano presenta infatti orecchie lunghe e a punta, da cui escono vivaci fiamme rosse.

In ambito padano, troviamo una soluzione in un certo senso vicina a quella del Poggiali nell'Egerton 943, in cui Cerbero mostra ancora un aspetto vagamente umanoide, con braccia che terminano in mani umane, la pancia vistosamente gonfia, e gambe ancora umane ma anche in questo caso concluse in una sorta di artiglio d'uccello rapace (fig. V.28). Diversamente dal Dante Poggiali, il mostro è raffigurato non in piedi sopra ai dannati, ma accovacciato a lato di un gruppo di golosi, una gamba inginocchiata, l'altra piegata ad angolo retto in modo da appoggiare il piede a terra. La ferocità della belva non risulta ridotta, anzi: Cerbero è mostrato nell'atto di afferrare le gambe insanguinate di un peccatore per portarsi i piedi ad una delle tre voraci bocche. Il corpo del demone è coperto di pelo marrone, e anche in questo caso la corta coda sfilacciata potrebbe costituire una sopravvivenza dell'antica immagine canina. Va infine riscontrato come, ancora una volta analogamente a quanto

²² A tale riguardo, trovo opportuno citare Barbara Spiaggiari: "Rispettando una categoria che è fondamentale per comprendere il pensiero medievale, cioè la concretezza e la reale esistenza di ciò che per noi oggi rileva dell'immaginario, il mostro non perde mai il contatto con quanto esiste in natura, e partecipa sempre – sia pure in forma anomala – dei tratti costitutivi di una specie vivente, sia essa umana, animale o vegetale." (B. SPIAGGIARI, *Antecedenti e modelli tipologici nella letteratura in lingua d'oil*, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, Atti del XXIII Convegno storico internazionale, (Todi, 13-16 ottobre 1996), Spoleto 1997, p. 109, nota 8).

avviene nel Poggiali, il miniatore abbia dipinto tre teste d'aspetto sommariamente umano, deformandole poi in senso demoniaco inserendo elementi derivanti dalla sfera del mostruoso, come l'incarnato marrone e i denti affilati ben in vista, o ancora gli occhi sproporzionatamente grandi e venati di rosso, già indicati al v. 16 ("Li occhi ha vermigli"). A tale proposito, è possibile rilevare un'analogia nel processo creativo tramite cui Dante inventava i suoi mostri e i miniatori della *Commedia* componevano le loro immagini: emblematico è proprio il caso di Cerbero, nella cui descrizione il poeta esula dal modello virgiliano per ricorre ad elementi, come "li occhi vermigli", ampliamenti utilizzati per definire i mostri e i demoni che popolano i romanzi in lingua d'oil, come il *Roman d'Enéas* e il *Roman d'Alexandre*, e ancora le *chansons de geste*²³. Allo stesso modo, e non solo nel caso di Cerbero, i miniatori si allontanano sovente dal modello dantesco, di cui generalmente conservano le caratteristiche più salienti, modificandone gli elementi costitutivi o aggiungendone di estranei alla descrizione del canto e più familiari al contesto culturale e visivo di creazione del manoscritto, per accrescere l'efficacia comunicativa dell'immagine in modo che risultasse immediatamente decodificabile dal fruitore, e che magari ne indirizzasse la lettura secondo determinati percorsi esegetici ed interpretativi.

Diverso è il caso del Codex Italicus della Biblioteca Universitaria di Budapest. Qui il cane infernale ha un corpo da demone, interamente colorato di nero, e tre teste canine, dal muso aguzzo e piuttosto allungato, rivolte ognuna in una direzione diversa (fig. V.29). La creatura si trova in piedi di fronte ad un gruppo di golosi, in una posa dinamica e leggermente sbilanciata che pare suggerire che stia attaccando uno degli infelici per divorarlo, come indicano le braccia protese in avanti e le mani arcuate pronte alla presa. L'elemento più rilevante però è che da due teste sbucano gli arti di dannati inghiottiti e sbranati dal demone. Come rilevato da Sonia Gentili, questo potrebbe essere strettamente dipendente dal testo riportato nel Dante ungherese. Nella tradizione dei versi relativi alla descrizione di Cerbero, assistiamo infatti alla variazione tra i due termini "iscoia" e "ingoia", quest'ultimo predominante nei codici dell'antica vulgata; a questa variazione lessicale può corrispondere una diversa immagine di Cerbero, che nella maggior parte dei casi in cui il testo riporta "ingoia" viene rappresentato nell'atto di divorare o mordere i dannati²⁴. Nella *Commedia* di Budapest ad un Cerbero divoratore corrisponde la variante "ingoia", e così è ancora nel Dante

²³ A proposito di alcune delle fonti usate da Dante per creare alcuni dei suoi mostri si veda: SPIAGGARI 1997, in particolare riguardo a Cerbero si vedano le pp. 118-120.

²⁴ S. GENTILI, "Ut canes infernales": Cerbero e le arpie, in *I "monstra"* 1997, p. 186-192

Egerton, dove abbiamo visto che Cerbero è colto nell'atto di portarsi alla bocca il piede di un dannato, e nel ms. 1102 della Biblioteca Angelica di Roma, in cui Cerbero è un demone medievale cui sono state aggiunte due teste canine ai lati del capo, e da una di queste fuoriescono le gambe di un goloso maciullato dalle fauci del mostro. Nella *Commedia* Estense, la cui analisi verrà ripresa in seguito, alla variante "ingoia" corrisponde invece un'immagine che visibilmente risente della rappresentazione del diavolo divoratore dei giudizi finali di Duecento e Trecento (figg. V.68-V.69), la stessa iconografia che influenzò il Lucifero dantesco e molte delle sue rappresentazioni.

Non è così nel Dante Poggiali e nello Strozziiano 152, in quest'ultimo verosimilmente per influsso della tradizione figurativa classica, e ancora nel manoscritto It.IX.276 della Biblioteca Marciana, dove possiamo però ipotizzare che sia intervenuta una diversa influenza.

Il Cerbero del manoscritto marciano campeggia al centro della vignetta, curiosamente inserito all'interno di una stretta torre merlata (fig. V.30). L'immagine risulta purtroppo abrasa in corrispondenza del demone, ma possiamo tuttavia notare che il mostro ha fattezze antropomorfe e il muso allungato di un cane lupo, ripiegato verso il petto. Ai due lati del capo s'inseriscono, come per aggiunta, altre due teste canine, quella di destra rivolta ai golosi, quella di sinistra con la bocca spalancata a ricevere la manciata di terra che Virgilio gli sta porgendo. Rispetto alle miniature viste finora, Cerbero manca di quegli attributi demoniaci cui spesso i miniatori hanno fatto ricorso per definire la natura diabolica del mostro, come gli occhi iniettati di sangue, le orecchie aguzze o gli artigli. Il cane infernale non sembra qui un demone della tradizione medievale che il miniatore ha modificato in modo da rendere più aderente alla tradizione dantesca, né, d'altro canto, mostra riferimenti all'iconografia classica, dal momento che è raffigurato stante in atteggiamento umano, e non a quattro zampe. Il precedente più immediato per questa soluzione figurativa sembra essere la raffigurazione del cinocefalo, creatura immaginifica dell'antichità greca il cui mito fu ripreso e immortalato nella produzione letteraria del Medioevo europeo²⁵, in particolare dal libro delle *Meraviglie dell'Oriente*. È questo il titolo dato da Montague Rhodes James ad un trattato altomedievale che parla delle meravigliose specie umane ed animali che popolano l'Oriente²⁶, tradotto dal greco nel IV secolo d.C. e poi variamente rielaborato in differenti versioni nel corso del

²⁵ Per una breve ricognizione dei testi che dall'Antichità al Medioevo tramandano il mito del cinocefalo si veda: C. LECOUTEUX, *Les Cynocéphales. Etude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XII siècle*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXIV, 2, aprile-giugno 1981, pp. 117-128.

²⁶ M.R. JAMES, *Marvels of the East. A full reproduction of the three known copies*, Oxford 1929

Medioevo. *Le Meraviglie dell'Oriente* si inserisce in un longevo e prolifico filone letterario di immaginose speculazioni sulle creature del lontano Est, inaugurato da un trattato sull'India di Ctesia di Knidos del IV secolo a.C. e destinato ad avere lunghissima durata ed una sempre rinnovata influenza sulla visione che dell'India ebbe l'uomo occidentale dall'età greca fino ad addirittura il XVII e il XVIII secolo. Ctesia nella sua opera menziona favolose creature quali i giganti, i pigmei, gli sciapodi, ossia uomini che camminano su un solo piede abnorme usato all'occorrenza come parasole, i cinocefali, esseri umani con la testa canina, e molte altre razze bizzarre ancora.

Nelle *Meraviglie dell'Oriente* il cinocefalo appare come un essere umano dal corpo slanciato e tornito, con testa di cane, solitamente piuttosto allungata e con le orecchie a punta alzate e ben in vista. Va precisato che *Le meraviglie dell'Oriente* non fu l'unico veicolo di diffusione dell'iconografia delle razze meravigliose: il loro impatto sull'immaginario medievale fu tale che le descrizioni delle creature d'Oriente furono incorporate in altri testi, come il *Roman d'Alexandre* nel passo relativo alle avventure di Alessandro in Oriente, ma anche le mappe medievali, che presentano raffigurazioni di sciapodi e pigmei, cinocefali e iperborei, impiegati per caratterizzare in senso esotico le terre raffigurate²⁷. I racconti di Ctesia vennero inoltre recepiti da Plinio nella sua celebre *Naturalis Historia* e da Solino nella *Collectanea rerum memorabilium*, due testi che decretarono il successo e la durata di questa tradizione nel Medioevo occidentale²⁸. Ed è proprio in un tardo testimone dell'opera di Solino, oggi alla Biblioteca Ambrosiana, che troviamo l'immagine di un cinocefalo iconograficamente affine al Cerbero dell'It. IX.276, che con esso condivide il muso lupino e le orecchie aguzze (fig. V.31).

Le meravigliose specie dell'India vennero poi a far parte di quel repertorio mostruoso che orna gli apparati scultorei delle chiese, come testimonia il timpano di Vézelay²⁹, in cui nella fascia più interna delle tre cornici scolpite che racchiudono l'*Ascensione di Cristo* del portale principale, due cinocefali fanno la loro comparsa, in qualità di rappresentanti dei popoli lontani cui portare la parola del Vangelo (fig. V.32)³⁰.

²⁷ WITTKOWER 1977, pp. 54; 58

²⁸ R. WITTKOWER, *Marvels of the East: a Study in the History of Monsters*, in R. WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, pp. 46-55

²⁹ Vézelay, Sainte-Madeleine, realizzato fra il 1120 e il 1132

³⁰ WITTKOWER 1977, p. 55

Possiamo quindi immaginare che quando il miniatore dell'It.IX.276 dovette scegliere come rappresentare un demone dalle fattezze di cane, invece di rivolgersi alla fonte classica abbia più facilmente trovato nella produzione figurativa a lui vicina – fosse essa miniatoria, scultorea o eseguita su altri supporti – un modello che rispondeva esattamente a quanto cercava e di pronta ed immediata reperibilità.

Una ancora diversa soluzione figurativa è fornita dal miniatore del cosiddetto Dante Estense, manoscritto α.R.4.8 della Biblioteca Estense di Modena. In questa miniatura, Cerbero svetta fieramente al centro di un gruppo di golosi stesi a terra in diverse posizioni (fig. V.33). La memoria del Cerbero classico è qui completamente negletta: il demone infatti non solo non ha tre teste canine, ma non ha nemmeno tre teste. Il Cerbero della *Commedia* Estense mostra invece tre facce, la centrale demoniaca, le laterali dal profilo indubitabilmente umano. Possiamo supporre che questo sia avvenuto per influsso dell'iconografia di Lucifero, in particolare nella sua versione di demone divoratore, presentata più approfonditamente nell'ultimo paragrafo del capitolo. In effetti, del Maligno il Cerbero Estense riporta anche le ampie ali di pipistrello. In quest'ottica, trova una logica spiegazione anche la posizione del demone, che è mostrato dalla vita in su, al pari del Lucifero dantesco di cui è visibile solo il torso, dal momento che la parte inferiore del corpo è imprigionata nella ghiaccia infernale. Ulteriore elemento distintivo di questo demone, è la testa canina che affiora al centro della sua pancia. Potrebbe trattarsi di una sorta di “compensazione iconografica”: mancando altre illusioni alla natura canina del demone, il miniatore potrebbe aver inserito questo dettaglio per ottenere un'immagine almeno parzialmente più fedele ai versi danteschi. Suggestioni di questo tipo si trovavano d'altronde anche nel repertorio figurativo medievale, soprattutto a partire dagli anni intorno al 1200³¹. Un demone con una testina diabolica sul ventre compare ad esempio in un foglio di salterio un tempo appartenente alla collezione della Chester Beatty Library di Dublino e oggi al Fitzwilliam Museum (fig. V.34)³². Il foglio reca una miniatura a piena pagina di mano del miniatore inglese William De Brailes, attivo nella prima metà del XIII secolo, in cui la drammatica scena del *Giudizio Universale* è sapientemente ripartita in un'articolata struttura composta di tre cornici a mandorla nella metà superiore del foglio, quindi di altre sei scene distribuite in cornici semicircolari³³. Ed è nella cornice più in basso,

³¹ BASCHET 1994, p. 649

³² Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 330, n. 3

³³ E.G. MILLAR, *The Library of A. Chester Beatty. A descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, 2 voll., Oxford 1927, vol. I, *Manuscripts 1 to 43*, pp. 122-126: COCKERELL

dove vengono gettate le anime destinate alla dannazione eterna, che notiamo una creatura demoniaca dal capo animale, le orecchie aguzze, e due ulteriori teste diaboliche, una sulla pancia ed una sul fianco.

Anche nella *Divina Commedia* della Biblioteca Gambalunga di Rimini Cerbero appare assimilato alla figura del Lucifero dantesco (fig. V.35). Qui il guardiano del cerchio dei golosi è rappresentato al centro di una vignetta di cui è il protagonista incontrastato. Infatti, i due pellegrini si affacciano timidamente dal margine sinistro della scena, Dante quasi per intero, mentre di Virgilio scorgiamo solo il profilo. Cerbero è raffigurato in scala maggiore rispetto ai due poeti, è in piedi in posizione frontale e troneggia su un mucchio di peccatori, cosa che lo pone in una posizione sopraelevata rispetto a quella di Dante e la sua guida. Con la mano sinistra impugna una forca, dalle scapole si staccano due piccole ali di pipistrello, e ha tre teste cornute, quella centrale rivolta in avanti verso il lettore, mentre le altre due guardano una destra ed una sinistra. Nella parte destra della miniatura, due diavoletti di piccole dimensioni, non più alti della gamba di Cerbero, stanno a guardia dei dannati. Come si vede, non sono solo le ali e i tre capi a ricordare il principe dell'inferno, ma soprattutto l'ampio ruolo riservato a Cerbero nella costruzione dell'immagine, rimarcato dalle sue dimensioni e dalla posizione elevata.

V.4 Gli avari e i prodighi

“Come fa l’onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s’intoppa,
così convien che qui la gente riddi.
Qui vid’i’ gente piu’ ch’altrove troppa,
e d’una parte e d’altra, con grand’urli,
voltando pesi per forza di poppa.
Percoteansi ‘ncontro, e poscia pur li
si rivolgea ciascun, voltando a retro
gridando: “Perché tieni?” e “Perché burli?”.
(*Inf.*, VII, vv. 22-30)

“E io, ch’avea lo cor quasi compunto,
dissi: “Maestro mio, or mi dimostra
che gente e’ questa, se tutti fuor cherci
questi chercuti a la sinistra nostra.”

(*Inf.*, VII, vv. 36-39)

“Questi fuor cherci, che non ha coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio”.

(*Inf.*, VII, vv. 46-48)

La pena degli avari e i prodighi offre la possibilità di introdurre un argomento non ancora trattato in forma estesa, ossia quello degli errori talvolta compiuti dai miniatori di fronte a passaggi del testo dantesco non di immediata comprensione o suscettibili di interpretazioni. “Voltando pesi per forza di poppa” significa infatti che i dannati facevano rotolare dei pesi facendo forza con il petto³⁴. Di quali pesi si trattasse non è specificato, ma di fatto risulta quasi spontaneo immaginare dei grossi macigni che avari e prodighi spingono avanti premendovisi contro con il corpo e con il torace, cercando penosamente di muoverli. Le parole di Dante non dovettero però risultare facilmente comprensibili, come documenta l’ampio numero di soluzioni offerte dai miniatori per trasporre in immagini la criptica descrizione. Ma non solo: come osserva Fallani “le interpretazioni di visione sono tanto diverse tra loro, non solo perché la capacità intuitiva degli interpreti che si affidano al disegno o al colore è diversa, bensì per il fatto che il poeta evoca più che descrivere, suscita immagini più che definirle, lasciando un largo spazio di immaginazione che il lettore colmerà a suo modo e che gli rende il testo più vicino al suo sentimento”³⁵. E, si può aggiungere, che il miniatore colmerà a suo modo, secondo la sua capacità di immaginazione e il suo archivio mentale di modelli visivi da riadattare aggiustandoli allo scopo.

Partiamo dalle miniature più congruenti con la descrizione del canto. In due casi, lo Stroziano 152 e il manoscritto 67 di Padova, avari e prodighi paiono sottoposti ad una sorta di supplizio di Sisifo “di gruppo”. Nel manoscritto Stroziano vediamo una sequenza di

³⁴ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di G. BONDIONI, Milano 1998, pp. 127-128

³⁵ G. FALLANI, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo 1971, p. 71

immagini liberamente inserite nel *bas de page*, in cui prima appaiono Dante e Virgilio di fronte a Pluto, quindi di nuovo i due pellegrini davanti agli avari e ai prodighi, ed infine ancora i due poeti che guardano le acque sanguinolente della palude Stigia (fig. V.36). I peccatori di questo cerchio sono raccolti in due sparuti gruppi, raffigurati chini intorno a dei massi di medie dimensioni. Alcuni di loro tentano di spingere i pesanti macigni con le braccia, altri provano faticosamente a sollevarli. Nel codice padovano la narrazione visiva è invece più concisa: il canto è introdotto da un'immagine riassuntiva posta all'interno della colonna di testo, in cui vediamo Dante e Virgilio sulla sinistra, e al centro ben sette dannati che armeggiano invano intorno ad un masso sferico grande quanto loro (fig. V.37). È da notare qui come, pur mostrandosi impreciso nell'illustrazione della pena, il miniatore sia invece attento a rendere le emozioni espresse nel canto, in cui l'autore della *Commedia* lascia trapelare tristezza e rammarico per questa categoria di dannati, sentimenti invero brillantemente resi nell'espressione e nell'atteggiamento del poeta, che volge lo sguardo mesto a terra e stringe il polso della mano destra con la sinistra, in un gesto di amaro raccoglimento.

Nell'It.IX.276 (fig. V.38) la prima parte del VII canto è illustrata da due miniature tabellari poste una sopra l'altra ed inserite nella seconda colonna di testo. Nella vignetta superiore, Dante e Virgilio sono in piedi di fronte a Pluto, il demone guardiano del cerchio, che emerge da un oscuro anfratto roccioso. Nell'immagine sottostante, i due poeti osservano gli avari e i prodighi, alcuni in piedi con grosse pietre in mano, anche più d'una, e alcuni chinati a raccoglierne altre. Sulla destra, due peccatori si allontanano verso il margine esterno della vignetta. La descrizione dantesca è dunque fraintesa, poiché i dannati, più che "voltare", far rotolare i grandi massi, li sollevano e li trasportano. Manca inoltre, così come mancava nel codice Stroziano e in quello di Padova, un riferimento visivo ai versi 22-24, ossia a quel furioso scontrarsi delle due diverse schiere di dannati che Dante paragona al frangersi delle onde l'una contro l'altra. Il miniatore dell'It.IX.276 è però attento ad un altro dettaglio che ha grande evidenza nel testo, ossia la tonsura dei peccatori, che sono pertanto raffigurati con un'ampia parte del capo priva di chioma ed un cerchio di capelli tutt'intorno. Nelle terzine centrali del canto, Dante chiede espressamente alla sua guida se tutti i tonsurati ("chercuti") rivestirono cariche nella Chiesa ("cherci": chierici, ecclesiastici), e Virgilio risponde affermativamente, aggiungendo che tra essi vi sono anche papi e cardinali (vv. 46-48)³⁶.

³⁶ *La Divina* 1998, p. 130

L'illustratore di pennello del codice marciano non fu il solo a prestare attenzione a quest'elemento, tutt'altro: nei casi presentati di seguito i miniatori furono anche più generosi nella traduzione visiva del canto, e rappresentarono gli avari e i prodighi con mitre papali e cappelli cardinalizi.

Così è nel Dante Estense e nel manoscritto gambalunghiano. Le miniature di questi codici sono tra loro avvicinati, poiché entrambi gli artisti di pennello visualizzarono la parola "pesi" non come pietre o macigni, ma come macine di un mulino. Nel codice Estense la scena si svolge in una striscia posta nella parte superiore del foglio, in cui vediamo Dante e Virgilio di fronte a Pluto, e alle spalle del demone tre peccatori, che camminano verso destra, chini sotto il peso di macine di mulino che portano appoggiate ad una spalla, sorreggendole con un braccio (fig. V.39). Dalla direzione opposta, sopraggiungono altri due dannati, anch'essi gravati dal peso delle macine. Qui è pertanto reso il confluire degli avari e prodighi da direzioni diverse. Tutti i dannati rappresentati indossano inoltre copricapi papali o cardinalizi. Una sequenza analoga è adottata nella *Divina Commedia* della Biblioteca Gambalunga di Rimini, anche se il tutto è condensato in una miniatura tabellare bordata di rosso (fig. V.40). A sinistra, i due poeti trattano con Pluto. Dietro al guardiano, cinque peccatori con le macine al collo, il primo e l'ultimo con la mitra papale, il secondo tonsurato e il terzo con un rosso cappello cardinalizio. I primi due si scontrano tra loro, e così i secondi due, frammentando e parcellizzando quello che nelle parole di Dante è tinteggiato come un titanico scontro tra flussi di persone inimmaginabilmente numerosi. Gli avari e i prodighi tornano poi nelle due vignette successive: nella prima, Pluto giace a terra inoffensivo, sconfitto dalle parole di Virgilio, mentre nella parte destra i dannati proseguono nell'incessante andare e venire che connota la loro pena, le macine di mulino al collo, i copricapi ecclesiastici addosso. Nella seconda vignetta, i due poeti si sono fatti più vicini alle anime punite, e Pluto è scomparso: avari e prodighi sono raffigurati come nelle due miniature precedenti, ma ora alcuni di loro sono caduti a terra a causa degli scontri con le gli altri dannati (fig. 41).

Tra le rappresentazioni più bizzarre e difficilmente comprensibili di questo passo vanno infine annoverate quelle offerte dal manoscritto 33 di Budapest e dal manoscritto 1102 dell'Angelica.

Nel primo, in una miniatura tabellare inserita nella seconda colonna di testo, vediamo un gruppo di anime, tutte con in capo una mitra papale o un rosso cappello cardinalizio,

radunate intorno ad un tavolo ligneo sul quale, sopra a quello che sembra un panno bianco, sono disposti in file irregolari dei cerchietti neri, forse monete o sassolini, che alcuni dannati muovono con le mani (fig. V.42). Più che una pena infernale, la scena fa pensare ad una partita di backgammon fra amici, complice anche l'espressione tutto sommato serena sul volto dei peccatori. Forse proprio per questo il miniatore si sentì in dovere di dipingere alcune basse fiammelle che lambiscono i piedi dei dannati, non menzionate nel testo ma necessarie a ricordare al lettore che quello che sta vedendo è uno spaccato dell'Oltretomba. I minuti oggetti scuri che tanto assorbono l'attenzione dei dannati potrebbero essere forse interpretati come monete, un richiamo di immediata comprensione alla colpa che lì è punita. Ma si potrebbe altresì leggerli come pesi di una bilancia, in riferimento alla mancanza di equilibrio nella gestione delle ricchezze che caratterizza ed accomuna i peccati di prodigalità e avarizia.

Molto originale appare anche la miniatura del manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica. Nel codice di Roma gli eventi del canto sono raffigurati con concisione in una vignetta posta prima dell'incipit, coerentemente con la tipologia illustrativa adottata in questo libro (fig. V.43). Nell'angolo in basso a sinistra del riquadro, sotto ai due viandanti, gli avari e i prodighi, chi col cappello cardinalizio, chi con la tonsura, sono disposti in un gruppetto circolare sopra ad una piattaforma rocciosa. A destra in alto vi doveva essere l'immagine di Pluto, oggi completamente abrasa, e sotto, pure parzialmente rovinati, gli iracondi ammassati in quello che appare come un turbine vorticoso, del quale si riconoscono volti di dannati che si mordono e si picchiano in una sanguinosa lotta. A differenza degli iracondi, gli avari e i prodighi, collocati in primo piano e fortunatamente più leggibili, non rispondono alla descrizione dantesca e sono infatti intenti a combattere fra loro con delle aste metalliche da cui pendono dei ganci, cui appendere oggetti di natura e pesi diversi: delle bilance dunque, che i dannati brandiscono come armi e che impugnano l'uno contro l'altro. Come si vede, torna qui il riferimento alla matrice comune dei peccati di avarizia e prodigalità, ossia l'assenza di misura nel rapporto col denaro. Inoltre, nella disposizione circolare dei dannati si potrebbe scorgere l'eco di un riferimento al Salmo 11, che recita "in circuiti impii ambulat", verso di cui troviamo una puntuale illustrazione *ad verbum* nel notissimo Salterio di Utrecht (Biblioteca Universitaria, ms. 32; fig. V.44)³⁷.

³⁷ Un'eccellente analisi dei disegni del Salterio di Utrecht, con chiare e dettagliate spiegazioni dell'illustrazione letterale che ivi si dispiega, è offerta da: K. VAN DER HORST, *The Utrecht Psalter: Picturing the Psalms of David*, in *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, catalogo della mostra a cura di K.

Deludente appare invece la rappresentazione di avari e prodighi nel manoscritto Egerton 943, in cui alcuni dannati dalle ferite sanguinanti si scontrano a mani nude (fig. V.45), in ossequio al termine “zuffa” impiegato da Dante (v. 59). Mancano del tutto riferimenti alla pena descritta del canto o al fatto che molti dei puniti fossero in vita uomini di Chiesa, elemento che ricorre invece di frequente negli altri manoscritti.

Vale la pena di porre una volta di più nel dovuto rilievo l’attenzione mostrata dai miniatori, o più probabilmente da chi stese il piano iconografico dei manoscritti, allo *status* sociale dei peccatori sulla terra, di cui viene insistentemente ribadita l’appartenenza al clero attraverso la rappresentazione di copricapi papali e cardinalizi. Questo è ancor più sorprendente se si considera che la pena dantesca, come abbiamo visto, non è invece mai resa con una simile precisione.

Un caso analogo è riscontrabile nelle miniature che rappresentano l’incontro di Dante con gli usurai. Questi peccatori sono seduti sotto una pioggia di fuoco nel sabbione rovente del VII cerchio, al collo una sacca che li identifica:

“Così ancor su per la strema testa
di quel settimo cerchio tutto solo
andai, dove sedea la gente mesta.”

(*Inf.*, XVII, vv. 43-45)

“Poi nel viso a certi li occhi porsi,
n’ quali ‘l doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun; ma io m’accorsi
che dal collo a ciascun pendea una tasca
ch’avea certo colore e certo segno,
e quindi par che ‘l loro occhio si pasca.
E com’io riguardando tra lor vegno,
in una borsa gialla vidi azzurro
che d’un leone avea faccia e contegno.
Poi, procedendo di mio sguardo il curro,

VAN DER HORST-W. NOEL-W.C.M. WÜSTEFELD, (Utrecht, Museum Chatarijneconvent, 31 agosto – 17 novembre 1996), Goy-Houten 1996, pp. 55-84

vidine un'altra come sangue rossa,
mostrando un'oca bianca più che burro.
E un che d'una scrofa azzurra e grossa
Segnato avea lo suo sacchetto bianco,
mi disse: "Che fai tu in questa fossa?"
(*Inf.*, XVII, vv. 52-66)

Anche in questo caso Dante doveva avere in mente scene di *Giudizi* affrescati o scolpiti, in cui gli usurai sono quasi sempre caratterizzati da una borsa appesa al collo, in Italia come nel resto d'Europa (fig. V.46)³⁸. Dante arricchisce il motivo della borsa, inequivocabile riferimento all'attività di usura, con l'accurata descrizione di stemmi di famiglie realmente vissute ai suoi tempi³⁹, indulgiando sui soggetti e sui colori, in modo tale da evocare con straordinaria vividezza la scena davanti agli occhi del lettore. Le parole dantesche sono recepite con sorprendente attenzione nella maggior parte dei manoscritti considerati in questo studio. Non solo la pena è rappresentata fedelmente, ma addirittura in alcuni casi i miniatori indulgiano a dipingere gli stemmi descritti dal poeta, riproducendo con esattezza i soggetti e i colori indicati. Così è nel manoscritto Strozzi 152, nell'Egerton 943 (fig. V.47) e nel Dante Estense. Non è da meno il manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova (fig. V.48), in cui, se possibile, l'attenzione al testo è ancora più affinata che negli altri manoscritti: infatti, il terzo usuraio sulla destra mostra animalescamente la lingua, come indicato dal poeta ai versi 74-75 ("Qui distorse la bocca e di fuor trasse / la lingua, come bue che 'l naso lecchi."). Piccole divergenze dal testo si trovano nella *Commedia* di Budapest, in cui i dannati sono rappresentati in piedi, e non seduti, e nel manoscritto della Biblioteca Angelica, in cui ai tre usurai menzionati da Dante, se ne aggiunge un quarto, forse l'usuraio la cui venuta è profetizzata da Reginaldo Scrovegni: "Con questi Fiorentin son padoano / spesse fiate mi 'ntronan li orecchi / gridando: "Vegna 'l cavalier sovrano / che recherà la tasca con tre becchi!" (vv. 70-73). In entrambi i casi va però rilevata la corretta esecuzione degli stemmi sulle borse descritti nel testo. Un'attenzione così marcata

³⁸ Y. CHRISTE, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, edizione italiana a cura di M.G. BALZARINI, Milano 2000, p. 44, (edizione originale: *Jugements dernieres*, Francia 2000)

³⁹ Il primo stemma è infatti identificabile con quello dei fiorentini Gianfigliuzzi, il secondo è lo stemma degli Obriachi, altra famiglia di Firenze, e infine la terza tasca reca lo stemma dei padovani Scrovegni (*La divina* 1998, p. 303).

a questo canto del poema rivela quanto il problema dell'usura fosse avvertito nel Medioevo, e come le parole di Dante andassero a toccare la sensibilità di committenti e miniatori.

V.5 Il Minotauro

“Qual è quella ruina che nel fianco
Di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,
che da cima del monte, onde si mosse
al piano è sì la roccia discoscesa,
ch'alcuna via darebbe a chi su fosse:
cotal di quel burrato era la scesa;
e 'n su la punta de la rotta lacca
l'infamia di Creti era distesa
che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi, sé stesso morse,
sì come quei cui l'ira dentro fiacca.”

(*Inf.*, XII, vv. 4-15)

“Qual è quel toro che si slaccia in quella
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella,
vid'io lo Minotauro far cotale.”

(*Inf.*, XII, vv. 22-25)

Proseguendo nel loro viaggio oltremondano, i due pellegrini giungono al VII cerchio, deputato alla punizione eterna di coloro che si macchiarono in vario modo del peccato di violenza. Simbolo della rabbia bruta nonché custode del cerchio è il Minotauro, apparizione invero alquanto fugace nell'economia del canto: menzionato nelle prime terzine, viene repentinamente messo fuori gioco da Virgilio, che, ricordandogli l'ingloriosa morte ad opera

di Teseo e Arianna, ne provoca un accesso di rabbia incontrollata, durante il quale i due approfittano per scappare e procedere oltre.

Dante presenta il Minotauro richiamando alla memoria del lettore le origini raccapriccianti della creatura, ma non una parola è spesa per descriverne l'aspetto. Questo silenzio dette origine, specialmente negli studi moderni, ad una lunga ed accesa *querelle* su quale fosse l'aspetto del mostro nelle intenzioni del poeta, se un essere umano con la testa di toro, come nella tradizione classica, o piuttosto un mostro dal corpo bovino e la testa d'uomo. Se i primi commentatori evitarono perlopiù di sbilanciarsi, riproponendo in diverse forme la cauta descrizione ovidiana "semibovemque virum semivirumque bovem" (*Ars amatoria*, II, 24)⁴⁰, i dantisti della nostra epoca si sono schierati in favore ora di una tesi ora dell'altra tentando di appigliarsi, per la verità in modo non sempre convincente, ai pochi passaggi del testo che permettessero una qualche speculazione. Decisamente sicuro che il Minotauro dantesco abbia corpo di toro e testa umana è un grande esegeta della *Commedia*, Umberto Bosco, che è talmente certo di questa lettura da affermarla con grande risolutezza, senza addurre prove in favore di essa⁴¹. D'altronde, il paragone con il toro imbestialito al verso 24 ha indotto buona parte della critica a proporre l'immagine di un Minotauro dal corpo bovino e la testa umana, ma non si tratta di un elemento incontrovertibile dal momento che, come osserva Pastore Stocchi, in Virgilio lo stesso paragone è impiegato in riferimento a Laocoonte attaccato dai serpenti marini⁴². Un interessante approfondimento sulla questione è offerto da Botterill, che per provare a capire che immagine mentale avesse Dante del Minotauro parte da un'accurata ricognizione delle fonti classiche e medievali che il poeta verosimilmente ebbe a disposizione⁴³. Nel mondo classico, a fianco ad opere che non indugiano sull'aspetto della creatura, ve ne sono altre, come la *Tebaide* di Stazio o le *Heroides* di Ovidio, in cui si fa esplicito riferimento alle corna del mostro, dettaglio che suggerisce la presenza di un capo

⁴⁰ Così Graziolo Bambaglioli ("semi hominem et semi bovem"), Jacopo della Lana ("mezzo uomo e mezzo bue"), Guido da Pisa ("medio homo et medio taurus"), l'Ottimo commento ("mezzo bue e mezzo uomo"), Boccaccio ("mezza uomo e mezza toro"), il falso Boccaccio ("mezzo toro e mezzo huomo"), Benvenuto da Imola ("semivir et semitaurus") e Pietro Alighieri ("taurus in parte erat et in parte homo"). Voce fuori dal coro è quella di Jacopo Alighieri, che scrive: "una creatura.. dal petto in su uomo e l'altro busto d'un toro." (S. BOTTERILL, *The form of Dante's Minotaur*, "Forum Italicum", 22, 1988, pp. 71-72).

⁴¹ "Il quale (Dante) lo concepisce come un toro con testa d'uomo, e non come un uomo con testa di toro, al modo che lo immaginavano gli antichi (...)" (U. BOSCO, *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma 1966, p. 239).

⁴² M. PASTORE STOCCHI, *Minotauro*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978, vol. III, 1971, p. 964

⁴³ BOTTERILL 1988, pp. 60-68

taurino. D'altro canto, è questa l'iconografia trädita anche dall'arte antica, che in pitture e sculture ci ha tramandato l'immagine di un corpo umano dalla testa di toro (fig. 49). Tale immagine, secondo Botterill, seppur parzialmente negletta nel Medioevo, non venne mai apertamente contraddetta, tant'è che nel testo dell'*Ovide moralisé*, più o meno contemporaneo a Dante, il mostro di Creta è ancora descritto come un essere provvisto di corna, "la beste orgueilleuse et cornue" (v. 1451). Pertanto, secondo lo studioso, se il poeta avesse deciso di proporre una nuova iconografia in manifesto contrasto a quella millenaria dell'uomo dalla testa di toro, l'avrebbe fatto esplicitandolo con una descrizione chiara e non fraintendibile. È da notare che Botterill nel suo articolo passa in rassegna le illustrazioni trecentesche del canto, che presentano in maggioranza un toro dalla testa d'uomo, ma attribuisce questo fenomeno alla vicina presenza della raffigurazione dei centauri, creature dal corpo equino e il torso umano, che avrebbero quindi influenzato anche la raffigurazione del Minotauro.

Dopo lo studioso americano, tra gli studi più recenti vige nuovamente la prudenza e si tende quindi ad accettare la natura sfuggente e nebulosa del Minotauro dantesco⁴⁴.

Veniamo ora alle rappresentazioni della creatura nelle miniature dei nostri manoscritti. Come già rilevato da Brieger⁴⁵ e da Botterill, è l'immagine di un toro dalla testa d'uomo a prevalere nelle immagini della *Commedia*, seppur con una certa variazione sul punto in cui la parte animale s'innesta in quella umana. Non fanno eccezione i manoscritti oggetto di questa tesi.

Nel Dante Poggiali, Dante e Virgilio si trovano di fronte ad un Minotauro di grandi proporzioni, alto una volta e mezza i due pellegrini, dal possente corpo bovino, di cui sono ben evidenziati l'anatomia delle quattro zampe, gli zoccoli fessi e la coda, e uomo dalla vita in su (fig. V.50). Nello Strozziano 152, in una fitta sequenza nel *bas de page*, vediamo Virgilio che indica a Dante il Minotauro, quindi i due poeti di fronte ad un manipolo di centauri armati di arco e frecce, e quindi Dante e Virgilio in groppa a Nesso (fig. V.51). Qui il custode del VII cerchio appare decisamente meno minaccioso: alto circa la metà dei due poeti, è anch'esso toro dalla vita in giù, ma ha solo due zampe animali; il torso umano è pertanto piegato in avanti, poiché necessariamente la creatura si poggia a terra anche con gli arti

⁴⁴ "Conviene arrendersi all'evidenza. Designato in modo generico, il Minotauro resta nell'*Inferno* un'entità sfuggente a ogni preoccupazione iconografica, del tutto chiusa nella sua funzione simbolica e narrativa." (A. TARTARO, *Il Minotauro, la "matta bestialitade" e altri mostri*, "Filologia e critica", XVII, 2, maggio-agosto 1992, pp. 165-166, poi ribadito in A. TARTARO, *Il Minotauro e i centauri*, in *I monstra* 1997, pp. 165-166).

⁴⁵ BRIEGER 1969b, pp. 130-132

superiori. È questa una scelta precisa del miniatore, dal momento che nella stessa pagina i centauri sono rappresentati diversamente, ossia con un corpo equino dotato di tutti e quattro gli arti, e un busto umano retto in posizione verticale. Grazie a questo accorgimento, i centauri conservano un barlume di dignità umana nonostante la natura ibrida, e il confronto con loro accentua ancor più la bestialità del Minotauro, costretto a procedere con andatura animale, le mani nel fango e il capo chino. La differenza nella rappresentazione di questi personaggi è in studiato accordo con il testo dantesco, che presenta il Minotauro come un essere iracondo e ferino privo di parola, mentre i centauri appaiono come esseri dotati di intelligenza e personalità, in particolar modo Chirone, che prima di proferire verbo osserva e medita in silenzio, ed è il solo ad accorgersi che Dante è ancora vivo (Chirón prese uno strale, e con la cocca / fece la barba in dietro a le mascelle / Quando s'ebbe scoperta la gran bocca, / disse a' compagni: "Siete voi accorti / che quel di retro move ciò ch'el tocca? / Così non soglion far li piè d'i morti"; vv. 77-82).

Un analogo accento sulla bestialità della creatura si ritrova nell'Egerton 943. Qui il Minotauro appare ai due viandanti da un'altura rocciosa; il corpo è interamente taurino, e al garrese si innesta un collo umano grosso e sproporzionato, cui si attacca una testa d'uomo dai capelli e la barba folti, gli occhi truci che fissano torvamente Dante e Virgilio (fig. V.52). Il commento che accompagna il testo in questa pagina nulla aggiunge d'altronde alle sparute informazioni iconografiche contenute nel canto: “(...) quo facto thaurus dictus cum regina concubuit, unde pregnans peperit Minothaurum, *medium hominem et medium bovem*, qui comedebat carnes humanas”⁴⁶.

Ancora, un Minotauro dal corpo interamente taurino e solo la testa umana è da ritrovarsi nel manoscritto 1102 dell'Angelica (fig. V.53). L'incontro con il custode del VII cerchio è qui rappresentato in modo alquanto dinamico: da un'apertura in alto a sinistra della cinta muraria che dall'ingresso nella Città di Dite in poi cinge le scene ambientate nel basso inferno, vediamo il mostro mitologico lanciarsi al galoppo verso due terrorizzati Dante e Virgilio, posti al centro della metà sinistra della vignetta. Come se non bastasse, gli sventurati viandanti sono attaccati anche da tre centauri che sopraggiungono dalla fascia inferiore della composizione. Nella metà destra, Dante è in groppa a Nesso, che l'aiuta ad attraversare l'incandescente corso del Flegetonte, punteggiato dalle teste dei dannati. Contrariamente a

⁴⁶ Per le chiose che accompagnano il testo della *Commedia* nel Dante Egerton mi sono avvalsa della trascrizione fatta da Cioffari (V. CIOFFARI, *Anonymous Latin commentary on Dante's Commedia: reconstructed text*, Spoleto 1989).

quanto proposto da Botterill, non si può in questo caso pensare che l'iconografia del Minotauro sia influenzata da quella dei centauri, che sono rappresentati secondo l'immagine tradizionale e ampiamente vulgata della creatura dal corpo equino fino alla vita e il torso d'uomo. La suggestione ipotizzata dallo studioso può invece valere nei codici It.IX.276 della Biblioteca Marciana (fig. V.54) e nell'α.R.4.8 della Biblioteca Estense (fig. V.55). Ciò è vero in particolar modo nel Dante Estense, nel quale l'iconografia del Minotauro risente a tal punto di quella dei centauri che il Minotauro compare armato di arco e frecce. Né d'altro canto è possibile dubitare che si tratti proprio del mostro cretese, poiché l'immagine si trova collocata sopra alle prime terzine del XII canto, e la figura appare isolata, e non in gruppo come di solito appaiono i centauri, e si fa incontro ai due poeti dalla china rocciosa menzionata nei primi versi del canto. Caso analogo è quello della *Commedia* veneziana, in cui il Minotauro ha il corpo bovino sul quale dalla vita in su si innesta un torace umano, esattamente come nei centauri. Va poi notato che in questo caso la testa umana è provvista di corna, dettaglio che forse Botterill non conosceva, o sul quale pare non aver meditato. Il ricercatore infatti sostiene che nell'età di Dante il Minotauro era ancora pensato con le fattezze del mostro classico basandosi su testi come l'*Ovide moralisé*, in cui il mostro viene detto provvisto di corna. La miniatura del Dante veneziano dimostra invece che la presenza di corna non implica di per sé una testa taurina, ma può benissimo coesistere con la raffigurazione di un Minotauro non classico. Questo testimonia una volta di più come la creatività degli artisti medievali non sia facilmente incasellabile in schemi precostituiti, e come la sola esegesi dei testi senza un attento confronto con i documenti visivi coevi sia insufficiente a svelare in quali e quanti modi la proteiforme fantasia medievale dava forma e colore ai personaggi della letteratura.

Il solo manoscritto che propone una soluzione profondamente diversa da quelle esaminate finora è la *Commedia* di Budapest. Qui, in una vignetta posta sotto la seconda colonna di testo che contiene le esatte terzine che si riferiscono all'incontro con il Minotauro, vediamo sulla destra i due poeti, e sulla sinistra una creatura che ha un corpo d'uomo color marrone lumeggiato con pennellate di un rosso arso, e il capo animale con due corna arcuate inequivocabilmente taurine (fig. V.56). È difficile capire come mai questo codice, unico fra tanti, adotti questa soluzione, che è tanto più sorprendente se si considera che il manoscritto 33 di Budapest non si distingue per una maggior aderenza alle fonti classiche, tutt'altro. Abbiamo anzi visto come nel caso degli altri personaggi mitologici qui esaminati, Caronte, Minosse e Cerbero, si preferisca una soluzione "medievale", piuttosto che una

filologicamente corretta. Possiamo tuttavia suggerire che non si trattò di un errore del miniatore, ma di una scelta operata da chi stese il piano iconografico dell'opera: nel manoscritto 33 di Budapest sono infatti ancora leggibili alcune delle indicazioni lasciate da un anonimo postillatore all'illustratore, che indicano che dietro alle immagini soggiace una particolare interpretazione del testo elaborata da un dotto purtroppo rimasto sconosciuto. Anche nel caso dei centauri, analizzati di seguito, il Dante ungherese, come l'Egerton 943, non ricorre all'iconografia corretta e più nota. Se nel secondo la deviazione dai versi danteschi è da imputare all'esegesi del testo offerta dal commento presente nell'Egerton, come meglio vedremo più avanti, anche nella *Commedia* di Budapest ciò dipende dalla volontà del postillatore, che lasciò scritto in prossimità della vignetta: "tri uomini nudi cu(m) iii c(or)one i(n) cavo cascu(n) ii rose e i cana e cadau(n) tira un arco da (---) / e V(er)gilio e a Dant(i) / una mo(n)tagna tu (---)"⁴⁷.

Va in ogni caso riconosciuta la netta preponderanza della nuova iconografia medievale di un Minotauro dal corpo bovino e la testa umana sul modello classico. Si tratta di un'introduzione operata dai miniatori trecenteschi della *Commedia* e destinata ad avere un seguito nell'illustrazione successiva. Infatti nei codici quattrocenteschi, nei quali vi è una generale tendenza a ricorrere nuovamente a modelli classici, e quindi Caronte torna ad essere un vecchio nocchiero, a Cerbero è restituito il corpo di cane tricipite e a Minosse le sue fattezze umane, sorprendentemente è ancora l'iconografia trecentesca del Minotauro a farla da padrona. Così è per esempio nella *Divina Commedia* dipinta da Guglielmo Giraldi per Federico da Montefeltro, dove la pazza corsa del Minotauro è relegata nel fondo roccioso della vignetta che apre il XII canto (figg. V.57-V.58). Ci troviamo quindi di fronte all'interessante caso di un'innovazione introdotta dai primi miniatori del poema dantesco che riscosse evidentemente abbastanza consenso da sopravvivere ed essere accettata anche nel secolo successivo, in cui tutto era cambiato, dall'idea stessa di arte al modo di recepire la *Commedia*.

⁴⁷ La trascrizione è di Paolo Pellegrini (P. PELLEGRINI, *Le istruzioni per il miniatore. Annotazioni linguistiche*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus I*, 2 voll., Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, p. 85).

V.6 I centauri e le arpie

“Io vidi un’ampia fossa in arco torta,
come quella che tutto ‘l piano abbraccia,
secondo ch’avea detto la mia scorta,
e tra ‘l piè de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia.
Veggendoci calar, ciascun ristette,
e de la schiera tre si dipartiro
con archi e asticciuole prima elette.”

(*Inf.*, XII, vv. 52-60)

“Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
saettando qual anima si svelle
del sangue più che sua colpa sortille”.

(*Inf.*, XII, vv. 73-75)

“Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.
Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto ‘l gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani”.

(*Inf.*, XIII, vv. 10-15)

Nel *corpus* di manoscritti in esame le rappresentazioni di centauri e arpie sono generalmente omogenee tra loro e fedeli al modello classico. Così è infatti nello Stroziano 152, nel Poggiali, dove compaiono solo le arpie, nell’It.IX.276 (fig. V.60), nell’ α .R.4.8 e nel manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, in cui dei centauri compare solo Nesso. Nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica i centauri rispettano l’iconografia classica, ma le arpie hanno curiosamente la testa di un uomo di mezza età, con barba e capelli

bianchi, in aperto contrasto con la tradizione classica, in cui le arpie erano immaginate con volto di donna⁴⁸. Per quanto riguarda i centauri, un caso a parte, cui si dedicherà un approfondimento in seguito, è costituito dall'Egerton 943, dove tuttavia l'iconografia delle arpie è corretta (fig. V.59). Infine, anche il Dante di Budapest mostra un'insolita rappresentazione dei centauri, mentre quella delle arpie è assente.

Una simile stabilità nell'iconografia di un soggetto è da imputarsi alla lunga tradizione figurativa di cui potevano godere centauri e arpie, ai quali i bestiari medievali riservano un capitolo comune. Brieger fu il primo ad avere questa intuizione⁴⁹, che viene confermata ripercorrendo la storia del bestiario e delle immagini che lo accompagnano.

Il testo base del bestiario discende dal *Physiologus*, un trattato moraleggiante su animali reali ed immaginari composto forse ad Alessandria intorno al II secolo d.C.⁵⁰. Già dal VI secolo, se non prima, il *Physiologus* circolava in differenti versioni latine, che vennero via via modificate sotto l'influsso di altre fonti come le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, il *De bestiis et aliis rebus* e la *Collectanea rerum memorabilium* di Solino. La versione B del testo latino del *Physiologus*, che è alla base dei bestiari prodotti tra il XII e il XV secolo, constava di trentasei capitoli diversi, ognuno dedicato ad un rappresentante della specie animale o ad una creatura fantastica⁵¹. Questo nucleo non subì grandi modifiche nelle versioni successive del testo, e le creature trattate rimasero grosso modo le medesime, magari presentate in ordine diverso o con nuovi accorpamenti, o investite di nuovi significati a seconda dell'influenza di altre fonti. In particolare, pare non mancare mai il capitolo dedicato congiuntamente ai centauri e alle arpie, del quale vediamo un'animata rappresentazione nel manoscritto 602 della Bodleian Library (fig. 61), realizzato in Inghilterra nel secondo quarto del Duecento⁵². Questa stabilità nella trasmissione del testo si traduce in una stabilità iconografica nelle rappresentazioni delle mitologiche creature, che pur variando a seconda delle caratteristiche di

⁴⁸ G. PADOAN, *Arpie*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978, vol. I, 1970, pp. 389-390

⁴⁹ BRIEGER 1969a, p. 95

⁵⁰ Sul testo del Bestiario e le sue numerose varianti si vedano in particolare: D. HASSIG, *Medieval Bestiaries. Text, Images, Ideology*, Cambridge 1995, pp. 5-8; *Bestiari medievali*, a cura di L. MORINI, Torino 1996; R. BAXTER, *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, Sutton 1998, pp. 29-143.

⁵¹ L'elenco completo dei capitoli è ricostruito tramite il confronto fra le tre copie più antiche del testo B del *Physiologus*, tutte di IX secolo: Bern, Burgerbibliothek MS Lat. 233; Oxford, Bodleian Library, MS Auct. T.II.23; Montecassino MS 323 (BAXTER 1998, pp. 29-31).

⁵² O. PÄCHT-J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library, Oxford, 3, British, Irish and Icelandic Schools with addenda to volume 1 and 2*, Oxford 1973, p. 36, n. 371

stile legate all'epoca e al luogo di produzione del manoscritto, conservano generalmente intatte le peculiarità iconografiche.

L'immagine del centauro poteva poi essere nota anche attraverso i trattati di astrologia, in cui la creatura compariva sotto la veste del Sagittario. D'altronde, per la sua descrizione dei centauri si suppone che Dante abbia tenuto a mente, oltre ad alcuni passi di testi classici, anche le raffigurazioni medievali del Sagittario, nel quale era stato trasformato Chirone divenendo una costellazione⁵³.

Sappiamo dagli esimi studi di Saxl come all'iconografia delle costellazioni venne riservato un ruolo felice nella storia delle trasmissioni delle immagini. Di essa mai si smarrì la memoria nel corso dei secoli, ed è così che vediamo un superbo centauro galoppare nelle praterie azzurre del cielo nel celebre Arato carolingio oggi conservato a Leida (fig. V.62). Il corpo equino del sagittario è tornito da un sapiente gioco di pennellate, degno della migliore pittura tardoantica: lo vediamo fieramente impennato sulle zampe posteriori, impegnato a scagliare una freccia nell'infinito, il braccio sinistro teso davanti al petto a reggere l'arco, il braccio destro piegato per caricare il colpo. I muscoli delle braccia e del petto sono tesi sotto la pelle levigata, lo sguardo concentrato, il viso nobile nelle proporzioni classiche. Nell'impeto del gesto, il mantello legato al collo si è alzato e si protende con leggerezza dietro alle sue spalle. È questa l'immagine che è destinata ad attraversare i secoli, pur nelle inevitabili e profonde variazioni di stile. Così lo ritroviamo per esempio in un *De signis zodiaci et de signis coeli* di Igino del XII secolo oggi conservato presso la Bodleian Library (Bodl. 614), in cui il centauro, pur rappresentato specularmente rispetto al codice di Leida, ne presenta gli stessi elementi caratterizzanti: oltre al noto aspetto ibrido, l'arco teso, lo sguardo che mira oltre i limiti della vignetta, il mantello gonfiato da un vento invisibile, e addirittura, come nell'Arato di Leida, nel contorno della figura sono inserite le stelle che tracciano il perimetro della costellazione. Anche oltre il periodo che ci interessa, il Sagittario conserverà la sua integrità iconografica: basti a dimostrarlo una miniatura rinascimentale di mano di Gherardo di Giovanni contenuta in una miscellanea di testi di Igino e Arato⁵⁴ oggi alla Laurenziana di Firenze (Plut. 89 sup. 43; fig. V.63).

⁵³ G. IZZI, *Centauri*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978, vol. I, 1970, pp. 909-910

⁵⁴ Una panoramica completa ed efficace sulle opere di Igino e Arato e la loro trasmissione è offerta in: S. SETTIS, *Introduzione*, in F. SAXL, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. SETTIS, Torino 1985, pp. 7-40.

L'immagine del centauro ricorre poi in alcune copie dell'erbario recante il cosiddetto *corpus apuleiano*, una miscellanea di scritti a carattere medico di ampissima diffusione nel corso di tutto il Medioevo⁵⁵. La creatura mitologica veniva associata alla rappresentazione della *centaurea maior* e della *centaurea minor* (fig. V.64), ma probabilmente in origine aveva un ruolo di maggior rilievo e compariva addirittura nel frontespizio dell'opera, dove si ipotizza venissero rappresentati Chirone il centauro, Achille e l'autore dell'erbario, Apuleio, in ossequio all'episodio omerico che narra di quando Achille fu condotto a studiare i segreti della medicina dal sapiente Chirone⁵⁶.

I soli manoscritti in cui la fonte mitologica non è rispettata sono l'Egerton 943 e il Dante di Budapest, in cui curiosamente i centauri appaiono come uomini nudi armati di frecce. La deviazione da una tradizione figurativa tanto bene consolidata non deve essere casuale, e, nel caso dell'Egerton, può essere imputata al commento che accompagna il testo. L'apparizione dei centauri nel canto è infatti accompagnata da queste chiose: "Iste Nessus fuit quidam gigans et centhaurus; et dicti sunt centhauri a magnitudine et fortitudine. Dicitur enim quod centhauri portabant equos ultra flumina. Et stabat dictus Nessus cum una barcha ad quoddam flumen ut transire volentes defferent, et tum inde transirent. (...)". I centauri non sono dunque creature ibride che uniscono in sé natura equina e natura umana, ma esseri abnormi di forza straordinaria. Nel commento, come nel testo dantesco (vv. 73-75), è poi posto l'accento sulla loro funzione di guardiani dei violenti, che i centauri colpiscono con frecce nel caso essi emergano dal sangue bollente del Flegetonte più di quanto sia loro concesso: "(...). Dicit quod isti centhauri sagitabant anima que non sic perfecte erant in sanguine illo bulliente ut meruerunt". Questi elementi permettono di comprendere l'insolita raffigurazione che troviamo nell'Egerton: una vignetta inserita nella colonna di testo in cui in primo piano sulla sinistra vediamo un gruppo di uomini nudi e rozzi nell'aspetto, con lunghe barbe incolte, armati di archi e lunghe frecce (fig. V.65). I centauri sono collocati davanti al corso del Flegetonte, in cui vediamo cinque dannati che emergono in misure diverse, chi solo con la fronte, chi con il torso intero. Oltre il fiume, da un'altura che trova spazio in una

⁵⁵ C. PAVAN, *Le immagini botaniche dello Pseudo Apuleio manoscritto (sec. XV) della Biblioteca dell'Orto Botanico dell'Università di Padova*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, relatore Chiar.mo prof. ssa G. MARIANI CANOVA, anno accademico 2000-2001, pp. 39-40

⁵⁶ PAVAN 2001, p. 40

porzione della vignetta aggiunta in alto a destra discendono Dante e Virgilio, questi con il braccio proteso ad indicare i custodi del luogo.

Le chiose del codice della British Library non sono le sole tra i commenti danteschi a dare un'interpretazione eterodossa di chi fossero i centauri: per Boccaccio e Benvenuto da Imola altro non sono che soldati di ventura⁵⁷, ulteriore esegesi che può dare adito a fraintendimenti. D'altronde la demitizzazione di queste creature conosce una tradizione ben più lunga: già Rabano Mauro li considerava il frutto di una banale illusione ottica⁵⁸.

L'insolita scelta iconografica operata per la raffigurazione dei centauri nel Dante londinese è dunque indicativa della presenza di un ben preciso piano di indicazioni per il miniatore redatto in coerenza con il commento contenuto nell'Egerton. Una riprova ne è che al Maestro degli Antifonari padovani non può essere imputata un'errata conoscenza del soggetto dei centauri, dal momento che in un'opera precedente alla *Commedia* della British Library, il *Roman de Troie* della Biblioteca Nazionale di Vienna, il Nostro aveva dipinto l'immagine di un centauro dal corpo equino e il torso e la testa umane, dimostrando così di avere ben presente la corretta immagine del mito (fig. V.66).

Di più difficile spiegazione è il caso del Dante di Budapest, già accennato sopra, in cui i centauri, come nell'Egerton, compaiono nelle fattezze di uomini nudi armati di frecce. Qui non vi è la presenza di un commento a spiegare tale scelta, anche se si può ipotizzare che chi stese il piano iconografico dell'opera e lasciò le indicazioni scritte al miniatore conoscesse una delle diverse esegesi della figura dei centauri.

V.7 Lucifero

“Lo ‘mperador del doloroso regno
Da mezzo ‘l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant’esser dee quel tutto

⁵⁷ IZZI 1970, p. 909

⁵⁸ TARTARO 1997, p. 170: “Quos quidem equites Thessalorum dicunt: sed pro eo quod discurrentes in bello velut unum corpus equorum et hominum viderentur, inde centauros factos asseverant” (Rabano Mauro, *De univ.*, VII, 7).

ch'a così fatta parte si controfaccia.
 S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
 e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
 ben dee da lui procedere ogni lutto.
 Oh quanto parve a me gran meraviglia
 Quand'io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
 l'altr'eran due , che s'aggiugnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 e sé giugnieno al loco de la cresta;
 e la destra pareva tra bianca e gialla;
 la sinistra a vedere era tal, quali
 veggion di là onde 'l Nilo s'avvalla.
 Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
 quanto si convenia a tanto ucello:
 vele di mar non vid'io mai cotali.
 Non avean penne, ma di vipistrello
 era lor modo; e quelle svolazzava
 sì che tre venti si movean da ello:
 quindi Cocito tutto s'aggelava.
 Con sei occhi piangea, e per tre menti
 Gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
 Da ogni bocca dirompea co' denti
 Un peccatore, a guisa di maciulla,
 sì che tre ne faceva così dolenti."

(*Inf.*, XXXIV, vv. 28-57)

Differentemente dalle altre creature demoniache che popolano l'Ade dantesco, Lucifero gode di un'estesa ed accurata descrizione, che non lascia quasi nulla all'inventiva del lettore, come se il poeta volesse assicurarsi di suggerire a chi leggeva un'immagine univoca ed inequivocabile del re dell'inferno. Su due elementi in particolare insistono i versi:

l'immane smisuratezza di Satana, e le tre orrende facce con cui maciulla Giuda, Bruto e Cassio, i tre peggiori peccatori dell'umanità.

La grandezza fisica esagerata è una delle caratteristiche più comunemente impiegate nella definizione dei mostri medievali, poiché una tale conclamata deviazione dall'ordine naturale è di per sé sufficiente ad inscrivere una creatura nella sfera del mostruoso. L'enormità del Lucifero dantesco s'inserisce nello sviluppo delle coeve arti figurative, che nella rappresentazione del *Giudizio finale* propongono una figura del re dell'Ade sempre più grande e dominante nell'economia della composizione. Proprio al passaggio tra Duecento e Trecento, Lucifero divenne il centro simbolico dell'inferno, sufficiente di per sé ad evocare il regno dell'Oltretomba destinato ai dannati⁵⁹. Tra le più antiche testimonianze di questo slittamento semantico è la grande miniatura a piena pagina del *Codex Gigas*, del 1209-1227, in cui un mostruoso demonio dalle lunghe corna incarna il regno del male contrapposto alla città celeste, raffigurata sul *verso* del foglio precedente (Stoccolma, Kungl. Bibl., Codex Holm A148, f. 290r, fig. V.67)⁶⁰. Allo stesso modo, il Satana della *Commedia* è il fulcro fisico del suo regno, conficcato com'è al centro della ghiaccia che ricopre il nono cerchio, nonché il suo generatore, dato che le profondità infernali furono aperte dal rovinoso precipitare del più bello degli angeli perduti. In accordo con le innovazioni delle arti figurative è anche il ruolo direttamente punitivo di Lucifero, elemento che non compare in immagini anteriori agli ultimi anni del XIII secolo⁶¹.

I tre volti di Satana sono stati lungamente ritenuti un'invenzione di Dante, che avrebbe raccolto e rielaborato spunti già presenti nella tradizione figurativa, basti pensare al Satana dei mosaici del battistero di San Giovanni a Firenze (fig. V.68) e a quello del giottesco *Giudizio finale* della Cappella degli Scrovegni (fig. V.69). In entrambi i casi, un Lucifero di grandi proporzioni è raffigurato saldamente seduto nel fondo dell'Ade, intento a masticare un peccatore, mentre dalle orecchie si dipartono due lunghi serpenti, che a loro volta mordono dei dannati. Sicuramente Dante conosceva i mosaici di Coppo, dal momento che nel canto XIX dell'*Inferno* si riferisce al battistero chiamandolo familiarmente "il mio bel San Giovanni" (v. 17), e molto probabilmente vide gli affreschi padovani di Giotto: ispirato da queste immagini di fortissimo impatto visivo ed emotivo, e magari anche da testi figurativi

⁵⁹ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, Roma 1993, pp. 219-220

⁶⁰ BASCHET 1994, p. 646

⁶¹ BASCHET 1993, p. 220

analoghi, avrebbe quindi creato il suo Lucifero a tre facce, grottesca parodia della Trinità. Recentemente però, Lucia Battaglia Ricci⁶² ha ricordato come già nel 1845 Didron, nel suo *Manuel d'iconographie chrétienne*, avesse reso noto che nel timpano di Saint-Bazile d'Etampes esiste un diavolo a tre teste che divora tre personaggi⁶³. Non c'è bisogno però di andare in Francia per trovare ulteriori tracce di questa tradizione figurativa: la studiosa segnala altri diavoli a tre facce (e quindi ancor più congruenti con il testo dantesco), per esempio i due demoni scolpiti nel fregio primo-duecentesco che decora la bifore nella parte destra della facciata della chiesa di San Pietro a Tuscania⁶⁴ (fig. V.70). Andrebbero invece ricondotti all'inventiva dantesca i tre colori che caratterizzano i volti del re infernale, sebbene anche in questo caso occorra essere cauti, poiché le sculture medievali erano frequentemente colorate. Tuttavia, è questo un dettaglio che colpì la fantasia dei miniatori, in quanto appare frequentemente rispettato nelle miniature dei nostri manoscritti, anche in raffigurazioni che divergono dalla descrizione dantesca in elementi più sostanziali.

Nel Dante Poggiali manca la rappresentazione dell'incontro dei due viandanti con Satana, sebbene gli fosse stato riservato uno spazio nella metà inferiore della pagina che reca le ultime terzine del XXXIII canto. È da notare che in questa pagina sono ancora leggibili le tracce di una miniatura che, come nel caso del I canto dell'*Inferno*, era stata ritagliata da un altro codice ed incollata, e poi successivamente asportata. Nello Stroziano 152 assistiamo allo sforzo del miniatore di inserire l'immagine del re degli inferi nel poco spazio disponibile che gli era stato riservato dal copista. Le due colonne di testo infatti occupano quasi del tutto in altezza la pagina, lasciando un *bas de page* effettivamente esiguo (fig. V.71). L'abile decoratore di pennello pone quindi Dante e Virgilio nell'angolo sinistro della pagina, e incastra la figura di Lucifero tra il margine inferiore del foglio e lo spazio interstiziale tra le due colonne di testo. Il torso è nero e coperto di lunghi ciuffi di pelo, con le grosse mani si porta alle sue tre bocche Giuda, Bruto e Cassio, il primo conficcato di testa nella bocca frontale, i secondi masticati ai piedi dalle bocche laterali. Le facce rispecchiano i colori della descrizione dantesca, e il miniatore, per accrescere la deformità del Maligno, ha corredato i tre volti di corna arcuate. Disposte a raggiera intorno al torace, quattro ai lati e due in verticale ad

⁶² L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'Aldilà*, atti del terzo Seminario dantesco internazionale, a cura di M. PICONE, (Firenze, 9-11 giugno 2000), Firenze 2001, p. 30

⁶³ A.N. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris 1845, p. 78

⁶⁴ BATTAGLIA RICCI 2001, pp. 30-31, tav. 8

inerpicarsi lungo le colonne di testo, sei tenebrose ali di pipistrello. Un dettaglio curioso sono le gambe del signore dei demoni: necessarie ai fini della narrazione, poiché su di esse i due viandanti si arrampicano per risalire alla “natural burella”, non potevano trovare spazio nella pagina, poiché la vita di Satana coincide con il bordo inferiore del foglio. Il miniatore le rappresenta così come un arco di cerchio che sale verso l’alto, una a sinistra ed una a destra del mostro. E proprio sull’arto di destra, vediamo comparire una seconda e una terza volta Dante, e un’altra volta Virgilio, intenti ad aggrapparsi ai peli di Satana per risalirne le orrende zampe verso il condotto che li porterà a “riveder le stelle”.

Un’attenta rappresentazione del Lucifero dantesco è da ritrovarsi anche nell’Egerton 943. Qui, in una vignetta scandita da due arcate, vediamo sulla sinistra, entro l’arcata di dimensioni inferiori, i due viandanti, su fondo in lamina d’oro (fig. V.72). La parte principale della composizione è inserita in un ampio arco architettonico profilato al suo interno dai bordi zigzaganti e appuntiti che nelle miniature di questo manoscritto alludono allo spazio di una caverna. All’interno di questa cornice, Satana, che emerge col grande torace dalla ghiaccia del Cocito. Con le mani sorregge il corpo di Giuda, di cui vediamo le gambe e le natiche, poiché il resto è nascosto dall’enorme bocca di Lucifero. A destra e sinistra si inseriscono gli altri due volti, dalle cui fauci fuoriescono i corpi di Cassio e Bruto, dei quali vediamo il torace e la testa. I volti sono correttamente colorati: rosso quello centrale, giallo e nero gli altri due. La sola inesattezza sono le ali, che invece di essere nel numero di sei, sono solo due, dispiegate alle spalle del demone come un oscuro sipario. Meno precisa è l’immagine del Satana della *Commedia* di Budapest: l’orrenda creatura è sì collocata nel ghiaccio, ma invece di emergere solo il torso, compaiono anche le gambe piegate ai fianchi, come se il Maligno, più che essere seduto, fosse accovacciato (fig. V.73). I tre volti sono colorati in nero, e i dannati sono tutti e tre masticati nella metà superiore del corpo, di modo tale che ne vediamo solo le gambe. Il miniatore introduce poi un elemento assente nella descrizione dantesca, ossia una grande corona che cinge tutte e tre le teste, probabile risposta per immagini al primo verso del canto: “vexilla regis prodeunt inferni”. Questa soluzione ritorna pressoché invariata nella miniatura successiva (fig. V.74), in cui, in una grande vignetta che occupa più di metà della prima colonna di testo, vediamo nella porzione superiore Dante che, accovacciato a terra, osserva Virgilio uscire dal condotto infernale, e sotto la ghiaccia del Cocito da cui pende il re dell’Ade capovolto. Ritroviamo un Lucifero più fedele alle parole di Dante nel manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova (fig. V.75). L’immagine è liberamente collocata

nella seconda colonna di testo della pagina, prima dell'inizio del XXXIV canto dell'*Inferno*. Sulla sinistra, la cruenta e grottesca rappresentazione di un mucchio di corpi accatastati uno sopra l'altro in posizioni innaturali e contorte instilla nell'animo del lettore un sentimento d'orrore analogo a quello che il poeta tenta di evocare nelle terzine che introducono l'incontro con il Maligno. Sulla destra, vediamo il torso del re dell'inferno, coperto di pelo marrone, conficcato nel Cocito, qui reso come una grigia distesa di roccia; davanti a Lucifero, sbuca dal terreno il bordo inferiore della rossa veste di Dante, allusione all'ultima parte del canto in cui i due pellegrini risalgono le gambe del Diavolo per uscire dall'inferno. Seppur sbiadite, vediamo poi le tre facce di Satana, rossa, nera e gialla, e i dannati che sporgono dalle tre bocche, fedelmente rappresentati: Giuda emerge infatti solo con le gambe, mentre a Bruto e Cassio è riservata una sorte lievemente migliore, e fuoriescono con tutto il torace e la testa. Dietro ai tre volti di Satana, tre coppie di piccole ali di pipistrello, tinte degli stessi colori delle tre facce.

È purtroppo difficile da esaminare la corrispondente miniatura nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma (fig. V.76). Qui la scena è racchiusa in una cornice rossa, ed è inserita nella prima colonna di testo della pagina. Sulla sinistra, uno sgomento Dante si porta le mani al petto in un gesto di terrore, mentre davanti a lui Virgilio alza il capo a scrutare la raccapricciante enormità del Maligno. Satana è al centro della composizione, un grande diavolo dal pelo nero, in piedi su un mucchio di dannati stesi a terra, le zampe dai piedi d'uccello artigliati. La parte centrale del corpo è stata abrasa, e così il volto, per cui è impossibile capire con sicurezza se aveva tre teste o un capo solo, anche se la sagoma cancellata mostra a sinistra una propaggine che potrebbe essere letta come le gambe di un dannato masticato con una testa laterale. L'immagine è fedele al testo dantesco nelle sei ali di pipistrello di cui fa sfoggio la creatura, tre per lato. Di grande originalità è l'*escamotage* impiegato per rendere l'accesso dei due pellegrini alla "natural burella": dalla gamba destra di Lucifero, Dante si protende compiendo un arco col corpo verso un'apertura circolare dal quale Virgilio gli tende le mani. Alle spalle del poeta mantovano, un cielo blu stellato fa presagire la fine della parte più penosa del viaggio oltremondano. Nell' α .R.4.8 il miniatore sceglie invece di articolare questa scena in due momenti diversi, sfruttando l'orografia infernale per dar luogo a due diverse rappresentazioni che suggeriscono la successione temporale (fig. V.77). Nel margine superiore della pagina, collocato a sinistra, entro alte rocce che delimitano una valle oscura, troviamo Satana, raffigurato erroneamente in piedi, il corpo marrone percorso in

più punti da lunghi ciuffi di pelo. Il Maligno ha tre volti e tre bocche con cui mastica Bruto, Giuda e Cassio, disposti secondo la descrizione dantesca; non è però rispettata la diversa colorazione delle facce, i cui lineamenti si campiscono direttamente contro il fondo bianco della pergamena. In mezzo alle gambe, Lucifero sta espellendo un dannato, secondo un'iconografia ideata da Giotto nella cappella degli Scrovegni (fig. V.69) che ebbe poi un discreto seguito in Italia⁶⁵. Al fianco destro di Satana è aggrappato Virgilio, che, con Dante in spalla, sta tentando di risalire il corpo del signore degli inferi. Oltre il pinnacolo di roccia che racchiude questa scena sulla destra, assistiamo al soddisfatto riposo dei due pellegrini che, seduti su un blocco di marmo rosso, sulla cui superficie intravediamo il pertugio dal quale i due sono appena usciti, guardano le zampe di Lucifero sbucare dalla ghiaccia del Cocito, racchiusa da altre rocce che fanno da contrappunto alle prime e danno equilibrio alla composizione, che si trova così ad essere ripartita in due ambientazioni rocciose di uguali dimensioni.

In un quadro di generale aderenza alla descrizione contenuta nel canto, fatto salvo per talune varianti, come la posizione degli arti inferiori, si rivela di un certo interesse il caso della *Commedia* It.IX.276 della Biblioteca Marciana. In questo codice Lucifero appare due volte, ai ff. 25r e 26r. A f. 25r, il Maligno è inserito in una grande vignetta che occupa più di metà pagina in altezza, ed è posta in corrispondenza dell'inizio del XXXIV canto (fig. V.78). Sulla sinistra, Dante e Virgilio compaiono una prima volta, intenti a guardare a testa in su l'enorme demone. Satana è in piedi in un avvallamento roccioso, il corpo tratteggiato in un pallido grigio che lascia intravedere la superficie pergameneacea. Le braccia sono ripiegate davanti al busto, e con le mani si porta alla bocca del volto centrale Giuda, di cui vediamo solo le gambe. Il capo è stato parzialmente abraso, come le altre immagini di diavoli in questo manoscritto, ma è ancora possibile riconoscere la tinta rossa del volto centrale, e due corna da ariete vicine a un paio di orecchie aguzze poste ai lati della fronte. A sinistra e a destra si innestano gli altri due volti, un tempo forse colorati ma oggi molto sbiaditi. Dalle bocche laterali escono i volti di Bruto e Cassio e alle spalle del demone si aprono sei grandi ali di pipistrello, tre per lato. All'altezza della vita di Lucifero, immersi in una sorta di nuvola color ocra che allude alla ghiaccia infernale, vediamo i corpi di quattro dannati imprigionati eternamente nella Giudecca. Al di sotto, le gambe del Maligno e i due poeti che, avvinghiati a testa in giù all'arto destro, risalgono verso l'altro emisfero. Complessivamente quindi ci

⁶⁵ BASCHET 1993, p. 220

troviamo di fronte ad un'immagine che rispecchia in modo tutto sommato fedele l'invenzione dantesca. Voltando pagina però, vediamo a f. 26r un'ulteriore rappresentazione di Satana, stavolta a chiusura del canto (fig. V.79). Qui il re degli inferi è rappresentato in modo affatto diverso. In una miniatura a piena pagina, purtroppo anch'essa scarsamente leggibile come la precedente, osserviamo un demone di immani proporzioni dal corpo indubitabilmente umano e in posizione decisamente oscena. Il Maligno è infatti seduto a cavallo di un drago, con le gambe aperte che lasciano vedere folti ciuffi di pelo all'altezza del pube. Le braccia sono piegate all'insù lungo i fianchi, e con ambo le mani regge due dannati. Il petto è ampio, e i muscoli ben definiti. Sul collo si innesta un solo, orrido capo: pochi sparuti ciuffi di capelli si drizzano sulla fronte, in mezzo a due corna bovine e due orecchie appuntite; le guance sono pure coperte di ispido pelo, e dal mento una barbetta caprina scende a coprire il collo. Gli occhi tondi e vacui fissano il lettore, il naso dalla base larga ricorda quello di un suino, e sulla bocca, da cui spuntano denti aguzzi, notiamo un sorriso malvagio. Dalle scapole sorgono due grandi ali di pipistrello. Numerosi personaggi contribuiscono a suggerire l'idea di una grande, brulicante fucina infernale: sulla sinistra, un diavolo di modeste dimensioni sorregge il dannato che Lucifero tiene con la sua mano destra, e nella voluta formata dalla coda del drago trova spazio il corpo di un altro dannato; a destra del Maligno spunta la testa del mostro ofidico, intento a masticare un peccatore. Poco sopra, un sottile serpentello risale il margine della pagina e avvicina il capo alla nuca di un'altra anima peccatrice. A terra, tra le gambe di Satana, trovano posto tre pozzi di pietra da cui si affacciano rispettivamente un diavolo, un dannato ed un altro diavolo; a terra un altro peccatore e un altro demone, e quindi, nella parte destra del foglio, una scena di impiccagione. Come anticipato, l'immagine è sbiadita e poco leggibile: rimangono il profilo tratteggiato in grigio del mostro, mentre risaltano ancora il rosa con cui sono stati delineati i corpi dei dannati e il verde del corpo del drago. Ad un osservatore attento non sfuggirà che siffatta scena è per molti aspetti legata alle rappresentazioni più tradizionali dell'inferno e del suo signore. Partendo dall'analisi della figura di Lucifero, è d'uopo soffermarsi sull'elemento più caratterizzante, ossia la presenza del drago impiegato come scranno. È questo un elemento di elaborazione occidentale, e compare già in alcune tra le più antiche scene del *Giudizio finale* in Occidente. Lo vediamo, magnificamente più complesso, in un avorio veneto-bizantino di XII secolo oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. V.80), in cui il seggio di Satana è costituito da un groviglio di grossi rettili, le cui teste appaiono ai fianchi del Maligno intente a divorare i corpi

dei dannati⁶⁶. Nell'insieme della composizione, che è di impianto bizantino, questo scranno serpentino si configura come novità prettamente occidentale, del tutto assente nelle analoghe scene di area greca⁶⁷. Ancora, nei mosaici di Torcello, più precisamente nel *Giudizio* della controfacciata, trova posto in mezzo alle vermiglie fiamme infernali un Lucifero dal corpo umano interamente tinto di nero e la barba e i capelli bianchi, che tiene in grembo l'Anticristo ed è seduto su un trono composto da uno spesso corpo serpentino coperto di squame e terminante ad ambe le estremità con una testa di drago (fig. V.81). Troviamo d'altronde esempi trecenteschi di questa iconografia anche in opere illustri come il *Giudizio finale* di Giotto nella controfacciata della Cappella degli Scrovegni (fig. V.69), in cui il mostruoso Satana divoratore, collocato nell'angolo in basso a sinistra del grande affresco, è seduto su un lungo e sinuoso dragone, che con le fauci fameliche ingoia un dannato, facendo altrettanto con una seconda testa più piccola posta alla fine della lunga coda. L'iconografia del seggio serpentino trova un seguito anche in area lombarda, dove verosimilmente fu realizzato il manoscritto It.IX.276⁶⁸, come documenta l'affresco del *Giudizio universale* della chiesa abbaziale di Viboldone (fig. V.82), realizzato da Giusto de' Menabuoi sulla scorta dell'esempio giottesco a Padova⁶⁹. Qui il mostro ofidico ha perso l'originaria funzione, divenendo un ben misero seggio: Lucifero infatti poggia in precario equilibrio su un serpente lungo e sottile, terminante da entrambe le parti in fauci di drago che mordono e ingoiano delle anime peccatrici. Nella *Commedia* marciana il drago su cui poggia Satana non termina con due teste, ma può essere tuttavia considerato una versione semplificata ed impoverita dell'iconografia presentata finora. Al pari degli altri casi citati, il rettile svolge la duplice funzione di scranno del Maligno e di suo coadiuvante nella punizione dei dannati, dal momento che con le fauci di drago azzanna un dannato, e con le spire della coda è in procinto di stritolarne un altro, (o almeno queste paiono essere le intenzioni del miniatore, anche se il peccatore pare in realtà malamente appoggiato alla coda del serpentone).

⁶⁶ CHRISTE 2000, pp.28; 45-46

⁶⁷ CHRISTE 2000, p. 45

⁶⁸ Come sostengo nella mia tesi di Laurea Specialistica, in cui ipotizzo una provenienza da ambito lombardo, includendo in via ipotetica anche il contesto veronese (C. PONCHIA, *Per la storia dell'illustrazione della Divina Commedia: il codice It.IX.276 della Biblioteca Nazionale Marciana*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, relatore Chiar.mo prof. G. MARIANI CANOVA, anno accademico 2009-2010, pp. 79-92).

⁶⁹ M.L. GATTI PERER, *Gli affreschi trecenteschi*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Cinisello Balsamo 1990, pp. 103-213: 135-158

Va poi prestata attenzione alla moltiplicazione di episodi che arricchisce la raffigurazione della pagina. Come osservato da Christe, questa compiaciuta proliferazione di supplizi infernali è tipica dell'iconografia occidentale del *Giudizio finale*, specie nelle sue manifestazioni trecentesche⁷⁰. Scene di impiccagione come quella presente nel margine destro del foglio in esame sembrano essere molto frequenti nelle rappresentazioni scolpite e pittoriche dell'inferno: ne troviamo nel portale scolpito della chiesa romanica di Sainte-Foy a Conques (fig. V.83), negli affreschi dell'arco trionfale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Tuscania, o ancora, per venire ad esempi già più volte richiamati in questo studio, negli affreschi della Cappella degli Scrovegni e nei mosaici del Battistero di San Giovanni a Firenze.

Sembra dunque che nell'It.IX.276 il miniatore che illustrò l'ultimo canto non fosse del tutto soddisfatto di quanto realizzato in conformità alla descrizione dantesca, forse perché lontano dai modelli più noti e diffusi, sentiti pertanto come depositari della vera immagine di Lucifero. Colse quindi l'occasione della facciata lasciata libera tra le fine della prima cantica e l'inizio della successiva per realizzare un'immagine del Maligno che risultasse più aderente alle sue aspettative, e a quelle del committente. Certo potrebbe più semplicemente trattarsi di una sorta di riempitivo per una pagina rimasta vuota per errore, considerato che tra la seconda e la terza cantica non v'è soluzione di continuità, e anzi, l'*explicit* del Purgatorio trova spazio nella stessa pagina in cui comincia il *Paradiso*. Tuttavia, qualsiasi sia la causa di questa seconda rappresentazione di Lucifero, è significativo che l'illustratore di pennello, avendo già eseguito una miniatura fedele al testo, si sia sentito legittimato nella seconda ad attingere ad un repertorio a lui più familiare.

⁷⁰ CHRISTE 2000, p. 43

CAPITOLO VI

Raffigurare l'Aldilà.

I tre regni nelle immagini della *Commedia*

Se nel capitolo V l'attenzione era focalizzata sui personaggi, si intende qui proseguire lo studio dell'illustrazione della *Commedia* concentrandosi su un nuovo elemento, ossia l'ambientazione delle scene, e, più precisamente, le risorse figurative cui fecero ricorso i nostri miniatori per dare corpo, luce e colore ai tre regni dell'Oltretomba. Anche l'approccio scelto è diverso: lasciando da parte il confronto puntuale tra i diversi testimoni, si tenderà a privilegiare le scelte illustrative più originali, andandone a ricercare attentamente le fonti e le motivazioni.

VI.1 La struttura dell'Aldilà dantesco

Prima di procedere all'analisi che ci proponiamo, appare doverosa premessa tratteggiare sinteticamente la struttura dell'universo in cui l'Alighieri colloca il suo pellegrinaggio ultraterreno (fig. VI.1), quale essa si configura attraverso gli indizi contenuti nel poema¹. L'universo dantesco affonda ancora le sue radici nel sistema tolemaico, con la terra al centro del creato avvolta da nove sfere celesti contenute l'una nell'altra, più una

¹ In numerosi punti Dante accenna, più o meno estesamente, alla struttura della terra e dei tre regni, in modo tale che il lettore possa via via formarsi un'immagine mentale completa in cui situare il viaggio di redenzione del poeta; fra tutti si vedano in particolare: *Inf.*, XXXIV, vv. 106-139; *Par.*, II, vv. 112-148; XXII, vv. 133-153.

decima che le comprende tutte: l'Empireo, la sede di Dio, chiara aggiunta cristiana all'astronomia ellenistico araba². Solo l'emisfero settentrionale del pianeta è abitato, e al suo centro sorge Gerusalemme.

Sotto la città santa si apre l'immenso cono vuoto dell'Ade, il cui vertice coincide con il centro del mondo, sede eterna di Lucifero, per sempre conficcato nel punto più profondo dell'inferno. Proprio la caduta dell'angelo più bello generò l'immane voragine, poiché la terra si ritrasse per evitare il contatto con l'infame creatura. L'inferno è preceduto dall'antinferno, separato dall'Ade vero e proprio dal fiume Acheronte.

Il primo regno è suddiviso in cerchi concentrici che si restringono mano a mano che si scende, e ad una collocazione più bassa corrisponde una maggiore gravità del peccato che ivi è punito. L'alto inferno è il luogo di coloro che peccarono d'incontinenza, e comprende i primi cinque cerchi. Il basso inferno, dove sono puniti i peccati di violenza e di frode, comincia dal sesto cerchio, isolato dai fiumi Stige e Flegetonte. I due rii appartengono in realtà ad un solo fiume che scorre a spirale dalla superficie terrestre al centro del globo, dove si unisce all'acqua del Lete, che proviene dal purgatorio. Il secondo regno e l'inferno sono infatti collegati da uno stretto e tortuoso percorso che si snoda nelle viscere della terra, la "natural burella", che i due pellegrini dovranno risalire per giungere all'emisfero meridionale.

La massa della terra che si ritrasse al momento della caduta di Lucifero andò a costituire la montagna del purgatorio, che sorge quindi nell'emisfero meridionale, ove svetta altissima e solitaria. Sulla sommità del monte, nel punto più prossimo alla sfera celeste più bassa, si situa il paradiso terrestre, l'antica dimora degli uomini prima del peccato originale. Al pari dell'inferno, un antipurgatorio precede il purgatorio vero e proprio. Quest'ultimo è diviso in sette gironi, dove si espiano le colpe legate ai sette peccati capitali: nell'ordine di risalita della montagna, superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola e lussuria.

Infine, intorno al pianeta si trovano i dieci cieli concentrici già menzionati prima. I primi sette cieli contengono i pianeti, e abbiamo così, avvicinandoci a Dio, il cielo della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove e di Saturno. Vi è poi il cielo delle stelle fisse e il cosiddetto Primo Mobile, che trasmette i movimenti a tutte le altre sfere celesti. Infine vi è l'Empireo, immobile ed eterno, ove si trova la Candida Rosa dei beati, e Dio, un punto di luce ineguagliabile entro i nove cerchi delle intelligenze celesti: Serafini, Cherubini, Troni, Dominazioni, Virtù, Potestà, Principati, Arcangeli ed Angeli.

² D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di G. BONDIONI, Milano 1998, pp. 645-649

VI. 2 I paesaggi dell'inferno

VI.2.a L'inferno come grotta

Nei versi che descrivono la sua discesa nel primo regno, Dante dissemina frasi brevi ma evocative e parole oculatamente scelte per suggerire all'immaginazione del lettore l'aspetto dell'abisso infernale. Ciò che ne risulta non è un quadro precisamente delineato, ma un insieme di impressioni che si ricompongono nella mente di colui che legge evocando l'idea di un luogo di irrimediabile cupezza e afflizione, immerso in un'oscurità che non conosce fine. Proprio sull'assenza di luce il poeta insiste in più punti: "fioco lume" (*Inf.*, III, v. 75); "buia campagna" (*Inf.*, III, v. 130); "oscura e profonda era e nebulosa" (*Inf.*, IV, v. 10), "aere tenebroso" (*Inf.*, VI, v. 11).

Un altro elemento che ricorre sovente nelle descrizioni delle profondità infernali è la natura rocciosa del suolo e delle pareti che delimitano i cerchi: "non ci torrà lo scender questa roccia" (*Inf.*, VII, v. 6); "in su l'estremità di un'alta ripa / che facevan gran pietre rotte in cerchio" (*Inf.*, XI, vv. 1-2); particolarmente rilevanti a questo riguardo sono poi i primi versi del canto XII, in cui Dante paragona l'ingresso al cerchio alla frana nota ancor oggi come "Slavini di Marco", ancora oggi visibile vicino a Rovereto:

"Era lo loco ov'a scender la riva
venimmo, alpestro e, per quel che v'er' anco,
tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva.
Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,
che da cima del monte, onde si mosse
al piano è si la roccia discoscisa,
ch'alcuna via darebbe a chi su fosse:
cotal di quel burrato era la scesa (...)"
(*Inf.*, XII, vv. 1-10)

Tenebre perenni e aspri scenari di nuda roccia: sono queste le caratteristiche del paesaggio infernale che appaiono tra le più salienti, logiche conseguenze, in effetti, della struttura dell'Aldilà dantesco, incuneato nelle viscere della terra. I miniatori, però, paiono non prestare attenzione ai continui richiami di Dante alle tenebre infernali, e le scene della prima cantica si svolgono frequentemente contro il fondo neutro della pergamena, come avviene nella maggior parte delle immagini del Dante Estense (fig. VI.2), o ancora nel codice marciano It.IX.276 (fig. VI.3). In altri casi l'oscurità infernale viene apertamente contraddetta dall'adozione di fondi dorati, come accade in alcune vignette dell'Egerton 943 (fig. VI.4), o ancora nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica (figg. V.7, V.20, V.43, V.53 e V.76), in cui questa soluzione ricorre in tutte le figurazioni. Si tratta, com'è evidente, di una scelta assolutamente incongruente con l'ambientazione ctonia, ancor più se si pensa che in epoca medievale il bagliore dell'oro era sovente impiegato per evocare la luce divina. Nel Dante Egerton si riscontra inoltre l'adozione di piatti fondi colorati decorati da motivi geometrici e floreali tracciati in oro, un motivo diffuso nella miniatura gotica d'Oltralpe, in particolare francese, e largamente accolto in ambito felsineo già dalla seconda metà del Duecento.

Se quindi le tenebre dell'Ade vengono spesso neglette dai miniatori nella figurazione della prima cantica, vi è invece la tendenza a servirsi della seconda caratteristica che abbiamo riscontrato, la natura aspra e rocciosa dei paesaggi, per ricreare l'ambientazione infernale: è così infatti in tutti i manoscritti presi in esame, con maggiore o minore dovizia di particolari e accuratezza di indagine, dalla spoglia piattaforma di grigio sasso su cui si svolge tanta parte delle scene del manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova (fig. VI.5), ai pinnacoli neri di roccia lavica che circondano la palude stigia nell' α .R.4.8 (fig. VI.6). Vi è però un solo manoscritto in cui questo elemento viene ulteriormente sviluppato, e la roccia assume un ruolo maggiore nell'economia dell'ambientazione, si innalza e si dilata fino a divenire una vera e propria caverna: si tratta dell'Egerton 943, manoscritto che, come messo in luce nel precedente capitolo e come verrà rimarcato in seguito, non cessa di stupire per la varietà e la ricchezza delle sue scelte illustrative. In numerose scene dell'alto inferno, infatti, i personaggi incontrati da Dante vengono collocati all'interno di una grotta, che altro non è che un fondo nero intenso delimitato da un bordo zigzagante di roccia ripassato in diverse tonalità di marrone. Tale soluzione è adottata in modo decisamente esteso: la troviamo infatti ai ff. 9r, 10r (fig. VI.4), 10v (fig. VI.7), 11v, 12r (fig. V.28), 13v; ancor più notevole è f. 20r, in cui l'area delimitata dal profilo irregolare della pietra presenta alcuni semicerchi più scuri al suo

interno, in modo tale da visualizzare la struttura a cerchi concentrici del basso inferno, che Virgilio sta qui spiegando al suo discepolo.

Nelle miniature degli ultimi canti il tema della grotta si fonde e si combina con quella di un sistema di archi a tutto sesto che scandisce lo spazio della vignetta e ne articola i principali nuclei compositivi, motivo di derivazione bolognese cui già si è accennato nel capitolo IV. Abbiamo così, ai ff. 53v, 54v, 55v (fig. VI.8), 57r, 58r, 58v, 60r, 61r (fig. V.72), 61v l'interessante utilizzo di archi che inquadrano i personaggi, dal cui profilo curvilineo affiora il bordo dentellato della roccia.

L'immagine della grotta infernale come cavità buia racchiusa da un contorno roccioso ondulato o dentellato sembra derivare dal mondo greco, e in particolare dall'iconografia bizantina dell'*Anastasi*, una delle poche scene a tema sacro al di fuori del *Giudizio universale* in cui si trova uno spaccato dell'Aldilà, e in particolare dell'Averno. Il tema della discesa al Limbo del Cristo vincitore trovò la sua prima elaborazione in ambito siriano-palestinese, ma fu con la civiltà bizantina che venne sviluppato nei suoi elementi costitutivi e variamente arricchito dalla presenza di figure come i progenitori, Adamo, Davide e Salomone, o a volte altri giusti anonimi³. Non tardò poi ad approdare in territorio italiano, e già nel VII secolo figura in una variante semplificata negli affreschi di Santa Maria Antiqua, in cui compaiono il Redentore, Adamo e il Diavolo⁴. Destinata a conoscere una tradizione plurisecolare – la troviamo ancora nel prezioso polittico della *Maestà* di Duccio⁵ - quest'iconografia va incontro a numerose variazioni nel numero dei personaggi, contrariamente a quanto avviene per l'ambientazione ctonia, che è perlopiù indicata da uno o più sarcofagi o da un antro cavernoso, come quello che possiamo apprezzare nel Lezionario bizantino di XI secolo manoscritto 639 della Pierpont Morgan Library di New York (fig. VI.53).

L'inferno come grotta oscura compare negli affreschi di chiara ispirazione bizantina di Sant'Angelo in Formis⁶, nella parte in basso a destra del grande *Giudizio finale* di

³ J. ZERVOU TOGNAZZI, *Anastasi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. I, Roma 1991, pp. 552-553; M. MIHÁLYI, *Anastasi. Iconografia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. I, Roma 1991, pp. 553-558

⁴ MIHÁLYI 1991, p. 555

⁵ Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana

⁶ I rapporti tra gli affreschi di Sant'Angelo in Formis e il mondo bizantino sono stati richiamati in più occasioni; qui si ricordano due interventi di Fernanda De' Maffei (F. DE MAFFEI, *Sant'Angelo in Formis. II. La dicotomia tra le scene del Nuovo e Antico testamento e l'originario ceppo bizantino* (I parte), "Commentari", n.s., 28, gennaio-settembre 1977, pp. 26-51; F. DE MAFFEI, *Sant'Angelo in Formis. II. La dicotomia tra le scene del*

controfacciata (fig. VI.11). Nonostante il cattivo stato di conservazione del brano pittorico che ci interessa, è tuttavia possibile riconoscere uno spazio infernale individuato da una linea grigia che corre a zig-zag e delimita una porzione di affresco in cui riusciamo ancora ad indovinare le anime dei dannati torturate da rozzi diavoli.

Nell'ambito dell'illustrazione miniata, troviamo un uso esteso di questa soluzione iconografica nei rotoli di *Exultet* prodotti nell'Italia del Sud tra X e XIII secolo, caratteristici manoscritti liturgici legati alla celebrazione dei riti del sabato santo⁷.

Il confronto tra le figurazioni del manoscritto in esame e alcune miniature dei rotoli meridionali che mostrano ambientazioni ctonie ci aiuta a riconoscere la lontana matrice bizantina delle scene infernali dell'Egerton. In queste immagini le grotte appaiono come una porzione di spazio enucleata da profili irregolari, dai bordi appuntiti, curvilinei o mistilinei, che a volte racchiudono una campitura di un nero profondo su cui si stagliano i frammenti della porta dell'inferno, abbattuta e travolta dalla potenza del Cristo vincitore sulla morte, elemento iconografico di ampissima diffusione⁸. Nel rotolo Barb. Lat. 592 della Biblioteca Apostolica Vaticana, realizzato a Montecassino negli ultimi anni dell'abbaziate di Desiderio⁹, ritroviamo la medesima linea di contorno, condotta con un tratto mosso e veloce, che caratterizza gli antri cavernosi del Dante di Londra (fig. VI.9). Nell'*Exultet* 3 dell'Archivio Capitolare di Troia, eseguito nel XII secolo probabilmente nella stessa città¹⁰, apprezziamo invece la rappresentazione di grotte dal compatto fondo nero in ben due miniature. La prima immagine illustra la riconciliazione alla grazia in corrispondenza del passaggio testuale *In Christo credentes*, e vi osserviamo un leggiadro angelo alla greca che prende per mano un'anima, inginocchiata con un altro spirito all'interno di una piccola caverna oscura racchiusa entro spesse rocce verdastre dal profilo morbido e curvilineo, e la conduce a passo di danza verso tre figure nimbate. Lo stesso antro buio, delimitato da una serie di rocce curve, ritorna nella miniatura immediatamente successiva che mostra il Cristo vittorioso sulla morte, rappresentato trionfante a destra della caverna, la mano sinistra che regge l'asta crociata, la

Nuovo e Antico testamento e l'originario ceppo bizantino (II parte), "Commentari", n.s., 28, ottobre-dicembre 1977, pp. 195-235) con bibliografia precedente.

⁷ *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, direzione scientifica G. CAVALLO, coordinamento G. OROFINO-O. PECERE, Roma 1994

⁸ MIHÁLYI 1991, p. 556

⁹ *Exultet* 1994, pp. 235-248: SPECIALE

¹⁰ *Exultet* 1994, pp. 423-443: MAGISTRALE

destra che indica all'osservatore la grotta ormai vuota, ove rimangono solo i resti della porta infernale (fig. VI.10).

È proprio questa tipologia di caverna, dal profilo ondulato e dal fondo scuro, che ritroviamo nel mosaico dell'*Anastasi* in San Marco a Venezia, collocato nel cosiddetto *Arco della Passione*, posto tra la cupola dell'*Ascensione* e quella della *Pentecoste* nella volta occidentale, brano che documenta inoltre come l'iconografia bizantina esaminata finora fosse giunta in area veneta, anche se per altre vie rispetto agli esempi del Sud Italia (fig. VI.12).

Certo, nei loro elementi formali le grotte dell'*Exultet* di Troia e del mosaico marciano differiscono da quelle più zigzaganti degli altri esempi, ma sono pur sempre riconducibili alla stessa matrice. Questa variante "ondulata" affonda forse le sue origini in un'età ancor più remota: troviamo infatti una simile rappresentazione di caverna nel Virgilio Vaticano, codice già più volte menzionato in questa tesi e al quale si rivelerà utile fare ancora riferimento (fig. V.26).

VI.2.b Le architetture infernali: suggestioni dall'antico e dal moderno

Accade spesso nell'illustrazione della prima cantica di trovare edifici propri dell'ambiente cittadino, quando non vere e proprie raffigurazioni di cinte murarie turre, eventualmente rese più confacenti alla localizzazione infernale dalla presenza di fiamme. Si tratta, com'è noto, di un'idea suggerita in più punti dallo stesso Dante ed evocata fin dall'ingresso dei due pellegrini nell'Ade, menzionato come la "città dolente" nell'iscrizione posta alla sommità della porta che conduce al triste regno (*Inf.*, III, v. 1), e ancora nelle parole di Virgilio ("Questa palude che 'l gran puzzo spira / cinge d'intorno la città dolente", *Inf.*, VIII, vv. 31-32). Il basso inferno è poi indicato come "la città c'ha nome Dite" (*Inf.*, VIII, v. 68), o "la città roggia" (*Inf.*, XI, 73), e ancora il sesto cerchio è detto "la città del foco" (*Inf.*, X, v. 22), definizioni queste che si contrappongono alla città di Dio, il paradiso ("non vuol che'n sua città per me si vegna", *Inf.*, I, v. 126; "quivi è la sua città e l'alto seggio", ", *Inf.*, I, v. 128)¹¹. Inoltre, nel caso specifico di Dite, Dante indugia in ulteriori dettagli, che chiariscono al lettore l'aspetto della città del male, sapientemente fortificata ed eternamente divorata dalle fiamme:

¹¹ A. MARIANI, *Città*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978, vol. II, 1970, pp. 26-27

“E io: “Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero”. Ed ei mi disse: “Il foco eterno
ch’entro l’affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno”.

(*Inf.*, VIII, vv. 70-75)

Ancora, il poeta menziona le mura che cingono il borgo dannato, “le mura mi parean che ferro fosse” (*Inf.*, VIII, v. 78), munite di alte torri rossegianti, “come se di foco uscite / fossero” (*Inf.*, VIII, vv. 72-72), e si riferisce alla città di Dite come a una “fortezza” (*Inf.*, IX, v. 108).

Difronte ad una così chiara descrizione, iterata un buon numero di volte, la risposta figurativa dei nostri miniatori fu unanime, e nessuno tralasciò di rappresentare anche solo un modesto elemento architettonico che evocasse l’ambiente cittadino (figg. VI.2-VI.3).

L’immagine della città fortificata poteva poi essere evocata alla mente degli illustratori da altri elementi del testo. La porta dell’inferno, per esempio, rappresentata quasi sempre come una struttura architettonica di diversa fattura, appare frequentemente inserita entro mura, che in alcuni casi si articolano in una vera e propria cittadella fortificata, come nell’It.IX.276 della Biblioteca Marciana (fig. VI.13) o nel Dante Estense (fig. VI.14).

Avremo modo di vedere in questo paragrafo come, per realizzare le architetture dell’*Inferno*, i primi miniatori della *Commedia* si siano rivolti a fonti di natura molto diversa come immagini di antica tradizione, raffigurazioni coeve ed edifici realmente esistenti.

Cominciamo con uno dei testimoni più antichi del nostro *corpus*, l’Egerton 943. Le architetture che appaiono in alcuni passaggi figurativi della prima cantica trovano i loro migliori confronti negli stereotipati edifici che ricorrono in tanta parte della miniatura felsinea del Trecento, abitazioni e torri minute decorate da trafori e rilievi a pallini, fiori e tralci, simili a graziose casette di marzapane, che nel corso della prima metà del secolo si svilupperanno e comporranno variamente per andare a formare le maestose e originalissime architetture entro cui trovano spazio le immagini di apertura dei più bei codici giudici bolognesi. Si prendano ad esempio l’immagine con l’ingresso alla città di Dite (fig. VI.15) e un’illustrazione del *Decretum Gratiani* Vat. Lat. 2492 della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 16), datato da

Conti al terzo decennio del XIV secolo¹². Nella prima scena la città dolente è esemplificata da una piccola torre merlata, dalla cui sommità si affacciano le orride Furie, fiancheggiata a destra da una bassa cinta muraria. Sopra all'apertura rettangolare della porta, la torretta è decorata da un rosone circolare traforato da sei cerchi disposti a creare un fiore; ai quattro angoli del quadrato ideale entro cui è inscritto il rosone, dei rilievi a tralcio vegetale movimentano la superficie della parete. Nella miniatura del codice vaticano assistiamo invece ad una scena di predica: sulla destra un monaco parla da un ambone, mentre nella parte sinistra della composizione trova posto un'insolita struttura, una sorta di ampia e tozza torre quadrata sormontata da una bassa cupola e sostenuta ai lati da due archi rampanti. Pur appartenendo ad una diversa tipologia architettonica, questo strano edificio mostra delle affinità con la torre della città di Dite, in quanto sulla facciata principale mostra un rosone esattamente sovrapponibile a quello dell'edificio infernale, a cui si accompagnano motivi decorativi a rilievo analoghi a quelli sopra descritti. Tali architetture miniate, quella dell'Egerton come quella del Vat. Lat. 2492, partecipano a quell'incommensurabile rivoluzione del linguaggio artistico che era cominciata con Giotto, prima ad Assisi e quindi a Padova: chiara è infatti la volontà di creare la terza dimensione degli edifici, che sfondano la bidimensionalità della pagina, arretrano oltre la piatta cortina del testo scritto e si allargano ad accogliere storie e personaggi. Si veda nel Dante Egerton la Furia più a destra: il torso appare frontalmente oltre i merli del lato anteriore della torre, ma dall'apertura fra due merli del lato corto dell'edificio intravediamo la spalla e parte del braccio della mostruosa creatura, dettaglio che ci aiuta a ricostruirne la tridimensionalità, ad immaginarla collocata coerentemente nello spazio della sommità della torre. Caratteristica di questo nuovo approccio al rapporto tra spazio del supporto pittorico e spazio dipinto è anche la volontà di fuoriuscire dai limiti della vignetta, elemento che ritroviamo in ambo le miniature: nella prima, sia la torre che la cinta muraria travalicano la cornice, in altezza e in larghezza; nella seconda la cupola dell'edificio esce dallo spazio della composizione e si campisce direttamente sulla pergamena, e così alcuni alberelli e un personaggio sulla destra che, forse non a caso, assomiglia molto al Dante della *Commedia* Egerton, nel volto e negli abiti.

Le suggestioni della coeva illustrazione libraria bolognese sulle immagini del Dante Egerton non si limitano a questo: già si è fatto accenno a conclusione del capitolo IV all'uso insistito

¹² A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340* ("Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole", 7), Bologna 1981, pp. 69-70

nella *Commedia* della British Library di un sistema di arcate a tutto sesto per scandire gli elementi dell'immagine (fig. VI.17), un motivo spesso presente nelle miniature dei codici giuridici felsinei, fin dal tardo Duecento, in cui assolvono il compito di inquadrare i personaggi principali e separare sintatticamente i nuclei principali della narrazione (figg. VI.18-VI.19).

Ma se ne possono citare altri ancora, per esempio la raffigurazione degli spiriti magni nel Limbo, rappresentati in numero di sette, quattro in primo piano, seduti, i rimanenti tre alle loro spalle, probabilmente in piedi (fig. VI.20), ricorda i gruppi di ufficiali secolari ed ecclesiastici assisi ai lati di Giustiniano, del vescovo o del papa nelle pagine di apertura dei codici giuridici bolognesi (fig. VI.21). Come in queste composizioni, anche nell'Egerton le anime del Limbo sono viste frontalmente e siedono con posa salda e calibrata, gli atteggiamenti del corpo leggermente variati: chi alza la mano, chi la appoggia sulla coscia, chi rivolge la testa verso il compagno. Ulteriore analogia ricorre nella scelta delle vesti dei personaggi, fortemente variata ed estesa ad abbracciare le molteplici categorie che componevano la società di allora, dal soldato al dottore, alla nobildonna al popolano.

Aldilà dei casi in cui la scelta rappresentativa è dettata o suggerita da precisi riferimenti testuali, vi sono dei manoscritti in cui l'impiego della cittadella turrata per raffigurare l'inferno si estende anche ad altri *loci* del testo.

L'esempio più notevole è offerto dal manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma. Qui, dall'entrata di Dante e Virgilio nella città di Dite fino all'incontro con Gerione, e quindi la discesa alle Malebolge, le miniature che si dispiegano davanti agli occhi del lettore sono ambientate entro una cinta muraria, colta da un punto di vista rialzato che permette di osservare nella loro totalità i fatti che lì si svolgono. Le mura sono sviluppate con un accentuato gusto per il dettaglio realistico e la varietà di motivi, in modo tale che vi compaiono tipi diversi di porte e di torri. A f. 9v (fig. VI.22) lo spettatore è posto di fronte alla porta d'accesso alla città: sopra al margine inferiore della vignetta, si apre un arco a tutto sesto inserito in una parete in muratura rosa, la cui merlatura alla sommità segue l'andamento curvilineo della porta. Ai lati si ergono due torri angolari, oltre le quali si snodano altre due mura che risalgono diagonalmente lo spazio della vignetta e presentano una porta ciascuna. Le due pareti terminano a loro volte in due torri merlate, dalle quali altre due porzioni di mura salgono verso il margine superiore della vignetta, per andare a chiudersi una sesta parte di mura che viene a trovarsi così parallela alla prima, frontale al lettore. Questa parete presenta

un ulteriore ingresso alla città, sormontato da una tettoia di colore grigio scuro. Alcune torri mostrano sulla cima degli alti merli colorati di marrone chiaro, che potrebbero essere interpretati come strutture in legno sovrapposte alla muratura, interamente colorata di un rosa caldo sul cui fondo i bordi dei mattoni sono delineati da sottili tratti bianchi. Queste strutture lignee che sormontano le torri appaiono anche in altre vignette, per esempio a f. 12r, dove ne vediamo una nitidamente raffigurata sulla sinistra della scena. Torri con coperture a cuspide grigio scuro compaiono poi ai ff. 10r, 11r, 12r, 13v e 14v, secondo quel gusto per la variazione cui si è fatto riferimento poc' anzi.

Tale tipologia di cittadella fortificata affonda le sue radici in modelli tardoantichi, nei quali l'ambiente cittadino veniva spesso evocato attraverso la rappresentazione sintetica di cinte murarie turrette di forma variamente circolare o poligonale. Un affascinante esempio di questo *cliché* rappresentativo è da ritrovarsi in molte *Tabulae Iliacae*, un gruppo di ventidue tavolette in pietra tenera raffiguranti opere letterarie, perlopiù epiche ma anche mitografiche, prodotte nel I secolo d.C. e pervenuteci purtroppo nella maggior parte in stato frammentario¹³. Qui sono frequenti le panoramiche di città viste dall'alto, individuate da una cerchia muraria poligonale e provvista di torri, come possiamo apprezzare nella scena con *L'assedio di Troia* della *Tabula Capitolina*, uno degli esemplari meglio conservati di questa singolare produzione (fig. VI.23).

L'idea della cittadella associata all'immagine del regno dell'Ade compare già nel celebre Virgilio Vaticano, cui il codice dell'Angelica può essere avvicinato anche per l'uso della *tabula picta*. La vignetta di f. 49r del Virgilio Vaticano mostra Enea e la Sibilla giunti davanti alla porta dell'inferno custodita da Tisifone, e l'Averno vi è appunto raffigurato come una cittadella cinta da alte mura turrette (fig. VI.24).

Anche oltre la fine dell'antichità, tale modello era destinato a conoscere una fortunata tradizione: fu accolto nella miniatura dell'Alto Medioevo, come vediamo in una copia carolingia del *Corpus agrimensorum Romanorum* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1564), esemplato da un perduto originale di VI secolo (fig. VI.25)¹⁴. Si assiste inoltre alla fusione del motivo della cittadella turretta con un'arcata entro cui vengono

¹³ *Hellenistic-Byzantine miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, a cura di R. BIANCHI BANDINELLI, Olten 1955, p. 26; C. SALIMBENE, *La Tabula Capitolina*, "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n.s., 16, 2002 (2003), pp. 5-33

¹⁴ *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra a cura di M. BUONOCORE, (Città del Vaticano, Salone Sistino – Musei Vaticani, 9 ottobre 1996 – 19 aprile 1997), Roma 1996, pp. 177-182; TONEATTO

ambientate le scene figurate e inseriti i personaggi dell'azione, come nella celebre miniatura con *David e i suoi musicisti* nella Bibbia di San Paolo fuori le Mura, o, per proseguire nella storia di quest'iconografia, nelle immagini trascendenti e preziose dell'Evangelario di Ottone III (fig. VI.26). Ritroveremo quest'elemento tanto in manoscritti romanici quanto in codici gotici, dove si svilupperà in un paesaggio architettonico sempre più articolato e complesso¹⁵.

La suggestione della tarda antichità può essere rilevata in ulteriori elementi, per esempio nell'avello di Anastasio II a f. 9v (fig. VI.27), un sarcofago della cosiddetta tipologia "a cassapanca", di origine costantinopolitana e documentata a Ravenna fino all'Alto Medioevo, di cui l'esempio più pregevole è offerto dal sarcofago di Costanzo¹⁶, che oltre ad una struttura paragonabile a quella della tomba miniata, mostra una copertura affine, con un tetto spiovente ornato ai lati da piccoli acroteri. Cercando esempi più vicini geograficamente all'area di produzione del manoscritto, le cui miniature sono state attribuite ad area emiliana, ed in via ipotetica alla maniera di Simone dei Crocifissi¹⁷, va senz'altro citata la tomba di San Zama (fig. VI.28), un sarcofago paleocristiano che si trova *ab antiquo* nel complesso del bolognese santuario di Santo Stefano¹⁸ e che il miniatore poteva forse aver visto.

Un ulteriore influsso della classicità nell'elaborazione degli scenari dell'inferno dantesco può essere ravvisata nel manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest, un altro codice che presenta l'impiego di vignette dagli spessi contorni rossi. Nel Dante ungherese la miniatura che illustra la selva dei suicidi si presenta come un *unicum* nei manoscritti presi in esame in questa ricerca: l'albero di cui Dante spezza un ramo presenta infatti un inusuale rigoglio, è carico di foglie verde scuro, rialzate a biacca nella parte superiore delle fronde (fig. VI.29). Il contenuto dell'immagine contraddice le parole dei relativi versi, che non lasciano spazio a equivoci:

¹⁵ O. PÄCHT, *La miniatura medievale. Un'introduzione*, Torino 1987, (edizione originale: *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, Monaco 1984), pp. 191-194

¹⁶ R. FARIOLI CAMPANATI, *Sarcofago*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. X, Roma 1999, p. 360

¹⁷ Per la storia attributiva delle miniature del manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma si veda il cap. I, paragrafo I.5.

¹⁸ E. CECCHI GATTOLIN, *Il santuario di Santo Stefano in Bologna*, con un'introduzione di R. SALVINI, Modena 1976, p. 39, figg. 1-2

“Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco”

(*Inf.*, XIII, vv. 4-6)

I miniatori del Poggiali, dello Stroziano 152, dell'Egerton 943, dell'It.IX.276, del Pd. 67 e del manoscritto 1102 dell'Angelica hanno rispettato fedelmente la descrizione del canto, rappresentando alberi marcatamente secchi e spogli, che, tra l'altro, aiutano l'illustratore a suggerire quel clima di inconsolabile tristezza che Dante evoca nel canto dei suicidi. La deviazione presente nel Dante ungherese potrebbe essere dovuta al ricorso ad una fonte antica, come la miniatura di Enea alla tomba di Polidoro del Virgilio Vaticano, in cui le fronde sanguinanti dell'albero che cresce sulla tomba dell'eroe hanno tenere foglioline verdi come nella *Commedia* di Budapest (fig. VI.30). D'altronde, Dante stesso si ispirò alla fonte virgiliana, come dichiara al verso 46-48 del canto (“S'elli avesse potuto creder prima” / rispuose el savio mio, “anima lesa / ciò c'ha veduto pur con la mia rima”)¹⁹.

Tornando poi alla tipologia della cinta muraria adottata nel manoscritto dell'Angelica, è doveroso sottolineare come il modello tardoantico sia qui rielaborato ed aggiornato, specie sulla scorta dell'influenza di modelli coevi, pittorici e reali. Si è già richiamata l'attenzione del lettore sulla spiccata ricerca di realismo condotta dal miniatore del manoscritto 1102 nel tracciare il disegno delle mura. Ma va ancora dato il giusto rilievo ad un elemento che afferma a gran voce quanto sia marcato questo continuo richiamo ad esempi concreti e tangibili.

A f. 9v del codice, nella torre più a destra della cinta muraria, a tre quarti circa dell'altezza complessiva dell'edificio, notiamo una piccola struttura lignea a sbalzo, che pare appoggiarsi a delle travi inserite nella muratura (fig. VI.31). La curiosa architettura va a costituire una sorta di ballatoio che gira intorno alla torre, coperto da una tettoia che appare metallica o di pietra grigia. Una costruzione così singolare non può essere sorta dal capriccio del miniatore, e in effetti, se si va a ricercare un confronto nei documenti visivi coevi, si scoprirà che in essa vi si può riconoscere l'antica *facies* della bolognese torre degli Asinelli a Bologna, quale ci è tramandata dalle *Croniche* di Giovanni Sercambi. La torre appariva infatti caratterizzata dalla

¹⁹ B. SPIAGGIARI, *Antecedenti e modelli tipologici nella letteratura in lingua d'oil*, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, Atti del XXIII Convegno storico internazionale, (Todi, 13-16 ottobre 1996), Spoleto 1997, p. 130

presenza di un “corridore”, una struttura lignea che girava intorno al corpo dell’edificio e lo collegava alla vicina torre Garisenda, elemento costruttivo insolito che sicuramente colpì la fantasia di chi passò per il centro felsineo in quegli anni²⁰. Nel testimone illustrato delle *Croniche* conservato oggi all’Archivio di Stato di Lucca²¹ la torre degli Asinelli fa più volte la sua comparsa, sempre corredata del suo “corridore”. Così la vediamo in due miniature titolate la prima “Come l’arcivescovo di Milano prese Bologna” (fig. VI.32) e la seconda “Come la sorella del conte Iohanni fe’ appichare molti Bolognesi a’ merli del castello, e simile fe’ chavalcare il Bolognese e uccidere quanti ne trovavano per vendetta”. Se tuttavia vi fossero ancora dei dubbi riguardo all’aspetto trecentesco della celebre torre, essi verrebbero spazzati via dalla prima miniatura, ove sulle mura della città espugnata dall’arcivescovo meneghino appare nitida la scritta “Bologna” ad inchiostro nero, e la dicitura “torra delli asinelli” corre ai due lati della torre più alta della composizione, che si distingue dalle rimanenti torri anche per la presenza del più volte menzionato “corridore”.

A partire dall’immagine conservata nel codice lucchese, in cui l’identificazione dell’architettura miniata con la torre degli Asinelli è resa certa dalla presenza dell’indicazione scritta, è possibile riconoscere il medesimo edificio in un trittico dell’ultimo decennio del Trecento²², che, molto significativamente, è stato attribuito proprio a Simone dei Crocifissi, il pittore alla cui cerchia è stato ascritto il miniatore del manoscritto dell’Angelica (fig. VI.33). Si tratta di un piccolo trittico a sportelli mobili, mirabilmente conservato e nel quale è pertanto possibile apprezzare gli alti risultati qualitativi di cui Simone era ancora capace verso la fine della sua carriera²³. Nello sportello sinistro trovano posto, dall’alto verso il basso, l’arcangelo Gabriele annunciante, san Petronio a mezzo busto, e quindi, a figura intera, san Gerolamo e sant’Antonio abate. In questo stuolo di presenze celesti, quella che interessa a noi è la raffigurazione di san Petronio, che offre allo sguardo del devoto il modellino della città di Bologna. Il capoluogo emiliano è sinteticamente rappresentato da una cinta muraria

²⁰ F. BERGONZONI, *La torre racconta la sua storia*, in *La torre Garisenda*, a cura di F. GIORDANO, Bologna 2000, pp. 15-17; 22

²¹ Sul manoscritto lucchese delle *Croniche* si veda: *Le illustrazioni delle Croniche nel codice Lucchese*, coi commenti storico e artistico di O. BANTI-M.L. TESTI CRISTIANI, 2 voll., Genova 1978.

²² Simone dei Crocifissi, *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Bartolomeo* (tavola centrale), *Arcangelo Gabriele, san Petronio, san Cristoforo e sant’Antonio abate* (sportello sinistro), *Vergine annunciata, san Gerolamo, santo vescovo (Ambrogio?) e san Floriano* (sportello destro), Londra-Firenze, Galleria Moretti

²³ *Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra a cura di D. BENATI-M. MEDICA, (Bologna, Museo Civico Medievale, 24 novembre 2012 – 3 marzo 2013), Bologna 2012, pp. 50-51: DEL MONACO

quadrangolare rappresentata prospetticamente scorciata; al di sopra dei larghi merli delle mura, svettano due alte torri, una delle quali è senza dubbio quella degli Asinelli, ancora una volta indentificata dal suo “corridore”²⁴.

Un altro caso in cui l’immagine della città turrata appare rielaborata alla luce di suggestioni contemporanee è offerto dal Dante Estense. Qui tale modello iconografico, non giustificato dal testo, appare per la prima volta alla fine del canto III, illustrata da una cinta muraria vista a volo d’uccello entro la quale gli ignavi, punteggiati di ferite e insetti, seguono correndo un dannato che regge uno stendardo bianco (fig. VI.34). La scelta di questa raffigurazione può forse essere avvenuta per continuità con l’immagine precedente (fig. VI.14), in cui l’entrata all’Ade era rappresentata come la porta fortificata di una cinta muraria. È interessante notare che questa sequenza si ripete in modo analogo nelle scene che illustrano l’ingresso dei due viandanti al purgatorio: la soglia del secondo regno è infatti raffigurata come la porta di una cittadella, da cui si affaccia l’angelo guardiano (fig. VI.35); l’immagine che accompagna il canto successivo mostra da un punto di vista rialzato Dante e Virgilio entro la medesima fortificazione, intenti ad osservare il primo dei rilievi con gli esempi di umiltà (fig. VI.36). E come nell’illustrazione della prima cantica, al foglio successivo, la cinta muraria scompare.

Le migliori immagini di una cittadella turrata sono però da ritrovarsi nelle miniature dei canti relativi all’ingresso alla città di Dite, in cui l’iconografia risulta arricchita dall’articolarsi di architetture continuamente variate e tutt’altro che generiche, per le quali si può pensare che il miniatore abbia fatto ricorso ad esempi reali che aveva a disposizione nel suo quotidiano: è questo il caso della torretta cupolata con cornice marcapiano che appare a f. 14v, e che forse era presente anche nelle miniature precedenti (fig. VI.37), in cui vediamo una torre alla spalle dei poeti la cui sommità è stata purtroppo eliminata da un’improvvida rifilatura delle pagine. Ancora, risulta interessante la struttura che affiora dalle mura a f. 11v: dal tetto di quello che potrebbe essere un edificio a pianta centrale, vediamo una lanterna a pianta poligonale con una monofora per lato sormontata da una bassa copertura piramidale (fig. VI.38). Anche in questo caso la marcata caratterizzazione dell’architettura fa pensare che l’illustratore si sia ispirato a uno o più modelli reali, conferendo così all’inferno un aspetto più vicino all’esperienza quotidiana anche del lettore.

²⁴ Come rilevato anche da del Monaco (DEL MONACO 2012, p. 50).

A modelli coevi pare ispirarsi anche l'autore del manoscritto 2 della Biblioteca del Seminario di Padova, testimone della *Commedia* scarsamente considerato dalla critica, a causa del limitato interesse che riveste sia a livello testuale che dal punto di vista storico-artistico. Purtuttavia, nel contesto della ricerca condotta in questa sede, il codice si riveste di un nuovo interesse, in virtù dell'originalità delle sue miniature infernali.

Il libro, la cui datazione oscilla a cavallo della metà del Trecento²⁵, membranaceo e di 76 fogli, presenta il testo del poema su due colonne in *littera textualis* non ancora normalizzata, accompagnato da rubriche latine (f. 1r-75r). Seguono il *Capitolo* di Jacopo Alighieri (ff. 75v-76r) e il *Capitolo* di Bosone da Gubbio (ff. 76r-v)²⁶.

Nel *bas de page* di f. 1r (fig. VI.39) trova spazio una miniatura tabellare bordata di rosso, di formato rettangolare largo e piuttosto basso, entro cui si svolge l'incontro tra Dante e Virgilio e le tre fiere. I disegni acquerellati, di qualità mediocre e purtroppo molto rovinati, accompagnano la narrazione fino al XII canto, e più precisamente ai ff. 1v, 2v-5v, 6v, 7v e 8v, sempre collocati nel poco spazio che rimane fra la base delle due colonne di testo e il margine inferiore del foglio. Esse sono caratterizzate da un'incredibile vivacità narrativa, da un brulichio di dettagli e personaggi che evoca l'allegria confusione di un mercato cittadino, non fosse per le fiamme e i diavoli a ricordarci che stiamo invece seguendo la discesa di Dante all'inferno. Ciò che più sorprende in questo codice, è che la maggior parte delle scene si svolge in una città medievale, le cui architetture militari sono indagate con precisione e dovizia di particolari. Nella miniatura che illustra l'arrivo al castello delle sette mura, dove trovano dimora eterna i grandi dell'antichità, vediamo i due pellegrini sulla sinistra della composizione che si fanno appresso ad una grande porta provvista di ponte levatoio (fig. VI.40). L'ingresso al castello è raffigurato di tre quarti, ed è incongruamente inserito in una cinta muraria vista a volo d'uccello, entro la quale si muovono gli spiriti magni. Le mura

²⁵ Alla seconda metà del XIV secolo lo data Roddewig (M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, p. 227, n. 532); Romanini circoscrive la datazione al terzo quarto del secolo (F. ROMANINI, *Altri testimoni della "Commedia"*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Città di Castello 2007, p. 86), seguendo un'indicazione di Pomaro, della quale manca però il riferimento bibliografico. Alla prima metà del Trecento lo riferisce invece Mariani Canova (G. CANOVA MARIANI, *I manoscritti miniati, in Il seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte, cultura e fede*, a cura di P. GIOS-A.M. SPIAZZI, Padova 1997, p. 160), precisando poi questa datazione alla metà del secolo nel catalogo dei manoscritti del Seminario Vescovile (*I manoscritti della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, a cura di A. DONELLO-G. MARIA FLORIO-N. GIOVÈ-L. GRANATA-G. MARIANI CANOVA-P. MASSALIN-A. MASSON-F. TONIOLO-S. ZAMPONI, Firenze 1998, n. 2, p. 3; MARIANI CANOVA).

²⁶ ROMANINI 2007a, p. 86

posteriori sono animate dall'alternanza tra torri traforate da ampie bifore e facciate di edifici di cui vediamo i rossi tetti e le finestre. Le torri sono punteggiate dai buchi pontai, e questo elemento conferisce ancor più verità all'insieme. Questa vivace rappresentazione di città fa da sfondo anche alle successive immagini che illustrano la fine del IV canto e il V, ove non vi è esplicito riferimento alla città infernale.

L'apice qualitativo di questo soggetto è però raggiunto nella miniatura dedicata alla città di Dite. I due pellegrini assistono all'arrivo del messo celeste, che si dirige verso il ponte levatoio chiuso, sostenuto da due grosse catene arrugginite appese a due solide aste lignee (fig. VI.41). Al sommo della porta, dietro ai merli lignei, si affaccia un'arpia, realizzata non secondo la tradizione classica, ma come un ibrido tra un corpo d'uccello e la testa di soldato protetta da un alto elmo, elemento che probabilmente il miniatore dovette ritenere più congruente all'immagine, realizzata alla stregua di una scena di assalto al castello. Dietro all'insolita arpia, si innalza un'alta torre merlata, alla cui sommità sta un demone guardiano; oltre questa torre, a destra, si estende l'interno della città, un tripudio di torri, facciate di case di varie altezze, e tetti coperti di tegole rosse.

Non sappiamo con certezza quale fosse la città che l'autore di queste miniature ebbe sotto gli occhi, ma l'inesausta curiosità con cui realizza le sue ambientazioni urbane fa pensare che volesse richiamare un contesto cittadino a lui noto. Dal momento che la patina del testo della *Commedia* recato pare indicare il Nord-Est, forse l'Emilia²⁷, e che tra i manoscritti esaminati finora quelli in cui appare un tale accentuato interesse per la restituzione dello spazio urbano sono di provenienza emiliana, si può azzardare un'analogia origine anche per questo codice. Lo stato invero molto danneggiato delle miniature ne impedisce una chiara comprensione, rendendo pertanto difficile capirne il luogo di realizzazione, che tuttavia Mariani Canova riferisce ad ambito padano, e in particolare all'area emiliano-veneta²⁸.

VI.3 Il purgatorio: genesi e definizione di un nuovo regno

Quando Dante pose mano alla seconda cantica della sua *Commedia*, il concetto di un luogo deputato alla purgazione delle anime prima della loro entrata nel regno dei cieli, da

²⁷ ROMANINI 2007a, p. 86

²⁸ CANOVA MARIANI 1997, p. 160; MARIANI CANOVA 1998, p. 3

compersi tra la morte individuale e il giudizio universale, era relativamente nuovo. Soprattutto, se da un lato era andata lentamente assestandosi l'idea di un terzo polo della geografia oltremondana, che andava ad aggiungersi a quel sistema millenario composto da inferno e paradiso, dall'altro tale "terzo regno" alla fine del XIII secolo non aveva ancora acquisito una fisionomia forte e stabile.

È negli scritti di sant'Agostino, considerato da Jacques Le Goff il "vero padre del Purgatorio", che comincia timidamente ad affacciarsi la possibilità di un periodo d'attesa che l'anima del defunto deve compiere prima di entrare in paradiso, anche se nei suoi scritti non si fa mai riferimento ad un tempo così lungo da necessitare un luogo destinato al suo trascorrimento²⁹. Più rilevante è la terminologia adottata dal padre della Chiesa, che parla numerose volte di "purgatorius", usato, si badi bene, con valore aggettivale e non di sostantivo, di "poenae purgatoriae", "tormenta purgatoria" e "ignis purgatorius". Ci vorrà un cammino plurisecolare, troppo lungo da ripercorre in questa sede, perché questo germe attecchisca e dia i primi germogli: dobbiamo infatti attendere gli inizi del XII secolo perché si faccia largo l'opinione ampiamente condivisa che vi sia un periodo di purgazione dopo la morte³⁰. La dottrina relativa non è però precisa: vi è chi pensa che dopo il decesso i defunti attenderanno nelle tombe, o in una regione cupa, retaggio dello *sheol* dell'Antico Testamento; vi è poi chi crede che le anime verranno accolte in diversi ricettacoli, come il seno di Abramo, luogo di refrigerio per i giusti che attendono l'ingresso nel regno dei cieli. Anche le modalità della purgazione non sono definite. Se il fuoco è l'opzione che gode di maggior favore, vi è poi chi immagina pene diversificate, spesso torture perpetrate da diavoli che agiscono entro una sorta di "inferno superiore", un luogo di sofferenze non eterne, così definito a partire dalla collocazione geografica. Giungiamo così all'ultima scottante questione, ossia su dove si situi questo misterioso luogo di purgazione. I testi al riguardo sono vaghi, ma è possibile tuttavia individuare due alternative principali: la localizzazione delle pene purgatorie oscilla dunque tra la parte superiore dell'inferno, come già anticipato, e una remota montagna, come propose per primo Beda.

La nascita del purgatorio vero e proprio, però, è da collocarsi in quel torno di tempo che va dal 1170 al 1180 circa, e che vide una rigogliosa quanto fugace fioritura della scolastica

²⁹ J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982, (edizione originale: *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981), pp. 74-96. In generale, tutte le informazioni relative alla genesi e allo sviluppo del terzo regno contenute in questo paragrafo sono tratte da questo studio esemplare.

³⁰ LE GOFF, 1982, pp. 148-149

parigina, in stretta connessione con gli ambienti del monachesimo cistercense. È infatti in un sermone di Pietro Comestore che la parola “purgatorio” appare per la prima volta con funzione di sostantivo, in riferimento ad un luogo dove le anime salve vanno provvisoriamente a purificarsi nel fuoco prima di giungere alla dimora celeste, e il terzo regno viene inserito nell’insegnamento della teologia da Pietro il Cantore, maestro della scuola di Nôtre-Dame di Parigi, morto nel 1197³¹.

Il neonato regno oltremondano si consolida tra il 1180 e gli inizi del Duecento, anche grazie a due generi letterari, quello dei viaggi immaginari nell’aldilà e quello delle apparizioni ai vivi di defunti che subiscono le pene purgatorie. Questi due tipi di racconto accolgono l’idea di purgatorio, contribuendo in larga misura a diffonderla. Tuttavia persiste l’indefinitezza dell’aspetto del terzo regno, mai univoco nella letteratura delle visioni e ancora spesso dotato di caratteristiche infernali, come la collocazione sotterranea e la presenza di diavoli³². Un testo molto interessante a tale proposito è il celebre *Purgatorio di san Patrizio*, redatto nel XIII secolo, resoconto di un viaggio oltremondano che conobbe grande fortuna nel Medioevo, in cui il purgatorio è descritto come una fossa oscura nelle terre dell’odierno Eire. Il *Purgatorio di san Patrizio* offre una delle poche immagini del terzo regno, se non l’unica, a godere di discreta celebrità prima di Dante, e ad avere alcuni interessanti riscontri figurativi; vale pertanto la pena di riassumerne brevemente la trama. Al tempo in cui san Patrizio si dedicava all’evangelizzazione degli irlandesi, Gesù gli mostrò in un luogo deserto una cavità rotonda e buia, dicendogli che se qualcuno vi avesse passato una notte e un giorno vi avrebbe visto le torture dei cattivi e le gioie degli eletti, e ne sarebbe uscito completamente purgato. Il santo costruì quindi una chiesa a fianco della cavità, fece circondare la fossa da un muro e la chiuse con una porta, di cui diede le chiavi al priore della chiesa. Molti secoli più tardi, il cavaliere Owein, desideroso di espiare i suoi peccati, si fece consegnare le chiavi ed entrò nel cosiddetto purgatorio di san Patrizio, dove per una notte e un giorno venne sottoposto a terribili supplizi da parte di demoni, immerso nelle tenebre e in un’aria fetida, prima di poter vedere nel paradiso terrestre la beatitudine delle anime che attendono di entrare in paradiso³³. Quello che a noi qui più interessa sono essenzialmente due dati: la localizzazione del

³¹ LE GOFF 1982, pp. 172-187

³² LE GOFF 1982, pp. 199-264

³³ LE GOFF 1982, pp. 215-226

purgatorio, che si trova quindi sotto terra, e la sua natura ancora sostanzialmente infernale, elementi che si pongono in netta antitesi rispetto a quello che sarà il purgatorio dantesco.

Nonostante nel 1274, anno del Concilio di Lione, il purgatorio ottenesse il suo riconoscimento ufficiale da Parte della Chiesa latina³⁴, è tuttavia un quadro non ancora precisamente tratteggiato quello in cui si viene ad inscrivere la seconda cantica di Dante. Soprattutto, regna ancora una generale incertezza riguardo alla fisionomia del terzo regno, anche se prevale la tendenza ad una sua “infernalizzazione”, soprattutto ad opera della Chiesa, preoccupata di mantenere il purgatorio più vicino all’inferno e meno rassicurante per i fedeli³⁵.

Tale indefinitezza è molto probabilmente alla base delle poco numerose raffigurazioni del purgatorio prima che i miniatori del Trecento si dedicassero all’illustrazione della seconda cantica. Le prime immagini del terzo regno sono infatti rintracciabili a partire dalla seconda metà del XIII secolo, quando le vediamo apparire a corredo di manoscritti liturgici o di devozione privata. In queste miniature l’iconografia è influenzata dal salmo 66, che fa riferimento alla duplice purificazione attraverso il fuoco e l’acqua, anche se con l’andare degli anni il fuoco acquisterà un ruolo predominante³⁶. Ad esempio, nei codici reali francesi prodotti tra la fine del XIII e l’inizio del XIV secolo, il purgatorio è un luogo di fuoco, come nel breviario di Filippo il Bello, databile a prima del 1296 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 1023). Qui, nell’iniziale *O*, vediamo, nella parte inferiore, quattro anime affacciarsi da lingue di fuoco, due solo con il volto, le altre due con tutto il torace. Queste ultime due sono raggiunte e afferrate da due angeli, che scendono da una cortina di nuvole sopra alla quale appare Dio in gloria tra due serafini (fig. VI.42).

Dalla fine del XIII secolo si iniziò a definire meglio i principali contesti dell’immagine del purgatorio, che, quando non era connessa all’illustrazione dei *Salmi*, trovava una logica collocazione nella liturgia della commemorazione dei defunti, come attesta il Breviario di Carlo V³⁷, in cui però, come nella miniatura del breviario di Filippo il Bello, il purgatorio è collocato nella parte inferiore della composizione, dove sono rappresentate delle rocce con un’apertura circolare al centro, entro la quale vediamo da un punto di vista rialzato le teste di

³⁴ LE GOFF 1982, p. 268

³⁵ LE GOFF 1982, p. 327 e *passim*

³⁶ A. BRATU, *Purgatorio*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. IX, Roma 1998, p. 808

³⁷ BRATU 1998, pp. 808-809

numerosi purganti lambiti da fiamme, due dei quali vengono presi da angeli e condotti alla gloria eterna. Altri testi in cui compaiono immagini del purgatorio sono i resoconti di viaggi nell'aldilà, tra i quali il più celebre è il già citato *Purgatorio di san Patrizio*, testo frequentemente introdotto da una miniatura recante l'ingresso sotto forma di pozzo che caratterizza questa versione del terzo regno. È interessante notare come questa particolare iconografia ebbe un certo peso nelle immagini del purgatorio che ritroviamo sia in ambito librario che ad affresco, per esempio nelle pitture murali del Convento di San Marco a Todi del 1346 (fig. VI.43)³⁸. Il grande affresco (350 x 750 cm), attribuito a Jacopo di Mino del Pellicciaio, si trova nella lunetta della parete di fondo del Coro delle Clarisse, dove rimase celato per secoli da un'improvvida scialbatura, fino al momento della sua riscoperta negli anni ottanta del secolo scorso³⁹. Domina la parte destra della composizione un'ampia e pietrosa montagna, rappresentata in una sorta di spaccato verticale che ci permette di vedere al suo interno sei cavità, entro le quali vediamo anime torturate da fuoco e demoni che scontano sei dei sette peccati capitali: avarizia, lussuria, superbia, accidia, ira e invidia, come ci informano i *tituli* collocati sotto ad ogni apertura. Al di sopra del monte, appare san Patrizio, anch'egli identificato da un *titulus*, che indica al peccatore Nicolaus, versione italiana del cavaliere Owein, il pozzo da cui calarsi entro il purgatorio. Al centro della lunetta, da un'apertura della montagna, alcune anime ormai purificate si fanno lietamente incontro alla Vergine, che, insieme a san Filippo Benizi e san Pietro, accompagna il passaggio degli spiriti dall'uscita dal luogo della purgazione alla città celeste, le cui mura si trovano nella parte più a sinistra dell'affresco⁴⁰. La presenza di san Patrizio non lascia adito a dubbi: ci troviamo di fronte alla rappresentazione del purgatorio associato al nome del santo, dipinto in una data in cui già la seconda cantica dantesca circolava. E infatti assistiamo ad una commistione tra le due tradizioni: se la presenza del santo vescovo, il pozzo e le pene a carattere infernale fanno di quest'affresco una valida trasposizione per immagini della relativa leggenda, la separazione delle pene in base ai vizi capitali e la conseguente strutturazione dello spazio dipendono strettamente da Dante, e dalla sua precisa descrizione della fisionomia dell'Aldilà.

³⁸ *Dal Purgatorio di S. Patrizio alla Città Celeste. A proposito di un affresco del 1346 ritrovato a Todi* ("Arte e restauro", 1), a cura di M. CASTRICHINI, Perugia 1985

³⁹ M. CASTRICHINI, *Recupero e restauro*, in *Dal Purgatorio di S. Patrizio alla Città Celeste. A proposito di un affresco del 1346 ritrovato a Todi* ("Arte e restauro", 1), a cura di M. CASTRICHINI, Perugia 1985, pp. 14-20

⁴⁰ M. PERICOLI, *Dal purgatorio al paradiso*, in *Dal Purgatorio di S. Patrizio alla Città Celeste. A proposito di un affresco del 1346 ritrovato a Todi* ("Arte e restauro", 1), a cura di M. CASTRICHINI, Perugia 1985, pp. 9-12

Ma ancor più rilevante è il fatto che la tipologia di purgatorio come “inferno superiore”, di cui il pozzo di san Patrizio è solo una delle tante espressioni, influenzò addirittura il frontespizio della seconda cantica della *Commedia* in un manoscritto che, sebbene non rientri nel gruppo dei codici selezionati per l’analisi della figurazione, è stato già menzionato in questo studio e merita di essere ricordato anche in questa sede per la qualità delle sue miniature e l’originalità delle sue soluzioni iconografiche: si tratta della *Divina Commedia* ms. 3285 della Biblioteca Palatina di Parma, in cui è attivo il Maestro delle Effigi Domenicane.

La prima pagina del *Purgatorio* è ornata da un’iniziale *P* che poggia su fondo oro, entro la quale vediamo un’anima purgante uscire a mezzo busto da un pozzo di marmo esagonale colmo di fuoco (fig. VI.44). Il futuro beato rivolge lo sguardo al cielo e giunge le mani in preghiera. È questa l’occasione per richiamare l’attenzione del lettore su un fatto importante: nelle tante rappresentazioni in cui il terzo regno risulta confondibile con l’inferno a causa dell’ambientazione generica e la presenza di fiamme, sono proprio i gesti tipici dell’orazione ad indicarci che ci troviamo di fronte all’immagine di un purgante in penitenza: l’anima supplica infatti la Misericordia celeste perché gli conceda l’abbreviazione della pena; nell’inferno, luogo senza speranza di ritorno, la preghiera perde ogni significato. Dagli angoli esterni su cui poggia il capolettera si diparte un sottile fregio a barra fogliata che decora il margine superiore della pagina e il bordo sinistro, scendendo ad unirsi nel *bas de page* ad una roccia aguzza che declina verso il mare, la cui rappresentazione occupa tutto il margine inferiore della pagina. Dalla roccia nell’angolo sinistro della pagina appare la navicella condotta dall’angelo nocchiero, che reca le anime alla montagna sacra. A destra, rivediamo la stessa imbarcazione che si accosta al fianco alto e scosceso di un petroso monte, che si sviluppa in verticale lungo il margine esterno destro del foglio. La singolarità di tale montagna del purgatorio è che appare segnata da tre aperture nella roccia dalle quali si affacciano le anime in purificazione, che richiamano tipologicamente quelle dell’affresco di Todi. Fatto ancor più rilevante, dalle tre cavità fuoriescono alte fiamme, pena che Dante menziona solo una volta nel *Purgatorio* e ben più avanti, ossia nei canti XXV e XXVI, ove si narra dei lussuriosi, che non si trovano però in fosse infuocate, bensì camminano entro cortine di fuoco. Bisogna quindi pensare che le anime che emergono da queste cavità rappresentino in generale gli spiriti purganti, e non solo un sottoinsieme di questi. Percorrere l’ipotesi contraria appare infatti più difficile: anche ipotizzando che chi stese il piano iconografico avesse voluto

condensare nell'unica pagina miniata a disposizione alcuni degli episodi successivi, non vi è ragione evidente di perché la scelta fosse ricaduta proprio sui lussuriosi e su nessun'altra categoria. Questo elemento, unito al fatto che l'architettura traboccante di fuoco raffigurata nell'iniziale potrebbe essere una sorta di pozzo, induce a credere che il miniatore abbia risentito dell'influenza delle immagini del pozzo di san Patrizio, o in generale dalle rappresentazioni del purgatorio come "inferno superiore", che pure avevano una diffusione in ambito italiano, come documenta un affresco del 1330 in San Lorenzo de Arari a Orvieto, preferendo ricorrere ad esse piuttosto che ad una trascrizione letterale di ciò che si legge nel primo canto del *Purgatorio*. D'altronde le soluzioni iconografiche adottate in questo manoscritto si connotano per una spiccata eterodossia: nella pagina iniziale del *Paradiso*, ad una scena canonica con la *Trinità* entro il capolettera *L*, si affianca nel *bas de page* la rappresentazione del regno dei beati come Gerusalemme celeste dalle mura d'oro, entro le quali vediamo seduto Abramo che accoglie in un panno drappeggiato sul grembo tre *animulae* (fig. VI.45). Tanto insolita e originale è quest'illustrazione, da meritare una descrizione più dettagliata. All'estremità destra della composizione incontriamo due angeli dalle ali variopinte e il corpo affusolato, dei quali il più esterno regge una corona, mentre il secondo sta incoronando un'anima beata che si flette lievemente verso di lui. Alle spalle del beato, una folta schiera di spiriti, tutti raffigurati nudi, attende di varcare la soglia del paradiso, collocata al centro del margine inferiore del foglio, entro una stretta torre sormontata da una cuspidè ornata da stelle d'oro. Davanti alla fila di anime appare san Pietro, che prende per mano un prescelto e lo conduce verso la beatitudine eterna. Oltre la porta, si sviluppa una preziosa parete, i cui blocchi lapidei sono evidenziati da un tratto blu che delinea tanti rettangoli entro una campitura di foglia d'oro; il muro è sormontato dalle stesse stelle dorate che splendono dalla sommità dell'ingresso del regno. Come anticipato, in una nicchia entro la parete è collocata l'immagine del *Seno di Abramo*, antica iconografia elaborata in ambito bizantino per raffigurare lo stato di grazia dei giusti, che dopo la morte riposeranno fra le braccia del patriarca (*Lc.* 16,19-31), e che costituì la principale rappresentazione pittorica del paradiso almeno fino agli inizi del XIV secolo⁴¹.

Anche la prima pagina dell'*Inferno* si presenta decisamente inusuale (fig. II.4): non tanto nell'immagine dell'iniziale, ove appaiono Dante e Virgilio nella *selva oscura*, quanto nel

⁴¹ J. BASCHET, *Paradiso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. IX, Roma 1998, pp. 169-170

sottile tralcio vegetale che inquadra lo specchio di scrittura, interrotto nei margini esterni da clipei in cui si dispiega la *Battaglia tra Vizi e Virtù*: in tre clipei posti nel margine destro appaiono i busti di Virtù armate di archi, colte nell'atto di puntare la freccia in direzione di altrettanti clipei nel margine sinistro, che accolgono il busto dei Vizi già trafitti dalle frecce.

Non stupisce che l'autore di immagini tanto colte e dense di riferimenti simbolici siano state attribuite da buona parte della critica al Maestro delle Effigi Domenicane⁴², brillante autore che abbiamo già incontrato in questo studio in quanto miniò i frontespizi del Trivulziano 1080⁴³, dando vita anche in questo caso a soluzioni illustrative originali e di altissima qualità, che si distaccano nettamente dai più mediocri standard figurativi dei Danti del Cento.

Alcuni autori hanno preferito attribuire le immagini del manoscritto parmense al Maestro del Biadaiole⁴⁴, miniatore fiorentino attivo nel Laurenziano-Tempiano 3 che la grande maggioranza della critica identifica con il Maestro delle Effigi Domenicane nella fase giovanile della sua carriera⁴⁵. L'analisi dei frontespizi del Palatino 3285 sembra invece dar ragione alla tesi che i due maestri fossero in realtà un solo artista, colto in momenti diversi della sua carriera: non vi sono infatti nella Firenze dei primi decenni del Trecento autori tanto fini e intelligenti nell'esegesi per immagini del poema quale è il miniatore del codice parmense, ed è più logico pensare che lo straordinario decoratore di pennello che lavorò al Palatino, altri non fosse che colui che in seguito venne scelto per illustrare il Trivulziano, degna prosecuzione di un percorso di eccellenza.

Non possiamo sapere se l'autore delle immagini palatine fosse anche l'ideatore di una visualizzazione tanto sottile ed eterodossa dei canti danteschi come quella sopra descritta, ma mostra tuttavia di sapersi muovere con disinvoltura nel creare questa "glossa pittorica" al testo, così come farà nel Dante trivulziano, in cui il frontespizio della terza cantica è denso di immagini non direttamente derivate dai versi dell'Alighieri, ma che vanno indiscutibilmente ad incrementare l'intenso lirismo e la carica evocativa di questa pagina (fig. II.3).

⁴² Così Francesca Pasut: F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, "Rivista di Studi Danteschi", VI, 2, luglio-dicembre 2006, pp. 125-126; L.B. KANTER, *Maestro delle Effigi Domenicane*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, p. 561

⁴³ Cap. II, paragrafo II.1

⁴⁴ L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. V, Roma 1994, p. 629

⁴⁵ Sull'intricata vicenda critica del Maestro del Biadaiole si veda il cap. II, paragrafo II.1.

Come rileva Pasut, il Maestro delle Effigi Domenicane ci appare sempre più come l'artista preferito dai committenti intellettuali del capoluogo toscano, probabilmente proprio in virtù della sua capacità di conferire alle immagini della *Commedia* spessore e significato⁴⁶.

Dall'analisi fin qui condotta, si vede bene, dunque, come le prime illustrazioni del *Purgatorio* si andassero ad inserire in un contesto che mancava di una tradizione iconografica forte e ben consolidata, com'era stato invece per l'*Inferno*, caso in cui i miniatori potevano attingere a piene mani a modelli figurativi di ampia diffusione, e per i personaggi e per le ambientazioni. Probabilmente è questa la principale ragione per cui le miniature che illustrano la seconda cantica seguono senza troppe divergenze i versi danteschi, rivelandosi una trascrizione visiva di gran lunga più esatta di quanto lo fossero le immagini dell'*Inferno*.

I contesti paesaggistici in cui si svolgono le scene sono genericamente riferibili ad un'ambientazione montana, evocata attraverso la rappresentazione di un terreno roccioso, come avviene nell'It.IX.276 della Biblioteca Marciana, nel manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, o ancora nelle poche immagini del *Purgatorio* nella *Commedia* di Budapest. In altri casi assistiamo al ricorso a riferimenti più precisi, come nel manoscritto Stroziano 152 e il Dante Estense. Nel primo infatti la montagna del purgatorio è chiaramente raffigurata in alcune immagini dell'antipurgatorio, nelle quali un aguzzo monte di roccia s'innalza dal *bas de page* e si incunea nello spazio interstiziale tra le due colonne di testo (ff. 32r, 34r; fig. VI.46). In altre pagine, il monte sacro è richiamato altresì dalla presenza di scoscesi pendii rocciosi. Nel manoscritto Estense invece le vicende di Dante e Virgilio nella seconda cantica trovano posto in paesaggi fatti di terreni accidentati che si increspano in puntuti rilievi, concrezioni di roccia crepata spesso punteggiata da foglioline verdi, quasi un aspro paesaggio d'alta quota (fig. VI.47). È poi di un certo interesse rilevare come, nelle miniature della seconda cantica, particolare attenzione sia rivolta alla raffigurazione del sole o degli astri. Infatti, durante l'intero suo viaggio in purgatorio, Dante dettaglia con cura il moto del sole e degli astri che lo illuminano nella sua ascesa: queste notazioni temporali servono a rammentare al lettore che il purgatorio è un regno situato nel tempo, e che, a differenza di

⁴⁶“(…) he (il Maestro delle Effigi Domenicane) seems to have been the preferred artist of the city's most intellectual patrons, perhaps because of his capacity to endow the images inspired by Dante's verses with profound meaning.” (*Florence at the Dawn of Renaissance. Painting and Illumination, 1300-1350*, catalogo della mostra a cura di C. SCIACCA, (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 13 novembre 2012 – 10 febbraio 2013- Toronto, Art Gallery of Ontario, 16 marzo – 16 giugno 2013). Los Angeles 2012, pp. 206-208, n. 42: PASUT).

inferno e paradiso. esso avrà una fine⁴⁷. Le parole del poeta non mancheranno di avere un riflesso nelle immagini che le accompagnano, ed è così che in quasi tutte le miniature della seconda cantica del Dante estense i raggi del sole o delle stelle si affacciano dal bordo superiore della pagina, sconsideratamente rifilato.

Un discorso a parte va fatto per l'Egerton 943, in cui anche nelle miniature della seconda cantica il Maestro degli Antifonari padovani persevera nell'uso di quel sistema di arcate a tutto sesto già visto nelle immagini dell'*Inferno* e dei fondi "a tappezzeria" decorati da motivi geometrici tracciati in oro. Ad essi si abbina la rappresentazione della roccia, com'era, ancora una volta, nella prima cantica. Il miniatore insomma non opera una precisa differenziazione tra le ambientazioni infernali e quelle della montagna sacra, fatto salvo per alcuni *escamotages*: spesso infatti la pietra appare tinta di colori rasserenanti come l'azzurro e il verde acqua, che mal si addirebbero ad un contesto ctonio; sovente poi, a partire dalle scene che si svolgono nei vari gironi della montagna, la roccia è disegnata con grossi tratti di colore tracciati diagonalmente da sinistra a destra all'incirca paralleli, a suggerire l'idea della salita al monte che stanno compiendo i due pellegrini, ma anche a ricreare lo spazio della cornice lapidea che abbraccia in senso elicoidale il monte del purgatorio e lungo la quale Dante compie il suo cammino di ascesi (fig. VI.48).

Passando all'analisi della rappresentazione delle diverse pene, constatiamo una sostanziale fedeltà alle descrizioni contenute nel testo. Mancano infatti singolari variazioni iconografiche come quelle incontrate nelle immagini dell'*Inferno*, ad esempio nel caso degli avari e i prodighi⁴⁸, la cui immagine varia da manoscritto a manoscritto. Nel caso della seconda cantica invece le pene sono correttamente rappresentate in tutti i manoscritti: in ognuno di essi vediamo i superbi che avanzano faticosamente, piegati dal peso di grossi macigni, gli avari che giacciono distesi al suolo, il cerchio dei golosi caratterizzato dall'albero magico carico di frutti, e infine i lussuriosi che attendono entro fiamme la fine del loro soggiorno in purgatorio. Solo nel caso degli invidiosi incontriamo un certo grado di variazione, poiché nelle miniature dell'Egerton 943 (fig. VI.49) e del Dante estense i penitenti indossano correttamente dei manti del colore della pietra ("guarda'mi innanzi, e vidi ombre con manti / al color de la pietra non diversi", *Pur.*, XIII, vv. 47-48), mentre nel caso dell'It.IX.276 (fig. VI.50) e del manoscritto 67 di Padova essi sono nudi. In tutti e quattro i

⁴⁷ LE GOFF 1982, p. 401

⁴⁸ Si veda il cap. V, paragrafo V.4.

casi, però, gli invidiosi hanno gli occhi chiusi (“chè a tutti un fil di ferro i cigli fóra / e cusce sì, come a sparvier selvaggio”, *Pur.*, XIII, vv. 70-71), mostrando così che i miniatori hanno sempre rispettato l’elemento che più fortemente caratterizza questa pena, legato al principio del contrappasso: gli invidiosi sono infatti coloro che guardarono malevolmente il prossimo, e per tale ragione è ora fatto loro divieto di guardare.

Piuttosto deboli appaiono infine le raffigurazioni degli accidiosi, poiché i miniatori, incapaci di evocare l’incessante corsa degli accidiosi (“tosto fur sovr’a noi, perché correndo / si movea tutta quella turba magna”, *Pur.*, XVIII, vv. 97-98) si limitarono a dipingere Dante e Virgilio di fronte ad un gruppo di penitenti, stanti o in cammino.

Considerata la scarsità di immagini che raffigurassero il purgatorio prima della *Divina Commedia*, e come poi l’illustrazione del poema portò con se nuove rappresentazioni di questo regno oltremondano e delle sue pene, emerge bene il ruolo di pietra miliare che ebbe il *Purgatorio* di Dante nella storia del terzo regno, e come ciò fosse destinato ad avere grande ripercussione sull’evoluzione delle rappresentazioni dell’aldilà.

Dante infatti elaborò le sue risposte ai dubbi dei teologi sulla natura e la collocazione del purgatorio, facendo di esso non un regno ipogeo, parte superiore dell’inferno dove operano i demoni, ma una montagna che si protende, fisicamente e simbolicamente, verso la gloria eterna, e dove sono gli angeli a prendersi cura dei futuri beati. Scelte come questa erano destinate ad avere un notevole impatto, non solo sui testi successivi, ma anche sulle raffigurazioni del purgatorio, ed in generale, sull’immagine del terzo regno che entrò a far parte dell’immaginario popolare, anche se è opportuno precisare che il purgatorio dell’Alighieri non divenne mai canonico, né tantomeno costituì il modello dominante, a quanto ci è dato vedere dai brani pittorici rimasti⁴⁹. Il purgatorio infatti non perse mai del tutto quell’indefinitezza che gli era stata propria nei secoli, e ancora all’altezza del Concilio di Trento non era stata individuata un’iconografia ufficiale per dargli forma, fatto ancor più sorprendente se si considera che la Chiesa cattolica desiderava allora più che mai promuoverne il culto in netta antitesi ai Luterani, che ne negavano con convinzione l’esistenza⁵⁰.

⁴⁹ Per una disamina più approfondita dell’argomento, si veda il cap. VIII.

⁵⁰ V. PACELLI, *Problemi di iconografia cristiana: il purgatorio e il suffragio*, in *Momenti di storia in Irpinia attraverso trenta opere recuperate nella Diocesi di Avellino*, Roma 1989, p. 100

VI.4 “Figurando il paradiso”: frammenti d’eternità nelle pagine della *Commedia*

Per ammissione dello stesso poeta, Il regno celeste è quello più difficile da rappresentare, sia con la parola che con il disegno e il colore. Nessun mezzo espressivo è infatti in grado di cogliere e trasmettere il senso di ciò che è per sua stessa natura ineffabile. La mente fallisce quando deve confrontarsi con il pensiero di Dio, e mai linguaggio umano ha elaborato parole per descrivere quello che nessun uomo vide, e che trascende l’esperienza e la vita di noi tutti. Dante sottolinea in più punti quest’incapacità espressiva:

“Nel ciel che più de la sua luce prende
fu’ io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là su discende;
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.”
(*Par.*, I, vv. 4-9)

“Se mo sonasser tutte quelle lingue
Che Polimnia con le suore fero
Del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;
e così, figurando il paradiso
convien saltar lo sacrato poema
come chi trova suo cammin riciso”
(*Par*, XXIII, vv. 55-63)

Ancor maggiore è la difficoltà quando il poeta si trova al cospetto di Dio: le parole sono un mezzo fallimentare e inadeguato per esprimere ciò che Dante esperì:

“Da quinci innanzi il mio vedere fu maggio
Che ‘l parlar mostra, ch’a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.”
(*Par.*, XXXIII, vv. 55-57)

e solo con l’aiuto divino il poeta può tentare di tramandare alle genti almeno una parziale testimonianza della sua ascesa all’Empireo:

“O somma luce che tanto ti levi
da’ concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch’una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare alla futura gente.”
(*Par.*, XXXIII, vv. 67-72)

Indugiare troppo sulla descrizione dei luoghi e dei personaggi avrebbe inoltre gravato di troppo prosaico e terrestre realismo i versi di una cantica che mira invece ad evocare il trascendente. Il concetto è ben espresso da Fallani: “Il poeta si decise, crediamo, a questo sacrificio estremo della figuratività perché sentiva che il peso della materia, comunque introdotta, rendeva più ardua l’entrata nella sfera del divino”⁵¹. Proprio per questo Dante ricorre a ciò che di più impalpabile e trascendente conosciamo: la luce. Una luce pura e divina, che dissolve i volti dei beati e gli spazi da loro abitati, pervade e intride ogni cosa, e si fa latrice dell’infinito amore di Dio. Il delicato e suggestivo luminismo che intesse i versi del *Paradiso* è stato in più occasioni accostato al gusto gotico per le ampie vetrate policrome⁵², ed in effetti in numerosi passaggi il lettore è immerso in una luce tersa e colorata, quasi stesse camminando in un deambulatorio di una cattedrale dell’Europa del Nord. I cieli attraversati da Dante e Beatrice sono intrisi di luce, così come i pianeti e gli astri da cui derivano il nome:

⁵¹ G. FALLANI, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo 1971, p. 113

⁵² FALLANI 1971, p. 127; G. PETROCCHI, *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, Milano 1994, vol. V, p. 627

“Quivi la donna mia vid’io sì lieta,
come nel lume di quel ciel si mise,
che più lucente se ne fé ‘l pianeta.”

(*Par.*, V, vv. 94-96)

“Tu vuo’ saper chi è in questa lumera
che qui appresso me così scintilla
come raggio di sole in acqua mera.”

(*Par.*, IX, vv. 112-114)

A due variopinti rosoni rassomigliano le corone degli spiriti che appaiono a Dante nel cielo del Sole:

“Come si volgon per tenera nube
due archi paralleli e concolori,
quando Inunone a sua ancella iube,
nascendo di quel d’entro quel di fiori,
a guisa del parlar di quella vaga
ch’amor consunse come sol vapori,
e fanno qui la gente essere presaga,
per lo patto che Dio con Noè puose,
del mondo che già mai più non s’allaga;
così di quelle sempiterno rose
volgiensi circa di noi le due ghirlande
e sì l’estrema a l’intima rispuose.”

(*Par.*, XII, vv. 10-21)

La luce poi non è peculiare solo dei luoghi del paradiso, ma anche di chi eternamente vi risiede. Beatrice, ad esempio, gode dello stesso fulgore di un astro, e mano a mano che ascende verso l’Empireo si fa più bella e luminosa:

“Io non m’accorsi del salire in ella;
ma d’esservi dentro mi fé assai fede
la donna mia ch’i’ vidi far più bella.”

(*Par.*, VIII, vv. 13-15)

“Vincendo me col lume d’un sorriso,
ella mi disse “Volgiti e ascolta;
ché non pur ne’ miei occhi è paradiso” ”.

(*Par.*, XVIII, vv.19-21)

“Io mi rivolsi dal mio destro lato
Per vedere in Beatrice il mio dovere,
o per parlare o per atto, segnato;
e vidi le sue luci tanto mere,
tanto gioconde, che la sua sembianza
vinceva li altri e l’ultimo solere”.

(*Par.*, XVIII, vv. 52-57)

Non solo la donna amata dal poeta, ma le anime stesse sono luci risplendenti dell’amor divino, e tanto più s’infiacciano d’amore, tanto più si fanno abbaglianti. “Mille splendori” (*Par.*, V, v. 103), “luce” (*Par.*, IX, v. 22), “lumi” (*Par.*, XIV, v. 110), sono solo alcuni degli epiteti usati da Dante per indicare gli scintillanti spiriti:

“Io veggio ben sì come tu t’annidi
nel proprio lume, e che de li occhi il traggi,
perch’ e’ corusca sì come tu ridi”

(*Par.*, V, vv. 124-126)

“E dentro a la presente margarita
luce la luce di Romeo di cui

fu l'ovra grande e bella mal gradita"
(*Par.*, VI, vv. 127-129)

“Così, volgendosi a la nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua;
ed essa e l'altre mossero a sua danza,
e quasi velocissime faville
mi si velar di subita distanza”
(*Par.*, VII, vv. 4-9)

“E come in fiamma favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
quand'una è ferma e altra va e riede,
vid'io in essa luce altre lucerne (...)”
(*Par.*, VIII, vv. 16-19)

Queste poche terzine non sono di certo bastevoli a sintetizzare la terza cantica del sacro poema, ma possono tuttavia dare una valida idea dell'eccelso lirismo che la connota, e soprattutto dei pochi appigli disponibili per chi desiderasse dargli una veste figurativa. Tale difficoltà di figurazione è ben esemplificata dal già menzionato frontespizio del *Paradiso* del manoscritto 3285 della Biblioteca Palatina di Parma, in cui chi stese il piano iconografico non tentò neppure di visualizzare le parole dantesche, ma optò per un'immagine del regno celeste che riunisce elementi con una consolidata tradizione alle spalle, quali l'iconografia del *Seno di Abramo*.

Il compito di illustrare la terza parte del poema si presentava insomma decisamente arduo, e probabilmente è per tale motivo che solo una piccola parte dei testimoni miniati della *Commedia* a noi giunti è illustrata anche nell'ultima cantica. Dei codici selezionati per l'analisi dell'illustrazione condotta nel precedente capitolo, solo l'Egerton 943, l'It.IX.276 della Biblioteca Marciana, il manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova e il Dante Estense sono interamente miniati nel *Paradiso*. Il codice Poggiali reca tre miniature, il manoscritto 33 di Budapest è ornato solo nel frontespizio della cantica, e così lo Stroziano

152, e infine il Dante dell'Angelica di Roma e quello della Gambalunga di Rimini presentano illustrazioni solo nell'*Inferno*.

Una prima, possibile soluzione al difficile problema è offerta dai miniatori del manoscritto It.IX.276 della Biblioteca Marciana e dell'Egerton 943, che si servirono di un mezzo espressivo adoperato dallo stesso Dante e che consiste in un netto capovolgimento del registro lessicale. In particolare, come il poeta disseminò i suoi versi di riferimenti alla luce, così i decoratori di pennello delle nostre *Commedie*, giunti ad illustrare la terza cantica, cambiarono gamma cromatica, ricorrendo ad un uso estensivo dell'azzurro e del blu in tutte le loro sfumature⁵³.

Sarebbe forse erroneo pensare che tale scelta derivi più banalmente dalla facile equazione tra la sede fisica del paradiso, il cielo, e il suo colore atmosferico. Infatti, Dante chiarisce al lettore che tutte le anime risiedono nell'Empireo, ma si manifestano al poeta nei diversi cieli non perché sia quella la sede loro assegnata ma per mostrare in modo sensibile, e quindi comprensibile all'intelletto umano, il loro diverso grado di beatitudine:

“D’i Serafin colui che più s’india,
Moïse, Samuel, e quel Giovanni
Che prender vuoli, io dico, non Maria,
non hanno in altro cielo i loro scanni
che questi spirti che mo t’appariro,
né hanno a l’esser lor più o meno anni;
ma tutti fanno bello il primo giro,
e differentemente han dolce vita
per sentir più e men l’eterno spiro.
Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c’ha men salita.

⁵³ Il ricorso alla differenziazione della gamma cromatica per indicare lo stacco tra l'illustrazione delle diverse cantiche è stata notata anche da Ciardi Duprè a proposito del cosiddetto codice Filippino di Napoli, nel quale le scene dell'*Inferno* si svolgono contro fondi cobalto, mentre nel *Purgatorio* le tonalità cromatiche sono chiare. Manca purtroppo il *Paradiso*, che avrebbe forse fornito un ulteriore riscontro (M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Prime osservazioni sulle illustrazioni del Paradiso di Dante*, in *Visioni dell'Aldilà in Oriente e Occidente: arte e pensiero*, Atti del convegno di Studi, (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 21 marzo 2003), Tokyo 2003, p. 169).

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.”
(*Par.*, IV, vv. 28-42)

e ad ulteriore riprova, l'adozione del blu in forma estesa ricorre in pochi codici della *Commedia*, almeno considerando il XIV secolo, e dev'essere quindi legato ad una precisa scelta iconografica, che teneva in considerazione l'alto valore trascendente del blu, colore ritenuto divino e socialmente positivo. A tale riguardo, va ricordato lo studio esemplare di Pastoreau sul lungo cammino di questo colore, che agli albori della civiltà occidentale era considerato una tinta neutra, di scarso significato simbolico e sociale, andò poi acquistando valore e pregnanza, fino a divenire il “colore iconografico della Vergine, colore emblematico del re di Francia e di re Artù, colore alla moda e ormai sempre più frequentemente associato nei testi letterari all'idea di gioia, amore, lealtà, pace e conforto (...)”⁵⁴. Dunque, il colore più adatto a fare da sfondo alle esperienze e agli incontri di Dante nel paradiso. Ma, come si vedrà analizzando le immagini dell'Egerton 943 e del manoscritto It.IX.276 della Marciana, parlare di “sfondo” di fronte ad un colore così pregno di significato e tanto dominante nell'economia della composizione, appare inesatto: il blu diventa qui un ulteriore protagonista, comprimario della scena al pari di Dante e Beatrice.

Partiamo ancora una volta dall'Egerton 943. Diversamente da come sarà nell'It.IX.276 dove il blu è usato per creare grandi campiture di colore che intridono la pagina del loro timbro cromatico, qui l'uso di colori uranici è combinato con la raffigurazione, sempre nell'angolo in alto a destra della vignetta al fine di suggerire un'ascesa progressiva, di una sorta di ritaglio di cielo da cui si affacciano i beati, delimitata da una serie di archi di cerchio concentrici realizzati in varie sfumature di blu e celeste. Lo schema adottato rimane sostanzialmente invariato nello svolgersi della terza cantica: in una vignetta di formato rettangolare Dante e Beatrice, collocati sulla sinistra, si rivolgono ai beati, inseriti nella porzione di cielo sopra descritta. Il Maestro degli Antifonari padovani gioca con questo motivo iconografico, servendosene per suggerire meglio i punti salienti della narrazione. Giunto al cielo di Saturno, Dante, in piedi nella parte sinistra della vignetta, osserva con

⁵⁴ M. PASTOUREAU, *Blu. Storia di un colore*, Milano 2008 (edizione originale: *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2002), p. 85

curiosità lo scaleo d'oro, posto entro uno spicchio di cielo nell'angolo destro della composizione (fig. VI.51). Nelle successive *tabulae pictae* Dante parla con alcune anime beate, che si affacciano dallo scaleo d'oro, ancora dentro il ritaglio di cielo. Ma, e qui possiamo apprezzare tutta l'arguzia di chi programmò tale apparato di immagini, quando il poeta ascende ai cieli superiori, egli entra nella porzione di cielo finora riservata ai beati, e lo vediamo nella parte destra della composizione, delimitata da una fascia di semicerchi concentrici nei toni del celeste e dell'oltremare, mentre sale la scala dorata rivolgendo uno sguardo timoroso a Beatrice, rimasta fuori dal segmento di cielo, come un bambino si volta a cercare coraggio nello sguardo della madre (fig. VI.52). Da questo momento in poi, tutte le scene si svolgeranno nel ritaglio di cielo, che andrà guadagnando spazio e assumerà posizione centrale nella vignetta (fig. VI.53).

Questo motivo a fasce concentriche di varie sfumature di blu e azzurro che delimitano uno spicchio di cerchio di dimensioni variabili, usato per indicare non il cielo fisico, ma il cielo trascendente, quello abitato da Dio, affonda le sue radici in stilemi figurativi che appaiono ben consolidati, nella decorazione libraria così come nelle arti monumentali.

A quanto è dato capire dall'analisi delle fonti, tale soluzione iconografica si afferma già nel mondo greco, specialmente in associazione all'immagine dell'apparizione della mano di Dio. Gli esempi abbondano, pertanto mi limiterò a citarne solo alcuni cercando di seguire un percorso per sommi capi nella storia dell'illustrazione sacra, e in particolar modo biblica, in modo da rendere manifesta l'ampia propagazione nello spazio e nei secoli di questa soluzione iconografica. Nel disegno ad acquerello che ci tramanda l'aspetto del ciclo pittorico paleocristiano della chiesa romana di San Paolo fuori le mura (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4406) una porzione semicircolare di cielo compare in ben due riquadri⁵⁵. Nel sopracitato lezionario bizantino della Pierpont Morgan Library, nella metà destra della vignetta che ospita la rappresentazione dell'*Anastasi* vediamo Procoro seduto, e in piedi san Giovanni che allunga la mano sul suo capo in un gesto di protezione, mentre volge il capo verso l'angolo superiore destro del riquadro, dove appare la mano di Dio da un quarto di cerchio campito in blu e celeste (fig. VI.54). Lo stesso motivo appare, rielaborato ed usato più o meno estesamente, nella maggior parte dei libri bizantini dell'Ottateuco studiati da

⁵⁵ *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, catalogo della mostra a cura di K. WEITZMANN, (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978), New York 1977, pp. 488-489, n. 439: KESSLER

Weitzmann⁵⁶, e più precisamente nel codice 602 del monastero Vatopedi del Monte Athos, nel codice A.1 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne, nel codice G.I.8 della Biblioteca del Topkapi e nei codici greci 746 e 747 della Biblioteca Apostolica Vaticana, le cui datazioni vanno dall’XI al XII secolo (fig. VI.55). Weitzmann non mancò di notare questa ricorrenza, e infatti nella sua analisi dell’illustrazione segnala al lettore che “as a rule, in the Octateuchs God is depicted as a hand reaching out of a segment of sky”, elemento che è in accordo con la tradizione ebraica documentataci dagli affreschi di Dura Europos⁵⁷. Ancor più interessanti per noi, sono i casi in cui i miniatori dell’Ottateuco dilatano lo spicchio di cielo e sostituiscono la mano divina con il busto di Cristo, come avviene in corrispondenza di *Genesi* 17: 4-5, passo in cui Dio rende Abramo padre di molte nazioni, illustrato dagli artisti del XII secolo con Abramo di fronte a Sarah, entrambi con le mani rivolte in alto verso Cristo che appare in un segmento di cielo (fig. VI.57). Tale composizione, a parere del grande studioso, deriva da composizioni monumentali come il mosaico di VI secolo della Basilica Eufrasiana di Parenzo, dove Gesù imberbe appare a due santi da un semicerchio di cielo, in cui le fasce della miniatura divengono campiture di colore che trapassano morbidamente l’uno nell’altro, a ricreare un cielo atmosferico di sapore classico (fig. VI.56).

L’elencazione dei brani pittorici, su libro o parete, che contengono il motivo del segmento di cielo, potrebbe proseguire copiosa: ancora lo incontriamo nell’*Historie Universelle*, (Vienna, Nationalbibliothek, cod. 2576) e nella celebre *Genesi* di Vienna (cod. Theol. Gr. 31). Ma è più fruttuoso focalizzare ora la nostra attenzione su come l’apparizione del busto di Cristo nella porzione di cielo presente negli Ottateuchi di XII secolo richiami in modo strabiliante analoghe scene negli Antifonari padovani e nel Dante Egerton.

Se poniamo a confronto la miniatura di f. 70r dell’antifonario B14 della Biblioteca Capitolare di Padova con l’apparizione di Dio ad Abramo e Sarah nel codice A.I della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne (figg. VI.57-VI.60) risultano evidenti le tante analogie presenti tra le due immagini: le spesse fasce di toni diversi che enucleano la porzione di regno celeste da cui appare la figura sacra, in ambo i casi colta dal petto in su, con particolare attenzione alle braccia, che fuoriescono dallo spazio individuato dal segmento più esterno del cielo e si

⁵⁶ K. WEITZMANN-M. BERNABÒ, *The Byzantine Octateuchs* (“The illustrations in the manuscripts of the septuagint”, 2), con la collaborazione di R. TARASCONI, 2 voll., Princeton 1999

⁵⁷ K. WEITZMANN, *The origin of the illustrations of the Octateuchs*, in K. WEITZMANN-M. BERNABÒ, *The Byzantine Octateuchs* (“The illustrations in the manuscripts of the septuagint”, 2), con la collaborazione di R. TARASCONI, 2 voll., Princeton 1999, p. 308

protendono verso gli oranti. Nella *Commedia* della British Library questo piccolo ritaglio di paradiso si dilata, ad accogliere al suo interno il pellegrino Dante e gli spiriti beati, conservando però intatte le sue caratteristiche formali: la struttura a semicerchio delimitata da fasce concentriche e la sua collocazione a ridosso del margine superiore della vignetta (fig. VI.61).

Certo risulta difficile immaginare che il Maestro degli Antifonari padovani disponesse di una *Bibbia* tardoantica o di un Ottateuco bizantino di XI secolo, anche se l'ipotesi non è del tutto da escludere. Ad esempio, Massimo Medica ha ipotizzato la presenza di un certo numero di codici greci a Bologna negli ultimi decenni del Duecento, cui si ispirò il Maestro di Gerona, che nelle scene evangeliche della *Bibbia* eponima e del *Salterio* manoscritto 346 della Biblioteca Universitaria di Bologna ripropose quasi pedissequamente modelli di età paleologa, a volte accostati a modelli della rinascenza macedone⁵⁸. Lo studioso fa inoltre notare come i due ordini mendicanti della città felsinea avessero da sempre intrattenuto rapporti con Costantinopoli, in particolar modo i Francescani, circostanza che rende ancor più plausibile uno scambio di libri⁵⁹. Va poi ricordata l'esistenza in città almeno dal 1287 di una comunità piuttosto cospicua di monaci armeni, che disponevano di un loro convento a Ripa di Sasso, ove è probabile esistessero una biblioteca e uno *scriptorium*, come si ricava da un codice miniato armeno (Erevan, Matenadaran, manoscritto 2705), che il *colophon* dice realizzato a Bologna sul finire del XIII⁶⁰. Nulla escluderebbe quindi che negli anni di collaborazione con miniatori bolognesi il Maestro degli Antifonari padovani possa essere entrato in contatto con un repertorio di modelli bizantini, se non proprio con le fonti librerie stesse. Si tratta naturalmente di un'ipotesi destinata a rimanere tale, fino almeno a nuove scoperte. Ma anche senza dimostrare la veridicità di tale asserzione, la citazione di iconografie antiche può essere tuttavia spiegata ricordando che la conoscenza e il prestigio dei modelli classici e tardoantichi non vennero meno nel corso del Medioevo, come dimostrano i periodi di rinascenze tanto sottilmente indagati da Panofsky⁶¹, e che gli schemi figurativi della tarda antichità sopravvissero grazie a quel processo che Weitzmann nei suoi studi definì “di

⁵⁸ M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra a cura di M. MEDICA, con la collaborazione di S. TUMIDEI, (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), Venezia 2000, p. 129

⁵⁹ MEDICA 2000, p. 129

⁶⁰ MEDICA 2000, pp. 129-130

⁶¹ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1984, (edizione originale: *Renaissance and renaissances in western art*, Stockholm 1960)

migrazione”⁶², invero la scelta più felice per indicare questo affascinante e inesausto riutilizzo di immagini preesistenti in nuovi contesti, su nuovi media, e con nuovi o antichi significati.

Caso paradigmatico e non troppo distante nel tempo dall’epoca in cui l’Egerton 943 venne realizzato, è quello dei mosaici dell’atrio di San Marco, i cui episodi veterotestamentari furono copiati, attraverso un attento lavoro di selezione, accorpamento e rielaborazione delle scene⁶³, dalla *Genesi Cotton*⁶⁴, uno dei più importanti manoscritti miniati di età paleocristiana, pervenutoci purtroppo in stato frammentario a causa dello sciagurato incendio della Biblioteca di Sir Robert Cotton avvenuto nel 1731⁶⁵. Non ci preme in questa sede chiarire se i mosaicisti si siano serviti proprio del manoscritto Cotton, di un suo gemello o di un suo apografo: ciò che più interessa è rilevare come gli uomini del Medioevo, con motivazioni che mutavano a seconda del contesto storico, ideologico, sociale e politico, non cessarono di ricercare nel grande serbatoio di immagini della tardo antichità soggetti e iconografie cui attingere a piene mani.

Il motivo del segmento di cielo poteva anche essere noto al Maestro degli Antifonari padovani non necessariamente dalla fonte antica, ma da uno dei tanti testimoni della sopravvivenza di questo elemento iconografico nell’Occidente medievale. In un inesausto processo di rimpiego e di rielaborazione dell’eredità del passato, la porzione celeste da cui si affacciano creature del paradiso sopravvisse allo scorrere della Storia, in tappe intermedie facilmente individuabili: a titolo esemplificativo si presentano qui un esempio di età ottoniana (fig. VI.58), e uno di età romanica (fig. VI.59).

⁶² K. WEITZMANN, *The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future*, in K. WEITZMANN, *Byzantine Book Illumination and Ivories*, London 1980, pp. 16-31; K. WEITZMANN, *L’illustrazione nel rotolo e nel codice*, a cura di M. BERNABÒ, Firenze 1991, (edizione originale: *Illustration in Roll and Codex*, Princeton 1947), p. 167

⁶³ K. WEITZMANN, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*, in O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. II, *The Thirteenth Century. Volume One: Text*, con un contributo di K. WEITZMANN, Chicago-London 1984, pp. 105-142

⁶⁴ J.J. Tikkanen fu il primo a notare la stretta dipendenza dei mosaici veterotestamentari marciiani dalla *Genesi Cotton*, proponendo che i mosaicisti se ne fossero serviti come modello diretto (J.J. TIKKANEN, *Die Genesismosaik von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel. Nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesis darstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst* (“Acta Societatis Scientiarum Fennicae”, 17), Helsingfors 1889); la sua proposta venne favorevolmente accolta negli studi successivi, anche se più di uno studioso preferì ipotizzare la presenza di un modello intermedio (O. DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300*, Baden 1935, p. 55), o l’esistenza di un perduto codice gemello che fosse poi quello effettivamente usato dagli artisti attivi a San Marco (K. KOSHI, *Die Genesisminiaturen in der Wiener “Histoire Universelle” (cod. 2576)* (“Wiener kunstgeschichtliche Forschungen”, 1), Wien 1973, pp. 17-18.

⁶⁵ *Age of Spirituality* 1977, p. 457, n. 408: KESSLER

È poi possibile scorgere un altro riferimento all'antico nella prima serie di vignette del *Paradiso*, quelle in cui Dante, prima della sua ascesa entro il segmento di cielo, dal margine sinistro della composizione si rivolge ai beati: quest'ultimi non sono mai rappresentati a figura intera, ma a mezzo busto, se non solo con la testa e il collo, fluttuante sul fondo blu (fig. VI.62). Un'immagine tanto inedita non trova confronti nel repertorio figurativo coevo, né in altri codici del *Paradiso* miniati, ma ha un precedente nella celebre raffigurazione delle Pleiadi nell'Arato di Leida (Biblioteca Universitaria, Voss. Lat. Q. 79), capolavoro della miniatura carolingia e copia di un perduto modello classico (fig. VI.63)⁶⁶. Nel capolavoro altomedievale, al pari di quanto avviene nell'Egerton, vediamo contro un fondo blu compatto un insieme di teste sospese, ognuna ruotata in posizione leggermente diversa. Nell'Arato, le teste affiorano da una sorta di piccola e sottile nube scura bordata di bianco che funge da raccordo tra il collo e il fondo, mentre nel Dante Egerton questa funzione è svolta da veloci tratti dorati.

Una volta di più, senza azzardare che il Maestro degli Antifonari padovani possedesse o fosse entrato in contatto con un manoscritto tardoantico o una sua copia intermedia, si possono ipotizzare numerose vie di trasmissione delle iconografie tardoantiche, una delle quali può aver raggiunto e suggestionato in qualche modo il Nostro.

Nel caso specifico delle inedite teste fluttuanti dell'Egerton, una possibile fonte può essere ravvisata nei mosaici pavimentali romani, in particolare quelli in cui è presente il tema delle stagioni⁶⁷. Le *Horai*, versione romana delle greche Ὠραι, sulle quali erano esattamente modellate, conobbero una vasta diffusione, da sole o incluse in opere di vario tema e sui più diversi supporti, dal mosaico pavimentale, alla terracotta, le pietre intagliate e l'affresco, fino ad arrivare ai sarcofagi, dove fungevano da *memento mori* ricordando allo spettatore di godere dei frutti della vita. In una produzione tanto ampia e variegata, altrettanto molteplici sono le iconografie che incontriamo: le stagioni possono essere raffigurate a figura intera, danzanti, in processione, distese, ma anche a mezzo busto, o con solo il capo, entro clipei o cornici di vario tipo, o ancora liberamente all'interno della composizione⁶⁸. Quest'ultima tipologia è più frequente in pitture e mosaici, anche se vi sono esempi isolati di sculture e rilievi con tale

⁶⁶ R. KATZENSTEIN-E. SAVAGE-SMITH, *The Leiden Aratea: ancient constellations in a medieval manuscript*, Malibu 1988

⁶⁷ Per tale indicazione ringrazio la dott. ssa Alessandra Didonè.

⁶⁸ L. ABAD CASAL, *Horae*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 8 voll., Zürich-München 1981-1997, vol. V.1, *Herakles-Kenchrias et addenda Epona, Galateia, Helios (in peripheria orientalis), Helios/Usil*, Zürich-München 1990, pp. 510-538

variante iconografica, e si diffonde in particolar modo dal II secolo d.C. fino al VI, quando ormai il tema delle quattro stagioni è stato assimilato dall'arte cristiana così come da quella ebraica⁶⁹. Un bell'esempio di mosaico pavimentale rallegrato dalla presenza delle *Horai* è offerto dal mosaico pavimentale del IV secolo d.C. oggi al Museo Archeologico de Merida, in cui le quattro fanciulle sono rappresentate dalle spalle in su, inserite in una festosa composizione floreale, ognuna con degli elementi allusivi al suo periodo dell'anno: Inverno con un manto in testa, Primavera con un serto di fiori, Estate con un diadema di spighe e infine Autunno con due succosi grappoli d'uva che le ricadono sulle tempie (fig. VI.64). In un mosaico pavimentale rinvenuto ad Aquileia (*domus* del fondo ex-Cossar) vediamo invece le quattro stagioni inserite nello spazio interstiziale fra il clipeo che racchiude il soggetto principale della composizione e i quattro angoli della cornice quadrata che la racchiude⁷⁰. Anche qui delle fanciulle non appaiono che la testa e il collo, raccordati al resto della composizione da finissimi tralci vegetali che corrono loro intorno. È infine significativo che l'immagine delle quattro stagioni sia presente anche nel manoscritto da cui siamo partiti per questo breve *excursus*, ossia l'Arato carolingio di Leida. Qui le *Horai* appaiono come quattro teste sospese nell'immensità blu del fondo come nella raffigurazione delle *Pleiadi*, dislocate ai quattro angoli della composizione, Primavera con una corona di fiori in testa, Autunno con una ghirlanda di viticci, Estate con una corona di spighe e Inverno col capo coperto (fig. VI.65).

Non bisogna però restringere il campo della ricerca solo alle *Horai*: l'arte antica abbonda infatti di figure femminili, specie allegoriche, che vengono solitamente rappresentate in maniera analoga a quanto analizzato finora. Basti per tutte la bella immagine mosaicata di Σωτηρία, conservata presso il Museo Archeologico dell'Hatay di Antiochia.

Analizzando altri brani della produzione del Maestro degli Antifonari padovani alla ricerca di ulteriori elementi connessi al mondo tardoantico, la ricerca si rivela altresì fruttuosa.

In particolare, di grande interesse può rivelarsi lo studio della miniatura che illustra f. 152r del *Roman de Troie* di San Pietroburgo (Biblioteca Nazionale, Fr. F.v. XIV 3; fig. VI.66). Nel *bas de page* di questo foglio, campeggia una grande vignetta bordata di rosa in cui si dispiega la drammatica rappresentazione del *Naufragio di Aiace Oileo*, invero realizzata con grande maestria dal nostro miniatore. Immerse in un mare di onde turbinose, reso con

⁶⁹ ABAD CASAL 1990, p. 536

⁷⁰ Anche per questa segnalazione ringrazio la dott. ssa Alessandra Didonè.

veloci pennellate bianche che rendono con efficacia il moto impetuoso delle acque, osserviamo tre barche dalle chiglie nere in preda al furioso turbinare dei venti, che hanno ormai strappato gli alberi maestri sospingendoli verso la parte destra della vignetta. A bordo delle navi, i marinai terrorizzati dispiegano una grande varietà di emozioni e atteggiamenti: vi è chi è bloccato dal terrore, chi tenta di afferrare le vele, chi cerca la salvezza tuffandosi. Nell'imperversare degli eventi, due personaggi sembrano non partecipare alla frenesia della composizione: si tratta di due marinai affacciati al parapetto delle imbarcazioni e colti nell'atto di sfilarsi la veste, probabilmente per non essere appesantiti dalle vesti gonfie d'acqua una volta che precipiteranno in mare.

Il primo dei due è collocato nella nave più a sinistra; egli ci appare proteso in avanti, verso le onde, torso e spalle sono nudi, la testa è interamente nascosta dalla maglia, che sta per essere trascinata via dal vento. Il secondo si è ormai quasi del tutto spogliato, ne vediamo il torace e il capo, la maglia è ancora infilata ai polsi, ma possiamo immaginare che tra un istante verrà lasciata cadere in acqua. Va però notata un'importante incongruenza compositiva: le vesti, anziché dispiegarsi nella direzione in cui soffia il vento, come sarebbe logico, si protendono nel verso contrario. Tale errore, che si ripete per ben due volte, può essere spiegato ipotizzando il ricorso ad un'iconografia preesistente e dal diverso significato, che il Maestro provò ad impiegare in un contesto differente risemantizzandola e senza preoccuparsi troppo di creare dei nessi organici con il resto della composizione. Ed è il primo dei due personaggi a fornirci la soluzione: l'immagine di un uomo chino in avanti raffigurato nell'atto di sfilarsi la veste ricorre nelle scene di battesimo dei neofiti, in cui i novelli cristiani si spogliano sulle rive del Giordano impazienti di tuffarsi nelle sue acque, o nelle cosiddette immagini di "battesimo del popolo" presenti negli evangelieri bizantini a partire dal X secolo, come nel manoscritto Parigino Greco 64, un tetravangelo di X secolo (fig. VI.67)⁷¹. Il tema del battesimo, sia del Cristo sia dei neofiti cristiani, conobbe ampia diffusione nell'arte paleocristiana, e fu uno dei primi ad essere affrontato con una grande varietà di soluzioni iconografiche che trovarono poi vario seguito nei secoli successivi⁷². Uno di questi elementi è proprio quello del neofita che si sfila gli indumenti, che incontriamo ancora nel trecentesco *Battesimo di Cristo* affrescato nel dodicesimo nicchione del Battistero di Parma (fig. VI.68), o

⁷¹ S. RONCHEY, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006, p. 221

⁷² S. MADDALO, *Battesimo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. III, Roma 1992, pp. 207-214

ancora, come caso di reimpiego di un *pattern* iconografico con differente valore semantico, nel mosaico con l'*Ingresso a Gerusalemme* nella cappella Palatina di Palermo, in cui dei personaggi in primo piano stendono delle vesti al passaggio di Gesù a cavallo, e uno di loro, colto da particolare fervore, si toglie il suo abito per destinarlo alla causa (fig. VI.69).

Non devono stupire questi frequenti riferimenti alla tardoantichità, se si considera, oltre al già richiamato ascendente che l'eredità classica esercitò a più riprese, con modalità e tempistiche estremamente variabili, sul Medioevo e la sua produzione artistica, anche il fatto che proprio colui che tanto peso ebbe sulla formazione del Maestro degli Antifonari padovani, Giotto di Bondone, si fosse lasciato a sua volta ispirare dall'antico⁷³. Il ricorso a modelli tardoantichi, qualunque sia stata la fonte cui il Nostro possa aver attinto, va dunque una volta di più a testimoniare la complessità e la ricchezza della formazione di questo sfuggente artista e di conseguenza anche dell'apparato miniatorio dell'Egerton 943, la cui originalità appare qui nuovamente confermata.

Passiamo ora alle immagini del codice marciano It.IX.276. Il Dante veneziano reca un apparato illustrativo tra i più ricchi che si conoscano, alludendo con questo termine non solo all'innegabile preziosità della figurazione, ma soprattutto al considerevole numero di miniature: rare sono le pagine che ne sono prive, e tra i fogli decorati solo pochi presentano una sola vignetta, essendo spesso le scene illustrate due o tre per foglio, a volte quattro, e in alcuni casi grandi al punto tale da occupare metà pagina o più. Il *Paradiso* non fa eccezione, e fin dal primo canto la narrazione è accompagnata da vignette di grande formato, inserite in una delle due colonne di testo, o in entrambe, altre volte poste nella parte superiore o inferiore della pagina, che occupano per quasi l'intera larghezza. Specie verso la fine della terza cantica, la figurazione assume un carattere trionfale, le miniature si campiscono libere sulla pergamena ed acquistano dimensioni sempre maggiori togliendo spazio al testo: il libro aperto appare così come un tripudio di luce, coi fondi blu e azzurri dei nove cieli, l'oro delle stelle ed i colori tenui e luminosi delle vesti dei beati, e niente appare più adatto di questo esultante e festoso apparato illustrativo per comunicare la gloria dell'Empireo e la gioia dei canti dei beati (figg. VI.70-VI.71). L'azzurro soprattutto si fa dominante, i personaggi annegano in

⁷³ Come messo in luce dagli studi di Serena Romano (S. ROMANO, *Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento italiano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto* ("Studi di arte veneta", 14), a cura di G. VALENZANO-F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 7-45; S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008).

quest'immensità celeste, tanto forte da trascinare il lettore dentro la composizione, alla stregua di un quadro di Mark Rothko (fig. VI.72).

Vi è poi un'ulteriore particolarità che va rilevata: per identificare i cieli attraverso i quali avviene l'ascesa all'Empireo di Dante, colui che elaborò il piano iconografico dell'It.IX.276 decise di ricorrere alle immagini dei pianeti coi loro domicili. Per esempio, a f. 56v, Mercurio appare con il suo domicilio nella costellazione dei gemelli, e ancora il pianeta Venere è rappresentato come una sovrana con scettro e corona, fiancheggiata dai suoi due domicili Toro e Bilancia (fig. VI.73). Siamo qui di fronte ad una soluzione di estrema originalità, a tal punto che si conosce solamente un altro esemplare in cui compare, ossia la *Divina Commedia* di Holkham Hall, un codice che precede di pochi decenni il Dante marciano⁷⁴.

Il ricorso ad elementi astrologici è presente anche nelle immagini del manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova. Come nelle due cantiche precedenti, le miniature sono collocate ad inizio di canto entro una sola colonna di testo, con funzione di sunto visivo di ciò che segue. A differenza dell'It.IX.276, qui le miniature si campiscono direttamente sul candore della pergamena, pertanto il miniatore si è servito di inedite quanto ingegnose soluzioni per ricreare l'ambientazione urania della scena. In più d'un caso, lo spazio dell'azione è identificato dall'astro del cielo in cui si trovano Dante e Beatrice: a f. 250v il dialogo con re Salomone descritto nel XIV canto avviene entro un semicerchio in lamina d'oro raggiato che rappresenta il sole. Entro questo spicchio dell'astro, appaiono dalla vita in su Dante e Beatrice, sulla sinistra, rivolti a Salomone, sulla destra. Lo spazio alle loro spalle è colorato di una tenue tinta gialla, delimitata da un arco di cerchio che si chiude alle spalle dei personaggi, completando idealmente la parte di sole realizzata in oro. Tale *escamotage* compare anche in altre miniature, per esempio a f. 213r, dove un'analogha composizione è impiegata per il cielo della luna. Ancor più originale appare poi l'immagine di f. 234v: qui la scena non si svolge entro l'astro del sole, ma sopra esso (fig. VI.74). Dopo la rubrica che introduce il canto X, vediamo infatti un sole in lamina d'oro, qui caratterizzato da un volto umano tratteggiato a inchiostro bruno-rossastro, con cui il miniatore ha delineato le labbra, il naso, gli occhi e le sopracciglia. L'astro è leggermente ellissoidale, per suggerire la prospettiva, e sopra di esso poggiano con grazia Dante e Beatrice, a sinistra, e dall'altra parte

⁷⁴ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in P. BRIEGER- M. MEISS- C. S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969, p.104

un gruppo di anime beate, curiosamente raffigurate nude, dalle quali si fa innanzi san Tommaso d'Aquino.

Ma forse, la raffigurazione che presenta il più alto grado d'interesse è quella di f. 274v, che illustra il canto XXII, e più precisamente pare riferirsi al passo dell'ascesa al cielo delle stelle fisse. Nel canto precedente Dante era giunto nel Cielo di Saturno, dove aveva scorto una scala d'oro tanto alta che non se ne vede la fine, lungo la quale salgono e scendono le scintillanti anime dei beati. Nel canto XXII, Beatrice sospinge Dante, e con un solo cenno gli fa salire la scala dorata: il poeta ascende così alle sfere più alte del regno celeste.

Nel manoscritto 67, la scena si ambienta entro una *rota* zodiacale, costituita da due cerchi, uno inscritto entro l'altro, che creano una sorta di ruota divisa in comparti, entro i quali sono scritti in *littera textualis* i nomi dei segni zodiacali (fig. VI.75). La metà superiore della *rota* è parzialmente nascosta dalle agili e minute figurine di Dante e Beatrice che appaiono protese a seguire san Benedetto, raffigurato sul margine destro della composizione leggermente più in alto di loro, le mani tese verso il cielo superiore, il viso rivolto all'indietro per richiamare i due. Infatti, Beatrice si è fermata ad indicare a Dante la terra, che appare raffigurata nel punto più basso della ruota zodiacale, un piccolo cerchio entro il quale sono raffigurate alcune architetture di città. Tra Dante, la sua amata e il globo terracqueo, ossia al centro della ruota, sono riportati lungo una diagonale immaginaria i nomi dei cieli già attraversati dal poeta; accanto a ciascun nome vi è una minuscola icona esemplificativa: uno spicchio di luna per il primo cielo, il sole per il quarto, e piccole stelle per tutti gli altri. Si tratta di un'idea molto intelligente per compendiare visivamente il percorso fatto da Dante finora, nonché il contenuto del canto:

“E però, prima che tu più t'inlei
rimira in giù, e vedi quanto mondo
sotto li piedi esser ti fei;
sì che 'l tuo cor, quantunque può, giocondo
s'appresenti a la turba triunfante
che lieta vien per questo etera tondo”.
Col viso ritornai per tutte quante
le sette spere, e vidi questo globo
tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante”.

(Par., XXII, vv. 127-135)

L'impiego della *rota* con i segni zodiacali può essere stata suggerita a colui che elaborò la scena dai versi 110-111, in cui il poeta dice di aver attraversato la costellazione dei gemelli (“ (...) in quanto'io vid'il segno / che segue il Tauro e fui dentro da esso”). Se è vero che il manoscritto 67 venne miniato a Padova⁷⁵, com'è d'altronde altamente probabile, al miniatore non dovettero mancare le fonti per questo disegno di natura astrologica. La cultura padovana del XIV secolo fu segnata da una forte quanto rigogliosa ripresa di interesse per le scienze astronomiche e astrologiche, soprattutto grazie alla presenza all'università di Pietro d'Abano all'inizio del secolo⁷⁶. L'erudito, rientrato da Parigi dove aveva approfondito gli studi aristotelici, sviluppò negli anni dell'insegnamento patavino le sue teorie astrologiche, incentrate sulle proprietà delle stelle e dei pianeti e le loro ripercussioni sulla vita dell'uomo. L'innovazione di pensiero che andava prendendo forma all'epoca non rimase confinata nelle mura dell'università ma trovò pronta risposta nelle arti figurative, come testimoniavano i perduti affreschi giotteschi del Palazzo della Ragione a Padova, che mostravano l'influsso degli astri sull'uomo in accordo a quanto lo studioso espose nel suo *Astrolabium planum*⁷⁷.

⁷⁵ Per la vicenda critica del manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, si veda il cap. I, paragrafo I.5.

⁷⁶ Alla presenza di Pietro d'Abano a Padova e alla ripercussione delle sue dottrine astrologiche sulle arti ha dedicato numerosi studi Giordana Mariani Canova. Si ricordano in questa sede: G. MARIANI CANOVA, *Per la storia della figura astrologica a Padova: il De imaginibus di Pietro d'Abano e le sue fonti*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. FRANCO-G. VALENZANO, Padova 2002, pp. 213-224; G. MARIANI CANOVA, *Pietro d'Abano e l'immagine astrologica e scientifica a Padova nel Trecento: da Giotto ai Carraresi*, atti del convegno internazionale per il 750° anniversario della nascita di Pietro d'Abano, (Abano Terme, Sala Kursaal, venerdì 30 novembre - sabato 1 dicembre 2007), “Giornale di Storia della Medicina”, 2, 2008, pp. 465-507.

⁷⁷ F. SAXL, *Un ciclo astrologico del tardo Medioevo: il Salone della Ragione a Padova*, in F. SAXL, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura S. SETTIS, Torino 1985, pp. 280-286

CAPITOLO VII

IPSA. Una *web-application* per la ricerca storico-artistica

Per effettuare molti dei confronti fra le miniature dei manoscritti trecenteschi padani della *Commedia*, confronti che costituiscono il cuore di questa ricerca, nonché l'imprescindibile punto di partenza per interrogarsi sulle fonti – visive e testuali - utilizzate dai miniatori per dare veste visiva al viaggio oltremondano di Dante, ho fatto ricorso alla *web-application* IPSA, validissimo ausilio informatico per la ricerca storico-artistica cui intendo dare il giusto rilievo nelle pagine che seguono.

Nata nell'ambito del progetto di ricerca "Da Padova all'Europa. Per un corpus informatizzato dell'illustrazione scientifica nello Studio padovano dal Medioevo al Rinascimento: astronomia-astrologia, botanica, medicina", presentato nel 2001 dall'Università degli Studi di Padova, accresciuta e rifinita tre anni più tardi nel contesto di un programma di ricerca che vedeva attive, oltre all'Università patavina, anche la Seconda Università degli Studi di Napoli e l'Università degli Studi di Napoli Federico II, IPSA¹ (*Imaginum Patavinae Scientiae Archivum*) è un archivio digitale contenente le schede di catalogo di cinquantasette manoscritti e delle relative miniature, per un totale di più di tremila immagini. La collezione include manoscritti miniati di argomento scientifico, botanico e astrologico, selezionati con il preciso scopo di documentare l'importanza dello *Studium* padovano nello sviluppo della scienza medievale europea a partire dal XIV secolo². Non si tratta però di un sito di sola consultazione: IPSA è anche una *web-application*, che offre all'utente funzionalità che consentono di lavorare con le immagini dell'archivio digitale e di

¹ <http://ipsa.ipsa-project.org/>; sito informativo: <http://ipsa.dei.unipd.it/>

² G. MARIANI CANOVA, *Per Cultura: le immagini dei manoscritti della scienza a Padova dal Medioevo al Rinascimento*, "Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova. Parte II. Memorie della classe di Scienze Matematiche Fisiche e Naturali", vol. CXXIV, *L'eclissi delle memorie. Conservazione e restauro del patrimonio librario e sonoro*, atti dell'XI seminario annuale di Tecnologie dell'Informazione, (Padova, Accademia Galileiana, Sala del Guariento, 6 dicembre 2011), Padova 2012, pp. 81-90

creare nuovi percorsi di ricerca³. Tali funzionalità sono state messe a punto nel corso della realizzazione di IPSA, e sono frutto di una stretta e continuativa collaborazione tra storici della miniatura e ingegneri dell'informazione, che, attraverso un'attenta raccolta dei requisiti d'utente, hanno elaborato dei sistemi informatici che rispondessero alle necessità di carattere metodologico espresse dagli studiosi di manoscritti miniati. In particolare, il ricercatore può confrontare e collegare tra loro le immagini contenute nell'archivio digitale, annotando il collegamento con le sue considerazioni, come vedremo nel dettaglio più avanti.

Dalla collaborazione con l'unità di ricerca che creò IPSA, è sorta l'idea di realizzare una seconda istanza di questa *web-application* denominata *Dante*⁴, nella quale ho proceduto a caricare, studiare e confrontare le immagini digitali raccolte nel corso delle mie ricerche. Chiaramente, non detenendo il copyright delle miniature, l'accesso a *Dante* non è libero, ma subordinato alla creazione di un account personale. È possibile accedere all'applicazione con un profilo utente normale, che abilita alla sola ricerca e consultazione delle schede di catalogo di manoscritti e miniature, oppure con un profilo da ricercatore, che dispone di funzionalità più ampie.

Il lavoro con l'istanza *Dante* si è rivelato fin da subito efficace e funzionale, proprio grazie all'esperienza pregressa maturata in seno al progetto che ha portato alla creazione di IPSA e alle ricerche legate al suo successivo impiego. Una volta messa a punto, IPSA è stata infatti presentata a potenziali utenti, ricercatori e studenti principalmente, in diverse campagne di valutazione, al fine di individuare possibili miglioramenti che ne incrementassero la facilità d'uso e la possibilità di svolgere ricerche⁵. I requisiti d'utente sono stati raccolti attraverso esercitazioni e interviste singole o di gruppo ed immediatamente presi in considerazione per modificare l'archivio digitale in modo che rispondesse alle necessità evidenziate. In tal modo, nel corso di un anno circa di valutazioni, sono stati apportati utili miglioramenti al sito, che ne

³ M. AGOSTI-L. BENFANTE-N. ORIO, *IPSA: A Digital Archive of Herbals to Support Scientific Research*, in *Digital Libraries: Technology and Management of Indigenous Knowledge (ICADL 2003)*, Proc. 6th International Conference on Asian Digital Libraries, a cura di T.M.T. SEMBOCK-H.B. ZAMAN-H. CHEN-S.R. URS-S.M. MYAENG, atti del convegno, (Kuala Lumpur, 8-12 dicembre 2003), Heidelberg 2003, pp. 253-264

⁴ <http://dante.ipsa-project.org/>

⁵ M. AGOSTI-L. BENFANTE-M. MANFIOLETTI-N. ORIO-C. PONCHIA, *Issues to Be Addressed for Transforming a Digital Library Application for Experts into one for Final Users*, in *Euromed 2012. Progress in Cultural Heritage Preservation*, a cura di M. IOANNIDES-D. FRITSCH-J. LEISSNER-R. DAVID-F. REMONDINO-R. CAFFO, atti della IV conferenza internazionale, (Lemesos, Cipro, 29 ottobre - 3 novembre 2012), Brentwood, UK, 2012, pp. 89-94

hanno potenziato la navigabilità, l'hanno reso più intuitivo da usare, e hanno ottimizzato la funzione di ricerca.

Vediamo ora nel dettaglio in che modo si è articolato il lavoro con *Dante*.

Primo passo per la creazione dell'archivio digitale e la seguente utilizzazione era quello di caricare le immagini nel sistema. Per farlo, è prima necessario creare la scheda di catalogo del manoscritto che contiene le immagini di interesse, utilizzando l'opzione "Opere - Aggiungi", cliccabile nella parte alta della pagina. In questo modo, all'utente viene presentata una maschera con le voci tipiche di una descrizione codicologica ("Autore", "Titolo", "Segnatura", "Note codicologiche", "Secolo", "Materia scrittoria", ecc.) cui corrispondono altrettanti campi di testo in cui inserire le informazioni (fig. VII.1).

Il risultato si presenta all'utente come una pagina web nella cui metà superiore appare la scheda di catalogo dell'opera, mentre nella parte inferiore, intitolata "Illustrazioni" è possibile caricare le immagini digitali delle pagine del manoscritto. Al termine del caricamento, queste verranno visualizzate come un muro di *thumbnails*, anteprime delle immagini in formato ridotto, ognuno accompagnato da una sintetica didascalia recante il numero di foglio e il titolo delle miniature ivi presenti (fig. VII.2). Cliccando sul *thumbnail*, si accede alla relativa scheda di catalogo dell'immagine, che ora appare ad alta risoluzione e in dimensioni maggiori, e può inoltre essere ingrandita per analizzarla nel dettaglio. A sinistra dell'immagine è poi presente un link che consente di scaricarla.

Veniamo ora alla creazione della scheda di catalogo dell'immagine, per molti versi il passaggio più cruciale al fine delle ricerche che potranno essere svolte nella collezione digitale. Una volta completata la scheda dell'opera, l'utente può, cliccando su "Aggiungi una nuova illustrazione", procedere al caricamento delle immagini. Per ogni immagine caricata, va completata una scheda descrittiva, costituita da dodici campi di testo editabili, che includono "Soggetto", "Nomi", "Miniatore", "Tecnica", "Foglio" e un campo di testo più esteso, "Note", per le eventuali considerazioni del curatore della scheda (fig. VII.3).

È opportuno chiarire la differenza fra il campo "Soggetto" e quello "Nomi": il primo riporta infatti il titolo della miniatura, ad esempio *L'incontro con Minosse*, mentre il secondo contiene l'elenco di tutti i personaggi presenti in quella scena, in questo caso Dante, Virgilio, Minosse, e a volte alcuni aiutanti demoni, inseriti a discrezione del miniatore o di chi stese il piano iconografico del codice, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo V. È di grande importanza sottolineare che è questo il campo in cui viene effettuata la ricerca

avanzata: il compilatore della scheda deve quindi avere una corretta visione d'insieme dell'archivio digitale e delle ricerche che si possono eseguire in esso, poiché è dalla maggiore o minore esattezza della sua descrizione che la ricerca avanzata darà risultati rilevanti e utili allo studio. Per esempio, se nella descrizione de *L'incontro con Paolo e Francesca* il compilatore elencasse solo i nomi "Dante", "Virgilio", "Paolo" e "Francesca", tale immagine non risulterebbe effettuando una ricerca con la parola "lussuriosi" e ciò costituirebbe, evidentemente, un errore e un limite alle ricerche dal momento che Paolo e Francesca appartengono alla categoria dei lussuriosi. Pertanto, il curatore delle schede dovrà apporre la massima attenzione nella descrizione delle miniature.

A ben guardare, questo è perfettamente coerente con l'approccio corretto che lo storico dell'arte deve tenere nei confronti dell'opera, istaurando con essa un rapporto che parte prima di tutto dall'osservazione, e quindi prosegue attraverso l'attenta descrizione come imprescindibile atto conoscitivo.

In ogni caso, le schede di catalogo delle immagini sono editabili, e pertanto chi cura l'inserimento dei dati nell'archivio digitale potrà aggiungere maggiori dettagli nella descrizione delle miniature se dovessero emergere in seguito nuove esigenze di ricerca.

Dopo aver effettuato la creazione delle schede dei manoscritti, il caricamento delle immagini dei fogli e la descrizione delle scene figurate, si può procedere allo studio delle miniature e al loro confronto. In particolare, per la ricerca necessaria alla stesura del capitolo V, si è proceduto ad effettuare ricerche con i nomi dei principali personaggi della *Commedia*, in modo tale da vedere in quanti e quali manoscritti essi vengono raffigurati e come.

Prendiamo ad esempio il traghettatore infernale, Caronte. Inserendo il nome "Caronte" nel motore di ricerca interno alla *web-application*, il sistema darà come risultato tutte le miniature contenenti la rappresentazione di tale personaggio (fig. VII.4).

In tal modo, si otterrà in una sola schermata una visione d'insieme di come l'iconografia di Caronte muta da manoscritto a manoscritto. Attraverso la funzionalità del collegamento, sarà poi possibile porre a confronto ed eventualmente collegare immagini ritenute di particolare interesse. Ad esempio, una volta constatato che solo in due miniature Caronte è raffigurato correttamente come un anziano nocchiero, "bianco per antico pelo", il ricercatore può collegarle e annotare quest'osservazione. Cliccando quindi sul *thumbnail* di una delle due miniature, si entra nella relativa scheda di catalogo, dove appare nella parte destra della pagina il pulsante "Inizia un nuovo collegamento". Una volta cliccato su questo

pulsante, il sistema memorizza l'immagine di partenza, mentre l'utente procede ad effettuare un'altra ricerca per reperire la seconda miniatura d'interesse. Cliccando sulla seconda miniatura, l'utente giunge ad una schermata che presenta le due immagini vicine, per poterle confrontare più proficuamente. Se dopo quest'ulteriore analisi l'utente decide di mantenere il collegamento tra le due miniature, preme il pulsante "Completa la creazione del collegamento". Viene quindi caricata una nuova schermata con le immagini su cui si sta lavorando, disposte in ordine cronologico (la più antica a sinistra e la più recente a destra), e con l'immagine di partenza riquadrata da una sottile cornice di colore scuro, in modo tale da ricordare sempre all'utente qual è la miniatura da cui ha preso avvio la ricerca. Tra le due miniature è presente un menu a tendina da cui selezionare il tipo di relazione esistente tra di esse ("Copiato in", "Non correlato a", "Stessa tradizione di", "Fratello di", "Simile a") ed un campo di testo in cui l'utente può scrivere le ragioni della sua scelta e le sue impressioni (fig. VII.5).

Come risultato di quest'operazione, nella scheda di catalogo di ciascuna delle due miniature apparirà il *thumbnail* dell'altra, con la segnatura del manoscritto di provenienza e le eventuali annotazioni dello studioso.

Risulta evidente agli occhi di uno storico dell'arte l'utilità di un siffatto strumento, che permette di esplorare la collezione alla ricerca di confronti significativi: tale funzionalità si rivela tanto più utile quanto maggiore è la mole di dati da gestire, come ho avuto modo di constatare impiegando *Dante* per svolgere la ricerca per il capitolo V.

Un lavoro analogo è stato condotto per le ricerche presentate nel capitolo VI, in cui si pongono a confronto le diverse soluzioni figurative offerte dai miniatori dei primi libri miniati della *Commedia* al problema di visualizzare l'aldilà dantesco. Inserendo nel campo "Nomi" indicazioni "geografiche" quali "Limbo", "Inferno", "Purgatorio", e così via, è infatti possibile radunare miniature di manoscritti diversi relative agli stessi luoghi oltremondani e confrontarle, nella modalità sopra descritta.

In futuro, *Dante* potrà essere impiegato anche per altri fini. Ad esempio, l'annotazione dei collegamenti schiude la possibilità di sfruttare l'applicazione come ambiente di ricerca collaborativo, in cui gli utenti interessati possano condurre i propri studi, anche non strettamente storico-artistici, proporre i propri collegamenti e lasciarli visibili agli altri collaboratori, se così desiderano. La ricchezza della collezione poi, non solo le immagini ma

anche le annotazioni degli utenti esperti, potrebbe ulteriormente essere utilizzata a scopo didattico o divulgativo.

SEZIONE III

Analisi dei sistemi illustrativi

CAPITOLO VIII

Narrare con le immagini.

Alla ricerca dei modelli dei miniatori della *Commedia*

Dopo aver indagato i diversi contesti culturali, le fonti, visive e testuali, e i modelli figurativi che concorsero alla definizione dei principali *corpora* di miniature elaborati nell'Italia padana del Trecento per dare veste visiva al testo della *Commedia*, è ora d'uopo intraprendere un altro tipo di analisi, imprescindibile e complementare rispetto a quanto svolto fin qui. Appare ora cruciale riflettere sulle diverse tipologie illustrative adottate nei manoscritti, prevalentemente soluzioni a carattere narrativo, su come le immagini si pongono in relazione al testo e cosa tali scelte ci rivelino sui lettori e sui committenti dei primi codici della *Commedia*, “un mondo variegato e sfuggente” la cui *facies* purtroppo ci sfugge ancora¹.

Non va dimenticato che gli anni in cui si svolse l'esperienza umana di Dante si inscrivono in un lasso di tempo in cui si consumarono cambiamenti radicali nella storia del libro: si allargarono le categorie di persone che fino ad allora avevano potuto fruire dei libri, ora non più appannaggio esclusivo di re e monasteri, e la produzione libraria andò pertanto aumentando. Basti pensare alla nascita del codice di studio, legato alla fondazione e alla crescita di importanti università, come Parigi e Bologna, e al conseguente incremento della domanda di libri di testo, che comportò il fiorire di botteghe in cui calligrafi e miniatori si dedicavano alla produzione di manoscritti con ritmi prima sconosciuti. È indicativo che

¹ L. MIGLIO, *Lettori della Commedia: i manoscritti*, in “Per correr miglior acque...”. *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno internazionale, (Verona- Ravenna, 25-29 ottobre 1999), 2 voll., Roma-Salerno 2001, vol. I, p. 295

piuttosto frequentemente agli studenti fosse richiesto di portare il proprio libro a lezione, per poter seguire con più agio la lettura ad alta voce del docente, e trarne così maggior beneficio. Possedere e portare con sé la propria copia del testo di studio era ritenuto di tale importanza per la didattica che divenne un obbligo sancito nei regolamenti di alcuni *Studia*, come il College di Harcourt a Parigi e le università di Vienna e Ingolstadt².

A quanto possibile capire dalla scarna documentazione in nostro possesso, anche la biblioteca, quale istituzione religiosa ed ecclesiastica, fu soggetta a numerosi cambiamenti, e si venne articolando in diverse tipologie di raccolte librerie, accomunate da una deviazione dal canone consolidato, che prevedeva soprattutto la presenza di testi in latino, patristici, scolastici e una ristretta selezione di autori classici³. Le nuove biblioteche signorili e borghesi, aperte all'accoglienza anche di testi in volgare, potevano ben configurarsi come luoghi di destinazione dei manoscritti presi in considerazione per questo studio: ad esempio, un codice riccamente miniato e privo di commento come l'It.IX.276 della Biblioteca Marciana, fa ben pensare ad un committente nobile e facoltoso interessato ad una lettura di intrattenimento e non di studio. Ma anche i cosiddetti preumanisti probabilmente non disdegnavano di possedere una copia della *Commedia*, anche se scritta in italiano: prova ne sia che l'unico testo in volgare della biblioteca del Petrarca era proprio un esemplare del *sacrato poema*, donatogli dal discepolo e amico Boccaccio⁴.

Anche il rapporto con il libro andava mutando, specie in virtù del profondo cambio nelle pratiche di lettura. Se infatti fino al primo Duecento la lettura avveniva ad alta voce, spesso in gruppo, come ci è attestato da numerose miniature di XII e XIII secolo, tra la fine del Duecento e il XIV secolo l'atto del leggere divenne silenzioso, e quindi personale⁵. Come si è visto, in ambito universitario l'insegnamento prevedeva che gli studenti seguissero leggendo solo con gli occhi quanto il maestro andava declamando a gran voce. In ambito cortese, il costume della lettura ad alta voce durò fino alla metà del XIV secolo, e ancora ne riecheggia un'eco nei celeberrimi versi danteschi che cantano la triste storia di Paolo e Francesca: "Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancillotto, come amor lo strinse (...)". Tuttavia, progressivamente anche gli aristocratici cominciarono ad abbandonare le letture di

² P. SAENGER, *Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society*, "Viator", 13, 1982, p. 391

³ A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, 9 voll, Torino 1982 - 1991, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 527-546

⁴ PETRUCCI 1983, p. 537

⁵ SAENGER 1982, pp. 379; 390-391

gruppo, per praticare forme di lettura personale⁶. Come correttamente osserva Orofino: “la lettura a sé stessi provoca una dinamica della visione differente rispetto a quella condizionata dall’espressione verbale: la maggiore mobilità “lineare” dell’occhio, interrotta solo dall’atto di voltare pagina, porta allo sviluppo di nuovi metodi di narrazione continua”⁷. E non fu solo l’illustrazione miniata a cambiare, ma anche la struttura dei testi e la loro organizzazione grafica nei manoscritti di XIII e XIV secolo, parallelamente al diffondersi della lettura silenziosa. La lettura orale consisteva solitamente nella declamazione ininterrotta di un testo, o di una sezione sostanziale di esso, come un capitolo. Molti papiri antichi e codici altomedievali non presentano una sottodivisione dei capitoli, esigenza che comincia ad essere avvertita con la nuova modalità di lettura, che richiede di fermarsi sui diversi punti del testo, di tornare indietro o di recuperare velocemente un passo d’interesse. I testi antichi ricevono dunque nuove divisioni e più logiche strutturazioni, e i testi nuovi vengono formulati attenendosi a questo principio di ordine razionale⁸.

Un così nuovo rapporto con il libro, fattosi intimo e pertanto più adatto alla meditazione su quanto letto, non poteva non influenzare la forma dei codici e l’apparato decorativo e illustrativo. Se il libro non è più solo uno *status symbol* o il luogo sacro in cui il Verbo si fa carne, ma diviene anche un oggetto personale la cui forma e utilità rispondono alle esigenze del singolo committente, è chiaro che il futuro possessore del codice può riversare nel libro molto di sé, in modo che esso rifletta i suoi desideri, i suoi gusti e la sua persona molto più di quanto si era fatto fino ad allora. Alla luce di queste considerazioni, possiamo spiegare anche l’estrema variabilità degli apparati di miniature della *Commedia* qui considerati, soggetti a variazioni che, come si può capire dall’analisi dell’illustrazione condotta nella precedente sezione della tesi, dipendono molto spesso dalla precisa volontà di coloro che commissionarono il codice. È forse questo il momento di riflettere su quanto la *Divina Commedia* sia capace di suscitare un’empatia immediata e profonda in chi la legga: essa è un’opera universale in cui il vero protagonista è l’essere umano, colto nelle sue fragilità e debolezze e nelle sue più intime speranze. Se la *Commedia* è ancora in grado di parlare all’uomo del terzo millennio, a maggior ragione doveva toccare il cuore degli uomini del

⁶ G. OROFINO, “Leggere” le miniature medievali, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO-G. SERGI, 4 voll., Torino 2002-2004, vol. III., *Del vedere: pubblici, forme, funzioni*, Torino 2004, p. 344

⁷ OROFINO 2004, p. 348

⁸ SAENGER 1982, p. 392

Trecento: è chiaro che un committente che ne possedeva le facoltà, culturali e economiche, desiderasse personalizzare il più possibile la sua copia del poema, esercitando il suo potere d'intervento anche nell'apparato illustrativo del libro.

Prima di rivolgerci allo studio dei sistemi illustrativi presenti nei nostri manoscritti, e ove possibile ragionare sulla loro committenza, è però opportuno capire quali erano i sistemi narrativi in uso all'epoca della prima illustrazione dantesca, ripercorrendone ove possibile la storia e l'evoluzione. A tale proposito, appare funzionale una divisione per generi letterari: il primo a cui ci si è rivolti è, necessariamente, il poema, categoria in cui si iscrive la *Divina Commedia*. In particolare, si è presa qui in considerazione la produzione di manoscritti miniati dei due autori antichi più rappresentativi di questo genere: Omero e Virgilio. Ampia attenzione è poi dedicata anche ai romanzi cavallereschi, per ragioni che verranno presentate nel relativo paragrafo.

VIII.1 Uno sguardo alle origini: l'eredità del mondo antico

In più punti dei precedenti capitoli ci si è soffermati ad indagare i debiti che alcune soluzioni illustrative rivelavano di avere con il mondo antico: vedremo adesso come anche i diversi sistemi di narrazione per immagini adottati nel Medioevo, compresi i nostri testimoni della *Commedia*, vantino una storia plurisecolare e affondino le loro radici in tempi remoti della cui produzione libraria è rimasta purtroppo esigua traccia.

Approcciando questo affascinante campo di ricerca, il primo nome da fare è quello di Kurt Weitzmann, esimio studioso cui dobbiamo illuminanti indagini sull'illustrazione dei più vetusti papiri e codici a noi giunti e sulla trasmissione dei modelli antichi alle epoche successive.

Weitzmann, prendendo in esame una grande mole di *media* diversi, quali vasellame e opere in metallo, individuò nella figurazione antica tre metodi di rendere il contenuto di un testo: il simultaneo, il monoscenico e il metodo ciclico⁹. Nel primo i diversi momenti del racconto sono raffigurati in contemporanea, con i personaggi che svolgono allo stesso tempo azioni che nel racconto sono scandite in momenti successivi. Il sistema monoscenico si basa invece sul

⁹ K. WEITZMANN, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, a cura di M. BERNABÒ, Firenze 1991, pp. 19-45, (edizione originale: *Illustration in Roll and Codex*, Princeton 1947)

principio dell'unità di tempo e di luogo: in un'immagine è rappresentata una sola azione, e i gesti di tutti i partecipanti si riferiscono ad un solo momento. Infine, in età ellenistica venne elaborato il terzo metodo, che Weitzmann così definisce: "Concependo ogni cambio di situazione nel testo come un'immagine a sé stante, l'artista crea ora una serie di composizioni consecutive con azioni separate ed incentrate ripetendo i personaggi in ognuna e rispettando così, nello stesso tempo, le regole dell'unità di tempo e di luogo"¹⁰. Per lo studioso, tale sistema di resa del contenuto di un testo venne inizialmente elaborato apposta per illustrare i rotoli di papiro, dai quali successivamente le immagini migrarono ad ornare nuovi supporti¹¹. Nell'illustrazione dei rotoli si andò così costituendo un vero e proprio "serbatoio" di modelli, cui gli artisti del libro avrebbero attinto fino al Medioevo¹². È bene notare che Weitzmann non operò distinzioni in base al testo recato dai rotoli: a suo parere, tanto opere a carattere letterario che trattati scientifici godevano di un corredo di immagini di accompagnamento, anche se nel caso dei secondi si deve immaginare che disegni a carattere esplicativo fossero stati ideati fin dalla loro prima redazione, ben prima quindi del periodo ellenistico¹³.

L'illustrazione nel cosiddetto "stile del papiro" constava di disegni piuttosto essenziali, privi di sfondo e cornici, inseriti liberamente nella colonna di testo in prossimità del brano corrispondente¹⁴. Il passaggio dal rotolo al codice, evento di seminale importanza nella storia del libro, comportò inevitabilmente un'alterazione delle immagini che accompagnavano il testo, ma il cambiamento fu graduale e si consumò nel corso degli anni, a causa dell'atteggiamento conservatore degli scribi che non apportarono innovazioni significative ma semplicemente trasferirono le colonne scritte dal rotolo al papiro con le minori modifiche possibili¹⁵. Di conseguenza, le immagini nello stile del papiro, organicamente integrate nella struttura del testo, non subirono al principio cambiamenti nella loro impaginazione e pertanto ancora nei manoscritti medievali troviamo miniature *papyrus style* che si rifanno ad archetipi anteriori all'invenzione del codice¹⁶.

Con l'andare del tempo però le figurazioni presenti nel rotolo andarono incontro a innovazioni e aggiustamenti dettati dalle mutate esigenze formali generate dall'introduzione

¹⁰ WEITZMANN 1991, p. 25

¹¹ WEITZMANN 1991, p. 53

¹² WEITZMANN 1991, p. 55

¹³ WEITZMANN 1991, pp. 63-64

¹⁴ WEITZMANN 1991, pp. 64-71

¹⁵ WEITZMANN 1991, p. 92

¹⁶ WEITZMANN 1991, p. 94

del nuovo supporto. Le proporzioni della pagina spinsero i pittori ad adattare gradualmente ad essa il formato delle immagini, ma anche a ripartire in modo diverso le aree dedicate al testo e quelle riservate alla figurazione. Dapprima, le scene che precedentemente erano distribuite nelle colonne di testo vennero allineate in un unico registro, sicché, necessariamente, solo il primo episodio mantenne una posizione vicina al corretto passaggio testuale, mentre le altre immagini risultarono gradualmente più lontane dai relativi passi nel testo. Si giunse poi alla sovrapposizione di diversi registri, che in alcuni casi vennero riuniti in un'unica pagina, pervenendo così ad un completo isolamento delle immagini dal testo¹⁷. Non solo: l'adozione del codice come nuova forma del libro portò con sé anche l'introduzione della cornice per delimitare lo spazio dell'immagine, spazio che ben presto si volle colmare con l'introduzione di sfondi derivati dalle arti monumentali¹⁸. Infine, ulteriore innovazione generata dalla nascita del codice fu quella dell'illustrazione marginale, sistema figurativo che non avrebbe potuto costituirsi nei rotoli di papiro, ove le colonne di scrittura hanno ai lati non più di due o tre centimetri, spazio invero troppo ridotto per un'illustrazione strutturata¹⁹.

Una diversa opinione sul ruolo del papiro è offerta da Nordenfalk²⁰. A parere dello studioso, i disegni colorati nei papiri venivano utilizzati prevalentemente per illustrare testi scientifici, mentre nei testi letterari le immagini avevano più che altro la funzione di orientare il lettore, un ruolo che Nordenfalk ritiene fondamentale, dal momento che l'antichità non ebbe un sistema di riferimento alle pagine o alle colonne di scrittura. Col passaggio al codice di pergamena, avvenuto fra II e IV secolo, la miniatura si giovò di un nuovo supporto materiale; gli artisti ebbero a disposizione un manufatto che offriva loro una superficie pittorica più definita, la pagina, ma tuttavia la tradizione del rotolo continuò a far sentire i suoi effetti, e rimasero frequenti raffigurazioni inserite nelle colonne di scrittura, senza sfondi né cornici²¹.

¹⁷ WEITZMANN 1991, pp. 108-126

¹⁸ WEITZMANN 1991, pp. 126-134

¹⁹ WEITZMANN 1991, pp. 145-147

²⁰ Non potendo consultare C. NORDENFALK, *The Beginning of Book Illustrations*, "Beiträge f. G. Swarzenski", 1951, pp. 1-17, indicato da Bianchi Bandinelli (*Hellenistic-Byzantine miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*), a cura di R. BIANCHI BANDINELLI, Olten 1955, p. 26), sono ricorso alla recente pubblicazione degli scritti di Nordenfalk a cura di Fabrizio Crivello: C. NORDENFALK, *Storia della miniatura. Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica*, a cura di F. CRIVELLO, Torino 2012.

²¹ NORDENFALK 2012, pp. 5-6

Ancora sul tema dell'illustrazione dei testi nel mondo antico si espresse Bianchi Bandinelli, in un fondamentale studio sull'*Iliade* ambrosiana²². Rispetto a Weitzmann, Bianchi Bandinelli preferì ridimensionare il ruolo svolto dal rotolo di papiro nella nascita della miniatura. A suo avviso infatti la figurazione nel rotolo non era effettivamente così diffusa come risulterebbe dal quadro delineato da Weitzmann, e l'elemento determinante per la nascita dell'illustrazione libraria fu l'invenzione del codice pergamenaceo²³. L'archeologo si allineò con le posizioni espresse da Nordenfalk, sostenendo che le prime immagini nei rotoli fossero perlopiù semplici disegni a carattere didattico limitati ai testi scientifici, quali trattati di geometria, meccanica, botanica o medicina²⁴.

Vi sono dunque opinioni discordanti in merito all'origine dell'illustrazione libraria, se essa sia da collocare già nella lontana produzione di rotoli di papiro, o se ricevette un input determinante dall'introduzione della forma-libro del codice. Ma al di là di tale questione, difficilmente risolvibile considerata la scarsità dei documenti in nostro possesso, possiamo tuttavia constatare come i due principali modi di porre le immagini in relazione a un testo, lo stile del papiro e il sistema a vignette, furono elaborati e consolidati prima del sorgere dell'età medievale. Essi perdurarono attraverso i secoli, attraversando generi letterari diversi, riadattamenti e modifiche, per giungere fino al XIII secolo, quando vennero impiegati entrambi per illustrare una nuova, dirompente tipologia letteraria, quella del romanzo, e, così rivitalizzati, erano finalmente pronti per essere adottati in alcuni dei testimoni più mirabili della *Divina Commedia*.

VIII.2 L'illustrazione dei poemi nel Medioevo

Quando ci si rivolge al genere letterario del poema, il primo nome che viene alla mente è immancabilmente quello di Omero²⁵. Ma effettuando una ricerca in tal senso,

²² *Hellenistic-Byzantine miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, a cura di R. BIANCHI BANDINELLI, Olten 1955

²³ *Hellenistic-Byzantine miniatures* 1955, p. 27: "(...) I do not think that we ought to assume that illustrations in the roll existed very extensively and we should always regard the emergence of the codex as the decisive factor in the development of illustrations".

²⁴ *Hellenistic-Byzantine miniatures* 1955, p. 26

²⁵ Per la stesura di questo paragrafo si è studiata la produzione di manoscritti miniati delle opere di Omero e Virgilio; questo non vuol dire che mancassero testimoni figurati di altri poemi, come per esempio le *Metamorfosi* di Ovidio, di cui ricordiamo l'esemplare ms. IV.F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli, illustrato

scopriremo che le copie illustrate dell'*Iliade* o dell'*Odissea* circolanti nel Medioevo sembrano essere decisamente esigue, almeno a giudicare da quanto ci è pervenuto. La celebre *Iliade* dell'Ambrosiana, prodotta in ambito greco-bizantino tra il V e VI secolo, non divenne nota fino all'inizio del Seicento, quando risulta documentata nell'Italia del Nord, e in ogni caso le sue miniature già dal XII secolo erano state asportate ed inserite in un album cartaceo ad uso scolastico²⁶. Vi è poi l'Omero Veneto A della Biblioteca Marciana, redatto in una scrittura generalmente datata intorno all'XI secolo e quindi miniato circa un secolo dopo nella Palermo normanna, come suggerisce l'originalissimo stile che fonde insieme elementi arabi e bizantini²⁷. Della storia antica del manoscritto si è persa traccia, almeno fino alla lettera del 24 agosto 1424 in cui Giovanni Aurispa, dotto umanista siciliano, si vanta con l'amico Traversari di possedere ben duecentotrentotto volumi di autori pagani greci, elencandone i più importanti, tra i quali è possibile riconoscere il nostro²⁸. In ogni caso, anche se non è possibile ricostruire dove si trovava l'Omero veneto nei secoli che ci interessano, le poche miniature di questo antico libro, concentrate nel primo fascicolo recante la *Chrestomathia* di Proclo, ci sarebbero state di ben poco aiuto per una migliore comprensione dei nostri manoscritti. Esse infatti si campiscono in modo caotico e disordinato nell'ampio margine a lato della colonna di scrittura e nel *bas de page*, con un risultato che appare ben lontano dalla studiata tensione narrativa che connota i Danti padani.

Venendo invece alla produzione manoscritta latina, occorre ricordare che i poemi omerici rimasero del tutto sconosciuti in Europa, fino alla traduzione integrale che Leonzio Pilato svolse nel 1360-1365 su ispirazione di Francesco Petrarca²⁹. Come avremo modo di vedere a proposito dell'illustrazione dei romanzi e in particolare del *Roman de Troie*, il

da tredici lettere decorate e sessantacinque miniature marginali prive di cornice (G. OROFINO, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 49, 1993, pp. 5-18).

²⁶ A. IACOBINI-G. TOSCANO, *Illustrare Omero nell'Italia del Quattrocento. Sanvito, Rhosos e Gaspare da Padova nell'Iliade vaticana*, in *Come nasce un manoscritto miniato. Scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS-F. CRIVELLO, atti del convegno, (Milano, Università Cattolica, Biblioteca Ambrosiana, 6-7 marzo 2008), Modena 2010, p. 71

²⁷ I. FURLAN, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, 6 voll., Milano 1978-1997, vol. III, Milano 1980, pp. 45-48, e più recentemente F. LOVINO, *Un manoscritto in viaggio, ovvero alcune note sul percorso dell'Omero Veneto A da Costantinopoli a Venezia*, in *Arte in viaggio*, atti delle VII Giornate di Studio dei Dottorandi, (Padova, Sala delle Edicole – Sala Consiglio, 5-6 giugno 2013), (in corso di pubblicazione). Ringrazio il dott. Francesco Lovino per avermi gentilmente inviato il testo del suo intervento e per l'utile confronto sull'Omero veneto A.

²⁸ LOVINO (in corso di pubblicazione)

²⁹ H. BUCHTAL, *Historia troiana. Studies in the history of mediaeval secular illustration*, London 1971, p. 1

Medioevo latino non poté beneficiare nemmeno di traduzioni di testi già tradotti in una lingua più accessibile del greco antico, e il mito di Troia era noto solo attraverso testi posteriori che narravano la storia con ampie rielaborazioni³⁰.

La mancanza di testi omerici, illustrati e non, era tale che quando il calligrafo Bartolomeo Sanvito e il miniatore Gaspare da Padova misero mano all'*Iliade* Gonzaga (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1626), manoscritto preclaro del Rinascimento italiano recante sia il testo greco, copiato da Giovanni Rhosos, che il testo latino del poema, si trovarono completamente sprovvisti di un modello diretto dal quale trarre ispirazione. In una situazione simile a quella esperita più di un secolo prima dai primi miniatori della *Commedia*, proprio come i loro predecessori trecenteschi i due artisti patavini finirono per rivolgersi anche a fonti non librerie, nel loro caso la scultura, la numismatica e le arti sontuarie di età romana, o opere moderne eseguite all'antica³¹.

Questo prezioso codice costituisce il primo tentativo di un'edizione bilingue integrale del poema e si configura inoltre come un *hapax* dal punto di vista illustrativo e decorativo, in quanto Sanvito e Gaspare da Padova elaborarono un piano iconografico perfettamente coerente con la natura bilingue del libro, e che quindi prevedeva un apparato di immagini all'antica per il testo in latino, e bizantineggiante per la parte greca, con un esteso uso dell'oro e di colori brillanti e un ricercato effetto antivolumetrico³². Per la sezione greca del codice, i due artisti si rivolsero a modelli diversi da quelli impiegati per la parte "romana" e guardarono quindi a esempi della miniatura e dell'oreficeria costantinopolitana di X e XI secolo. È interessante però notare che, anche nel contesto di un apparato ornamentale "alla greca", la figurazione rimane esclusivamente "latina", nell'accezione che è propria della cultura mantegnesca e romana³³: questo documenta ulteriormente la mancanza di manoscritti omerici istoriati cui i miniatori potessero rivolgersi.

Preso atto della pressoché totale mancanza nel Medioevo occidentale di opere omeriche illustrate, almeno fino al Quattrocento, risulta ora più proficuo rivolgere la nostra attenzione all'autore che ebbe per Dante così tanto rilievo che il poeta lo elesse a sua guida e ad emblema stesso della ragione umana: Virgilio.

³⁰ BUCHTAL 1971, p. 1

³¹ IACOBINI-TOSCANO 2010, p. 71

³² IACOBINI-TOSCANO 2010, p. 70

³³ IACOBINI-TOSCANO 2010, pp. 71-72

Il celebre latino, rappresentato nel Medioevo da un numero di copie superiore a quello di qualsiasi altro autore classico, fu letto senza interruzioni fra il IX e il XV secolo, certo con intenti diversi a seconda del contesto culturale³⁴. Ambiguo appare in particolare l'atteggiamento delle scuole monastiche, che nel corso dei secoli mostrano allo stesso tempo attrazione e repulsione nei confronti degli autori profani, il cui studio è considerato un *crimen necessitatis*, un peccato inevitabile per la buona formazione dei monaci, molti dei quali tuttavia non celarono l'ammirazione per le grandi opere dell'antichità³⁵. La fama stessa del poeta è mutevole, e da grande autore dell'antichità, Virgilio divenne un profeta, nunzio della venuta di Cristo nel notissimo verso *Iam nova progenies coelo dimittitur alto* (*Bucoliche*, IV, v. 7), o mago, depositario di una leggendaria quanto misteriosa sapienza³⁶.

Nel IX secolo, l'unico autore classico veramente popolare era Virgilio, le cui opere venivano riprodotte in numerosi esemplari³⁷. Già dal secolo precedente infatti, si assiste a quella che è stata definita una "resurrezione"³⁸, una ripresa della lettura e dell'attività di copia delle opere virgiliane che da questo momento in poi non si spense mai. Appassionati lettori di Virgilio furono i maestri irlandesi del IX secolo, presso i quali s'impose una forma di codice virgiliano che divenne canonica almeno fino ai primi decenni del Mille, ossia un imponente libro collettore di tutto ciò che rientrava nell'orbita del poeta latino: non solo dunque l'*Eneide*, le *Bucoliche* e le *Georgiche*, ma anche commenti, testi pseudovirgiliani e interpretazioni delle tre opere maggiori.

Quando Virgilio divenne il modello per lo stile epico, il codice virgiliano di grande formato cedette poi il passo ad un tipo di libro più semplificato, divenuto ora strumento di studio e non più veicolo di una tradizione da conservare³⁹. Così sono ancora i codici umanistici, mezzi per la fruizione agevole ed immediata del poema, in cui frequentemente i testi appaiono emendati

³⁴ G.C. ALESSIO, *Tradizione manoscritta*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll., Roma 1984-1990, vol. III, Roma 1987, p. 432

³⁵ B. MUNK OLSEN, *I classici nei monasteri tra fascino e inquietudine*, in *Virgilio e il Chiostro. Manoscritti di autori classici e civiltà monastica*, catalogo della mostra a cura di M. DELL'OMO, (Cassino, Abbazia di Montecassino, 8 luglio – 8 dicembre 1996), Roma 1996, pp. 7-16

³⁶ A.M. ROMANINI, *Medioevo. Tradizione figurativa*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll., Roma 1984-1990, vol. III, Roma 1987, pp. 428-432

³⁷ MUNK OLSEN 1996, p. 8

³⁸ L. HOLTZ, *Les manuscrits carolingiens de Virgile (Xè et XIè siècles)*, in *La fortuna di Virgilio*, atti del convegno internazionale, (Napoli, 24-26 ottobre 1983), Napoli 1986, p. 127

³⁹ ALESSIO 1987, pp. 432-433

sulla spinta di una rigorosa filologia normativa che mirava a restituire la perfezione originaria dell'*exemplum*⁴⁰.

Purtroppo, dei manoscritti virgiliani medievali, che pure non furono pochi, solo un'esigua parte è miniata⁴¹, e va inoltre ricordato che, ai fini di questa ricerca, i confronti più interessanti sono offerti dall'*Eneide*, essendo *Bucoliche* e *Georgiche* testi di natura molto diversa dalla *Commedia*. A tale riguardo, è da segnalare che, mentre nei primi secoli di produzione di libri virgiliani si privilegiavano, come abbiamo visto, ampie raccolte che includevano le tre opere principali, nel corso del tempo, in particolare dal XII, aumentarono di numero i libri che recavano esclusivamente il testo dell'*Eneide*⁴².

Dalla tardoantichità al Rinascimento, è possibile raggruppare i codici miniati virgiliani in tre sottoinsiemi principali: il primo consta del Virgilio Vaticano e del Virgilio Romano, il secondo raccoglie invece quei codici che furono prodotti fra il X secolo e il 1200 circa⁴³. L'illustrazione dei libri virgiliani, però, fiorì veramente solo nel Quattrocento e nel Cinquecento, secoli che diedero la luce a libri miniati di meravigliosa fattura.

Il Virgilio Vaticano (Vat. Lat. 3225), antichissimo codice di V secolo prodotto probabilmente a Roma, ci è giunto in settantacinque fogli, un quinto circa della consistenza originaria, dal momento che il codice conteneva le tre opere maggiori di Virgilio⁴⁴. Un settantaseiesimo foglio è stato asportato e aggiunto dal Virgilio Mediceo, altro manoscritto virgiliano tardoantico (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. 39.I), privo di miniature. Le pagine a noi giunte, di 240 x 210 mm circa, recano le *Georgiche* mutilate all'inizio e parte dell'*Eneide*, trascritte in una sola colonna di testo larga quasi quanto la pagina in capitale rustica tracciata ad inchiostro marrone. Delle duecentocinquanta-trecento miniature si ipotizza il codice avesse originariamente, ne sono ancora apprezzabili cinquanta, inserite nel testo prima del passo cui si riferiscono, nove per le *Georgiche* e quarantuno per l'*Eneide*, grandi circa metà della pagina o a volte quanto la pagina intera (fig. VIII.1). Va poi segnalato il frontespizio di f. 1, in cui lo spazio del foglio è quasi completamente colmato da un alto rettangolo bordato di rosso, compartito al suo interno in tre coppie di rettangoli

⁴⁰ ALESSIO 1987, p. 433

⁴¹ Per l'illustrazione delle opere virgiliane nel Medioevo: C. RABEL, *Virgilio Marone, Publio. Manoscritti illustrati: quadro storico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. XI, Roma 2000, pp. 668-673; A. CADEI, *Medioevo. Tradizione manoscritta illustrata*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll., Roma 1984-1990, vol. III, Roma 1987, pp. 443-450.

⁴² HOLTZ 1986, p.134

⁴³ CADEI 1987, p. 443

⁴⁴ Per la bibliografia relativa al Virgilio Vaticano si rimanda al capitolo V, nota 9.

orizzontali, entro cui vediamo ancora tracce delle scene che qui si dispiegavano, scelte per illustrare i primi quindici versi del libro III delle *Georgiche* (fig. VIII.2).

Nelle cinquanta miniature rimaste, la critica è concorde nel riconoscere l'attività di più miniatori, anche se non vi è opinione unanime sul numero. Tuttavia, pur nelle variazioni qualitative, è possibile scorgere l'opera di un *atelier* che ricorre alla medesima tecnica pittorica a guazzo per stesure di colore successive, in cui le diverse aree cromatiche trapassano morbidamente l'una nell'altra, dando vita a effetti di delicato quanto suggestivo luminismo, secondo la migliore tradizione illusionistica tardoantica.

David H. Wright ricostruì la lunga permanenza del Virgilio Vaticano in Francia, dal IX secolo, quando si trovava nello *scriptorium* di Tours e le sue immagini vennero ricalcate per fornire il modello ad altri codici miniati, quali la Prima Bibbia di Carlo il Calvo, all'inizio del XV, quando un umanista francese vi appose alcune correzioni⁴⁵. Al principio del Cinquecento il codice si trovava a Roma, dove venne studiato da Raffaello e dagli artisti che gravitavano intorno all'artista. Fu quindi acquistato da Pietro Bembo, e, nel 1579, da Fulvio Orsini, che nel 1600 lo donò con lascito testamentale alla Biblioteca Vaticana⁴⁶.

Il Virgilio Romano (Vat. Lat. 3867), realizzato probabilmente a Ravenna nel VI secolo⁴⁷, ci è giunto fortemente mutilo, e contiene parti di tutte e tre le maggiori opere virgiliane⁴⁸. Il testo è trascritto in un'accurata capitale rustica condotta a inchiostro marrone, a diciotto linee per pagina. Originariamente l'importante manufatto doveva essere composto di circa quattrocentodieci fogli e recare quarantadue scene illustrate. Oggi consta di trecento

⁴⁵ WRIGHT 1985

⁴⁶ CADEI 1987, p. 444

⁴⁷ Non è di questo parere Wright, che sostiene che un codice tanto eccezionale per dimensioni, qualità della pergamena e livello di formalizzazione della scrittura dev'essere stato prodotto a Roma (*Vedere* 1996, pp. 150-156, n. 2: WRIGHT).

⁴⁸ Come per il Virgilio Vaticano, anche per il Virgilio Romano si dà una bibliografia essenziale: edizione facsimilare: *Picturae Ornamenta Complura Scripturae. Specimina Codicis Vaticani 3867 qui Codex Vergilii Romanus audit*, a cura di F. EHRLE, Roma 1902; *Codices Latini Antiquiores*, a cura di E.A. LOWE, 12 voll., Oxford 1934-1971, vol. I, *The Vatican City*, Oxford 1934, p. 7; E. ROSENTHAL, *The Illuminations of the Vergilius Romanus: (Cod. Vat. Lat. 3857). A stylistic and iconographical analysis*, Dietikon-Zürich 1972; C. EGGENBERGER, *Eine Spätantike Vergil-Handschrift. Die Miniaturen des Vergilius Romanus, Cod. Vat. Lat. 3867*, "Sandoz Bulletin", 29, 1973, pp. 21-40; A. CARANDINI, *Per riprendere lo studio del Codex Romanus di Virgilio* (Vat. lat. 3867), in *Tardo antico e alto Medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'Antichità al Medioevo*, atti del convegno, (Roma, 4-7 aprile 1967), Roma 1968, pp. 329-348; C. RABEL, *Virgilio Marone, Publio. Manoscritti illustrati: quadro storico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. XI, Roma 2000, p. 668; pp. 329-348; K. WEITZMANN, *L'illustrazione del libro nell'antichità*, traduzione e cura di M. BERNABÒ, Spoleto 2004, (edizione originale: *Ancient Book Illumination*, Cambridge, MA, 1959), pp. 72-75.

fogli, di 350 x 335 mm circa, che recano diciannove miniature tabellari, sette per le *Bucoliche*, due per le *Georgiche* e dieci per l'*Eneide*, ciascuna collocata all'inizio del libro cui si riferisce. Le raffigurazioni delle *Bucoliche* occupano circa un terzo del foglio e sono tutte, a parte la prima, delimitate da una cornice; le miniature dell'*Eneide* e delle *Georgiche* formavano sempre, in origine, un dittico di illustrazioni affrontate a piena pagina, collocate su un bifoglio separato di pergamena (fig. VIII.3).

Lo stile è ben distante da quello del Virgilio Vaticano: dimentiche di ogni illusionismo spaziale, le immagini del Codex Romanus sono risolte per via di linea, i personaggi si distribuiscono nella vignetta come decorazioni su un tappeto, assolutamente bidimensionali e senza alcuna preoccupazione di un corretto inserimento spaziale della figura.

Come il Virgilio Vaticano, anche il Romano era presente in Francia nell'alto Medioevo, tant'è che nel IX secolo influenzò le miniature di un codice carolingio con le favole di Esopo (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Nouv. Acq. 1132)⁴⁹.

Si è già ricordato nei capitoli precedenti come il Virgilio Vaticano, o un'*Eneide* classica ad esso vicina, fosse già stato additato da Brieger quale possibile modello per alcuni dei primi codici della *Commedia*, come il Poggiali⁵⁰, idea poi ripresa dalla critica successiva⁵¹. Il celeberrimo manoscritto, oltre al sistema illustrativo a vignette, potrebbe aver fornito al miniatore del Poggiali spunti ed idee per realizzare soggetti con una scarsa tradizione iconografica alle spalle, ad esempio Cerbero. Anche se del Virgilio Vaticano difficilmente poteva trattarsi, dal momento che all'epoca esso si trovava in Francia, rimane validissima l'intuizione del ricorso ad un modello tardoantico, confermata dalla ricerca svolta nei capitoli V e VI. Lo studio ivi condotto infatti dimostra che anche nel caso dei codici padani si assiste alla ricezione, mediata o diretta, di modelli pittorici tardoantichi: non solo nell'adozione della narrazione visiva per vignette, ma anche nella scelta di alcune iconografie, specie nel caso dell'Egerton 943. Il peso delle fonti classiche potrebbe poi spiegare alcune deviazioni dal testo, come nel caso della *Commedia* di Budapest, dove, come abbiamo visto, la rappresentazione della selva dei suicidi sembra influenzata dalle immagini che accompagnano il passo in cui Enea si reca alla tomba di Polidoro⁵².

⁴⁹ CADEI 1987, p. 445

⁵⁰ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, p. 86

⁵¹ MIGLIO 1994, p. 631

⁵² Cap. VI, paragrafo VI.2.

Tra il Mille e il 1200 manoscritti virgiliani vennero miniati in Italia meridionale, Germania, Francia e Inghilterra. Di questi però, solo due presentano un ciclo compiutamente narrativo: il manoscritto ex. Vindob. Lat. 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli e il Lat. 7936 della Bibliothèque Nationale de France.

Il primo è un codice di X secolo, acefalo e mutilo, recante le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide*, scritto in beneventana su un'unica colonna, di probabile origine napoletana⁵³.

L'apparato decorativo consta di iniziali decorate, istoriate e figurate, e due disegni in rosso, azzurro e giallo posti rispettivamente all'inizio del I e del XII libro dell'*Eneide*. Pochi sono gli episodi raffigurati: l'incontro tra Titiro e Melibeo nelle *Bucoliche*, il racconto di Enea a Didone, l'amore fra i due e il duello fra Enea e Turno nell'*Eneide*. A queste immagini, si aggiungono i ritratti dell'autore ai ff. 44v, 143v, 55r, 99r, 111r, 156r. Secondo un gusto che troverà ampio sviluppo in età romanica, spesso i personaggi delle storie narrate si sostituiscono agli elementi costitutivi dell'iniziale. A f. 55v per esempio, dove inizia il libro II del poema, il capolettera *C* non è altro che Enea che distende innaturalmente un braccio e una gamba verso la colonna di testo, mentre col capo si protende verso Didone, rappresentata a lato seduta in trono. Anche nel caso dell'autore incontriamo soluzioni di questo tipo: molto bello è il ritratto di f. 143v, in cui Virgilio in piedi, di tre quarti, svolge un rotolo di pergamena che va a formare la pancia della lettera *P* (fig. VIII.4). Come anticipato, vi sono poi succinti episodi che si campiscono direttamente sulla pergamena, come il duello fra Enea e Turno a f. 168v.

La presenza del ritratto dell'autore in corrispondenza dell'inizio dei libri dell'*Eneide* e le immagini direttamente tracciate sul foglio hanno fatto ipotizzare il ricorso ad un modello antico con illustrazioni *papyrus style*. In particolare, secondo la Orofino, i miniatori del Virgilio napoletano ebbero sotto mano un esemplare tardoantico, latore di un archetipo diverso da quello del Virgilio Vaticano e del Virgilio Romano⁵⁴. Di parere diverso è invece la Perriccioli Saggese, che preferì ipotizzare il ricorso ad un modello intermedio beneventano di VIII secolo, in virtù della connessione delle miniature con gli affreschi della chiesa di Santa Sofia nella città della *Langobardia minor*⁵⁵.

⁵³ *Virgilio e il Chiostro. Manoscritti di autori classici e civiltà monastica*, catalogo della mostra a cura di M. DELL'OMO, (Cassino, Abbazia di Montecassino, 8 luglio – 8 dicembre 1996), Roma 1996, pp. 176-177, n. 42: OROFINO

⁵⁴ OROFINO 1996, p. 176

⁵⁵ A. PERRICCIOLI, *Un modello beneventano per il Virgilio altomedievale di Napoli (ms ex. Vind. 58 Lat. 6)*, "Californian Italian Studies", 3, 2012, pp. 1-12

Pur nell'impossibilità di identificare con certezza l'archetipo originale, preme qui rilevare come ad esso si sommi un apporto tutto medievale, che è quello dell'iniziale figurata e istoriata, un nuovo spazio guadagnato all'immagine nell'economia della strutturazione della pagina. Questa conquista non venne mai dimenticata, e anche nei nostri esemplari della *Commedia* va registrata la presenza di lettere deputate ad accogliere elementi della figurazione.

Il secondo codice, il parigino Lat. 7936, esemplato nella Francia del Nord agli albori del XIII secolo, è una raccolta di testi di autori antichi: oltre alle opere di Virgilio, reca la *Tebaide* di Stazio, la *Farsaglia* di Lucano e composizioni di Claudiano; a parte queste ultime, tutte le altre opere sono arricchite da un'iniziale istoriata all'inizio di ogni libro. In tal modo, delle ventinove iniziali del manoscritto, una si trova nelle *Bucoliche*, tre nelle *Georgiche* e undici nell'*Eneide*⁵⁶. I decoratori di pennello – almeno due – attivi in questo manoscritto, non si rivolsero a precedenti manoscritti virgiliani, ma trassero le loro immagini dal più consolidato repertorio figurativo delle bibbie e dei calendari: ad esempio, le tre iniziali delle *Georgiche* sono desunte dal ciclo iconografico dei lavori dei mesi⁵⁷.

Nel corso dei secoli successivi, prima della fioritura di straordinari libri recanti l'*Eneide*, le *Bucoliche* e le *Georgiche* nel Quattro e Cinquecento, si assiste ad un'eclissi dell'illustrazione delle opere virgiliane in latino, sulla scorta della crescente ed insistita diffusione di trascrizioni in lingua volgare del poema d'Enea, che viene parafrasato nelle diverse lingue europee e rielaborato con l'aggiunta di nuovi episodi desunti da fonti diverse. Ecco quindi la parafrasi in francese di Benoît de Sainte-Maure, la versione tedesca di Heinrich von Veldeke, quella italiana di Meo degli Ugurgieti da Siena, ma soprattutto la cospicua messe di codici dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, grande poema storico che, avvalendosi di inserti dalla Genesi, dalla materia epica omerica e dalla storia romana, narra la storia dell'umanità al presente⁵⁸. Poiché tale produzione trova miglior collocazione nel genere del romanzo, si rimanda al paragrafo successivo per una disamina approfondita dell'illustrazione di questi codici.

Preme ora segnalare piuttosto i pochi esemplari di manoscritti virgiliani prodotti nel XIV secolo.

(scaricabile al link: <http://escholarship.ucop.edu/uc/item/6qw5b2z8>)

⁵⁶ CADEI 1987, p. 446; RABEL 2000, p. 668

⁵⁷ CADEI 1987, p. 446; RABEL 2000, p. 668

⁵⁸ CADEI 1987, p. 447

Di particolare interesse è un esemplare dell'*Eneide* del terzo quarto del XIV secolo, assegnato su base stilistica alla bottega di Niccolò di Giacomo (Oxford, Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 52)⁵⁹. Il codice, in cui il testo del poema è trascritto in una sola colonna, presenta un corredo di iniziali istoriate al principio di ogni libro, figurazioni di dimensioni ridotte accolte negli occhielli o nei campi interni dei capilettera, in cui si svolgono episodi sintetici o vengono mostrati pochi personaggi, sempre a mezzo busto. Secondo quel gusto di attualizzazione del mito che diede il suo frutto più eclatante nei romanzi epici menzionati poc'anzi, ma anche sulla scia di quella modernizzazione delle storie antiche che tanto si affermò nel Trecento, gli attori del racconto vestono abiti contemporanei (fig. VIII.5) e le scene di combattimento mostrano cavalieri armati di tutto punto, con maglie di lana e elmi che ben poco hanno di antico.

Un'ulteriore *Eneide* miniata prodotta alla fine del XIV secolo è il manoscritto Vat. Lat. 2761 della Biblioteca Apostolica Vaticana⁶⁰, di probabile fattura veneta, che presenta una decorazione incompleta: otto miniature per il I canto, dodici per il II e una per il IV. Il testo è su una sola colonna, e le illustrazioni si campiscono nel *bas de page*, per poi proseguire nel margine esterno della pagina. Anche in questo caso si conferma l'assenza di un'iconografia virgiliana stabile e ben definita: se nelle immagini collocate nel margine laterale della pagina è possibile cogliere la suggestione di immagini astrologiche e naturalistiche, nel *bas de page* assistiamo al reimpiego di stilemi figurativi maturati nell'ambito dell'illustrazione dei romanzi cavallereschi⁶¹. Si tratta di un episodio destinato a non rimanere isolato: quando alla fine del Medioevo l'illustrazione virgiliana assunse nuovo slancio, essa prese a modello quanto era stato elaborato per le versioni in volgare delle opere antiche e per i romanzi cavallereschi⁶².

Giungiamo così al Quattro e al Cinquecento, secoli in cui, come già preannunciato, vennero prodotti i più gloriosi esemplari miniati delle opere di Virgilio, in Italia così come nelle altre regioni europee, e ovunque si assiste al dilagare dell'illustrazione a soggetto virgiliano in altre arti, come cassoni dipinti, arazzi, affreschi, smalti.

⁵⁹ O. PÄCHT-J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, 3 voll., Oxford 1966-1973, vol. III, *The Italian School*, Oxford 1970, p. 14, n. 133

⁶⁰ *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, catalogo della mostra, (Musei Vaticani, Sala Polifunzionale, 18 novembre 2006 – 28 febbraio 2007), Roma 2006, pp. 123-124, n. 9: BUONOCORE

⁶¹ CADEI 1987, p. 448; RABEL 2000, p. 669

⁶² RABEL 2000, p. 672

Per i manoscritti, basti ricordare lo splendido Virgilio Riccardiano (ms. 492), scritto da Nicolò Riccio e miniato da Apollonio di Giovanni prima del 1465, anno di morte del pittore, con ottantotto miniature tabellari poste nel *bas de page* dei primi quattro libri, e ancora il cosiddetto Virgilio Sanudiano, trascritto nel 1458 dal patrizio veneziano Leonardo Sanudo finché si trovava a Ferrara e miniato dagli artisti locali Giorgio d'Alemagna, che dipinse le cornici fiorate e le iniziali figurate ad apertura di otto dei dodici libri dell'*Eneide*, e Guglielmo Giraldi, che oltre alle iniziali e i fregi di *Bucoliche* e *Georgiche*, realizzò una splendida serie di grandi riquadri a *grisaille*, avvivati da pochi colori, nel margine inferiore di quasi tutti i fogli⁶³.

Dal momento che il Medioevo non seppe consegnare alla nuova età un'iconografia canonica, gli artisti rinascimentali attinsero, come anticipato, alla tradizione dei romanzi, ma non solo: spesso accadde che il VI canto del poema in cui si narra della discesa all'Ade di Enea venisse illustrato con la discesa agli inferi della *Divina Commedia*, specie nei manoscritti italiani. Così è, ad esempio, nel manoscritto 837 della Biblioteca Universitaria di Valencia, nel codice S.II.19 dell'Escorial⁶⁴, o ancora in una raccolta di opere virgiliane appartenuta al duca di Wellington della quale si sono ora perse le tracce⁶⁵.

Assistiamo così ad un fenomeno interessante: dopo esserci rivolti allo studio dell'illustrazione virgiliana alla ricerca di possibili modelli per i nostri manoscritti, scopriamo che, mentre i codici antichi di Virgilio costituirono sì una fonte per i miniatori della *Commedia*, nel tardo Medioevo e nei secoli successivi furono invece, in qualche caso, proprio gli anonimi artisti dei primi codici di Dante a fornire alcuni utili spunti visivi per le miniature dell'*Eneide*, con le loro semplici e spesso ingenue invenzioni. Chissà se Dante, studiando l'opera di Virgilio per redigere il suo capolavoro, avrebbe mai pensato che un giorno le miniature approntate per il suo poema sarebbero servite per dare sostanza visiva agli immortali versi del suo maestro.

VIII.3 L'illustrazione di un genere letterario tutto medievale: il romanzo

⁶³ MARIANI CANOVA, *Rinascimento. Tradizione manoscritta illustrata*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 5 voll., Roma 1984-1990, vol. IV, Roma 1988, pp. 484-486

⁶⁴ RABEL 2000, p. 673

⁶⁵ CADEI 1987, p. 449

Il termine “romanzo”, già usato in italiano da Dante, ha origine dalle forme del francese antico “romans”, “romant”, “roman”, “romanz”, che indicano ciò che è pertinente alla sfera della “romana lingua”, o “rustica romana lingua”, locuzione che designa le forme linguistiche di derivazione latina contrapposte al latino vero e proprio e alle lingue germaniche di ceppo barbarico⁶⁶. Nella prima produzione letteraria in lingua d’*oïl* con “romanzo” si indicavano le narrazioni in versi di argomento antico o cavalleresco, spesso strettamente intrecciati, così chiamate poiché costituivano la forma per eccellenza della nuova lingua romanza⁶⁷.

La materia del romanzo cavalleresco deriva per la maggior parte dal patrimonio folklorico delle popolazioni celtiche di Francia e Inghilterra, e in particolar modo dalle leggende legate alla mitologica figura di re Artù⁶⁸. Fu in particolare Chrétien de Troyes, scrittore vissuto alla corte di Maria di Champagne, a contribuire in modo determinante alla genesi del nuovo genere letterario, con una serie di romanzi dedicati ai cavalieri della Tavola Rotonda: *Lancelot, Yvain, Eric et Enide, Cligés e Perceval*⁶⁹. Ancora al ciclo bretone può essere iscritta un’altra celebre leggenda, quella di Tristano e Isotta, che ci è giunta però attraverso redazioni francesi in stato frammentario⁷⁰.

Accanto ai romanzi cavallereschi, figurano poi quelli a soggetto classico in volgare francese, dei quali i primi furono il *Roman d’Alexandre* di Albéric de Pisançon⁷¹, scritto intorno al 1110, e ancora il *Roman de Thèbes* e il *Roman d’Enéas*, ma ancor più ampio e articolato si rivela il *Roman de Troie*, opera che abbiamo incontrato più volte in questo studio⁷².

Il Medioevo occidentale non si giovò di una conoscenza della materia omerica di prima mano, e il mito di Troia divenne noto attraverso le tarde traduzioni latine dei lavori di due sedicenti testimoni oculari dell’assedio, Darete Frigio, autore del *De excidio Troiae*, e

⁶⁶ G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Milano 1991, pp. 55-56

⁶⁷ FERRONI 1991, p. 56

⁶⁸ L. NOVELLO, *L’Entrée d’Espagne della Biblioteca Marciana di Venezia nel contesto della illustrazione cavalleresca padana del Medioevo*, tesi di dottorato, coordinatore: prof. A. BALLARIN; supervisore: prof. G. CANOVA, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli Studi di Padova, Dottorato di ricerca in Storia e Critica dei Beni artistici e musicali, XX ciclo, 2009, p. 99

⁶⁹ NOVELLO 2009, pp. 99-100

⁷⁰ NOVELLO 2009, p. 100

⁷¹ Uno studio esaustivo dei testi sul mito di Alessandro Magno e le loro derivazioni è offerto da: D.J.A. ROSS, *Alexander historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander literature*, London 1963

⁷² FERRONI 1991, p. 77; F. CECCHINI, *Troia, Romanzo di*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. XI, Roma 2000, p. 355

Ditti Cretese, che scrisse l'*Ephemeris de bello Troiano*⁷³. Per quanto ne sappiamo, le due opere non vennero mai illustrate, ma conobbero una grande tradizione manoscritta, specie in Francia e Inghilterra, divenendo nel 1160-70 le fonti principali per la stesura del *Roman de Troie* del monaco benedettino Benoît de Ste.-Maure, romanzo destinato a diventare il più importante testo medievale sulla guerra troiana⁷⁴. Nel libro di Benoît, gli eroi e le eroine del mondo antico vanno incontro ad un processo di attualizzazione e divengono così baroni e damigelle del XII secolo, si muovono in un mondo medievale, rispettano codici di comportamento feudali e le leggi della cavalleria, indossano abiti e armature del tempo. Tale approccio è fedelmente rispecchiato nelle prime illustrazioni del *Roman*⁷⁵.

Il *Roman de Troie* ottenne un successo notevole, e dagli inizi del XIII fino alla metà del Trecento ricevette numerosi adattamenti, traduzioni e versioni in prosa, tra le quali si annovera il *Roman de Troie en prose*, realizzato all'incirca alla metà del XIII secolo⁷⁶. Alcuni spunti dell'opera di Benoît furono ripresi nella *Histoire ancienne jusq'à César*, una cronaca della storia del mondo dalla creazione fino all'impero di Giulio Cesare, compilazione che si basa su un gran numero di fonti latine e sull'opera di Darete Frigio per quanto concerne l'assedio troiano; vi è poi una seconda redazione dell'*Histoire ancienne*, della metà del XIV secolo, che per la storia di Troia si rifà non più a Darete Frigio ma alla versione in prosa del *Roman* di Benoît⁷⁷.

Dal XII secolo, ma soprattutto nel successivo, la nuova letteratura romanza in lingua francese cominciò a diffondersi anche in Italia, particolarmente nel Sud della penisola e in area veneta⁷⁸. Si tratta di un fenomeno di estrema rilevanza, non solo dal punto di vista

⁷³ BUCHTAL 1971, pp. 1-2

⁷⁴ BUCHTAL 1971, p. 3

⁷⁵ BUCHTAL 1971, p. 4

⁷⁶ BUCHTAL 1971, p. 4

⁷⁷ BUCHTAL 1971, pp. 4-5

⁷⁸ Sull'illustrazione della letteratura cavalleresca in Sud Italia: F. SAXL, *The Troy Romance in French and Italian art*, in F. SAXL, *Lectures*, 2 voll., London 1957, vol. I, pp. 133-137; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli* ("Miniatura e arti minori in Campania", 14), con una nota paleografica di C. SALVATI e una nota filologica di V. MARMO, Napoli 1979, con bibliografia precedente; B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, II, Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, Berlin 1980, pp. 187-241;. Sulla diffusione della letteratura cavalleresca in Veneto e la relativa illustrazione: G. FOLENA, *Tradizioni e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in G. FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 1-137; F. FLORES D'ARCAIS, *Letteratura cavalleresca e arti figurative nel Veneto dal XIII al XIV secolo*, in *Trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale, (Venezia, 23-31 ottobre 2004), a cura di G. LACHIN, presentazione di F. ZAMBON, Roma-Padova 2008, pp. 39-46; NOVELLO 2009; L. NOVELLO, *Alcune testimonianze di miniatura*

letterario e culturale, ma che riveste anche un significato particolare per la storia del libro manoscritto, inteso nelle sue caratteristiche grafiche e materiali. Si deve infatti ricordare che, al momento della diffusione in Italia dei primi romanzi, il libro con testo interamente in volgare era ancora un fenomeno recente, che aveva preso piede nell'ultimo trentennio del Duecento⁷⁹. Pertanto, i numerosi libri di testi in prosa e in versi in occitano e in francese antico prodotti in Veneto e nella Napoli angioina costituiscono un importante punto di riferimento per la parallela produzione libraria in volgari italiani⁸⁰.

Il Regno di Napoli, che fino al 1282 includeva la Sicilia, venne governato a partire dal 1263 dalla dinastia francese dei d'Angiò, elemento che inevitabilmente incrementò la diffusione dei romanzi provenienti d'Oltralpe. Una delle conseguenze della diffusione del *Roman de Troie* in questa parte d'Italia fu la composizione, tra il 1270 e il 1287, dell'*Historia destructionis Troiae* del messinese Guido delle Colonne, testo destinato a soppiantare in tutta Europa la fama del romanzo francese⁸¹.

La costituzione di una tradizione figurativa dei romanzi, e quelli di argomento troiano non fanno eccezione, avvenne circa un secolo dopo la redazione dei principali testi di argomento cavalleresco, generalmente intorno alla metà del XIII secolo, anche se sarebbe azzardato ipotizzare che non esistessero del tutto illustrazioni precedenti: troviamo infatti scene di soggetto arturiano nei rilievi del portale della Pescheria del Duomo di Modena, riferibili al 1100 circa, e non bisogna poi dimenticare l'*Eneide* di Heinrich von Veldeke (Berlino, Staatsbibliothek, ms. Germ. 282), che già nel primo Duecento fa sfoggio di un'illustrazione tabellare (fig. V.2)⁸². Agli stessi anni risalgono testimonianze anche in Italia meridionale: Artù è raffigurato nel mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto e un ciclo con cavalieri appare sul portale nord di San Nicola a Bari⁸³.

L'elaborazione dei corredi miniati dei romanzi ricevette impulso da quello sviluppo di un nuovo stile narrativo nella pittura che si registra intorno alla metà del XIII secolo e che ha

cavalleresca del XIII secolo in Veneto, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. TONIOLO-G. TOSCANO, Cinisello Balsamo 2012, p. 101-107.

⁷⁹ A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. ASOR ROSA, 3 voll., Torino 1987-1989, vol. II, *L'età moderna, II*, Torino 1988, p. 1211

⁸⁰ PETRUCCI 1988, pp. 1216-1219

⁸¹ BUCHTAL 1971, p. 5; CECCHINI 2000, p. 355

⁸² SAXL 1957, pp. 127-129; CECCHINI 2000, p. 355

⁸³ FLORES D'ARCAIS 2008, p. 40

splendide manifestazioni nei cicli dell'Apocalisse e nelle Bibbie moralizzate⁸⁴. I codici contenenti il testo della Bibbia moralizzata, una particolare esegesi della *Vulgata* in cui ad ogni passo del racconto biblico corrisponde un testo di commento morale o allegorico, sono infatti caratterizzati da una grande ricchezza illustrativa: i più antichi dei quattordici esemplari rimastici presentano un'alternanza tra due pagine affrontate recanti quattro coppie di miniature entro medaglioni sovrapposti a due fogli affrontati privi di decorazione; nelle versioni più tarde, in tre volumi, le Bibbie moralizzate arrivano ad avere più di cinquemila medaglioni dipinti⁸⁵. I primi esemplari furono prodotti in Francia nel primo quarto del XIII secolo, probabilmente realizzati ad uso della casa regnante: come intuito da Saxl, il forte impulso alla narrazione che si registra in questi codici deve aver raggiunto e influenzato l'illustrazione dei romanzi, testi che per loro natura invitano ad una figurazione a carattere narrativo.

Dalla metà del Duecento assistiamo così alla fioritura di codici cavallereschi corredati da numerose miniature: del 1260 circa è il *Roman de la poire* manoscritto Fr. 2186 della Bibliothèque Nationale de France, del 1274 il manoscritto Fr. 342 della stessa biblioteca, e ancora il *Chevalier au Cygne* manoscritto 3139 della Biblioteca dell'Arsenal, per citarne solo alcuni⁸⁶. Il *Roman de la poire* di Parigi, a confermare la tesi di Saxl, presenta un'illustrazione affine a quella delle *Bibles moralisées*: oltre al corredo di iniziali figurate e istoriate, il romanzo presenta alcune figurazioni a piena pagina, in cui i vari episodi del racconto si campiscono entro medaglioni o quadrilobi in lamina d'oro sovrapposti, collocati sopra un fondo colorato di forma rettangolare delimitato da spessi bordi decorati internamente da tralci o motivi geometrici svolti a monocromo rosa e blu, una *mis en page* che richiama da vicino quella delle Bibbie moralizzate. Diverso è il corredo di immagini che illustra il manoscritto Fr. 342 della stessa biblioteca, in cui i testi del *Lancelot du Lac*, della *Queste del Saint Graal* e del *Mort le roi Artu* sono accompagnati da vignette bordate collocate nel margine superiore e inferiore della pagina, larghi quanto le due colonne di testo, o entro la singola colonna di testo ad altezza variabile.

A questo momento di fervore, e con più precisione al 1264, risale il più antico testimone illustrato del *Roman de Troie* a noi giunto, il manoscritto Fr. 1610 della Bibliothèque

⁸⁴ SAXL 1957, pp. 127-128

⁸⁵ A. BIANCHI, *Bibbia moralizzata*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, vol. III, Roma 1992, p. 491

⁸⁶ PERRICCIOLI SAGGESE 1979, p. 25

Nationale de France, di cui facevano parte quattro fogli interamente miniati oggi in collezione privata olandese⁸⁷, realizzato nella Francia orientale, probabilmente nella regione della Borgogna o della Lorena⁸⁸. L'illustrazione consta di trenta piccole scene dipinte inserite nelle colonne di testo, perlopiù all'inizio delle varie sezioni del libro; vi sono inoltre quattro pagine interamente miniate, disposte a coppie, in cui le immagini si articolano in due o tre registri (figg. VIII.6-VIII.7).

Le miniature, tutte della stessa mano, sono condotte in uno stile semplificato che non lascia spazio alla resa delle emozioni dei protagonisti, cui pure il testo accenna. Come osserva giustamente Saxl, i gusti del pubblico cui questo codice era destinato si rivelano tutt'altro che delicati, orientati com'erano alle scene di battaglia e all'amore tragico⁸⁹. E in effetti, le scene di combattimento, brulicanti di cavalli bardati che si muovono su un macabro letto di teste mozzate, guidati da cavalieri armati di spade che vestono elmi, cotte di maglia e tuniche duecentesche, evocano con crudo realismo le sanguinose battaglie di cui furono testimoni gli uomini del XIII secolo.

Nonostante la scarsa qualità artistica, le miniature del Fr. 1610 mettono in scena una narrazione figurata concisa ed efficace, che visualizza al lettore alcuni degli snodi cruciali delle vicende troiane. A parere di Buchtal, la *verve* delle immagini adombra il ricorso ad un modello dall'analogo mordente narrativo ma condotto in uno stile di gran lunga più aulico e raffinato, che poteva essere simile all'*Antico Testamento* M 638 della Pierpont Morgan Library di New York, un manoscritto parigino del 1250 con splendide miniature a piena pagina simili nella struttura a quelle del Fr. 1610. L'archetipo del manoscritto Fr. 1610 non poteva precedere il codice M 638 più di una decade o due: giungiamo così agli anni venti o trenta del Duecento, epoca nella quale va collocato il sorgere dell'illustrazione cavalleresca⁹⁰. Abbiamo poi una sorta di prova *e silentio* che conferma l'assenza di un corredo di miniature già consolidato per visualizzare l'epopea troiana all'inizio del XIII secolo: la prima versione della *Histoire ancienne*, che ricorre alla fonte di Darete Frigio, mostra poche illustrazioni per la parte dedicata alla storia di Troia, con soggetti peraltro decisamente insoliti, come l'arrivo delle Amazzoni a Ilio o il combattimento tra Pirro e Penthesilea. Questo perché, al momento dell'illustrazione delle prime copie dell'*Histoire ancienne*, appunto all'inizio del Duecento,

⁸⁷ BUCHTAL 1971, p. 9

⁸⁸ SAXL 1957, pp. 129-131; BUCHTAL 1971, pp. 9-13

⁸⁹ SAXL 1971, p. 131

⁹⁰ BUCHTAL 1971, pp. 10-13

non vi era un ciclo narrativo che raffigurasse l'assedio di Troia. Quando però a metà del secolo venne divulgata la seconda versione dell'*Histoire*, che incorporava il *Roman de Troie en prose*, già esisteva un ciclo di miniature a corredo dell'opera di Benoît, che venne copiato fedelmente o con poche varianti nei testimoni della seconda *Histoire ancienne*, sia in Francia che in Italia⁹¹.

Il più antico testimone rimastoci della seconda recensione dell'*Histoire ancienne* è il manoscritto Royal.20.D.I della British Library di Londra, realizzato a Napoli negli anni quaranta del XIV secolo, latore di un ricco corredo di duecentonovantotto illustrazioni collocate nel *bas de page*, tre inframmezzate nel testo e quattro miniature a piena pagina⁹².

È questa l'occasione per dedicare un veloce *excursus* ai codici cavallereschi miniati nella capitale campana, un gruppo di una certa consistenza⁹³, che vanta al suo interno esemplari di alta qualità artistica proprio come il Royal.20.D.I, al quale contribuì, tra gli altri artisti, anche il giovane Cristoforo Orimina.

Considerata la ricchezza di questa produzione, pertinente peraltro ad un'area geografica ben distinta da quella che interessa questa ricerca, non si intende qui affrontare la questione in maniera esaustiva, tanto più che alcuni di questi codici⁹⁴ sono tutt'oggi al centro di un'accesa *querelle* relativa al luogo d'origine, dibattuto tra Napoli e Genova⁹⁵. Lo scopo di questo

⁹¹ BUCHTAL 1971, p. 16

⁹² PERRICCIOLI SAGGESE 1979, pp. 54-58 con bibliografia precedente; *Royal Manuscripts. The Genius of Illumination*, catalogo della mostra a cura di S. MCKENDRICK-J. LOWDEN-K. DOYLE, (Londra, British Library, 11 novembre 2011- 13 marzo 2012), London 2011, pp. 382-382, n. 135: JACKSON

⁹³ Perriccioli Saggese ne conta ventitré, prodotti negli ottant'anni che vanno dal 1280, anno di realizzazione dell'*Histoire ancienne jusq' à César* ms. 5895 della Biblioteca Apostolica Vaticana, al regno di Ludovico di Taranto, 1352-1362 (PERRICCIOLI SAGGESE 1979, p. 10)

⁹⁴ Di questo gruppo quelli più frequentemente citati nella letteratura sull'argomento sono: Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 1260; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5895; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 123; Parigi, Bibliothèque National, mss. Fr. 354, Fr. 726, Fr. 1463, Fr. 9685, Fr. 16998. Per un elenco completo si rimanda a: R. BENEDETTI, *Qua fa' un santo e un cavaliere... . Aspetti codicologici e note per il miniatore*, in *La Grant Queste del Saint Graal. La grande Ricerca del Santo Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Tricesimo 1990, pp. 33-34.

⁹⁵ Possiamo ripercorrere la storia critica più recente a cominciare da Degenhart e Schmitt, che nel 1977 isolarono i ventitré manoscritti riconoscendone le caratteristiche comuni, e li ricondussero ad ambiente napoletano angioino tra il 1290 e il 1320 sulla base di considerazioni stilistiche e in quanto "gruppo di prosa di divertimento napoletano francese" (B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320*, in *Festschrift Wolfgang Braunfels*, a cura di F. PIEL-J. TRAEGER, Tübingen 1977, pp. 71-91). Del 1979 è l'importante studio di Alessandra Perriccioli Saggese sui codici cavallereschi miniati a Napoli (PERRICCIOLI SAGGESE 1979). A parere della studiosa, sulla scorta degli interessi cortesi di Carlo I e Carlo II d'Angiò si diffuse a Napoli, già dagli anni ottanta del Duecento, una vasta domanda di romanzi cavallereschi illustrati, di

accenno è quello di fare menzione di una produzione libraria di estrema rilevanza ai fini della

cui è testimonianza il tanto dibattuto gruppo di manoscritti. La prima opera presa in esame è l'*Histoire ancienne jusq'à César* manoscritto Vat. Lat. 5895, databile agli anni Ottanta del XIII secolo. Il corredo figurato di questo codice consta di una miniatura a piena pagina con la *Creazione*, e ottantaquattro disegni a penna colorati inseriti quasi sempre in archi a tutto sesto nelle colonne di testo al termine dei capitoli cui si riferiscono nei quali la Perriccioli Saggese individua i tratti di una cultura che definisce "franco-svevo-bolognese" cui si uniscono accenti islamici. Alla bottega che realizzò l'*Histoire ancienne* vaticana, la studiosa riconduce un manoscritto recante la stessa opera, manoscritto Fr. 9685 della Bibliothèque Nationale de France, il manoscritto Ashburnam 123 della Laurenziana di Firenze, un'antologia di canti guerrieri e amorosi, il *Tristano* Fr. 760 e il *Lancillotto* Fr. 16998 della Bibliothèque Nationale di Parigi: tutti i codici sono latori della stessa cultura figurativa franco-svevo-bolognese che caratterizzava l'*Historie ancienne* della Biblioteca Vaticana, che nei decenni andò via via stemperandosi, e vi ricorrono le medesime formule fisse nelle rappresentazioni di duelli, banchetti e sovrani in trono. La controversia ebbe inizio con la pubblicazione nel 1984 del catalogo dei manoscritti miniati di origine italiana di XIII secolo della Bibliothèque Nationale de Paris, a cura di François Avril e Marie-Thérèse Gousset (*Manuscrits enluminés d'origine italienne. 2. XIII siècle*, a cura di F. AVRIL-M.T. GOUSSET, con la collaborazione di C. RABEL, Paris 1984, pp. 25-27 e schede di catalogo). Per gli autori l'attribuzione a Napoli di questi codici cavallereschi rimane fondata solo per alcuni esemplari, mentre per altri venne proposta un'origine totalmente diversa, ossia Genova. Essi sono i manoscritti Fr. 16998 e Fr. 760, le cui iniziali istoriate e ornate sono attribuibili allo stesso miniatore del Fr. 9685, altro codice cavalleresco ricondotto alla capitale ligure. Il Fr. 760 viene inoltre avvicinato al Vat. Lat. 5895 e all'Ashburnam 123 della Biblioteca Laurenziana, anch'essi dunque tolti al gruppo dei napoletani. Per proporre l'origine genovese gli autori si basarono sulla somiglianza con codici come gli *Annali di Caffaro* (BNF, ms. Lat. 10136), sicuramente scritto a Genova alla fine del XIII, che mostrerebbe con i codici in questione affinità più stringenti. Specialmente Gousset, in una pubblicazione di poco successiva mise in luce le somiglianze che intercorrono tra le iniziali filigranate presenti negli *Annali di Caffaro* e nel *Liber sancti passagii christocolarum contra saracenos pro recuperatione terrae sanctae* di Galvano di Levanto, manoscritto Nouv. Acq. Lat. 669, anch'esso eseguito a Genova alla fine del XIII secolo, e in alcuni dei romanzi cavallereschi precedentemente attribuiti a Napoli, e concluse spostando la realizzazione dell'intero gruppo di codici partenopei nella città ligure, dove la società rivelava interesse nei confronti delle poesie e dei romanzi francesi (M.T. GOUSSET, *Etude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIII siècle*, "Arte Medievale", II, 1, 1988, pp. 121-152). Roberto Benedetti, in una pubblicazione sul manoscritto 177 della Biblioteca Arcivescovile di Udine recante il testo della *Grant Queste del Saint Graal*, rilevò degli elementi che potrebbero confermare Genova come centro di produzione di alcuni manoscritti del gruppo. Lo studioso individuò nel codice udinese alcune indicazioni per il miniatore in volgare toscano, attribuendo il manoscritto 177 e tre romanzi cavallereschi della Biblioteca Marciana (Fr.Z.11(=254), Fr.Z.9(=227), Fr.Z.23(=234)), ove sono presenti indicazioni simili con la medesima patina dialettale toscana, all'opera di calligrafi pisani giunti a Genova con i novemila prigionieri catturati nella battaglia della Meloria (1284), tra i quali sappiamo vi erano scribi di professione e almeno ventiquattro notai. I prigionieri dovevano mantenere da soli alle spese per il proprio mantenimento, ed è a questo stato di necessità che lo studioso propone di ricollegare la produzione del *corpus* di codici in esame: il bisogno di realizzare velocemente prodotti da vendere per sopravvivere spiegherebbe inoltre il carattere veloce dell'illustrazione e l'impiego di pergamena di bassa qualità (BENEDETTI 1990, pp. 36-47). Diversamente si esprime Fulvia Sforza Vattovani, in un saggio contenuto nello stesso volume dedicato alla *Grant Queste del Saint Graal*. La studiosa ritorna ad una derivazione medievale e angioina del gruppo di codici cavallereschi fin qui esaminato, includendovi anche il manoscritto udinese, che non negherebbe i rapporti con Genova e Pisa, ma verrebbe piuttosto a documentare una "cultura tirrenica e rivierasca" che riuscì a creare un "linguaggio nuovo e "moderno" in un lasso di tempo che andrebbe ristretto forse anche a meno di un ventennio, alla fine ed entro il XIII secolo" (F. SFORZA VATTOVANI, *Leggere per diletto e guardare le figure. Nascita del libro illustrato per una nuova società di lettori e lettrici*, in *La Grant Queste del Saint Graal. La grande ricerca del Santo Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Tricesimo 1990, pp. 59-87).

nostra ricerca, dal momento che ci troviamo in presenza di un gruppo di manoscritti recanti un sistema di narrazione per immagini di poco precedenti i primi testimoni miniati della *Commedia*.

Nei codici “genovesi-napoletani”, è proposto un sistema illustrativo dal sapore antico, consistente nel ricorso a veloci disegni apposti liberamente tra lo specchio di scrittura e nel *bas de page*, a volte inframmezzati alle colonne di testo, come era per le miniature nello stile del papiro. Uno degli esempi più notevoli è offerto dal ms. Fr. 760 della Bibliothèque Nationale di Parigi, dell’ultimo decennio del Duecento circa, in scrittura gotica su due colonne e decorato da sette capilettera figurati e centosettantotto disegni a penna colorati nel margine inferiore dei fogli, un apparato di immagini davvero considerevole, anche per una tipologia libraria come il romanzo in cui fiorì l’illustrazione narrativa (fig. VIII.8)

Questo sistema si trova non solo nel gruppo conteso fra Napoli e Genova, ma anche in codici che sono sicuramente partenopei, come il sopra citato Royal.20.D.I (fig. VIII.9).

È importante qui rilevare che, come notò Rotili nella sua opera sui codici danteschi miniati a Napoli, la narrazione attraverso miniature condotte nello stile del papiro che si affermò tramite la circolazione dei romanzi cavallereschi fornì lo spunto ad alcuni miniatori della *Commedia* per elaborare un ciclo di immagini scorrevole e dinamico atto ad accompagnare lo svolgimento del poema. Così doveva essere, secondo lo studioso, il perduto archetipo riprodotto nel fiorentino Stroziano 152 e nel ms. Additional 19587 della British Library di Londra⁹⁶, di fattura napoletana e ornato da quarantasette miniature nel *bas de page* fino al canto XXII del *Purgatorio*⁹⁷, che recano immagini del tutto affini dal punto di vista iconografico e del rapporto testo-immagine, tanto da rendere indubitabile il ricorso ad un prototipo comune (figg. I.4-I.5; fig. VIII.10)⁹⁸.

A confermare il legame che intercorre tra l’illustrazione dei romanzi e del *sacrato poema*, Perriccioli Saggese ha attribuito l’esecuzione di parte delle miniature della *Commedia*

⁹⁶ P. BRIEGER-M. MEISS-C.S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, pp. 258-261; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli* (“Miniatura e arti minori in Campania”, 7), Napoli 1972, pp. 84-87, n. 4; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, p. 160, n. 385

⁹⁷ ROTILI 1972, p. 6

⁹⁸ Come già individuato da Meiss (M. MEISS, *The smiling pages*, in P. BRIEGER- M. MEISS- C. S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, p. 49) e confermato poi da Perriccioli Saggese (A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, “Rivista di Storia della Miniatura”, 5, 2000 (2002), pp. 155-156. La studiosa fece inoltre notare che lo Stroziano 152 dovette raggiungere Napoli precocemente, fatto documentato dalle postille e dal commento e il volgare contenuti nel manoscritto (p. 151)).

Additional a Cristoforo Orimina, dopo l'esperienza nella già ricordata *Histoire ancienne Royal.20.D.1* della British Library, della quale le figurazioni dell'Additional riprendono alcuni stilemi, come le fogliette degli alberi sagomate a cuore e la forma dei bacini d'acqua⁹⁹.

Tornando ora agli studi di Rotili, appare interessante la distinzione da lui operata tra le narrazioni figurate dei Danti napoletani, separabili grosso modo in due categorie: la prima, che consta di scene incorniciate impaginate tra la fine di un canto e l'inizio del successivo o nel corso del canto, la seconda che deriva appunto dai romanzi illustrati allora in voga con rappresentazioni dei vari episodi narrati a piè di pagina¹⁰⁰. Alla prima tipologia appartiene il cosiddetto codice Filippino, esemplato a Napoli da un calligrafo fiorentino intorno alla metà del Trecento e corredato di ben centoquarantasei miniature, ripartite tra le prime due cantiche¹⁰¹. Alla seconda, oltre al già citato Additional 19587, è riconducibile anche il manoscritto 514 della Biblioteca di Holkam Hall¹⁰², in cui le immagini si svolgono per tutta la larghezza del margine inferiore del foglio, a volte separate dal testo da due sottili linee che sembrano non aver fatto parte dell'originario piano iconografico. Vi sono poi alcuni esemplari che esulano da questo inquadramento, come il manoscritto 8530 della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi¹⁰³, che alterna ad immagini *papyrus style* miniature incorniciate, e il codice 676 della Pierpont Morgan Library di New York¹⁰⁴, che reca centoventinove miniature nello stile del papiro collocate non solo a piè di pagina ma anche nelle colonne di testo.

VIII.4 I più antichi *Romans* di area padana e alcune primizie di illustrazione narrativa

Oltre al Regno di Napoli, vi sono altre parti della penisola in cui la letteratura romanza nelle due lingue di Francia trovò un terreno fertile ove attecchire: esse sono l'area ligure-piemontese e il Veneto. L'area veneta assistette alla diffusione sia della cultura trobadorica in lingua d'oc presso le corti – quella dei marchesi d'Este, ma ancora presso gli Ezzelini e i

⁹⁹ PERRICCIOLI SAGGESE 2000, p. 155

¹⁰⁰ ROTILI 1972, p. 65

¹⁰¹ Sul codice Filippino, ms. CF.2.16 della Biblioteca dei Gerolamini di Napoli, si veda il cap. I, paragrafo I.4.

¹⁰² BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 252-257; ROTILI 1972, pp. 73-77, n. 1; RODDEWIG 1984, pp. 151-152, n. 364

¹⁰³ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 309-313; ROTILI 1972, pp. 77-81, n. 2; RODDEWIG 1984, p. 232, n. 543

¹⁰⁴ BRIEGER-MEISS-SINGLETON 1969, pp. 295-300; ROTILI 1972, pp. 89-93, n. 6; RODDEWIG 1984, p. 215-216, n. 506

Caminesi – che della materia epico-cavalleresca in lingua d’*oïl* in ambiti cittadini e borghesi, da Treviso a Verona a Padova, fino ad arrivare a Mantova e Ferrara. È poi importante rilevare che, mentre la cultura occitanica si espanse in tutta l’Italia del Nord, la letteratura epico-cavalleresca appare perlopiù limitata al Veneto¹⁰⁵. Fin dai primi decenni del XIII secolo confluì negli *scriptoria* veneti un gran numero di canzonieri provenzali, che venivano raccolti, collazionati e trascritti¹⁰⁶.

D’altronde, nell’Italia padana orientale si registra piuttosto presto nelle arti figurative la conoscenza dei cicli arturiani e cavallereschi, ad esempio le già ricordate scene di soggetto arturiano del portale della Pescheria del Duomo di Modena, o ancora, il portale del Duomo di Verona, ove Nicholaus, nel 1139 circa, appose le statue di Oliviero e Orlando, la cui identificazione è resa certa dalla iscrizione *Durindarda* apposta sulla spada¹⁰⁷. Anche la materia troiana entrò a far parte dell’immaginario comune: a Treviso, tra il 1276 e il 1277, venne affrescata la *Loggia dei cavalieri*, all’esterno con un fregio di cavalieri al galoppo, all’interno con scene tratte dal *Roman de Troie*, anche se questa parte della decorazione è purtroppo rovinata e non chiaramente leggibile¹⁰⁸.

Nonostante questa precoce affermazione di iconografie cavalleresche, nei romanzi miniati del primo periodo di diffusione perlopiù non si apprezzano soluzioni illustrative di ampio respiro: la scelta privilegiata pare invece essere quella delle iniziali figurate o istoriate. Così è nel più antico manoscritto di argomento cavalleresco di ambito veneto, il manoscritto D.55.sup della Biblioteca Ambrosiana di Milano, datato dalla critica all’inizio del XIII secolo, contenente il testo del *Roman de Troie* e ornato da diciassette iniziali decorate e figurate su fondo oro, riferite da Renata Cipriani a scuola veneta di ispirazione francese¹⁰⁹. Un esempio più tardo è offerto dal *Canzoniere provenzale* ms. Fr. 854 della Bibliothèque Nationale de France, miniato a Padova o a Venezia nella seconda metà del XIII secolo¹¹⁰. Il codice, di centonovantanove fogli, presenta il testo ripartito in due colonne ed è ornato da novantatré iniziali figurate e istoriate, rosse, rosa, verdi e blu, a volte decorate da leggere filigrane, che poggiano su lamina d’oro, contro le quali si campiscono personaggi stanti e a cavallo,

¹⁰⁵ FOLENA 1990, p. 2

¹⁰⁶ FOLENA 1990, p. 7

¹⁰⁷ FLORES D’ARCAIS 2008, p. 40; NOVELLO 2009, p. 101

¹⁰⁸ FLORES D’ARCAIS 2008, p. 43

¹⁰⁹ R. CIPRIANI, *Codici miniati dell’Ambrosiana. Contributo a un catalogo*, Vicenza 1968, p. 27; NOVELLO 2009, pp. 122-123

¹¹⁰ *Manuscripts enluminés* 1984, pp. 14-15, n. 14

perlopiù i poeti autori dei diversi componimenti (fig. VIII.11). Dello stesso periodo e realizzato anch'esso a Padova o Venezia, è un altro *Canzoniere provenzale*, ms. Fr. 12473 della stessa biblioteca, recante il testo su due colonne e un corredo di settantotto iniziali figurate con immagini di poeti (fig. VIII.12)¹¹¹. Ancora, si può menzionare il *Roman de Troie en prose (prose 2)* della Bibliothèque Municipale de Grenoble, ms. 263 Rès (=861), scritto e miniato a Padova nel 1298, con il testo su due colonne e ornato da diciotto iniziali prevalentemente istoriate condotte in uno stile affine a quello della Bibbia realizzata a Padova per Niccolò da Monterano tra il 1287 e il 1295 (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 436)¹¹².

Un timido segnale di cambiamento, probabilmente sul filo dei modelli illustrativi dei romanzi cavallereschi, è riscontrabile in un codice decorato da mano veneziana, databile agli anni sessanta-settanta del Duecento, ossia il canzoniere N della Pierpont Morgan Library di New York (M 819). Il manoscritto fa parte di un gruppo di canzonieri provenzali indicati dai filologi con le lettere A, I, K, N, testimonianza dell'aggiornamento culturale di parte del patriato della Serenissima¹¹³. Il canzoniere newyorkese, corredato da iniziali figurate con trovatori a mezzo busto o di tre quarti, è per noi interessante in virtù di alcuni vivaci disegni colorati che corrono liberamente sui margini dei fogli, e che costituiscono uno dei primi episodi a carattere narrativo della miniatura veneta (fig. VIII.13)¹¹⁴. I disegni sono stati avvicinati dalla critica a quelli di un altro interessante testo che si ritiene realizzato a Treviso sul finire del XIII secolo e che presenta una singolarissima illustrazione narrativa, il codice Saibante-Hamilton 390 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino¹¹⁵. Il manoscritto¹¹⁶ contiene una silloge di testi a carattere moralistico, tra i quali ricordiamo gli *Exempla*, i *Disticha Catonis* nella versione latina e volgare e i *Proverbia quae dicuntur super*

¹¹¹ *Manuscripts enluminés* 1984, pp. 15-16, n. 15

¹¹² NOVELLO 2012, p. 102. Il piano iconografico originario, non completato, prevedeva un ciclo di ventinove iniziali istoriate o figurate (NOVELLO 2012, p. 107, nota 17).

¹¹³ G. CANOVA MARIANI, *Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali A I K e N*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, a cura di G. LACHIN, presentazione di F. ZAMBON, atti del convegno internazionale (Venezia, 23-31 ottobre 2004), Roma-Padova 2008, pp. 68-76

¹¹⁴ CANOVA 2004, p. 237

¹¹⁵ CANOVA 2008, p. 76 con bibliografia precedente.

¹¹⁶ Sul codice Saibante-Hamilton: DEGENHART-SCHMITT 1980, vol. 2, tomo 1, p. 26; D. GOLDIN, *Scrittura e figura negli "exempla" hamiltoniani*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini, I, Dal Duecento al Quattrocento*, Padova 1979, pp. 13-24

*natura feminarum*¹¹⁷. Le miniature sono sempre collocate al margine, eccezion fatta per gli *exempla* (ff. 27r-48r) ove i disegni sono disposti orizzontalmente sopra al testo dell'*exemplum* che introducono, del quale visualizzano i personaggi e gli episodi-chiave in una rispondenza scrittura-figura immediata e completa (fig. VIII.14). Le immagini sono rese ancor più facilmente comprensibili dalla presenza di *tituli* che accompagnano non solo le persone che partecipano all'episodio, ma anche gli altri elementi rilevanti ai fini dell'esposizione: si veda per esempio l'illustrazione di f. 32v, in cui l'albero spezzato dal vento e le canne piegate ma salve, elogio dell'umiltà e monito per i superbi che vogliono sfidare i loro superiori¹¹⁸, sono identificati rispettivamente dalle parole *arbor* e *cana*. L'illustrazione degli *exempla* hamiltoniani certamente denota un'originale riflessione sul valore dell'immagine in relazione al testo, che ne diviene complemento e trasposizione facilmente comprensibile, un utile mezzo cui ricorrere per dare sostanza alle parole, anche se ancora non si può parlare di illustrazione narrativa vera e propria, dal momento che gli *exempla* stessi non sono testi a carattere narrativo, ma brevi aneddoti conclusi da un insegnamento morale.

Includendo ora nello studio dei primi codici cavallereschi anche quelli emiliani o contesi fra Veneto ed Emilia, ci riconfermeremo nell'idea che la diffusione della prosa di divertimento in francese abbia sollecitato, con risultati diversi, l'evoluzione in senso narrativo della miniatura.

Partiamo dal *Roman du Gral* ms. Douce 178 della Bodleian Library di Oxford, che Medica ricollega all'influenza del Maestro della Bibbia di Gerona (Gerona, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 10), massimo esponente del "secondo stile" bolognese¹¹⁹. Il codice era stato riconosciuto a Bologna anche da Roger Loomis e Laura Loomis¹²⁰, mentre lo attribuirono in via dubitativa a Venezia Pächt e Alexander, pur individuando da f. 149r a f. 172r la mano del Maestro del Salterio 346 della Biblioteca Universitaria di Bologna, autore che lavora nel solco delle esperienze del Maestro della Bibbia di Gerona¹²¹. Al Maestro di

¹¹⁷ A questi vanno aggiunti: il *Libro* di Ugucione da Lodi, lo *Splanamento delli proverbi de Salomone* di Girardo Patecchio, il *Liber Pamphili* in latino e in volgare, altri testi minori (GOLDIN 1919, p. 16, nota 12).

¹¹⁸ GOLDIN 1979, p. 23

¹¹⁹ M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra a cura di M. MEDICA, con la collaborazione di S. TUMIDEI, (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile-16 luglio 2000), Venezia 2000, pp. 131-132

¹²⁰ R.S. LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, con la collaborazione di L.H. LOOMIS, London-New York 1938, pp. 115-117

¹²¹ O. PÄCHT-J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, 2, The Italian School*, Oxford 1970, p. 11, n. 104

Gerona e a un miniatore legato al primo stile lo riferisce poi Conti, facendo notare come in mancanza di modelli consolidati per l'illustrazione cavalleresca i due artisti avessero fatto ricorso a soggetti religiosi¹²². Il codice, in cui lo specchio di scrittura è articolato in due colonne, presenta un ricco apparato di iniziali istoriate poste su lamina d'oro (figg. VIII.15-VIII.16), ed uno sparuto numero di vignette, illustrate con formule iconografiche tipiche dei romanzi cavallereschi (fig. VIII.17). Tra queste si distingue una *tabula* di incredibile sapore tardo-antico: entro un quadrato aureo delimitato da un sottile bordo a inchiostro nero, vediamo riuniti quattro gruppi di persone ai quattro angoli della figura, come altrettanti episodi *papyrus style* riuniti in una sola vignetta (fig. VIII.18). In senso orario vediamo, partendo dall'angolo in alto a sinistra: un gruppo di soldati stanti, vestiti come centurioni romani, con loriche strette ove i muscoli sono individuati da studiati rialzi di luce condotti a biacca; un re in trono, affiancato dalle sue guardie; alcuni prigionieri stesi a terra, trascinati da un gruppo di cavalieri in marcia verso il margine esterno del foglio. La tavolozza si compone di diverse tonalità di rosa, violetto e ocre per le vesti delle figure umane, mentre i corpi dei cavalli sono sapientemente torniti in un monocromo bianco e marrone. Le iconografie impiegate e il fine pittoricismo rimandano senz'ombra di dubbio a modelli tardo-antichi rielaborati in età macedone e protopaleologa, a confermare l'avvenuta ricezione da parte di alcuni miniatori felsinei di suggestioni provenienti dal mondo greco. Quasi sorprende che un'immagine tanto intrisa di riferimenti al mondo antico e bizantino metta in realtà in scena una leggenda di elaborazione medievale: il re sulla destra è Vortigern, usurpatore del trono di Britannia, che indica a sinistra i baroni suoi complici nell'omicidio di re Mainos, fingendo di non conoscerli; nella metà inferiore della composizione, gli assassini sono condannati a morire venendo trascinati per le caviglie da tre cavalli. Molti sono gli elementi da rilevare in questa scena: *in primis*, va notato come sia re Vortigern che i baroni di fronte a lui fuoriescano lievemente dai limiti della vignetta, e, ancora più notevole, i cavalli escano con tutto il muso, lanciandosi al trotto verso spazi della pagina fino ad allora raramente destinati alle immagini. In secondo luogo, è importante rilevare come il miniatore dispieghi qui una narrazione per immagini, allestendo nello spazio di una sola vignetta la rappresentazione di due episodi legati da un rapporto di causa e effetto.

¹²² A. CONTI, *Il codice Correr del Roman d'Alexandre e il primo stile della miniatura bolognese*, in *Le Roman d'Alexandre. Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca Museo Correr, Correr 1493* a cura di R. BENEDETTI, Tricesimo 1998, p. 59

Un apparato decorativo decisamente più modesto orna il codice del *Mort Artu* ms. 1111 di Chantilly, dei cui settantuno fogli solo sei recano piccole iniziali istoriate di mano di un maestro bolognese¹²³. Nell'ultima pagina il manoscritto reca l'iscrizione "Liber domini Brexiani de Salis. Qui (quem?) scripsit Bo. De Gualandis existens cum meo in regimine mutinensis". Dal momento che Brexianus de Salis fu podestà di Modena negli ultimi sei mesi del 1288, si può ipotizzare che questo sia all'incirca il lasso di tempo in cui il codice fu realizzato¹²⁴.

È però possibile individuare un sistema di narrazione ciclico, secondo la definizione di Weitzmann, più o meno nello stesso torno d'anni, quando venne realizzato il *Roman d'Alexandre* ms. 1493 del Museo Correr di Venezia (già ms. VI.665) che fra tutti i codici menzionati finora è probabilmente il più rilevante dal punto di vista dell'illustrazione narrativa: esso reca infatti centotrentanove miniature tabellari, inserite in posizione variabile sul margine esterno del foglio, a lato della colonna di scrittura, in genere una sola per pagina, più raramente due (figg. VIII.19-VIII.20). Certo, siamo ancora distanti dai risultati cui approderà il Maestro degli Antifonari padovani nel *Roman dei Troie* di Vienna: le vignette del codice del Correr sono infatti contenute nelle dimensioni, e vi sono molti più fogli privi di illustrazioni che fogli miniati, per cui, sfogliando il manoscritto non si ha l'impressione di quella narrazione ininterrotta che dispiega il codice viennese, ma piuttosto ci si trova davanti alla rappresentazione intermittente di alcuni momenti del testo. Veneziano o padovano della seconda metà del XIII secolo per Degenhart e Schmitt¹²⁵, il codice fu poi ricondotto ad ambito felsineo da Benedetti¹²⁶ e Conti, che lo attribuì al cosiddetto "Maestro del 1285", autore della *M* figurata in apertura della *Matricola degli spadai* del 1285 (cod. min. 3), artista ancora legato ai modi del primo stile bolognese, con moderate aperture alle novità che andavano prendendo piede in quel torno di tempo¹²⁷. Al *Roman* dedica poi un veloce accenno Giordana Mariani Canova, proponendo di riferire il codice del Museo Correr al contesto bolognesizzante padovano di cui la Bibbia di Niccolò da Monterano è massima espressione¹²⁸. A Padova lo riconosce anche Lorenza Novello, adducendo come ulteriori

¹²³ LOOMIS 1938, p. 116

¹²⁴ LOOMIS 1938, p. 116

¹²⁵ DEGENHART-SCHMITT 1980, vol. 2, tomo1, p. 26

¹²⁶ R. BENEDETTI, *Pulcerrime codex! Il ms. Correr 1493 ("Roman d'Alexandre") del Museo Correr*, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia 1988, pp. 123-131

¹²⁷ CONTI 1998, pp. 55-67

¹²⁸ CANOVA 2004, p. 244, nota 56

confronti l'*Ordinario* ms. E57 della Biblioteca Capitolare di Padova e il Graduale B16 della stessa biblioteca¹²⁹. In ogni caso, va ricordato che, come dimostrato da Roberto Benedetti, per il *Roman d'Alexandre* è attestata una circolazione in ambito patavino, dal momento che sul verso dell'ultima carta è vergata l'*Allocutio* di Castellano da Bassano, membro del gruppo di intellettuali che dettero vita al preumanesimo padovano¹³⁰. Pertanto, anche se non è possibile stabilire con certezza l'origine, fosse essa felsinea o patavina, sappiamo però che in date precoci circolava in Veneto, dove il suo apparato di vignette, ben più cospicuo di quanto era stato realizzato in quei decenni, può aver contribuito a creare un terreno fertile per la ricezione di altri manoscritti, possibilmente romanzi, illustrati con una serie di miniature a carattere narrativo.

Per completezza va poi fatto riferimento ad una produzione libraria che si sviluppa nel primo trentennio del Trecento, in cui si assiste all'impiego in varia misura di un'illustrazione narrativa. Si tratta di quel gruppo di codici già individuato da Degenhart e Schmitt¹³¹ detti "sanudiani", ossia latori di testi di argomento profano relativi ai sogni di riconquista della Terrasanta espressi dal patrizio veneziano Marin Sanudo, quali la *Conditiones Terrae Sanctae repromissionis et aliarum terrarum de ultramare*, del marzo 1306, e il suo ampliamento, il *Liber secretorum fidelium crucis*, presentato a papa Giovanni XXII il 24 settembre del 1321¹³².

¹²⁹ NOVELLO 2009, pp. 128-130. Sull'*Ordinario* della Capitolare di Padova si veda: *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, progetto e coordinamento scientifico a cura di G. MARIANI CANOVA, catalogo della mostra a cura di G. BALDISSIN MOLLI-G. CANOVA MARIANI-F. TONIOLO, (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi 21 marzo - 27 giugno 1999), Modena 1999, pp. 75-76, n. 13; VILDERA, con bibliografia precedente.

¹³⁰ R. BENEDETTI, *Codice, allocuzione e volti di un mito*, in *Le Roman d'Alexandre. Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca Museo Correr, Correr 1493* a cura di R. BENEDETTI, Tricesimo 1998, pp. 45-51

¹³¹ DEGENHART-SCHMITT 1980, vol. 2, tomo 1, pp. 3-37

¹³² G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, 2 voll., Milano 1992, vol. II, pp. 398-400; CANOVA 2005, p. 172; per un approfondimento su Marin Sanudo e la sua produzione letteraria sulla riconquista della Terrasanta: G. CURZI, *Allegoria dell'embargo e propaganda per la crociata nelle opere di Marin Sanudo il Vecchio*, "Storia dell'arte", 89, gennaio-aprile 1997, pp. 5-26; G. MARIANI CANOVA, *Venezia "Quasi alterum Byzantium": dai manoscritti miniati "mediterranei" al legato del cardinale Bessarione*, in *Venise et la Méditerranée*, a cura di S.G. FRANCHINI-G. ORTALLI-G. TOSCANO, atti del convegno, (Parigi, 30-31 ottobre 2008), Venezia 2011, pp. 13-43; G. LAZZI, *Marin Sanudo e il suo sogno*, in *Da Venezia alla Terrasanta. Il restauro del Liber secretorum fidelium Crucis di Marin Sanudo (Ric. 237) della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di G. LAZZI, Padova 2013, pp. 43-67; G. MARIANI CANOVA, *Il Liber secretorum fidelium Crucis nella storia della miniatura veneziana*, in *Da Venezia alla Terrasanta. Il restauro del Liber secretorum fidelium Crucis di Marin Sanudo (Ric. 237) della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di G. LAZZI, Padova 2013, pp. 69-81.

Specie a seguito della caduta di San Giovanni d'Acri, ultima roccaforte crociata presa dal soldano d'Egitto nel 1291, il tema della liberazione dei luoghi santi divenne molto sentito nel mondo cristiano. Marin Sanudo elaborò un piano di riconquista da condursi su due fronti: da un lato una serie di azioni belliche mirate, dall'altro la costituzione di una rete di alleanze con i nemici asiatici del soldano, unita ad un totale embargo commerciale dell'Egitto. Il progetto conobbe una gestazione pluriennale, e i numerosi ripensamenti e rimaneggiamenti dell'autore sono attestati dalle differenti versioni in cui il testo ci è tramandato¹³³.

Con l'entusiasmo proprio dei sognatori, Sanudo propagandò per più di vent'anni la sua opera, offrendo eleganti esemplari pergamenacei dei suoi scritti a personaggi-chiave che riteneva potessero essergli d'aiuto. Molti di questi codici sono decorati con miniature o disegni a penna, strettamente connessi al testo e iconograficamente affini tra loro, fatto che permette di postulare l'esistenza di un modello elaborato con il contributo dell'autore¹³⁴. I libri sanudiani rivestono per noi un duplice interesse: in alcune delle miniature che li illustrano si scorge una crescente apertura alla narrativa, e vi si registra inoltre l'avvenuta ricezione di modelli iconografici desunti da romanzi cavallereschi. In linea generale, nelle *Conditiones* come nel *Liber* le idee portanti del testo sono enucleate nelle prime pagine, ove si concentrano di conseguenza le immagini, l'allegoria dell'embargo all'Egitto e saporite scenette di carattere bellico che si snodano tra le morbide volute di un tralcio d'acanto nel margine inferiore della pagina, o entro lunghe vignette rettangolari negli esemplari più tardi. In quest'ultimi possiamo poi trovare anche ai fogli successivi, dove meno forte è l'esigenza di un'illustrazione programmatica, generiche scenette di crociati che assaltano le mura nemiche, per noi importanti pietre di paragone per cogliere l'insinuarsi in terra veneziana di formule narrative derivate da modelli crociati e cavallereschi.

L'esemplare più antico dell'opera e latore del prototipo delle miniature, che verranno via via aggiornate negli esemplari successivi, è il manoscritto delle *Conditiones* della Biblioteca Marciana Lat.Z.547 (=1924), databile agli inizi del secondo decennio del XIV secolo e decorato solo nelle prime due pagine (fig. VIII.21)¹³⁵. Qui il testo del Sanudo è ripartito su due colonne, e la figurazione trova posto nel *bas de page* entro le volute disegnate da un asciutto fregio fogliaceo che cinge lo specchio di scrittura su tre lati. Sia a f. 3r che a f. 4r, dove si dispiegano rispettivamente l'allegoria dell'embargo all'Egitto e l'arrivo dei crociati

¹³³ Per le differenti fasi di gestazione del libro: CURZI 1997, p. 5.

¹³⁴ CURZI 1997, p. 7

¹³⁵ MARIANI CANOVA 2013, pp. 70-72

via mare e i successivi combattimenti con la cavalleria del soldano, possiamo distinguere il timido affacciarsi di una narrazione stringata e concisa, condotta con uno stile aristocratico e ormai compiutamente gotico, che pare non conoscere ancora le novità giottesche che andavano rivoluzionando la cultura formale nel resto d'Italia¹³⁶.

Ma più interessanti per noi sono i tardi testimoni del *Liber*, miniati negli anni in cui giungeva al termine l'esistenza terrena di Dante. Colpiscono in particolare quegli esemplari in cui le immagini cessano di abitare lo spazio sfuggente e poco definito della cornice fogliacea, e trovano posto entro *tabulae* a forma di rettangolo allungato. Possiamo ricordare, a titolo esemplificativo, il lussuoso manoscritto 9404 della Bibliothèque Royale di Bruxelles (fig. VIII.22), e il Riccardiano 237, nei quali l'impaginato si mantiene su due colonne, ma l'apparato figurativo risulta considerevolmente incrementato. Il codice 9404 contiene l'ultima redazione del *Liber* ed è da riferirsi alla metà circa degli anni venti del Trecento, sulla base delle affinità stilistiche mostrate con il Graduale di San Domenico oggi al Museo Correr (Cl.V,131) che si può considerare eseguito in quel torno d'anni per ragioni liturgiche¹³⁷. Il manoscritto riccardiano tramanda la seconda redazione del *Liber*, ed è leggermente più tardo del codice conservato in Belgio, in quanto fu probabilmente eseguito per il legato papale a Bologna Bertrando del Poggetto, col quale il Sanudo intrattenne una fitta corrispondenza epistolare riportata alla fine del libro, ove leggiamo che l'ultima missiva è datata 1330, anno cui si può ricondurre l'esecuzione del codice¹³⁸. In entrambi i manoscritti possiamo constatare come l'impulso alla narrazione per immagini, ancora embrionale nel Lat.Z.547, si esprima ora più pienamente nell'accresciuto numero di miniature, che non si limitano più alle prime due pagine del libro ma si dispiegano in molti altri fogli, configurando così un più completo commento visivo al testo.

La raffinata miniatura a tema crociato e cavalleresco dei codici sanudiani non rimase confinata solo ai manoscritti recanti i testi del patrizio veneziano, ma la ritroviamo anche in libri di argomento affine, come nel manoscritto 74 della Biblioteca del Seminario di Padova, recante la *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo di Monte Sion¹³⁹. Il manufatto, databile al secondo decennio del XIV, presenta una grande vignetta a piena pagina con l'assedio dei crociati a Gerusalemme, vegliata da Cristo che si affaccia ad una finestra del Santo Sepolcro e

¹³⁶ MARIANI CANOVA 2013, pp. 72-73

¹³⁷ MARIANI CANOVA 2013, pp. 78-79

¹³⁸ LAZZI 2013, pp. 45-66

¹³⁹ MARIANI CANOVA 2013, p. 74

circondata da guerrieri a cavallo che richiamano quelli che animano le pagine dei libri di Marin Sanudo (fig. VIII.23).

Il caso dei codici sanudiani documenta quindi una volta di più come la circolazione dei manoscritti cavallereschi avesse contribuito a sensibilizzare miniatori e committenti al tema di una narrazione condotta per immagini.

Al termine del percorso fin qui delineato, possiamo affermare che, salvo alcune eccezioni che sono state di volta in volta esplicitate, come il *Roman d'Alexandre* del Correr, e pur prendendo atto dei cambiamenti che andavano affacciandosi nella miniatura del tempo, i contesti veneto ed emiliano offrivano pochi appigli a chi volesse cimentarsi nell'illustrazione di testi narrativi, specialmente per quanto concerne quello che Weitzmann chiama "sistema ciclico". Certo, la diffusione di modelli derivanti dai romanzi cavallereschi aveva contribuito a preparare il terreno per il consolidarsi di uno stile narrativo più ampio e articolato, ma anche negli esemplari padani maggiormente illustrati siamo ancora lontani dall'incredibile novità rappresentata dall'apparato di immagini di tre copie del *Roman de Troie*: il più volte menzionato manoscritto 2571 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, il codice Fr. 782 della Bibliothèque Nationale di Parigi e il manoscritto Fr.v.XIV.3 della Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo, cui è dedicato il paragrafo seguente.

VIII.5 L'illustrazione dei *Romans* tra Bologna e Padova

Il *Roman de Troie* di Vienna, W per i filologi, è stato tradizionalmente ritenuto dalla critica realizzato negli anni venti-trenta dal Maestro degli Antifonari padovani, a Padova o a Bologna¹⁴⁰. Il codice, che consta di centottantanove fogli e misura 235 x 325 mm, reca un

¹⁴⁰ H.J. HERMANN, *Die Italienische Handschriften des Dugento und Trecento*, 3 voll., Leipzig 1929, vol. II, *Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1929, pp. 136-153, n. 84 con bibliografia precedente; P. BRIEGER-M. MEISS-C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, p. 92, nota 22; BUCHTAL 1971, pp. 14; 39; F. D'ARCAIS, *Il miniatore degli Antifonari della cattedrale di Padova: datazioni e attribuzioni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 63, 1974 (1981), pp. 38-52; A. CONTI *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, ("Fonti e studi per la storia di Bologna e delle provincie emiliane e romagnole", 7), Bologna 1981, p. 67; M. MEDICA, *Miniatori e pittori: il "Maestro del Gherarduccio, Lando di Antonio, il Maestro del 1328 ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-30*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra a cura di R. D'AMICO-R. GRANDI-M. MEDICA, (Bologna, Lapidario del Museo Civico Medievale, 6 ottobre – 25 novembre 1990), Bologna 1990, p. 99; M.R. JUNG, *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits* ("Romanica Helvetica",

copioso apparato illustrativo di centonovantasette miniature tabellari, larghe una o due colonne, poste perlopiù nel margine inferiore di quasi ogni pagina¹⁴¹, ove si dispiegano, non prive di quella monotonia che è tipica dei codici cavallereschi miniati, scene con battaglie di cavalieri, sbarchi di navi armate e consessi militari entro ampie tende da accampamento (figg. VIII.24, VIII.32). L'effetto complessivo è quello di un percorso narrativo figurato che accompagna il testo nel suo svolgersi, "in una narrazione degli eventi che procede serrata, pagina per pagina, in numerosi e circostanziati episodi distesi sulla pergamena come l'affresco sulla superficie di una parete", ricorrendo alle quanto mai calzanti parole di Giordana Mariani Canova, che non mancò inoltre di sottolineare come proprio questa scelta abbia costituito il punto di partenza per l'illustrazione trecentesca, in particolare quella della *Divina Commedia*¹⁴², sagace intuizione confermata proprio nell'Egerton 943.

La visione degli affreschi di Giotto agli Scrovegni incise profondamente sul linguaggio del Maestro degli Antifonari padovani, fatto già percepibile nell'Antifonario *de nocte* in sei volumi della Biblioteca Capitolare di Padova, le cui cinquantanove grandi iniziali figurate dispiegano scene improntate ad un'inedita ricerca di illusionismo spaziale: i personaggi, volumetricamente definiti, si muovono in paesaggi dei quali il miniatore si sforza di rendere la terza dimensione, e sono caratterizzati in senso realistico dalla presenza di elementi come alberi, rocce e architetture¹⁴³. Le architetture poi vengono impiegate per articolare

114), Basel-Tübingen 1996, pp. 297-306; MARIANI CANOVA 1992, p. 383; F. D'ARCAIS, *Il "giottismo" nella miniatura padovana del primo Trecento. Proposte e ipotesi*, in *La miniatura* 1999, p. 460; *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la parola*, catalogo della mostra a cura di G. MARIANI CANOVA-P. FERRARO VETTORE, (Abbazia di Praglia, 17 aprile – 17 luglio 1999), Modena 1999, p. 168, n. 34: MINAZZATO; P. TREVIÑO GAJARDO, *El Roman de Troie. Las miniaturas*, in *El Roman de Troie. Libro de estudios*, San Pietroburgo-Madrid 2004, pp. 106-107; M. MEDICA, *Maestro degli Antifonari padovani*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI-M. BOSKOVITS, Milano 2004, pp. 447-448; MARIANI CANOVA 2005, p. 165; MEDICA 2005, p. 184; G. MARIANI CANOVA, *Autunno del Medioevo e memoria degli Antichi: documenti della miniatura tra Padova e Venezia*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno a cura di C.A. QUINTAVALLE, (Parma, 24-28 settembre 2003), Milano 2006, p. 611; S. L'ENGLE, *Outside the Canon: Graphic and Pictorial Digressions by Artist and Scribes*, in *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art and Architecture*, a cura di S. L'ENGLE-G.B. GUEST, London-Turnhout 2006, p. 74; F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari padovani: prassi e modelli*, in *Medioevo: le officine* ("I convegni di Parma", 12), atti del Convegno internazionale di studi, (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2010, pp. 549-562

¹⁴¹ TONIOLO 2010, p. 558

¹⁴² MARIANI CANOVA 2006, p. 611

¹⁴³ Sugli Antifonari della Biblioteca Capitolare di Padova si veda: F. TONIOLO, *I libri corali del Trecento della Biblioteca Capitolare di Padova: il catalogo delle miniature e la ricezione dei modelli giotteschi*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza. Esperienza, metodologia, prospettive*, a

maggiormente lo spazio, come vediamo nell'iniziale con l'*Annunciazione* (Antifonario A15, f. 188r; fig. VIII.27) Qui, entro una grande e sottile *M* rosa tenue, su lamina d'oro e campita internamente in un prezioso blu, vediamo a sinistra l'angelo annunciante in ginocchio e a destra la Vergine, seduta e con le braccia conserte; alle spalle dei due personaggi, due strette e alte costruzioni individuano lo spazio delle figure e contestualmente caratterizzano il luogo dell'azione. Questa bella miniatura, contraddistinta da un cromatismo acceso e luminoso, ben si presta a rilevare altri elementi innovativi del linguaggio del Nostro, che poi ritroveremo, accresciuti e sviluppati, nella sua produzione successiva.

Si consideri, innanzi tutto, come il capolettera non assolva qui unicamente una funzione testuale, ma si configuri anche come elemento spaziale, parte integrante della composizione con cui i personaggi interagiscono. La mano dell'angelo annunciante si protende oltre l'asta centrale della *M*, come se si tendesse davanti ad una colonna, e allo stesso modo, l'ala della creatura divina è nascosta dalla gamba esterna sinistra della lettera, e sbuca oltre il campo aureo su cui il capolettera poggia. Anche nelle altre pagine degli Antifonari, sono frequenti i casi in cui la figurazione viola gli spazi ad essa riservati, ed alcuni elementi della scena, come alberelli dalla verde chioma, escono dai bordi tracciati dall'iniziale.

Ancora, nel capolettera con l'*Annunciazione* possiamo rilevare un altro motivo destinato ad avere ampio utilizzo nelle opere del Maestro degli Antifonari: si tratta della sostituzione del margine inferiore della vignetta con un elemento compositivo della scena, perlopiù un suppedaneo roccioso, come vediamo anche nella scena con *Giuditta e Oloferne* (Antifonario B16, f. 35v; fig. VIII.30) e ancora nel *Noli me tangere* (Antifonario A16, f. 232r; fig. VIII.28). L'iterazione di questo elemento crea una sorta di prosecuzione dello spazio di lettera in lettera, elemento che ritroveremo nel *Roman de Troie* di Vienna e quindi nell'Egerton 943. Come in Giotto poi, in molte iniziali il realismo della figurazione è accresciuto dall'accorgimento di tagliare le figure che entrano o escono dalla scena, come se stessimo assistendo ad un'azione che si sta effettivamente svolgendo e le figure entrassero e uscissero dal nostro campo visivo.

Anche la strutturazione delle scene all'interno del ristretto spazio della lettera cambia. Quando possibile, nella ricerca di una maggiore adesione al testo, il Maestro cerca di articolare l'azione in più episodi. Ciò è visibile ad esempio nell'iniziale *A* con l'*Apparizione di san*

cura di S. MADDALO-M. TORQUATI, Atti del Convegno internazionale di studi, (Viterbo, 4-5 marzo 2009), Roma 2010, pp. 127-140, con bibliografia precedente.

Daniele al cieco (fig. VIII.29). Secondo la leggenda, il santo apparve in sogno a un cieco della Toscana, promettendogli la restituzione della vista se si fosse recato sulla sua tomba a Padova¹⁴⁴. Il Maestro ricrea la sequenzialità degli episodi dividendo in altezza lo spazio interno alla lettera: nella parte superiore, enucleata da due tralci fogliacei drappeggiati alla guisa di un festone, vediamo sulla sinistra san Daniele che sopraggiunge in volo nei pressi di una casa vista in spaccato, tagliata a destra dall'asta dell'iniziale ma che possiamo immaginare cubica, sul modello delle "case di bambola" giottesche, entro cui un uomo giace disteso sotto le lenzuola. Nella parte inferiore, il cieco si fa guidare da un altro viandante alla volta della città padana. Assistiamo qui *in nuce* all'elaborazione di una narrazione per immagini, per ora estremamente condensata nello spazio pur sempre limitato di un capolettera, ma destinata a germogliare e fiorire con rigoglio nei successivi *Romans de Troie* e nella *Commedia* Egerton 943.

Interessante è anche il caso del capolettera A a f. 35v dell'Antifonario B16, ove trovano posto due episodi tra loro in rapporto di contemporaneità (fig. VIII.30). L'iniziale è ripartita orizzontalmente in due parti: in quella superiore, vediamo alcuni oranti inginocchiati che pregano per la liberazione da Oloferne; nella porzione sottostante, assistiamo alla realizzazione del loro desiderio: Giuditta, ancora con la spada sguainata, consegna vittoriosa la testa sanguinante del condottiero assiro alla sua ancella.

Un altro esempio di accorpamento di due diversi episodi è da ritrovarsi nel capolettera L a f. 62r dell'Antifonario A15, ove trovano posto due scene differenti quanto a tempo e luogo, questa volta disposte senza soluzione di continuità, ed enucleando i diversi momenti senza ricorrere ad elementi di divisione dello spazio, ma sfruttando l'articolazione del paesaggio (fig. VIII.31). Nella campitura blu che satura il campo interno della lettera, vediamo in alto l'apparizione del Signore a Mosè, rappresentato in ginocchio su un pinnacolo roccioso; facendo scivolare lo sguardo in basso, lungo la roccia, troviamo ora Aronne, intento a parlare a un manipolo di persone al cospetto del Faraone, che siede in un trono inserito in un'edicola architettonica sulla destra.

Questa nuova sensibilità nei confronti dell'immagine, cui il Maestro cerca di conferire verità spaziale e, ove può, una scansione cronologica, è ancora embrionale negli Antifonari di Padova, ma troverà più ampio sviluppo nel *Roman* cod. 2571, dove i timidi tentativi di dilatare lo spazio delle immagini visti nei corali si fanno decisi e iterati, e i bordi colorati delle

¹⁴⁴ TONIOLO 2010, p. 549

vignette non valgono a contenere alberi frondosi, alte torri merlate e vele di navi gonfiate dal vento.

Il rapporto con il Giotto degli Scrovegni è inoltre ribadito dalle intuizioni di Almut Stolte, che si accorse di come le immagini del *Roman de Troie* cod. 2571 risentano di una manifesta influenza degli affreschi patavini. Per citare solo una delle tante prove addotte dalla studiosa, se poniamo a confronto la scena del *Banchetto di Antenore* di f. 170v del codice 2571 con le *Nozze di Cana* del ciclo patavino di Giotto si noterà la stretta dipendenza della prima composizione dalla seconda¹⁴⁵. Agli esempi proposti dalla Stolte se ne possono aggiungere altri ancora: si osservi il soldato addormentato a destra della grande tenda nella vignetta di f. 39v (fig. VIII.32): l'uomo è steso, il capo reclinato all'indietro nell'abbandono del sonno, il volto potentemente scorciato (fig. VIII.33). Una figura del genere ricorda le ricerche condotte da Giotto nei soldati addormentati davanti alla tomba di Cristo nella *Risurrezione* (fig. VIII.34). Insomma, ancora una volta il Maestro degli Antifonari padovani rivela il suo attento e inesausto studio degli affreschi degli Scrovegni, per lui fonte insostituibile di modelli e idee. Possiamo pertanto affermare che le immagini del *Roman de Troie* del Maestro degli Antifonari padovani non costituiscono una novità nell'illustrazione dei romanzi solo per il sistema narrativo adottato, ma, per dirlo con le parole di Federica Toniolo, “anche dal punto di vista dello stile degli esemplari noti eseguiti nell'Italia padana nel primo Trecento, il codice di Vienna sembra essere il primo in cui tradizionali iconografie vengono interpretate secondo il nuovo realismo giottesco e trova confronti pertinenti con gli Antifonari di Padova”¹⁴⁶.

La presenza di iconografie create ad *hoc* dal Maestro degli Antifonari servendosi di modelli giotteschi conferma quanto già intuito dalla critica, ossia che l'artista creò *ex novo* il ricco corredo di vignette del *Roman* viennese, partendo molto probabilmente da un prototipo francese che innovò secondo la sua creatività e la sua cultura formale. Come sarà poi nella realizzazione del Dante Egerton, il Maestro non fu lasciato solo nell'elaborazione del piano iconografico dell'opera: in questo fortunato caso prova ne sono le iscrizioni, ancora oggi visibili, in latino o in francese che descrivono il soggetto da eseguire¹⁴⁷. Si tratta di

¹⁴⁵ Questo ed altri confronti sono presenti in: A. STOLTE, *Der Maestro di Gherarduccio kopiert Giotto. Zur Rezeption der Arena-Fresken in der Oberitalienischen Buchmalerei zu Beginn des 14 Jahrhunderts*, “Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut Florenz”, XI, 1-2, 1996, pp. 2-41.

¹⁴⁶ TONIOLO 2010, p. 558

¹⁴⁷ J.J.G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, prefazione di G. MARIANI CANOVA, traduzione di L. MARIANI, Modena 2003, (edizione originale: New Haven-London 1992), pp. 93; 108 nota 44; TONIOLO 2010, p. 559

indicazioni spesso generiche, come nel margine sinistro di f. 48v in cui appare la nota *Civitas Troianorum*, altre volte più circostanziate, che, anche se ignoriamo il grado di conoscenza che il miniatore aveva delle due lingue impiegate, possiamo tuttavia supporre fossero istruzioni per chi avrebbe decorato il libro, dal momento che in molti casi esse sono nascoste da una vignetta dipinta sopra, una guida per gli “addetti ai lavori” che i lettori non avrebbero mai potuto e dovuto vedere.

La presenza di un archetipo francese illustrato è difficilmente dubitabile, considerata la frequente apparizione di *clichés* iconografici dei romanzi cavallereschi, come lo scontro fra cavalieri, rappresentati affrontati sopra a cavalli fastosamente bardati, con le spade o le lance incrociate, o ancora le tende a sezione circolare viste frontalmente, aperte sui due lati in modo tale da vedere ciò che si svolge all’interno. Anche Treviño Gajardo, autrice del commentario al facsimile del *Roman de Troie* di San Pietroburgo, analizzando l’illustrazione dell’opera di Benoît de Sainte-Maure è giunta alla conclusione che dovette esserci un archetipo francese all’origine della diffusione della iconografia troiana in tutta Europa, anche se questo in Italia non costituì più che un punto di partenza per l’enorme sviluppo che tale iconografia raggiunse nella penisola¹⁴⁸.

Il Maestro degli Antifonari padovani avrebbe così adottato come punto di partenza le immagini di un *Roman* francese, portando, sotto l’impulso della nuova narrativa giottesca, il sistema ciclico di vignette fino alle sue estreme possibilità.

Un altro indizio che spinge a credere che il ciclo illustrativo del codice 2571 sia stato elaborato dal Maestro degli Antifonari è la presenza di un elemento non descritto nel testo e non presente negli altri *Roman de Troie* miniati, a parte il Fr. 782, che deriva il suo apparato iconografico dal manoscritto viennese: si tratta dell’alto trono su cui si trova il corpo imbalsamato di Ettore durante i giochi funebri in suo onore, trono che Benoît menziona ma si dice incapace di descrivere¹⁴⁹. La svettante e bizzarra struttura che ospita i resti mortali dell’eroe è quindi frutto della fantasia del nostro miniatore (fig. VIII.35).

A questo va aggiunto che l’inconfondibile matrice stilistica del Maestro emerge in tutte le vignette, confermando l’impressione di trovarsi di fronte ad una sua creazione. Abbiamo infatti rilevato nei precedenti capitoli, e in particolare nel capitolo VI, come nello stile del

¹⁴⁸ TREVIÑO GAJARDO 2004, p. 103: “Por tanto, si como parece, un primer modelo francés debió estar en el origen de la difusión por toda Europa de la iconografía de la guerra de Troia, éste no pudo ser más que un punto de partida para el enorme desarrollo que dicha iconografía alcanzó en tierras italianas”.

¹⁴⁹ JUNG 1996, pp. 305-306

Maestro confluiscono, oltre ai già tanto evidenziati elementi giotteschi padovani, anche istanze felsinee e suggestioni della tardo-antichità. Il *Roman de Troie* di Vienna non fa eccezione. Da Bologna deriva l'inserimento di minute costruzioni, spesso decorate da stereotipati motivi a rilievo e rosoni con trafori a forma di fiore (fig. VIII.35), l'introduzione di fondi colorati decorati da *patterns* geometrici o floreali condotti in oro (fig. VIII.32), e ancora torri merlate e frondosi alberelli di giottesca memoria che escono dai bordi della vignetta insinuandosi nello spazio intercolonnare o nei margini laterali della pagina, come nella tradizione dei codici giuridici. Anche il riferimento al classico non manca: la vignetta con i naufraghi che giungono nuotando alla riva di f. 174r riecheggia la memoria di un modello non troppo dissimile dal *Diluvio universale* della Genesi di Vienna (figg. VIII.36-VIII.37). L'arca di Noè, che naviga salda al centro di un gorgo vorticoso, è tramutata nel *Roman* in un pinnacolo di roccia che dell'arca conserva la struttura a tre piani. Il miniatore della *Genesi* si cimentò in un esercizio di bravura, ruotando i corpi degli sventurati nelle più diverse posizioni; il Maestro degli Antifonari padovani tenta di raggiungere un analogo risultato e varia le pose dei naufraghi, rispettando la distribuzione che vediamo nel codice tardoantico: gli annegati distesi in primo piano e ai lati i superstiti che tendono le braccia oltre le onde in una ricerca disperata di salvezza. È questa una vicinanza che potrebbe stupire, se non fosse che, come è stato messo ampiamente in rilievo nel capitolo VI¹⁵⁰, il Maestro degli Antifonari padovani dimostra in più di un'occasione di guardare all'antico non meno che al moderno, come il suo grande ispiratore Giotto.

Passiamo ora all'esemplare del *Roman de Troie* conservato a Parigi. Detto C dai filologi, presenta a loro avviso una tradizione testuale molto vicina a quella del *Roman* viennese, assegnata ad ambito veneto da Jung, che più precisamente la riconduce in via dubitativa a Padova, avanzando una datazione tra gli anni trenta e quaranta del XIV secolo¹⁵¹. Le miniature del codice parigino sono state considerate opera di artisti felsinei attivi nella prima metà del Trecento, a cominciare da Hermann¹⁵², il primo a cogliere lo stretto legame che unisce il corredo illustrativo del *Roman de Troie* di Vienna a quello della Bibliothèque Nationale, elemento su cui insistette Buchtal, che arrivò a sostenere che i due manoscritti siano opere gemelle uscite dallo stesso *scriptorium* bolognese¹⁵³. La prima a dissentire fu

¹⁵⁰ Si vedano in particolare le parti dedicate all'Egerton 943 nel paragrafo VI.4.

¹⁵¹ JUNG 1996, pp. 177-178

¹⁵² HERMANN 1929, p. 137

¹⁵³ BUCHTAL 1971, p. 14

Marie-Thérèse Gousset, che, nel catalogo dei manoscritti veneti della Bibliothèque Nationale di Parigi, attribuisce le immagini del Fr. 782 a Padova o Venezia, negli anni trenta-quaranta del XIV secolo¹⁵⁴.

L'apparato illustrativo del Fr. 782 consta di centonovantaquattro vignette, evidentemente dipendenti da quelle del *Roman* viennese, delle quali riprendono le dimensioni, la posizione nel *bas de page* e le iconografie. Si veda ad esempio l'immagine di *Giasone con Crisomallo*: nel codice di Vienna lo scontro tra l'eroe e il drago e la successiva conquista del mitico vello d'oro sono riassunti in una sola *tabula*, in cui vediamo giacere al suolo, sulla destra, il drago ormai sconfitto, mentre al centro Giasone, protetto da un'impenetrabile armatura, porta il pugnale al sottogola del magico ariete (fig. VIII.25). Nel manoscritto Fr. 782 l'episodio viene articolato in due diversi momenti, entrambi accolti nella stessa vignetta, larga quanto le due colonne di testo (fig. VIII.26): a destra, Giasone uccide il drago con un colpo di spada; a sinistra, l'eroe fa per uccidere l'ariete, portando il pugnale al sottogola della bestia come nel codice 2571. Numerosissime sono le analogie tra le due scene: prima di tutto, l'eroe è vestito esattamente allo stesso modo, con una cotta di maglia che ricopre gambe e braccia e sopra una veste blu stretta in vita e corta al ginocchio. Altro dettaglio che denuncia lo stretto legame fra i due cicli illustrativi è l'elmo dell'eroe, sormontato sulla punta da una statuina di un uomo, elemento decisamente caratterizzante che non è riconducibile a un caso di poligenesi. A ciò si aggiunga che la posa di Giasone è la stessa, così come uguale è l'arma con cui spellerà l'ariete; e anche l'animale è invero molto simile nelle due miniature, con tre ordini di ciuffi di peli ondulati che si dispongono lungo il corpo.

Veniamo infine al codice Fr.F.v.XIV.3 di San Pietroburgo, S per i filologi¹⁵⁵, di centosessantotto fogli, le cui dimensioni variano fra i 405 e i 410 mm di altezza e i 280 e i 285 mm di larghezza, ove il testo del *Roman* è ripartito in due colonne¹⁵⁶. Il prezioso libro è miniato in ogni pagina da una miniatura collocata nel margine inferiore, normalmente superiore in larghezza rispetto allo specchio di scrittura, costituito da due colonne di testo, più una vignetta nella metà superiore della pagina a f. 86v, per un totale di trecentoquarantasette miniature, strabiliante numero che fa di questo testimone del *Roman* il più riccamente miniato

¹⁵⁴ *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 3. XIV siècle*, a cura di F. AVRIL-M.T. GOUSSET, 2 voll., Paris 2005-2012, vol. II, *Emilie-Venetie*, Paris 2012

¹⁵⁵ JUNG 1996, p. 253

¹⁵⁶ N. ELAGUINA, *El Roman de Troie: Estudio codicòlogico*, in *El Roman de Troie. Libro de estudios*, San Pietroburgo-Madrid 2004, pp. 63-64

di tutte le copie a noi giunte¹⁵⁷. Nonostante alcune attribuzioni all'Italia centrale¹⁵⁸, la critica più recente si è venuta orientando in favore dell'Italia del Nord, con le due principali proposte di Bologna¹⁵⁹ o della Lombardia¹⁶⁰.

Di un certo interesse è il contributo di Anna Pianosi, che attribuisce gran parte delle miniature del codice piombo-bolognese al miniatore di scuola lombarda attivo nel Messale ms. C.170. Inf dell'Ambrosiana di Milano e nel *Tristan* ms. Fr. 755 della Bibliothèque Nationale di Parigi (fig. VIII.38), coadiuvato da un artista di formazione bolognese¹⁶¹. Per una soluzione lombarda è anche Pier Luigi Mulas, che giustamente opera una distinzione tra il miniatore attivo nel Messale dell'Ambrosiana e quello del *Tristan* parigino, un artista più abile e preparato, capace di risultati qualitativamente superiori a quelli invero un po' goffi del decoratore di pennello del codice ambrosiano¹⁶². Alla stessa bottega del codice della Bibliothèque Nationale va l'attribuzione del *Roman de Troie* piombo-bolognese, in anni lievemente più tardi e con legami più forti alla miniatura bolognese.

In favore della tesi felsinea si espresse invece Pilar Treviño Gajardo, constatando come gli elementi ornamentali e l'impostazione della pagina puntino in quella direzione, e come due su tre dei miniatori da lei riconosciuti all'opera in questo codice fossero bolognesi¹⁶³. Il primo maestro è attivo ai ff. 1r-2r, 5r-19v, 20v-41bv (fig. VIII.39), il secondo lavora ai ff. 20r, 42r-55r, 56r-89v, 154r-163v, 166r-167v (fig. VIII.40), il terzo interviene sui ff. 55v, 90r-129v (fig. VIII.41), anche se va segnalato che in alcuni casi gli artisti di pennello sembrano collaborare alla realizzazione della stessa miniatura. Il maestro più problematico da ricondurre ad ambito bolognese è il primo, poiché, come rileva la stessa autrice, è quello che più si distacca dagli altri due. Nonostante questo però, per Treviño Gajardo la stretta collaborazione con gli altri due miniatori è prova che questo artista fosse ben integrato nell'atelier. Il secondo

¹⁵⁷ TREVIÑO GAJARDO 2004, pp. 111-113

¹⁵⁸ JUNG 1996, pp. 253-254; SAXL 1957

¹⁵⁹ Buchtal lo dice bolognese della fine del XIV secolo (BUCHTAL 1971, p. 14).

¹⁶⁰ M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il millennio ambrosiano*, a cura di C. BERTELLI, 3 voll., Milano 1987-1989, vol. II, *La nuova città dal Comune alla Signoria*, Milano 1989, p. 62; A. PIANOSI, *Il Messale dell'Ambrosiana, il Tristan di Parigi e un capolavoro sconosciuto nella miniatura lombarda trecentesca*, "Arte Cristiana", 748, gennaio-febbraio 1992, pp. 9-24; P.L. MULAS, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura in Italia*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO-A. PERRICCIOLI SAGGESE, 2 voll., Città del Vaticano-Napoli 2005-2009, vol. I, *Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli 2005, p. 150

¹⁶¹ PIANOSI 1992, pp. 9-20

¹⁶² MULAS 2005, p. 150

¹⁶³ TREVIÑO GAJARDO 2004, pp. 148-155

decoratore di pennello viene poi identificato dalla studiosa con il Maestro degli Antifonari padovani¹⁶⁴, qui in una prova precedente al Dante Egerton, col quale l'intervento del Nostro nel *Roman* pietroburghese mostra forti affinità. Infine, nel terzo maestro viene riconosciuto l'illustratore bolognese attivo nelle *Institutiones* di Giustiniano ms. S.IV.1 della Malatestiana di Cesena, noto con il nome di Maestro del Leggendaro Angioino ungherese.

Ritengo corretta la divisione operata dalla studiosa spagnola: gli autori delle miniature sono tre, ed è sufficiente porre a confronto tre miniature qualsiasi dei tre diversi raggruppamenti presentati per rendersi conto delle differenze. Non vi possono essere dubbi sull'origine bolognese del terzo miniatore, se si considerano elementi fortemente caratterizzanti in senso felsineo, come gli occhi pesantemente ripassati in nero - specie nella palpebra inferiore con un tratto spezzato che dà all'occhio un aspetto quasi a triangolo rovesciato -, il pittoricismo acceso e marcato, l'uso di articolare gli spazi e creare ambientazioni tramite piccole architetture decorate da motivi a rilievo, come graziose casette di marzapane. Anche l'identificazione del secondo miniatore con il Maestro degli Antifonari padovani è corretta: bastino a dimostrarlo confronti come quello che si può istituire tra il ritratto di Benoît de Sainte-Maure a f. 167v e Virgilio a f. 17r o ancora tra Dante e uno dei tanti personaggi che indossano una cuffia bianca sotto al copricapo presenti nel *Roman* (figg. VIII.40-VIII.44). Venendo al primo Maestro però, mi trovo a dover dissentire dalla proposta di Treviño Gajardo: tale miniatore mostra invero uno stile troppo dissimile dagli altri due autori attivi nel manoscritto da poter liquidare la questione semplicemente affermando che i tre mostrano di lavorare in maniera ben integrata. I personaggi del primo maestro presentano proporzioni diverse rispetto a quelli del Maestro degli Antifonari padovani e del Maestro del Leggendaro Angioino ungherese: sono più alti e slanciati, con il capo lievemente più piccolo. Anche i volti differiscono, presentano fronti più alte e meglio definite, nasi affilati, guance delicatamente sfumate di rosa e occhi privi delle ombreggiature marcate tipiche ad esempio del terzo maestro. Tali delicate ed eleganti fisionomie si legano meglio a quelle del miniatore del *Tristan* di Parigi, col quale mi sento pertanto di condividere l'identificazione proposta da Pianosi e Mulas. Si veda in particolare il convincente confronto proposto da Pianosi, che accosta l'immagine di una figura femminile dormiente nel *Tristan* alla miniatura ad una scena con soggetto simile nel *Roman* (figg. VIII.38-VIII.39).

¹⁶⁴ Già Medica aveva riconosciuto la mano del Maestro degli Antifonari padovani nel *Roman* di San Pietroburgo (MEDICA 2004, p. 448)

A questo, vorrei aggiungere altre due considerazioni che a mio avviso conducono fuori dall'ambito bolognese.

Prima di tutto, va posta mente all'uso delle architetture: nelle miniature del secondo e terzo maestro esse sono perlopiù sempre viste da una prospettiva angolare, sono di dimensioni contenute e servono ad articolare lo spazio ove si svolge la scena. Nelle immagini del primo maestro le architetture hanno più frequentemente valore decorativo, si innalzano dalla vignetta e risalgono nei margini del foglio per più di metà dell'altezza dello specchio di scrittura, come una sorta di cornice. L'effetto decorativo è incrementato dal fatto che le architetture, specie le torri, sono spesso vivacemente variopinte e prive di prospettiva: si veda ad esempio il torrione di f. 40r, che altro non è che una serie di piatti rettangoli e quadrati colorati impilati uno sopra l'altro (fig. VIII.42).

Infine, il primo maestro tradisce un'attenzione ai dettagli della moda che è assente negli altri due autori. Nella sola miniatura di f. 22r dispiega una varietà di dettagli straordinaria (fig. VIII.43): nell'imbarcazione più a sinistra, due uomini indossano un berretto profilato di ermellino e con un lembo di stoffa che copre la nuca: nel barca di destra, i personaggi maschili vestono copricapi di foggia diversa, e in particolare l'uomo al centro mostra un morbido berretto cucito con stoffe di vario colore, cui abbina una vivace veste *patchwork*. Al suo fianco, donne dai biondi capelli raccolti sfoggiano veli e retine, vestiti di stoffe preziose, una in particolare damascata con motivi disegnati in punta di pennello. Alle loro spalle, un musico in piedi si porta lo strumento alla bocca, mettendo in evidenza una stretta manica chiusa da una fila di bottoni. Ben si vede insomma, come i dettagli di stile godano di un posto speciale nelle immagini del primo maestro, fatto che lo allontana ancor più dal Maestro degli Antifonari padovani e del Maestro del Leggendario Angioino ungherese, che ricorrono perlopiù a vesti generiche di un solo colore al massimo abbellite da grossi bolli in lamina d'oro.

L'incredibile curiosità per i dettagli di moda del primo miniatore punta una volta di più nella direzione della Lombardia, ove specialmente la produzione miniatoria legata all'ambiente di corte appare sovente permeata da una particolare ricerca di precisione nella resa di abiti e accessori, quali gioielli e cinture, frutto evidentemente dell'acceso interesse dei nobiluomini e delle nobildonne milanesi per lo sfarzo e lo stile.

Tornando ora al Maestro degli Antifonari padovani, va detto che anche nel *Roman* di San Pietroburgo registriamo il ricorso a quei motivi di illusionismo spaziale rilevati finora: il

terreno roccioso che prosegue di vignetta in vignetta, le figure tagliate ai bordi, gli elementi del paesaggio che fuoriescono dalla cornice della miniatura.

Alle imprese decorative nei *Romans*, si sommarono la collaborazione con maestri bolognesi in codici giuridici quali il *Decretum Gratiani* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (ms. K.I.3) e l'impegno in un'altra opera a carattere narrativo, la *Miscellanea* riccardiana 1538, dove ancora una volta il Maestro degli Antifonari padovani lavora a fianco di un artista felsineo. Ed è con questo ampio e sfaccettato bagaglio di esperienze che il Maestro degli Antifonari padovani poté rivolgersi all'illustrazione del Dante Egerton: con un linguaggio intessuto del realismo giottesco acquisito al principio della sua carriera, arricchito dalle tecniche narrative sviluppate lavorando ai *Romans de Troie* e accresciuto dalla conoscenza della miniatura bolognese.

VIII.6 I principali sistemi illustrativi della *Commedia* in area padana

La stessa potente carica innovatrice che pervade il *Roman de Troie* di Vienna è da ritrovarsi nell'Egerton 943, tra tutti i codici noti della *Commedia* della prima metà del Trecento quello che reca in assoluto il numero maggiore di miniature. L'apparato illustrativo del Dante londinese reca infatti duecentosessantuno vignette, perlopiù collocate in prossimità del relativo passaggio testuale e di conseguenza in posizione variabile nella pagina: le troviamo a volte sopra la colonna di scrittura, a volte in mezzo, altre volte nel margine inferiore del foglio. Altrettanto mutevoli sono la forma e le dimensioni della vignetta, che va dalla semplice *tabula* di formato rettangolare poco più larga della colonna di testo in cui è inserita, ad ampie strisce miniate nel *bas de page* con elementi che si ergono oltre il margine superiore della vignetta. Ma non è il numero delle vignette in sé a rendere questo codice così speciale, o almeno, non è il solo elemento: l'Egerton 943 è anche *fittamente* miniato, nel senso che nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* ogni canto è accompagnato in media da due o tre miniature, a volte quattro, raramente da una, e anche nel *Paradiso*, ove la materia narrativa diviene più rarefatta, i canti illustrati da una sola miniatura sono meno di quelli che presentano due o tre immagini¹⁶⁵. Testo e immagine instaurano così un rapporto continuo e

¹⁶⁵ *Inf.* XI, XV, XX, XXIV, XXVII, *Par* II, IV, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XVI, XVII, XIX, XX, XXIX, XXX, XXXII recano una sola miniatura; *Inf* II, VI, X, XIII, XVII, XIX, XXII, XXVI, XXIX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, *Pur* III, IV, VII, XI, XII, XIV, XVIII, XX, XXI, XXII, XXIII, XXV, XXVIII, *Par* III, V, XIII,

costante, in cui le vicissitudini di ogni canto sono associate ad una narrazione per immagini esaustiva, che il lettore potrebbe addirittura seguire senza l'aiuto della parola scritta. Si prenda ad esempio il canto VIII (ff. 15r-16v) che racconta dell'arrivo dei poeti alla Città di Dite. A f. 15r, da dietro una torre sulla cui sommità ardono due vive fiammelle, i due poeti assistono all'arrivo della barca di Flegiàs, un demone raffigurato come un uomo dalla pelle nera. A f. 16r, in una vignetta sopra alla colonna di testo vediamo gli iracondi che si scagliano contro Filippo Argenti, mentre sulla destra la barchetta di Flegiàs si allontana con a bordo i due pellegrini (fig. VIII.44). A metà colonna di testo, una vignetta più grande, che si estende per quasi tutta la larghezza del foglio, mostra, sulla destra, i due pellegrini in piedi di fronte alla città di Dite, raffigurata come una cinta di mura merlate con un'alta torre dal cui ingresso si affacciano le anime di alcuni dannati, mentre sulla sinistra vediamo la barchetta di Flegiàs che riparte, uscendo con la prua dai limiti della vignetta. Voltando pagina, troviamo ora Dante e Virgilio di fronte alla porta della città di Dite, cui viene loro vietato l'accesso. Sul foglio a fianco, f. 17r, vediamo ancora i due viandanti ai piedi della torre, sulla cui sommità sono apparse le tre furie, i cui capelli serpentini sono raffigurati alla stregua di piccoli draghi verdi (fig. VIII.45). La sequenza prosegue ancora a f. 17v, dove, in fondo alla pagina, una vignetta mostra l'arrivo del messo celeste, al cui passaggio le anime degli iracondi si ritraggono impaurite. A f. 18r, campeggia una grande miniatura, in cui sulla sinistra i due poeti assistono speranzosi, mentre l'angelo, con la sua verghetta, apre le porte della torre.

Le vignette descritte danno dunque vita ad una narrazione strettamente consequenziale e facile da seguire, anche in virtù del fatto che il miniatore inserisce con costanza degli elementi di continuità che fungono da anelli di congiunzione: nelle prime tre miniature l'imbarcazione di Flegiàs è sempre presente, colta nei momenti diversi del suo andare, l'arrivo, il trasporto dei pellegrini, e la partenza; nelle seconde due vignette, il motivo unificante è dato dalla torre merlata, che fa capire allo spettatore che i due episodi si svolgono nello stesso luogo. L'unità di tempo e luogo suggerita dalla presenza della torre, è poi mantenuta nelle miniature successive, in cui Dante e Virgilio attendono l'arrivo del messo celeste di fronte alla Città di Dite.

Il Maestro degli Antifonari padovani dimostra la sua volontà di creare una "narrazione a flusso continuo" con le immagini anche in altri elementi. *In primis*, va notato come le vignette

XXI, XXII, XXIV, XXVXXXVI, XXVIII, XXXI ne hanno due; tutti i rimanenti canti presentano tre o quattro vignette.

del Maestro non presentino mai il bordo inferiore: i personaggi poggiano bensì su un terreno roccioso, che ricorre con poche variazioni in tutte le scene infernali, a suggerire il dispiegarsi di un percorso senza interruzioni (figg. V.9-V.14-V.28-V.45-V.47-V.52-V.59-V.65; figg. VIII.44-VIII.45). La stessa piattaforma rocciosa sarà poi presente nel *Purgatorio*, ove all'occorrenza diventerà pendente, per suggerire la risalita della montagna del secondo regno (figg. VI.48-VI.49).

Anche nella terza cantica il Nostro si sforza di mantenere intatto questo “flusso narrativo” che si dipana da foglio a foglio. Tra i tanti esempi possibili, si considerino le immagini dell'ultimo canto, in cui tre vignette dominate da quel motivo del segmento di cielo ampiamente presentato nel cap. VI¹⁶⁶ accolgono gli episodi salienti della conclusione del poema. Nella prima, a f. 184v, vediamo, nella parte inferiore del semicerchio azzurro che enuclea la candida rosa, Dante sulla sinistra e san Bernardo sulla destra, entrambi con le mani giunte e lo sguardo rivolto verso l'alto, ove, in centro, appare la Vergine entro un clipeo dorato (fig. VIII.46). La *tabula* illustra la preghiera del santo a Maria, cui Bernardo chiede di concedere a Dante la visione dell'Eterno. La Santa Madre intercede, ed ecco, nell'immagine successiva, apparire il busto di Cristo entro un clipeo dorato, che viene inserito in una piccola porzione figurata aggiunta alla parte superiore della vignetta (fig. VIII.47). Lo straordinario apparato figurativo del codice si conclude con l'estasi di Dante, ormai giunto all'agognata meta e perso nella contemplazione della maestà divina (fig. VIII.48).

Come è stato più volte detto nel corso di questo studio, per dare vita a questa avvincente narrazione per immagini, il Maestro mise a frutto le sue precedenti esperienze nell'illustrazione dei romanzi e la sua conoscenza del Giotto padovano. Entrambi gli elementi vanno considerati quali premesse imprescindibili e irrinunciabili per l'illustrazione dell'Egerton. Come abbiamo visto, la diffusione di romanzi cavallereschi aveva di certo contribuito a far rinascere in alcune aree d'Italia un'illustrazione narrativa, ma l'uso di vignette che creano sequenze paragonabili a quelle delle storie affrescate è impensabile senza Giotto. Di certo però vi è un ulteriore elemento che va considerato, ossia la volontà e le aspettative del committente.

Come per molti libri del nostro *corpus*, anche per l'Egerton la ricerca sull'identità del committente è purtroppo gravata da una pressoché totale assenza di indizi: le pagine del codice non recano infatti alcuno stemma, né vi sono iscrizioni o documenti che ci aiutino in

¹⁶⁶ Paragrafo VI.4

proposito. Quello che possiamo sapere sul committente dell'Egerton 943 è ciò che di lui emerge nelle scelte costitutive del manoscritto e del suo apparato di immagini. Ad esempio, la presenza di un commento indica un approccio al testo che va oltre la lettura e il godimento immediato dei versi, ma che ricerca informazioni e suggerimenti esegetici per comprendere più a fondo l'incredibile ricchezza di riferimenti colti che Dante dispiega nei suoi versi. Inoltre, il commento che accompagna il testo della *Commedia* nell'Egerton è in parte nato in seno al dotto ordine domenicano, ed è intessuto di sapienza teologica, filosofica e dottrinale, dato che ci fa sospettare che il nostro committente avesse una buona preparazione culturale di partenza.

Rivelatrice è poi la scelta illustrativa operata nella prima pagina dell'*Inferno*, ove compare una miniatura che mostra Dante dormiente e quindi il poeta che entra nella *selva oscura*, immagine che dimostra in modo lampante come per il committente quanto narrato dall'Alighieri altro non è che il resoconto di una *visio in somnis* e non di un effettivo pellegrinaggio nell'Aldilà (fig. III.3)¹⁶⁷. Si tratta di un'interpretazione meditata e personale, una chiave di lettura del testo che il committente volle vedere esplicitata attraverso l'illustrazione fin dal principio del libro.

Anche la scelta del miniatore è indicativa: il Maestro degli Antifonari padovani, prima di giungere all'illustrazione dell'Egerton, aveva già dato prova in più di un'occasione di saper gestire ampi cicli narrativi miniati: basti pensare al *Roman de Troie* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e al suo intervento nel *Roman de Troie* di San Pietroburgo. Dall'analisi della figurazione condotta nei precedenti capitoli, sappiamo poi che oltre a desiderare un percorso narrativo ricco e pressoché ininterrotto, il committente dell'Egerton era anche in grado di apprezzare i rapporti che le immagini del suo manoscritto intrattengono con l'Antichità. Questi elementi, considerati tutti assieme, vengono a tracciare il profilo, purtroppo incerto e solo abbozzato, di un uomo di grande cultura, non solo letteraria ma anche figurativa; qualcuno legato, ignoriamo in che modo, all'ambiente universitario, possibilmente felsineo. Bologna appare infatti il centro urbano più papabile, dal momento che è qui che ci imbattiamo nelle prime tracce di circolazione delle cantiche del poema, ed è ancora qui che

¹⁶⁷ Si deve a Battaglia Ricci questa lucida quanto brillante analisi: L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI-M. SANTAGATA-A. STUSSI, Pisa 1996, pp. 23-49; L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in "Per correr miglior acque...". *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno internazionale di Verona- Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma-Salerno, tomo I, pp. 601-639.

l'opera di Dante venne favorevolmente recepita fin dall'inizio, commentata da studiosi afferenti all'Università e letta pubblicamente a beneficio della popolazione¹⁶⁸. Se così fosse, l'esemplazione del codice verrebbe a collocarsi nella città felsinea del quarto decennio del Trecento¹⁶⁹, e quindi in un momento di felice fervore culturale e artistico, quando, in una Bologna che già brillava per l'intensa attività di esemplazione di libri miniati, giunse il legato papale Bertrando del Poggetto, incaricato di preparare il rientro del pontefice dalla cattività avignonese e fare del capoluogo emiliano un centro confacente a tale destinazione¹⁷⁰. Una simile prospettiva, e la presenza di esigenti committenti d'Oltralpe, comportarono il moltiplicarsi degli investimenti in campo artistico, e "lo scambio di modelli e di influenze tra l'Italia toscana e l'Europa del Nord"¹⁷¹. E forse in questi anni fiorenti arrivò in città perfino Giotto, fatto non dimostrabile ma che non è da escludere, considerati la commissione di un polittico al pittore toscano da parte di Gera Pepoli, e alcune testimonianze cinquecentesche che parlano di lacerti di affreschi giotteschi ancora visibili nelle rovine del castello di Galliera, nobile edificio che avrebbe dovuto accogliere il papa, ma che venne distrutto dalla furia dei bolognesi nel 1334¹⁷².

La città che diede origine ai primi apparati esegetici della *Commedia*, potrebbe quindi anche essere il luogo di nascita di uno tra i più precoci commenti figurati all'opera di Dante, dato che nel caso dell'Egerton 943 di vero e proprio *pictorial commentary*, per usare un'efficace definizione di Brieger, si tratta.

Certo, anche Padova potrebbe essere una valida candidata, dal momento che fu una delle città in cui il Nostro lavorò, e dove fu realizzata l'opera senza la quale l'apparato di immagini dell'Egerton non sarebbe stato concepito, o sarebbe stato elaborato in modo diverso. Va però considerato che i precoci interessi umanistici che germogliarono a Padova nel XIV secolo, sulla scorta di Lovato Lovati e del suo colto cenacolo, portarono gli eruditi patavini a prediligere i testi classici su quelli in volgare; si potrebbe allora pensare a una figura di nobile

¹⁶⁸ Si veda il capitolo I, paragrafo I.1.

¹⁶⁹ Per la datazione rimando a quanto esposto nel capitolo II, paragrafo II.3.

¹⁷⁰ E. CASTELNUOVO, *Bologna come Avignone*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. PERINI, con una prefazione di A. EMILIANI, atti del colloquio C.I.H.A., (Bologna, Museo Civico Medievale, ottobre 1990), Bologna 1992, pp. 45-53; E. CASTELNUOVO, *Bologna come Avignone, quindici anni dopo*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra a cura di M. MEDICA, (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 – 28 marzo 2006), Cinisello Balsamo (Mi) 2005, pp. 17-19

¹⁷¹ CASTELNUOVO 1992, p. 45

¹⁷² CASTELNUOVO 1992, pp. 48-49

dotto, in possesso delle necessarie risorse economiche e culturali, familiare con la circolazione della prosa di divertimento in francese, e pertanto non ostile alla lettura di un poema in volgare.

Naturalmente si tratta solo di ipotesi, che allo stato attuale delle nostre conoscenze non possono purtroppo essere verificate in alcun modo: ma aldilà della città d'origine del committente dell'Egerton, e della sua possibile frequentazione degli ambienti universitari felsinei o patavini, possiamo essere sicuri della sua erudizione e curiosità intellettuale, che lo portarono senza dubbio ad intervenire nella stesura del programma iconografico del codice.

Nel solco delle scelte compiute dal Maestro degli antifonari padovani, vanno collocati altri due codici prodotti nell'Italia nord-orientale: il manoscritto 33 della Biblioteca di Budapest e l'It.IX.276 della Marciana di Venezia, entrambi miniati con un cospicuo numero di vignette.

Nonostante il comune uso di miniature tabellari, confrontando la prima cantica del Dante Egerton con quella del manoscritto 33 di Budapest si riceve un'impressione piuttosto diversa: nel codice ungherese manca infatti quel senso di continuità, quella narrazione quasi cinematografica che tanto caratterizza l'Egerton, e la figurazione appare più frammentata, meno analitica e più sintetica (fig. I.9; fig. II.17; fig. VIII.49). E questo, si badi bene, non è imputabile solamente ad un numero più basso di vignette, dal momento che, prendendo in considerazione la prima cantica, la sola in cui l'illustrazione sia conclusa nella *Commedia* ungherese, la differenza tra i due insiemi è scarsamente rilevante (ottantuno scenette nell'*Inferno* del Dante londinese contro settantadue in quello di Budapest). La ragione è in primo luogo riconducibile al formato delle vignette, che nella *Commedia* ungherese non superano mai la larghezza della colonna di testo, e anche quando sono due o tre per pagina non riescono ad evocare quel flusso continuo, quella narrazione senza interruzioni che il ricorso insistito a vignette larghe quanto quasi tutta la larghezza della pagina riesce a suggerire. Inoltre, mentre nell'Egerton si incontrano frequentemente componenti della figurazione che fuoriescono dallo spazio riservato alle miniature tabellari, conquistando così all'immagine più peso nell'economia della pagina, nel codice di Budapest le scene sono perlopiù racchiuse nel limitato contenitore della vignetta, e mancano inoltre tutti quegli espedienti utilizzati dal Maestro degli Antifonari per creare il senso di un vivo realismo e di una narrazione ininterrotta, quali le figure tagliate dai bordi della cornice, come dai limiti dell'obiettivo di una macchina da presa in movimento.

Un ruolo decisivo è giocato anche dalla destinazione degli spazi della pagina: nel Dante Egerton non è infrequente che alle immagini sia riservata una parte maggiore del foglio che alla scrittura, la quale si articola, lo ricordiamo, su una sola colonna; nella *Commedia* di Budapest invece il foglio è principalmente riempito dalle due colonne di testo, nelle quali le miniature sono inserite come *tabulae* di ridotte dimensioni che sintetizzano gli episodi ivi narrati con un linguaggio asciutto ed essenziale. Un'altra differenza rispetto all'Egerton è infatti la mancanza di attenzione al dettaglio nella costruzione delle ambientazioni: nel Dante londinese la narrazione per immagini è infatti arricchita di elementi inseriti a discrezione del miniatore, quali un motivo a grotta per separare i custodi dei cerchi e le anime dannate da Dante e Virgilio (figg. V.14-V.28, fig. VI.7), architetture di vario tipo (figg. V.45, figg. VI.8-VI.20; figg. VIII.44-VIII.45), o anche solo una variazione della pendenza del terreno o l'inserimento di rocce e alberelli (fig. VI.20); nella *Commedia* di Budapest invece tutte le scene, anche le poche del *Purgatorio*, si svolgono su una spoglia piattaforma lapidea sopra alla quale si campisce un cielo blu intenso filigranato a biacca, contro cui si stagliano Dante e Virgilio e i personaggi di volta in volta presentati nel canto.

Diversamente dagli altri manoscritti della *Commedia* qui presi in considerazione, il manoscritto di Budapest reca a f. 1r lo stemma del committente, appartenente alla famiglia veneziana degli Emo¹⁷³. Non sappiamo con esattezza per quale membro della famiglia venne realizzato, anche se pure in questo caso riusciamo a intravedere dietro la realizzazione del manoscritto la volontà di un committente colto e desideroso di possedere un libro dell'opera di Dante per erudizione personale e godimento intellettuale, piuttosto che per moda od ostentazione.

Come accennato nel capitolo II, il codice reca ancora in molti punti alcune postille per il miniatore¹⁷⁴, destinate ad essere coperte dalla stesura del colore o rifilate, vergate in una

¹⁷³ I. BERKOVITS, *Un codice dantesco nella Biblioteca della r. Università di Budapest*, "Corvina, rivista di scienze, lettere ed arti della società ungherese-italiana Mattia Corvino", XIX-XX, 1930, pp. 82-86. Nel 1967 la studiosa ritornerà poi sull'argomento, riproponendo sostanzialmente le medesime conclusioni: I. BERKOVITS, *Il codice dantesco di Budapest, in Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. HORANYI-T. KLANICZAY, Budapest 1967, pp. 45-66.

¹⁷⁴ Il ricorso ad annotazioni scritte per indicare al miniatore quali soggetti fossero da realizzare è prassi ben diffusa nella produzione di codici miniati, come già rilevato da Alexander nei suoi studi (ALEXANDER 2003, pp. 90-95). Gli esempi noti di tale pratica di bottega attraversano i secoli, e vanno dalle più antiche attestazioni dell'Italia Quedlinburg (I. LEVIN, *The Quedlinburg Itala. The Oldest Illustrated Biblical Manuscript*, Leiden 1985, pp. 18-19), fino ad esempi quattrocenteschi, come il Breviario ms. L.A.150 del Museo Calouste Gulbenkian di Lisbona, nel quale, a seguito di un'alluvione che ha dilavato i pigmenti delle miniature, sono affiorate le indicazioni a penna riguardanti i soggetti delle immagini (F. TONIOLO, *Tecniche e metodi della*

mercantesca degli anni quaranta del Trecento e caratterizzate da una patina linguistica veneziana¹⁷⁵. La presenza di indicazioni per il miniatore nel manoscritto stesso sul quale l'artista andava a lavorare è fenomeno già messo in luce dagli studi di Alexander, che rilevò come, in alternativa a un modello da copiare, le intenzioni del committente potevano venire espresse attraverso piani iconografici di diversa complessità, ravvisabili attraverso le postille ancora visibili al giorno d'oggi¹⁷⁶.

Nessuna delle note del Dante di Budapest è purtroppo leggibile nella sua interezza, purtuttavia alcune di esse sembrano essere piuttosto dettagliate. A f. 4v, ove si narra dell'incontro con gli spiriti magni del Limbo, proprio sopra alle terzine: "I vidi Eletra con molti compagni / tra ' quai conobbi Ettòr ed Enea / Cesare armato con li occhi grifagni. / Vidi Cammilla e la Pantasilea; / da l'altra parte, vidi 'l re Latino che con Lavina sua figlia sedea. / Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino, / Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia; / e solo, in parte, vidi 'l Saladino." (*Inf*, IV, vv. 121-129), vi è una vignetta per la quale l'anonimo postillatore scrisse: Da(n)ti e Vergilio trova iiii re çoè iii re (con) .i. reina i(n)coronà tutti iiii e u(n) de (---)"¹⁷⁷. È poi già stato messo in rilievo nel capitolo V come l'iconografia dei centauri diverga da quella classica, normalmente la più diffusa nei codici della *Commedia*, e che questo sia da imputare alle indicazioni del postillatore: "tri uomini nudi cu(m) iii c(or)one i(n) cavo cascu(n) ii rose e i cana e cadau(n) tira un arco da (---) / e V(er)gilio e a Dant(i) / una mo(n)tagna tu (---)"¹⁷⁸.

La presenza di indicazioni tanto dettagliate fa supporre l'assenza di un modello visivo di cui il miniatore potesse beneficiare¹⁷⁹, o forse, nel caso un simile modello sia invece esistito, la volontà di integrare e modificare le immagini che da esso potevano derivare. Molto probabilmente, il committente non era nemmeno interessato a possedere un codice che fosse copia pedissequa di un antografo, ma voleva far realizzare il *suo* manoscritto della *Commedia*,

miniatura a Ferrara nel Rinascimento, in *Come nasce un manoscritto miniato. Scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS-F. CRIVELLO, atti del convegno, (Milano, Università Cattolica, Biblioteca Ambrosiana, 6-7 marzo 2008), Modena 2010, pp. 228-230).

¹⁷⁵ P. PELLEGRINI, *Le istruzioni per il miniatore. Annotazioni linguistiche*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1, 2 voll.*, Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, pp. 85-90

¹⁷⁶ ALEXANDER 2003, pp. 87-89

¹⁷⁷ PELLEGRINI 2006, p. 85

¹⁷⁸ PELLEGRINI 2006, p. 85

¹⁷⁹ Come già supposto da Meiss (MEISS 1969, p. 45) e Fossaluzza (G. FOSSALUZZA, *Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1, 2 voll.*, Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, pp. 70-73).

e per ottenerlo si affidò ad un uomo di cultura, forse proprio colui che vergò le indicazioni nel manoscritto, o che le dettò a chi le appuntò, magari lo stesso calligrafo. È poi probabile che questo dotto sia stato il responsabile della complessa operazione editoriale messa in atto in questo codice, in cui il testo della *Commedia*, composto da 14233 versi, è privato di numerosissime terzine, per un totale di 2463 versi. Il motivo alla base di tale drastica espunzione è da ricondurre ad un errato calcolo delle aree disponibili nei fogli del libro, tolto lo spazio da riservare alle miniature, che costrinse quello che possiamo chiamare l'“editore” del manoscritto ad eliminare tutte quelle terzine non strettamente rilevanti ai fini della narrazione¹⁸⁰. Chiunque egli fosse, di certo doveva conoscere bene l'opera dantesca, e probabilmente dovette rileggere attentamente il poema un certo numero di volte, in modo tale che le espunzioni non alterassero sensibilmente lo sviluppo della trama. Si può quindi ipotizzare che le due figure dell'“editore” e del postillatore coincidessero, e che egli fosse uomo di cultura, come suggerirebbe anche il suo vocabolario, che attinge in alcuni casi alla lingua letteraria¹⁸¹.

Rimane il problema delle miniature che non sembrano accompagnate da indicazioni scritte (che potrebbero essere state abrase, o essere ancora celate sotto la pellicola pittorica), o che, pur essendolo, presentano dettagli assenti nelle postille¹⁸². Una possibile spiegazione potrebbe essere quella che il miniatore stesso conoscesse il testo del poema: a f. 35v ne *L'incontro di Traiano con la vedova* sono dipinte le aquile araldiche nere su fondo oro sul vessillo e lo scudo, elemento conforme al testo (*Pur.*, X, v. 80; fig. IV.15) ma che difficilmente poteva trovar posto nelle postille. Questo però non sarebbe compatibile con certi grossolani errori commessi dall'illustratore del Dante di Budapest e già rilevati nel capitolo V, come la raffigurazione di Minosse come un demone, o la bizzarra rappresentazione degli avari e dei prodighi. Inoltre, sempre nel capitolo V, abbiamo visto come il miniatore non mostri confidenza con modelli danteschi, e anzi, ove può si rivolge a iconografie medievali di ampia diffusione, trasformando Caronte in un demone medievale e le Malebolge nei calderoni arroventati dei Giudizi universali scolpiti sulle facciate delle cattedrali gotiche¹⁸³. Appare quindi più logico pensare che la collaborazione con l'“editore” non si sia articolata in fasi

¹⁸⁰ M. ZACCARELLO, *Nota sulla redazione della Commedia trådita da Bud*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1, 2 voll.*, Verona 2006, vol. II, *Studi e ricerche*, a cura di G.P. MARCHI-J. PAL, pp. 91-98

¹⁸¹ PELLEGRINI 2006, p. 88

¹⁸² Individuate da Fossaluzza (2006, pp. 72-73).

¹⁸³ Si veda il capitolo III, paragrafo III.2.

successive, in cui prima l'“editore” apponeva le postille e dopo il miniatore le seguiva pedissequamente, ma che piuttosto l'anonimo “editore” avesse instaurato un rapporto più continuativo col decoratore di pennello, al quale diede anche delle indicazioni orali, o forse un menabò più completo da consultare a parte, relativo però solo ad una parte delle immagini da realizzare. Questo spiegherebbe perché in alcuni casi, come ne *L'incontro di Traiano con la vedova*, il miniatore sia riuscito ad essere tanto preciso senza l'ausilio di indicazioni scritte, mentre in altri punti abbia commesso vistosi errori.

Per il Dante dell'Universitaria di Budapest riusciamo così, almeno in parte, a tracciare un quadro della sua genesi: nel fiorentino periodo delle committenze dandoliane, un patrizio veneziano attento alla produzione letteraria del suo secolo scelse una persona di cultura, forse qualcuno di già noto e fidato, per studiare e decidere assieme che veste grafico-libraria e visiva dare all'opera di Dante. Contestualmente, il nobile Emo assunse un miniatore appartenente alla bottega allora più in voga, responsabile della decorazione pittorica dei nuovi testi liturgici marciani voluti dal doge Andrea Dandolo. L'“editore” e il miniatore prescelti collaborarono così per dar vita a quello che è, a tutt'oggi, uno dei più importanti testimoni miniati della *Commedia* prodotti in area padana.

Più fumoso e meno sondabile è invece il contesto di origine di un altro esemplare del *sacratò poema* a vignette, l'It.IX.276 della Biblioteca Marciana, ornato da duecentosette vignette, e databile, sulla base della moda dei personaggi, ai tardi anni settanta o agli anni ottanta del XIV secolo. Le ragguardevoli dimensioni (432 x 281 mm), impiegate per consentire l'inserimento di immagini di ampio respiro, dicono molto su questo codice, che fu progettato ed eseguito appositamente per essere visto più che per essere letto.

Esso non reca uno stemma o altri elementi utili all'individuazione delle sue origini, a meno che, come suggerisce Susy Marcon, non si celi il riferimento ad una persona in particolare nei tre animali rappresentati nella prima pagina dell'*Inferno*, un orso, un cervo e un cavallo entro clipei fogliati (fig. VIII.50)¹⁸⁴.

Tentando di ripercorrere a ritroso la storia del codice, non è dato risalire oltre alla prima metà del XVII secolo, quando esso faceva parte della biblioteca del patrizio veneziano Giovan Francesco Loredan, come documenta la nota sul verso del terzo foglio di guardia del libro che recita “Ex dono Ill. mi et excell. mi D. Jo. Francisci Lauredani” e come inoltre riferisce

¹⁸⁴ S. MARCON, *Il codice: caratteristiche, storia e datazione*, in *La Commedia dantesca figurata della Biblioteca Marciana. Codice It.IX,276 (=6902)*, commento al codice a cura di S. MARCON, lettura iconografica a cura di C. PONCHIA, Torino 2011, p. 2

Apostolo Zeno in una lettera a Marmi del 31 maggio 1704¹⁸⁵. Dalle mani del nobile Loredan, il manoscritto passò quindi nella Biblioteca di San Giorgio a Venezia, dove rimase fino al 1797, quando, assieme ad altri volumi della stessa biblioteca, venne sequestrato in occasione della campagna napoleonica e portato come contributo di guerra a Parigi, dove entrò a far parte dei fondi della Bibliothèque Nationale, di cui ancora reca i timbri ai ff. 1r e 77v¹⁸⁶. Nel 1816 il codice fu restituito alla città lagunare, ma non poté tornare alla sua originaria collocazione, poiché il 28 luglio 1806 il monastero di San Giorgio era stato soppresso per decreto napoleonico¹⁸⁷: l'It.IX.276, assieme ad altri libri appartenuti al cenobio benedettino, trovò posto alla Biblioteca Marciana¹⁸⁸.

Non aiuta a rintracciare l'origine del manoscritto neanche lo stile delle miniature, in cui si riconoscono gli influssi della raffinata arte di corte viscontea declinata al modo dei più sobri e misurati affreschi dei centri lombardi di provincia, come le pitture murali ancor oggi visibili nell'oratorio Porro di Lentate sul Seveso, coniugati ad un neogiottismo turoniano e altichieresco che potrebbe forse suggerire una configurazione veronese¹⁸⁹.

Nel Dante marciano, il testo della *Commedia* si articola in due colonne di sessantasei righe ciascuna ed è trascritto in una bella scrittura che rivela la grande perizia del copista¹⁹⁰; la scelta di un calligrafo tanto abile ben si accorda all'impostazione generale del progetto soggiacente alla realizzazione del codice, contraddistinto da un alto grado di accuratezza, come si vede anche analizzando l'attenta organizzazione degli spazi destinati al testo e all'immagine nelle singole pagine: essa non risponde mai ad uno schema prestabilito, ma varia continuamente, in quanto il testo si ferma di volta in volta nei punti più salienti per

¹⁸⁵ "... il Dante miniato in cartapecora, di cui V. S. Ill. ma mi dà parte, è cosa ben degna di passare in costesta Libreria di S. A. S. Quel codice sarà forse non molto dissomigliante da altro in cartapecora e tutto miniato, che si conserva nella Libreria dè Monaci nostri Benedettini a S. Giorgio Maggiore, lasciatovi per legato di Gianfrancesco Loredano, le cui opere già cinquant'anni fecero tanto strepito nell'Italia..." (A. ZENO, *Lettere*, Venezia 1785, vol. I, lettera n. 104, pp. 266-268).

¹⁸⁶ *Monasteri benedettini nella laguna veneziana*, catalogo della mostra a cura di G. MAZZUCCO, (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Libreria Sansoviniana 1983), San Giovanni Lupatoto 1983, p. 49

¹⁸⁷ *Monasteri benedettini* 1983, p. 47

¹⁸⁸ G. RAVEGNANI, *Le biblioteche del monastero di San Giorgio Maggiore*, Firenze 1976, p. 57

¹⁸⁹ Per l'analisi della *facies* stilistica delle miniature dell'It.IX.276 mi permetto di rimandare alla mia tesi di laurea specialistica: C. PONCHIA, *Per la storia dell'illustrazione della Divina Commedia: il codice It.IX.276 della Biblioteca Nazionale Marciana*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, relatore Chiar.mo prof. G. MARIANI CANOVA, anno accademico 2009-2010, in particolare alle pagine 79-92.

¹⁹⁰ Boschi Rotiroti inserisce il manoscritto It.IX.276 all'interno di un gruppo di codici scritti in *littera textualis* e contraddistinto dall'alto grado di perizia grafica dei copisti (M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004, p. 103).

lasciar spazio alla relativa illustrazione, spesso inserita all'interno della colonna di scrittura in posizione immediatamente successiva alla terzina o alle terzine cui si riferisce. Già alla fine dell'Ottocento Fiammazzo e Vandelli osservarono che le miniature “sono intercalate al testo molto appropriatamente, ossia proprio al verso che descrive la scena figurata, il che dimostra che chi organizzò il lavoro lo diresse molto intelligentemente”¹⁹¹. L'osservazione non è valida per la totalità delle figurazioni, essendocene alcune che raggruppano più di un episodio, cosicché non tutte le scene risultano collocate in prossimità dei versi che ad esse si riferiscono, ma rimane tuttavia impressionante la cura di chi si occupò dell'impaginazione, senza dubbio una persona molto capace, in grado di architettare un insieme armonico e ben strutturato. Per quanto riguarda le diverse modalità con cui le miniature sono inserite nella struttura della pagina, va evidenziato che anch'esse, come la scelta della posizione delle immagini, variano continuamente: a volte la scena dipinta è incorniciata da bordure colorate, o può essere ripartita al suo interno in più episodi, altre volte si campisce libera nel *bas de page* o in altri punti della pagina.

In alcuni casi le scene dialogano fra loro in modo assolutamente originale, come possiamo vedere a f. 1r, pagina d'inizio della *Commedia* in cui l'illustrazione si articola in modo piuttosto inconsueto: le tre scene miniate che decorano la pagina sono inserite liberamente nel testo, le prime due rispettivamente sopra e sotto la prima colonna, la terza a metà della seconda colonna, in modo tale che il lettore ne rileva la presenza mano a mano che procede nella lettura, acquisendo così contemporaneamente i dati dello scritto e quelli delle immagini. La prima miniatura mostra Dante, seduto entro una cattedra lignea, nell'atto di esemplare la *Commedia*, mentre nella seconda ha luogo l'incontro con le tre fiere: il poeta, in piedi nella parte sinistra della scena, è di fronte ad un pendio roccioso, da cui discendono i tre animali; al di sopra della montagnola, spostato leggermente a destra appare Virgilio, che viene così a trovarsi inserito nella terza miniatura, in cui vediamo nuovamente Dante e la sua guida, qui mentre intraprendono il viaggio attraverso la selva oscura. In tal modo l'azione si svolge su tutto il foglio, saturando lo spazio lasciato libero dal testo e coinvolgendo nella narrazione il lettore, che fin dalla prima pagina è reso partecipe dello straordinario pellegrinaggio dantesco attraverso i tre Regni (fig. VIII.50).

¹⁹¹ A. FIAMMAZZO-G. VANDELLI, *I codici veneziani della Divina Commedia*, “Buletino della Società dantesca italiana”, 15, 1899, p. 43

Notevolissime sono poi le pagine in cui la figurazione prevale sulla parte testuale, violando la scansione dello spazio dettata dallo specchio di scrittura e andando ad invadere gli spazi più inaspettati, come possiamo apprezzare a f. 10r, canto XIV dell'*Inferno*, ove il margine inferiore del foglio è interamente occupato dall'immagine del grande sabbione rovente battuto dalla pioggia di fuoco, eterna punizione di bestemmatori, usurai e sodomiti; sotto alla porzione di deserto trova posto un lembo della Selva dei suicidi, dove camminano Dante e Virgilio, e sul lato destro dell'immagine svetta l'imponente figura del "gran veglio" dell'isola di Creta, alto circa due volte gli altri dannati. In modo analogo, sia nelle ultime pagine del *Purgatorio* che in quelle del *Paradiso*, la figurazione prende il sopravvento sulla parte testuale, con ampie miniature in cui è evidente la volontà di conferire sostanza visiva ai versi danteschi; particolarmente esemplificative sono le ultime immagini della seconda cantica, specie le miniature ai ff. 48v e 49r, che costituiscono un dittico in cui prendono vita i personaggi della processione allegorica che si svolge negli ultimi canti del *Purgatorio* (figg. VIII.51-VIII.52). Anche qui vediamo come le immagini si emancipano dal ruolo ancillare che solitamente è loro riservato, e la narrazione delle miniature acquista lo stesso valore del testo, quasi si rende autonoma, tanto che l'ordine di lettura del dittico non segue quello di lettura dei versi, e non rispetta nemmeno i limiti posti dalla pagina. Infatti, la sequenza va letta da sinistra a destra senza fermarsi al margine interno del primo foglio, ma proseguendo al successivo, per poi tornare a capo al primo foglio e concludersi nel secondo. Ed ecco scorrere davanti ai nostri occhi la suggestiva processione mistica: prima i sette candelabri, seguiti dalle genti biancovestite (qui erroneamente in abiti colorati), i ventiquattro seniori incoronati di fiordaliso, i quattro animali, il carro trainato dal Grifone e le Virtù che vi danzano a fianco, e infine due anziani, uno in abito da medico l'altro con la spada, quindi i "quattro in umile paruta" (v. 141) e il vecchio dormiente, simbolo dell'Apocalisse. E come abbiamo visto nel capitolo VI, il *Paradiso* non è da meno, ornato com'è da un alto numero di vignette dominate dal blu scuro, che vibra in tutte le pagine della terza cantica immergendo il lettore nelle profondità delle sfere celesti.

Possiamo così affermare che, rispetto al manoscritto 33 di Budapest e pur nel comune impiego di un sistema narrativo a vignette, è l'It.IX.276 il vero erede del Dante Egerton, l'esemplare miniato che raccoglie l'impegnativo testimone e prosegue nella ricerca di una figuratività ininterrotta che non accetta un ruolo subordinato al testo ma si pone in un rapporto dialogico con esso e, a volte, quasi concorrenziale. In un certo senso, si può dire che il codice

marciano rappresenta il canto del cigno di questo grande e glorioso sistema ciclico, beninteso in area padana e per quanto concerne il testo della *Commedia*: la figurazione del testo di Dante da ora in poi andrà incontro a processi di frammentazione, e la vignetta acquisterà nuove funzioni e significati.

Il manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma è miniato nel solo *Inferno* e presenta trentaquattro miniature – anche se spazi lasciati liberi nelle altre due cantiche indicano che il progetto illustrativo originario comprendeva tutto il poema - quindi un'immagine tabellare per canto. Le *tabulae pictae* sono collocate ad apertura di ogni canto, in genere proprio sopra le rubriche che ne segnalano l'inizio, e ne sintetizzano il contenuto mettendo in scena gli episodi più rilevanti. Per fare questo assistiamo al ritorno a quello che Weitzmann chiamò “sistema monoscenico”: ogni vignetta costituisce una specie di quadretto in cui è rappresentato un solo momento (come *L'incontro con Caronte*, fig. V.7) o a volte più d'uno, ricorrendo alla ripetizione dei personaggi di Dante e Virgilio e quindi giustapponendo due immagini monosceniche, ossia caratterizzate dall'unità di tempo e luogo e dal fatto che ogni personaggio della scena sta svolgendo un'azione riferita unicamente a quell'evento. Nella vignetta che a f. 7r introduce l'VIII canto, vediamo in basso in primo piano Dante e Virgilio che, a bordo della barca di Flegiàs, giungono davanti alla città di Dite; oltre, ossia nella metà più alta della composizione, appaiono nuovamente i due poeti, ora di fronte alle mura sorvegliate da diavoli. A f. 14v, in una vignetta nella seconda colonna di testo, prima dell'incipit del XVII canto, vediamo entro la cinta muraria che caratterizza tutte le scene ambientate nella città di Dite, a sinistra Dante a colloquio con gli usurai, a destra Dante e Virgilio a cavallo di Gerione, diretti verso il margine esterno destro della miniatura (fig. VIII.53). Ancora, nella vignetta di f. 28r, ai piedi della prima colonna di testo, prima dell'incipit del XXXII canto, Dante e Virgilio compaiono due volte a sinistra di un fiume bianco, la ghiaccia infernale, che scende dal centro dal bordo superiore della vignetta con una curva verso destra (fig. VIII.54). La prima volta i due sono collocati nel margine in alto a sinistra della composizione, e vediamo Dante intento a parlare con i conti di Mangona; la seconda volta i due poeti si trovano al centro, e qui assistiamo al rabbioso gesto di Dante che solleva per i capelli Bocca degli Abati.

Le vignette acquistano insomma la duplice funzione di sintesi per immagini del contenuto del canto e di “segnalibri visivi” che agevolano il lettore nella ricerca del passo di interesse, funzioni ben diverse da quelle evidenziate sinora.

Un ruolo analogo è ricoperto dalle immagini del manoscritto 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, asciutte scenette ubicate all'inizio di ogni canto che si campiscono libere sulla pergamena, ma entro limiti invisibili che ne danno l'aspetto raccolto e circoscritto di una vignetta. In questo caso, la sintesi è ancora maggiore rispetto a quella operata nel manoscritto dell'Angelica: per ogni canto viene infatti selezionato un solo episodio, a costo di perdite considerevoli: il canto V dell'*Inferno*, ad esempio, è preceduto dall'immagine dei due viandanti di fronte a Minosse, momento che diviene pertanto emblematico di questo capitolo, a sfavore del pur celeberrimo colloquio con Paolo e Francesca (fig. V.19).

Assistiamo quindi ad una progressiva contrazione delle immagini che accompagnano la *Commedia*, da grande corredo ciclico di ampio sviluppo a *tabulae*, quadri che divengono, con la loro icastica capacità di sintesi, introduzione e riassunto del canto cui sono legati.

Tale fenomeno può essere almeno in parte imputato allo sviluppo e la diffusione della pittura su tavola, che già dall'inizio del Trecento determinarono una progressiva mutazione delle immagini miniate, nel corso del secolo sempre più influenzate dagli esempi della pittura monumentale, nelle iconografie ma anche nel formato delle immagini¹⁹².

Insomma, se per tutto il Medioevo la miniatura aveva goduto dello *status* di arte autonoma, contraddistinta da un lessico peculiare che le derivava dal fatto di essere inscindibilmente legata a un testo e al suo supporto, assistiamo ora ad un cambiamento radicale, che toccherà il suo apice nel Quattrocento, quando anche le arti monumentali conobbero la loro rivoluzione, e la decorazione del libro perse la sua specificità, tentando di uniformarsi ai risultati raggiunti dalla pittura coeva. Nessuno l'ha detto meglio di Pächt: "Siamo a un punto di svolta. Se il campo pittorico diventa uno spazio pittorico, e la cornice una struttura abitata da figure, allora la superficie pittorica diventa un'apertura attraverso la quale gettare uno sguardo dietro la pagina del libro, come in una scatola magica di cui abbiamo tirato la tendina."¹⁹³ Parole che si prestano perfettamente a descrivere le sontuose miniature realizzate da Guglielmo Giraldi nella *Divina Commedia* di Federico da Montefeltro, ms. Urb. Lat. 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Il sistema illustrativo adottato nel Dante Urbinate è quello delle grandi miniature tabellari poste in ampi spazi lasciati bianchi all'inizio di ogni canto o al termine del canto precedente. Siamo qui al culmine di quel processo di frammentazione del percorso narrativo per immagini impiegato nei primi esemplari miniati della *Commedia*: la figurazione

¹⁹² ALEXANDER 2003, p. 175

¹⁹³ O. PÄCHT, *La miniatura medievale. Un'introduzione*, Torino 1987, p. 197, (edizione originale: *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, Monaco 1984)

ora si condensa in grandi quadri – è questa la parola giusta da impiegare di fronte alle ariose e solenni composizioni di Giraldi – e, come nelle contemporanee opere su tavola, sfonda lo spazio bidimensionale della pagina ricreando mondi che si stendono a perdita d’occhio oltre il limite della pergamena. Il lettore è ora invitato a contemplare la terribilità dell’Ade e la serenità primaverile del Purgatorio attraverso una finestra sull’Aldilà, generalmente una riquadratura modanata, altre volte architetture che fungono da raccordo tra lo spazio fittizio dell’immagine e lo spazio reale della pergamena, acquisendo così il doppio *status* di cornice della vignetta e parte integrante della composizione. Geniale appare, ad esempio, l’invenzione del grande ferrarese per introdurre il III canto dell’*Inferno* (fig. VIII.55): invece di rappresentare i due poeti di fronte all’ingresso del regno maledetto, come abbiamo visto negli esemplari trecenteschi finora esaminati, Giraldi fa coincidere il bordo della cornice con la porta dell’Ade, una semplice struttura trabeata sormontata da un timpano che reca incise in *capitalis* dorata i noti versi: “Per me si va nella città dolente...” (*Inf*, III, vv. 1-9). Entro l’apertura osserviamo i due poeti, di spalle, che danno avvio al loro viaggio, del quale Giraldi ci dà un primo assaggio, rappresentando gli ignavi che giungono da destra, dietro le acque dell’Acheronte solcate dalla barca del demone nocchiero, e oltre ancora una cinta muraria da intendersi come un compendio visivo della *città roggia*. Il geniale miniatore ottiene così l’effetto di far entrare non solo lo sguardo dello spettatore, ma lo spettatore stesso entro la composizione: il lettore è alle spalle dei poeti, è il terzo viandante, che con loro varca la soglia dell’Oltremondo e intraprende un viaggio di conoscenza e redenzione.

L’Aldilà scaturito dall’immaginazione di Giraldi è un mondo attentamente definito nei suoi elementi fisici e sottilmente indagato nelle sue componenti paesaggistiche. In particolare colpisce la resa certosina delle diverse conformazioni rocciose, agglomerati di pietra e sassi pazientemente frantumati dal miniatore per via di linea e colore, che ricreano un ambiente aspro e sterile dove ben si può immaginare l’eterno svolgersi di pene spaventose (fig. VIII.56). La disposizione e il colore delle rocce cambiano in ogni *tabula*, così come il colore del cielo, ora ferrigno, ora blu notte, altre volte aranciato o rosseggiante per i bagliori delle fiamme. Siamo ormai ben lontani dalle spoglie ambientazioni delle miniature trecentesche, ove gli elementi per identificare lo spazio dell’azione erano perlopiù ridotti all’essenziale. Di certo i primi miniatori della *Commedia* non disponevano di mezzi pittorici adeguati per realizzare le fastose scenografie dell’Urb. Lat. 365, ma possiamo forse imputare questo fenomeno anche ad una differenza d’approccio al testo del poema, del quale interessava

soprattutto il contenuto morale. Nel Quattrocento l'opera di Dante non è più considerata il resoconto fedele di un pellegrinaggio, reale o sognato, nell'Aldilà, ma se ne apprezza piuttosto il valore letterario, fatto che non mancò di influenzarne l'illustrazione: ed è così che Giraldi sembra più interessato alla sfida posta dalla rappresentazione dei tre Regni, della quale si mostra peraltro all'altezza, che alle verità cristiane contenute nel poema.

Lo stile compiutamente quattrocentesco delle miniature dell'Urb. Lat. 365 non deve però trarre in inganno: se ad un primo sguardo questi iridescenti frammenti dell'Oltremondo appaiono quanto di più lontano ci sia dalle ingenue e spesso prosaiche immagini trecentesche della *Commedia*, essi tuttavia in alcuni dettagli si rivelano la prosecuzione di quel lungo percorso inaugurato nel secolo precedente. Ad esempio, si è già evidenziato come, pur vivendo in un secolo connotato da un ardente passione per l'Antico, per alcune iconografie Giraldi e i suoi aiutanti prediligano la soluzione medievale su quella classica. Nella grande vignetta che apre il canto dei violenti, vediamo in primo piano Dante a cavallo del centauro Nesso, seguito da Virgilio a piedi. Dietro a loro, si stende il fiume di sangue bollente punteggiato dalle teste dei dannati, che risale verso il centro della composizione, ove si apre una gola fra i pendii rocciosi del *burrato* appena disceso dai due poeti. Sulla montagna centrale, vediamo in lontananza il primo custode del cerchio, il Minotauro, rappresentato come un mostro dal corpo di toro e la testa d'uomo (figg. VIII.56-VIII.57). La cosa in certa misura sorprende, poiché nell'illustrazione quattrocentesca della *Commedia* si assiste normalmente ad una riscoperta delle corrette iconografie antiche: Caronte smette di essere un demone medievale e Cerbero torna ad essere un cane a tre teste¹⁹⁴. Dunque l'illustrazione qui risente dell'iconografia messa a punto nei testimoni trecenteschi della *Commedia*, quella appunto di un Minotauro dal corpo bovino. Ancora, un altro motivo che probabilmente deriva dai primi libri miniati del poema dantesco è l'introduzione di "demoni aiutanti" nel giudizio di Minosse (fig. VIII.58), personaggi non richiesti dal contenuto testuale ma sovente inseriti dai miniatori del XIV secolo, per esempio nel Dante Poggiali o nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica¹⁹⁵.

In alcune vignette poi, il ferrarese ricorre al sistema monoscenico entro una sola vignetta, già riscoperto dai miniatori medievali. In particolare, Giraldi spesso accorpa nello stesso riquadro due episodi monoscenici, ripetendo di conseguenza Dante e Virgilio, proprio come avveniva

¹⁹⁴ Come rilevato da P. BRIEGER (*Pictorial commentaries to the Commedia*, in P. BRIEGER- M. MEISS- C. S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. 1, pp. 87-89).

¹⁹⁵ Ancora una volta rimando al capitolo V, paragrafo V.2.

nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica. A f. 15 r vediamo in primo piano i due poeti di fronte a Cerbero, correttamente rappresentato come un cane a tre teste, posto a guardia di un gruppo di golosi; percorrendo con lo sguardo la tortuosa stradina che sale verso il centro del quadro, ritroveremo i due pellegrini raffigurati in scala, Virgilio colto nell'atto di ammansire il cane infernale con un pugno di terra (fig. VIII.59). Ancora, a f. 20r il primo piano della *tabula* è dominato dall'imbarcazione di Flegiàs, che trasporta Dante e Virgilio verso la città di Dite; in alto, la stessa barchetta si allontana, lasciando sulla sponda i due passeggeri.

Di primo acchito il fenomeno potrebbe stupire, ma non va mai dimenticato il peso della tradizione in un'arte come la miniatura, legata a testi che spesse volte potevano risalire a parecchi decenni o secoli prima dell'esperienza umana dei decoratori del libro. E d'altronde, come evidenziato in precedenza, anche i miniatori quattrocenteschi dell'*Eneide* non disdegnarono di ricorrere ai modelli medievali messi a punto per l'illustrazione della letteratura in volgare.

L'analisi condotta rivela quindi quale sia stata l'importanza del sistema narrativo a vignette per l'illustrazione della *Commedia* in area padana, che, a quanto è dato vedere dalle testimonianze rimasteci, in questa zona sembra conoscere maggiore sviluppo che nel resto d'Italia. Sarebbe però erroneo credere che il sistema delle miniature tabellari sia stato l'unico impiegato in area padana.

A proposito dei diversi modelli librari che si vennero configurando per le nuove raccolte di testi in volgare nella prima metà del Trecento, Petrucci osservò come la *Divina Commedia* sia stato l'unico grande testo in volgare che nel corso del secolo venne riprodotto e diffuso secondo tutta la gamma delle tipologie grafico-librarie correnti¹⁹⁶. A questo si può aggiungere che il poema di Dante fu anche illustrato nei modi più disparati nel corso della sua pluricentenaria storia manoscritta, e la pianura padana non fa eccezione: fin dal capitolo I abbiamo avuto modo di vedere come nei codici selezionati per il nostro *corpus* siano presenti sia miniature a vignetta che nello stile del papiro, impiegate con funzioni e significati diversi. Tra i codici ornati da miniature *papyrus style*, il più rappresentativo è l'α.R.4.8 della Biblioteca Estense di Modena, che duecentocinquanta disegni acquerellati posti nel margine superiore di ogni foglio rendono un libro unico e prezioso, non solo fra i testimoni del poema dantesco (fig. VIII.60; figg. V.6-V.16-V.33-V.39-V.55-V.77). Nel Dante Estense il

¹⁹⁶ PETRUCCI 1988, pp. 1228-1229

miniature riuscì nella non facile impresa di individuare un'immagine per ogni foglio: considerando che il testo è trascritto in una sola colonna di altezza variabile fra le 46 e le 56 linee¹⁹⁷, si resero necessari mediamente due-tre disegni per canto. Questo fa sì che nel *Paradiso*, cantica in cui il procedere della storia è sovente interrotto da *excursus* a carattere teologico e dottrinario, la figurazione si faccia più monotona e ripetitiva, con generici incontri tra Dante e Beatrice e anime beate di bianco vestite, in un'ambientazione stranamente non urania ma come di giardino dell'Eden, con un tappeto erboso verde chiaro ove fiori e foglie sono individuati da veloci tratti a inchiostro nero (fig. VIII.60). I disegni sono collocati generalmente in prossimità del corretto passaggio testuale, riportato sotto: in tal modo, le immagini paiono scaturire direttamente dal testo relativo, e vanno a creare una narrazione parallela a quella del racconto, che il lettore può seguire con agio di pagina in pagina. Viene spontaneo pensare a “quei nuovi metodi di narrazione continua” individuati dalla Orofino quali risultato della lettura silenziosa¹⁹⁸: l'occhio del lettore in un solo movimento cattura le righe di testo e le relative immagini, che vengono così acquisite senza soluzione di continuità. Non è questa però la sola funzione svolta da questi acquerelli, che divengono inoltre una sorta di introduzione alle terzine della pagina: in un solo sguardo il lettore registra i personaggi principali della scena, e sa che li ritroverà nei versi riportati sotto. È evidente anche il valore di ausilio alla lettura di siffatte immagini, che aiutano l'utente cui il testo è familiare a ritrovare velocemente le parti del poema che intende rileggere, per curiosità, per approfondimento o per diletto. Il sistema illustrativo del Dante Estense si configura così come un *unicum*, sia per la costanza con cui il progetto illustrativo *papyrus style* è portato avanti, sia per l'insolita scelta di collocare le miniature nel margine superiore del foglio invece che nel *bas de page*, soluzione per la quale non ho trovato confronti nel campo dell'illustrazione della *Commedia*.

È poi opportuno ricordare che, anche se l'oggetto prevalente di questa ricerca sono gli apparati illustrativi della *Commedia* di ampio respiro, non mancavano manoscritti con decorazioni simili a quelle dei Danti del Cento, come il manoscritto 337 della Biblioteca Comunale di Treviso, pregevolissimo manufatto illustrato da un miniatore di area veronese per un committente “esigente e raffinato”, il cui stemma, oggi abraso, campeggiava al centro

¹⁹⁷ *Testimonianze dantesche nella Biblioteca Estense Universitaria (sec. XIV-XX)*, catalogo della mostra a cura di E. MILANO, (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 27 marzo 2000 – 28 febbraio 2001), Modena 2000, p. 59

¹⁹⁸ OROFINO 2004, p. 348

del *bas de page* della pagina d'inizio dell'*Inferno* e che forse è possibile riconoscere nel personaggio inginocchiato vestito di rosso, presentato da un religioso in manto scuro, inserito al centro del florido fregio fogliaceo che corre sul margine esterno del foglio¹⁹⁹. Il codice è ornato nella pagina incipitaria del *Capitolo* di Jacopo di Dante e nei fogli iniziali di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* (fig. VIII.61) rispettivamente da un'iniziale istoriata e due vignette dal fondo in lamina d'oro inserite in un fregio di foglie ampie e carnose dai colori sgargianti, che si dipana con ampie volute sui quattro margini della pagina, con ritmi e morfologie che richiamano l'apparato decorativo dei corali realizzati da Turone e bottega per la cattedrale di Verona²⁰⁰. Le iconografie sono quelle ormai assestatesi nella tradizione, arricchite però in alcuni casi di rimandi non solo al canto in questione, ma anche agli avvenimenti che avranno luogo nell'intera cantica. A f. 4r, entro l'iniziale *N*, assistiamo al canonico incontro tra Dante e Virgilio, nella *selva oscura*, alla presenza delle tre fiere. F. 78r risplende di una vignetta in lamina d'oro, entro la quale i due pellegrini a bordo della *navicella dell'ingegno* approdano alla sponda del Purgatorio, dove ad attenderli trovano non solo Catone l'Uticense, ma anche Beatrice, di certo non menzionata in questo canto ma meta a cui tende l'intera risalita della montagna sacra. Infine, a f. 152r, vediamo una grande vignetta a forma di *P*, anch'essa interamente realizzata in lamina d'oro, nella quale vediamo Dante inginocchiato vicino a Beatrice, che, in piedi a fianco all'amato, gli prende la mano con la destra, mentre con la sinistra addita Dio in maestà: l'immagine è piuttosto convenzionale, se non fosse che nella parte destra della composizione appare san Bernardino, personaggio introdotto non prima degli ultimi canti del *Paradiso*.

Per concludere, abbiamo visto e analizzato grandi cicli di vignette e immagini *papyrus style*, e corredi più contenuti di *tabulae pictae* dove il racconto del pellegrinaggio di Dante è ridotto e condensato, ma pur sempre presente: possiamo insomma affermare che nel Nord-Est italiano si assiste al frequente ricorso a soluzioni narrative per illustrare il testo della *Commedia*. Si consideri poi anche quell'"incremento di narratività" che si registra al Nord nell'ambito dei sistemi di miniature tabellari: il fiorentino codice Poggiali reca infatti trentasette vignette, contro le novantaquattro del manoscritto 33 di Budapest e le

¹⁹⁹ M. MINAZZATO, *Il Trecento e l'Età gotica*, in *La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e età Romantica*, a cura di G. CASTIGLIONI, Verona 2011, pp. 64-65

²⁰⁰ Sui cosiddetti corali turoniani rimando a: M. MINAZZATO, *I corali trecenteschi del capitolo della cattedrale di Verona e la miniatura veronese della seconda metà del Trecento*, tesi di dottorato, relatrice G. MARIANI CANOVA, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università degli studi di Padova, Dottorato di ricerca in storia e critica dei beni artistici e musicali, XIX ciclo, 2007.

duecentosessantuno dell'Egerton 943, per citare manoscritti prodotti all'incirca nello stesso quarto di secolo. Ma anche prendendo quelli più tardi, i numeri parlano chiaro: il codice che ha meno illustrazioni tabellari è il manoscritto 1102 dell'Angelica di Roma, con trentaquattro vignette; novanta ne conta il manoscritto 67 di Padova, e duecentosette l'It.IX.276 di Venezia. Quest'accresciuta narratività è forse imputabile proprio alla felice congiunzione evidenziata nei precedenti paragrafi: la diffusione di romanzi miniati nell'area padana orientale e la presenza di Giotto a Padova. Fino ad allora, in area veneta ed emiliana i presupposti per l'elaborazione di sistemi per immagini compiutamente narrativi erano pochi e piuttosto isolati. C'era bisogno di quegli impulsi "moderni" che più volte sono stati ricordati nel corso di questo studio, e che divennero per i nostri miniatori i riferimenti più immediati per le loro scelte. Ma tali innovazioni trecentesche affondano le proprie radici nell'antichità, e sono debentrici di una lunga storia di reminescenze e recuperi programmatici del passato, che nel Medioevo spesso si sommarono a fecondi influssi provenienti dal mondo bizantino, capaci di rinverdire la radice mai del tutto secca della classicità in Occidente.

All'inizio del capitolo si è voluto ricordare come i sistemi di narrazione per immagini, a vignette o *papyrus style*, elaborati nell'antichità più remota per accompagnare testi recati nel rotolo o nel codice, fossero riusciti a perpetuarsi nei secoli successivi: modificati nella forma e nella struttura, legati a nuovi testi e risemantizzati, ma mai del tutto dimenticati. E ad essi si rivolsero i miniatori tutte le volte che, dovendo miniare delle *storie*, si trovarono nella necessità di voltarsi indietro ed ispirarsi ad un modello precedente di narrazione per immagini: così avvenne nella Francia carolingia, quando le vignette vennero adottate per dare vita ad episodi biblici, così fu ancora per i romanzi, e nuovamente per la *Divina Commedia*, che molto deve proprio all'illustrazione del romanzo.

Gli artisti del libro del Trecento non erano probabilmente consci dell'eredità antica cui attingevano, ma più consapevole si mostra il Maestro degli Antifonari padovani, quando, sulla scorta degli affreschi degli Scrovegni e di modelli classici, rinnovò il linguaggio figurativo dei *Romans*, operando una scelta che tanto peso ebbe sulle successive imprese decorative che si svolsero nel bacino emiliano-veneto.

Conclusioni

Numerosi sono i fili che si sono svolti e intrecciati nelle pagine di questa tesi. È ora il momento di dipanarli e riprenderli, per vedere dove ci conducono, e verificare se siamo approdati alla risoluzione delle problematiche che via via si sono proposte e quanta strada resta ancora da percorrere.

Prima di tutto, si è cercato di sottolineare il valore della tradizione illustrativa padana della *Commedia*, una tradizione testimoniata da un numero di esemplari inferiore a quello dei codici fiorentini, ma non di minor pregio e interesse, e non posteriore nel tempo. Nel capitolo II si è infatti tentato di dimostrare come l'Egerton 943 della British Library di Londra, vetusto codice padano del poema, sia riferibile alla metà degli anni trenta del XIV secolo. Molti elementi confortano questa proposta: la presenza nell'Egerton di un commento databile al 1336 circa e trascritto in parte dalla stessa mano che copiò il testo della *Commedia*, ma anche il confronto con la produzione miniata felsinea del quarto decennio del Trecento, contesto culturale al quale il maestro del codice londinese fa costante riferimento.

Il Dante Egerton venne quindi esemplato all'incirca nello stesso torno di tempo in cui nel capoluogo toscano si miniavano i primi codici del poema: del 1337 è infatti il fiorentino Trivulziano 1080, il più antico codice miniato datato della *Commedia*, vergato dal celebre copista Francesco di Ser Nardo da Barberino e illustrato dal Maestro delle Effigi domenicane, e in quegli stessi anni si può collocare l'avvio della produzione dei Danti del Cento.

Il desiderio di dare sostanza visiva al pellegrinaggio oltremondano dell'Alighieri emerse dunque nello stesso periodo in Toscana come in Italia padana, area che si rivela così aggiornata in questa nuova sensibilità nei confronti del poema. Non solo: il Nord-Est italiano contribuì con l'apporto di un nuovo approccio all'illustrazione dell'opera, che qui si connota per un'accresciuta narratività, sul filo della grande rivoluzione che Giotto compì nella patavina cappella degli Scrovegni.

Gli affreschi giotteschi sono solo uno dei modelli da cui i miniatori si lasciarono ispirare quando dovettero cimentarsi nel compito non banale di visualizzare i versi della

Commedia. Nello svolgimento delle ricerche presentate in queste pagine si è dato ampio rilievo al peso delle fonti note ai nostri decoratori di pennello e al retaggio di tradizioni iconografiche assestatesi anche molto tempo prima della stesura del capolavoro dantesco. Infatti, buona parte delle scelte illustrative operate nei codici del *corpus* individuato per questa tesi pare derivare dal bagaglio figurativo dei nostri artisti, per quanto ci è possibile ricostruirlo, più che dalle descrizioni di personaggi e ambientazioni di cui pure il poema non è affatto privo. Eloquente è il caso di Minosse, mitologico re di Creta che nelle pagine dipinte della *Commedia* assume l'aspetto di un diavolo medievale, o ancora si può pensare al Minotauro, personaggio che vede assestarsi l'iconografia medievale di creatura dal corpo di toro e il torso e la testa umani concorrenziale a quella classica di mostruoso uomo dal capo taurino. Anche nella raffigurazione dei tre Regni assistiamo al ricorso ad elementi iconografici affermatasi in seno ad altre tradizioni illustrative: tra i tanti messi in luce, ricordiamo per l'inferno l'immagine della grotta del Limbo diffusa dalle scene di *Anastasi*, da quelle miniate dei rotoli di *Exultet* a quelle monumentali di affreschi e mosaici, e per il paradiso l'impiego di quel motivo detto "segmento di cielo" del quale abbiamo rilevato la vitalità ininterrotta dalla tardo antichità dal Trecento. A suggestioni di questo genere, si mescolavano poi spunti derivanti dalla quotidianità dell'artista, offerti ad esempio dalla visione delle architetture cittadine, di cui spesso ritroviamo nelle miniature dell'*Inferno* le alte mura e le torri merlate, fino all'eclatante scelta del miniatore del manoscritto 1102 dell'Angelica che ritrasse dal vero la bolognese Torre degli Asinelli con il suo "corridore".

Vi è poi una domanda sottesa a buona parte di questo lavoro di ricerca a cui si intende ora tentare di dar risposta, ossia se nell'Italia padana si sia instaurata un'iconografia consolidata della *Commedia*, un repertorio di immagini standard e "pronte all'uso", com'era stato nel caso dei Danti del Cento, e, se sì, quanto questa fu rispettata o modificata dai miniatori del poema. A tale proposito, gli studi condotti nelle sezioni II e III della tesi paiono indirizzare in senso contrario: nel capitolo V emerge chiaramente la grande variabilità nella rappresentazione dei personaggi, come ad esempio Cerbero. Quando poi pare esserci maggiore uniformità, come nel già ricordato esempio di Minosse, visualizzato sempre alla stregua di un demone, seppur in posizioni e atteggiamenti diversi, questo può essere sì imputato alla circolazione di copie della *Commedia* miniate, ma anche forse, più semplicemente, al peso di modelli iconografici maggiormente assestati, in questo caso il tipico diavolo dell'immaginario tardo medievale, nero, cornuto e peloso, con ali di pipistrello e zampe animali.

D'altro canto, però, vi sono alcuni elementi essenziali che ritornano in tutte le miniature della *Commedia* prese in esame. Innanzitutto, gli episodi selezionati sono perlopiù i medesimi, in particolare nella prima cantica: alcuni personaggi, come Caronte, Cerbero e Minosse non vengono mai tralasciati, così come vi sono determinate pene che paiono aver colpito la fantasia medievale più di altre, ad esempio quella degli usurai, che è sempre dipinta con certissima attenzione al testo. Anche la struttura delle immagini ricorre tendenzialmente analoga da manoscritto a manoscritto, con Dante e Virgilio a sinistra della composizione, e a destra il personaggio, o i personaggi, di volta in volta incontrati.

Pur nella varietà di soluzioni, assistiamo dunque al consolidarsi di un canone di base, una sorta di linee-guida che i miniatori usarono come punto di partenza.

In alcuni casi però, non possiamo escludere che la scelta di elementi come la ripetizione in ogni immagine dei due pellegrini o la selezione degli episodi fossero influenzati non da un antigrafo miniato, ma piuttosto indotte dalla natura stessa del testo: Dante e Virgilio, e poi Dante e Beatrice sono i protagonisti della narrazione, il tramite attraverso cui il lettore è condotto a visitare i tre regni dell'Aldilà e pertanto si configurano come presenze difficilmente trascurabili nell'economia della scena figurata. E quanto ai momenti più spesso rappresentati, essi costituiscono in effetti il cuore del materiale narrativo della *Commedia*.

Possiamo quindi ipotizzare la progressiva formazione di una sorta di canone di base, che non doveva però essere sentito come vincolante dai miniatori, anche in virtù della genesi recente del testo dantesco, e quindi della mancanza del peso e dell'autorità di un modello figurativo consolidato da secoli di tradizione.

Si pensi poi al caso del manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest: qui, la presenza di indicazioni scritte per il miniatore fa supporre l'assenza di un modello visivo da seguire, o forse meglio, il desiderio da parte del committente di integrarlo e modificarlo per rendere la sua copia della *Commedia* più confacente alle sue aspettative. Certo, si potrebbe anche più semplicemente pensare a indicazioni lasciate ad un miniatore che non aveva confidenza con il poema dantesco, ma anche a volerla pensare così, va lo stesso notato che nel loro contenuto le direttive scritte del manoscritto di Budapest non sono mai neutre, ma contengono già una rilettura del testo finalizzata ad ottenere una precisa immagine di accompagnamento dei versi in questione.

Ed è questo il fenomeno che siamo autorizzati a pensare si sia ripetuto per molti dei codici studiati in questa tesi: una combinazione mai uguale di elementi derivati dal "canone di base" sopra delineato, che si associava di volta in volta ai desideri del committente, ai suggerimenti

di chi elaborava il piano iconografico, se c'era, e all'autonomia lasciata al decoratore di pennello: fattori che è impossibile stabilire in quale percentuale entrassero in gioco per dar vita al risultato finale; possiamo solo constatare, tramite l'analisi delle miniature di ogni singolo manufatto, cosa sembra aver avuto maggior peso.

Di certo siamo in presenza di un caso molto diverso da quello del *Roman de Troie*, per il quale Buchtal aveva individuato una tradizione figurativa che, seppur sottoposta a modifiche e variazioni, venne reimpiegata in molti testimoni del testo. Nel caso della *Commedia* invece, conosciamo solo tre episodi di copia conclamata: il primo, in Italia centrale e meridionale, dell'Additional 19587 della British Library e dello Stroziano 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana, che seguono un antigrafo comune, e il secondo, nella nostra area di interesse, del Plut. 40.1, codice che ricalca fedelmente il modello del ms. 67 della Biblioteca del Seminario di Padova; a questi si aggiunge il manoscritto del poema del Christianeum di Altona, parte delle cui miniature copia le immagini dell'esemplare pisano oggi a Chantilly (Musée Condè, ms. 597)¹. A parte questi tre casi, nell'ambito dell'illustrazione padana della *Commedia*, ci troviamo di fronte a manoscritti unici, irripetibili e di fatto irripetuti, risultanti da una combinazione ogni volta diversa di fattori che in questa tesi sono stati analizzati e cui si è cercato di dare il giusto rilievo: i desideri del committente, l'eventuale presenza di un commento e la possibile partecipazione di un dotto alla stesura del piano iconografico, l'ambiente di produzione del manoscritto e il contesto di formazione del miniatore, e, per rispondere alla domanda da cui siamo partiti, il consolidamento di una tradizione, fatto che pur dovette verificarsi ma che non era che un ingrediente di una ricetta ogni volta nuova.

Quanto alla committenza, purtroppo ci sono ancora ignoti i nomi di chi, nell'Italia settentrionale del Trecento, commissionò una copia miniata del poema; solo in due casi disponiamo di un dato sicuro, lo stemma della famiglia Emo nella *Commedia* ms. 33 di Budapest e il sonetto nel contropiatto del ms. SC. 1162 della Biblioteca Gambalunga di Rimini che ci riporta il nome di Jacopo Gradenigo, che fu fautore della realizzazione del codice e copista. Si è tentato quindi, ove possibile, di tracciare almeno un profilo del committente attraverso l'analisi della figurazione e del rapporto testo-immagine, rilevando a monte del progetto iconografico del codice in esame le tracce di una volontà chiara e nettamente delineata, quella appunto di chi commissionò il libro, che con le sue scelte ci

¹ P. BRIEGER- M. MEISS- C.S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton 1969, vol. I, p. 211

fornisce informazioni sulla sua cultura, il suo grado di conoscenza del *sacrato poema* e la sua considerazione di esso. Ne sono validissimo esempio il ricco apparato di vignette dell'Egerton 943, o la sequenza, che potremmo definire cinematografica, di acquerelli *papyrus style* del Dante Estense, ms. α .R.4.8. della Biblioteca Estense di Modena.

La presenza di un corredo di glosse, che fornendo una particolare esegesi del poema entra in rapporto concorrenziale col testo da illustrare, è un altro fattore nella creazione delle immagini messo in luce nel corso di questa tesi. A volte infatti, l'interpretazione contenuta nel commento presente in un dato codice acquista più peso delle parole di Dante, al punto che le miniature finiscono per illustrare il primo e non le seconde. Esempio potente di questo fenomeno è la rappresentazione dei centauri nell'Egerton 943, raffigurati non secondo la ben nota iconografia del mito, ma come uomini armati di frecce, in ossequio alle glosse che definiscono i centauri come giganti di forza straordinaria.

Non possiamo però sapere se i miniatori fossero in grado, o in generale fosse loro richiesto, di leggere i commenti che accompagnavano il poema. Bisogna, almeno in alcuni casi, postulare l'intervento di uomini di cultura, che fornivano indicazioni ai decoratori di pennello, basandosi sul testo esegetico prescelto dal committente, magari da loro stesso consigliato, o sulla scorta della loro interpretazione.

In alcuni casi si è poi rivelato utile volgere lo sguardo all'ambiente di produzione del manoscritto, come nel caso del Riccardiano 1005, codice strettamente influenzato nella struttura e nelle scelte iconografiche dai fiorenti studi giuridici dell'università felsinea.

Anche la formazione del miniatore di un dato manoscritto può a volte essere determinante, come è stato per il Maestro degli Antifonari padovani, che deve alla visione della Cappella degli Scrovegni non solo la genesi del suo linguaggio formale, ma anche l'ideazione di un nuovissimo sistema di narrazione a vignette, per raccontare prima l'epopea di Troia, e quindi il pellegrinaggio oltremondano di Dante.

L'esperienza del Maestro degli Antifonari padovani è emblematica di quanto la nuova illustrazione del *sacrato poema* sia debitrice di ciò che era stato messo a punto negli *scriptoria* padani a seguito della diffusione del nuovo genere letterario del romanzo. La vitale circolazione dei *Romans* nell'Italia nord-orientale portò con sé la ricerca di un'adeguata veste visiva per le gesta dei protagonisti, stimolando la costituzione e l'affermazione di un'illustrazione a carattere narrativo di cui avrebbero beneficiato, non molto più tardi, anche i miniatori della *Commedia*.

Ringraziamenti

Nel licenziare questo mio lavoro, desidero ringraziare sentitamente la prof. ssa Federica Toniolo e la prof. ssa Maristella Agosti, che, in modo diverso, mi hanno guidato in questi tre anni di dottorato, con utili consigli e sagge indicazioni.

Un grazie di cuore va ai miei genitori, cui non sarò mai abbastanza riconoscente per tutto quello che hanno fatto e continuano a fare per me, non da ultimo sostenermi nei miei studi, incoraggiarmi a dare il meglio e spronarmi nei momenti di difficoltà. Un grazie a Francesco, perché senza di lui sarebbe tutto più difficile, Pietro ed Eleonora, eccezionali fratelli, e a tutti i miei amici, che rendono la mia vita più allegra e più bella. Grazie a tutti voi, che in questi ultimi tre anni mi avete supportato, e, perché no, sopportato, attraverso gli alti e i bassi della ricerca.

Il mio dottorato è stato possibile grazie ad una borsa del progetto CULTURA, co-finanziato all'interno del Settimo programma quadro della Commissione Europea, area “Digital Libraries and Digital Preservation” (ICT-2009.4.1), grant agreement No 269973.

My doctoral studies have been financially supported by a grant of the CULTURA project, co-funded under the Seventh Framework Programme of the European Commission, Area “Digital Libraries and Digital Preservation” (ICT-2009.4.1), grant agreement No 269973.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E
DELLO SPETTACOLO
CICLO XXVI

Frammenti dell'Aldilà.

*Immagini nella Divina Commedia nell'Italia
settentrionale del Trecento*

TOMO II

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Vittoria Romani

Supervisore: Ch.mo Prof. Federica Toniolo

Dottorando: Chiara Ponchia

CAPITOLO I



Fig. I.1 Maestro delle Effigi domenicane, *Dante e Virgilio nella selva oscura*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, f. 1r, *Inf.*, I

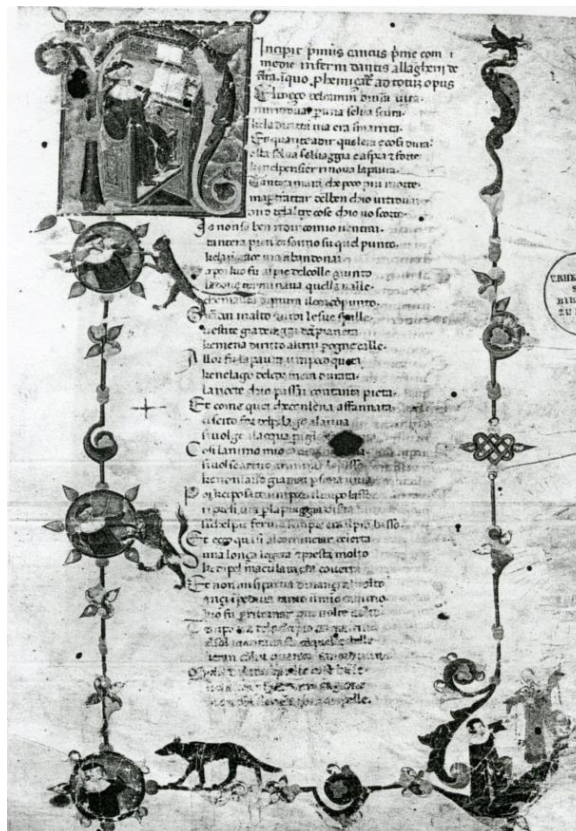


Fig. I.2 Maestro delle Effigi domenicane, *Dante allo scrittoio; Le tre fiere; L'incontro con Virgilio*, Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Rehdiger 227, f. 2r, *Inf.*, I

Ossim qui don pu di mille gracio. e' cui fa le
 d'uctore mentione di federigo solo ipatore. a di
 oest octauano del li vbuldini chardinale di ma.
 diucono chardinale
 di sei marai va la
 ca. federigo fo fu
 ipatore chononato
 nel .o. .v. di hono
 rio papa il die di sa
 ca eccilia. regnoe
 an. .ccc. questi fu
 primo lo di la che
 a ala dignitate im
 piale. et per che n
 male la trاعة. da
 papa Gregorio fu
 scomunicato et
 in pncento papa
 a Leone publice
 il suo ipato. in ma
 cio de la sei chesa.
 et per questa lodi
 puote. a lo ipato. ce
 nce de q'q' n' d'p
 di. andi. il quale
 federigo nel .o. .cc.
 l. scomunicato
 sana penitencia et
 omnia facta mencia
 re la chesa. la notte
 di scilicet. a si que
 ciola in ch' magna
 moue. a gle. den
 vno p'ma. a in
 fu la loca. in se
 suo la fano. q
 fo. a on lui ma
 l'no a stoghe. de
 omne. in lo. r'p
 de. omni. ch'at
 uolle. comare.
 il garlo. in la sei
 chesa. se. et. tene
 and. in. quella. e
 com. ma. a. n
 qua. der. se. di
 qui. p'ma.
 et. omne. p' d'p
 der. se. di. se. fa
 il. p'ma. federigo
 in. se. p'ma.

ala risposta muto.
 fatch a sauer chel
 feci che pentana.
 sia nel erp' che
 manete soluto.
E g'ial maest' mio
 mi richamaua.
 per d'ho p'eg'ha
 lo sp'rico p'm' auacio.
 che mi diceffe ch'
 chon lui staua.
Ossim qui don n
 pu di mille gracio.
 Qua dentro e lo se
 chondo federigo
 el chardinale a de
 lualter mi taccio.
Indi fastose. et io
 inuer lanticho
 poeta uol' passi
 ripensando
 a quel parlar che
 mi parua inimico.
 li si mosse a poi
 chosi andando.
 di disse perche se

tu chosi smarrito.
 Et io li sodisteci al
 suo domando.
Lamente tua chonferm
 quel chui v'dito.
 di chontra te ne cho
 mando de saggio.
 Et ora a te a chui io
 driggol d'ito.
Quando sarai dimang
 al dolce raggio.
 di quella il chui bel
 lo occhio tutto vede.
 da lei saprai di tua
 vital viaggio.
Apresso uolse a man
 sinistral piede
 lasciamo il monte a
 gimo inuer sol moq.
 per vn sentiere cha
 vna ualle fiede.
Ohem si la su facea
 spiacer suo leggo.
**Chomincia il cha
 pitolo .xj. .vca.**

grato che d'ontia la madre chesa de
 sui auca e' al'cato chon lanimo a chon
 le opere sue a vso di dire questa parola.
 che se i
 amma
 era di
 lauer p
 duca p
 li ghil
 lini. in
 questo
 noate
 due do
 seluna
 heresia
 doue di
 cese a
 nuna e
 onte m
 mostra
 che ne
 dubita
 se a ch
 dubia
 in fede
 e heret
 do. Lal
 eto d'is
 ratione
 ma t'ad
 aduue
 ene de
 chi e co
 lanimo
 chonca
 la chesa
 di d'io
 che eli
 no sia
 heretico.
 et p'mo
 dice si
 ghil
 i mi p
 termina
**Chapa
 colo .xj.**

nel
 ale
 tratta de
 .ij. .cc. di
 di loto
 di inferno
 et d'isti
 que de
 le genti
 che de
 ni sone
 punite
 a peche
 ni pui
 che alit
 ue. Et solue vna q'stione in q'sto. in. ch'aplo




Fig. I.3 Secondo maestro daddesco, La tomba di papa Anastasio, Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 313, f. 25v, Inf., XI



Fig. I.4 Miniatore fiorentino, *Pluto; gli avari e i prodighi*,
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, f. 6v, *Inf.*, VII

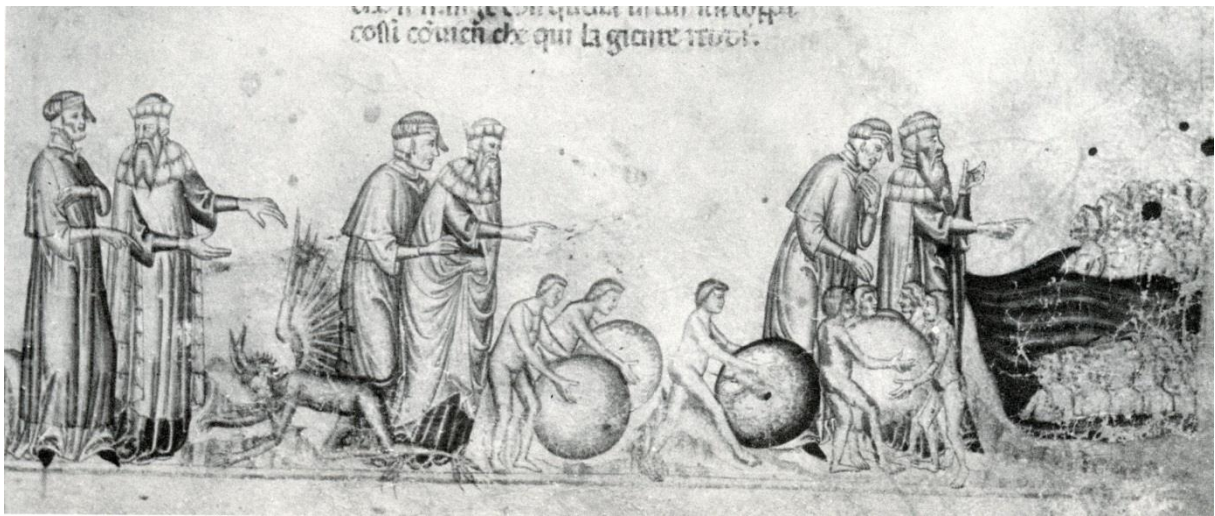


Fig. I.5 Miniatore napoletano, *Pluto; gli avari e i prodighi*,
Londra, British Library, Additional 19587, f. 11r, *Inf.*, VII



Fig. I.6 Miniatore napoletano, *Dante con la lupa*,
Napoli, Biblioteca dei Gerolamini, ms. CF.2.16, f. 2r, *Inf.*, I



Fig. I.7 Miniatore emiliano, *L'incontro con Casella*,
 Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 51r, *Pur.*, II



Fig. I.8 Maestro degli Antifonari padovani, *La selva dei suicidi e le arpie*,
 Londra, British Library, Egerton 943, f. 23v, *Inf.*, XIII



Fig. I.11 Miniatore emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *I grandi poeti antichi*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 3v, Inf., IV



Fig. I.12 Miniatore padovano o ferrarese, *Gerione*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 52v, Inf., XVII



Fig. I.13 Miniatore veneto (Cristoforo Cortese?), *Il castello dalle sette mura; I grandi poeti antichi*, Rimini, Biblioteca Gambalughiana, ms. SC. 1162, f. 11v, *Inf.*, IV

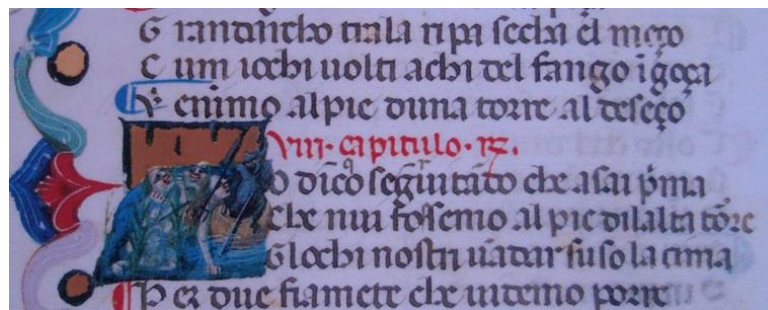


Fig. I.14 Illustratore, *Flegiàs e gli iracondi*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 18r, *Inf.*, VIII



Fig. I.15 Cristoforo Cortese, *Caronte*,
Parigi, Bibliothèque Nationale, It.78,
f. 14v, *Inf.*, III



Fig. I.16 Miniatore lombardo, *Il conte Ugolino*,
Firenze, Biblioteca Nazionale,
B.R. 39, f. 135r, *Inf.*, XXXIII



Fig. I.17 Maestro delle *Vitae Imperatorum*, *Cerbero e i golosi*,
Parigi, Bibliothèque Nationale, It.2017, f. 72r, *Inf.*, VI

F into questo la buya campagna
Tremo sì forte che delo spaiento
La mente di sudor anchor mi bagna
L a terra lagrimosa diede uento
che baleno una l use uerimghia
La qual mi unte ciascu sentimento
E t caddi come lhuom cui sonno piglia



Fig. I.18 Guglielmo Giraldi, *I grandi poeti antichi*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365, f. 9r, *Inf.*, IV

CAPITOLO II



Fig. II.1 Maestro delle Effigi domenicane, *Dante e Virgilio nella selva oscura; le tre fiere*, Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, ms. 1080, f. 1r, *Inf.*, I



Fig. II.2 Maestro delle Effigi domenicane, *La navicella dell'ingegno; l'incontro con Catone*,
 Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, ms. 1080, f. 36r, Pur., I



Fig. II.3 Maestro delle Effigi domenicane, *Incoronazione della Vergine; le gerarchie angeliche; Dante incoronato*, Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, ms. 1080, f. 71r, Par., I



Fig. II.4 Maestro delle Effigi domenicane, *Dante e Virgilio nella selva oscura*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, f. 1r, *Inf.*, I



Fig. II.5 Miniatore fiorentino, *Ser Brunetto incontra la donna della Natura*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 146, f. 2v

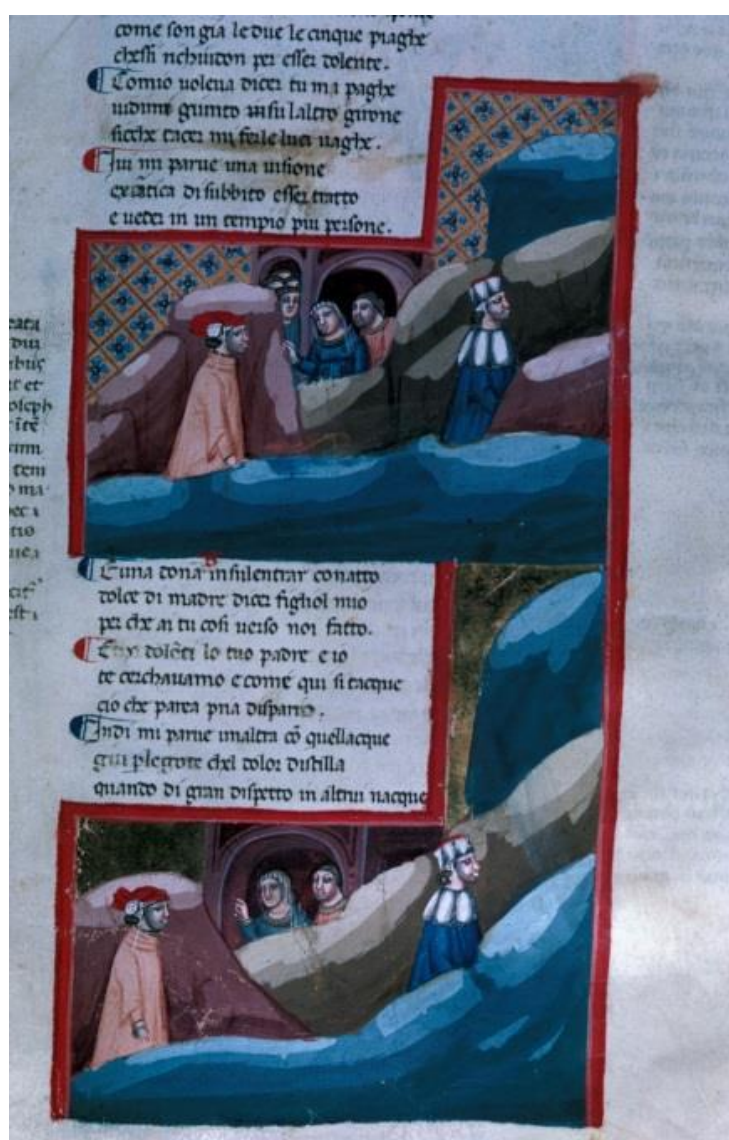


Fig. II.6 Maestro degli Antifonari padovani, *Esempi di mansuetudine*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 90r, *Pur.*, XV



Fig. II.7 Maestro degli Antifonari padovani, *La navicella dell'ingegno; l'incontro con Catone*, Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 63r, Pur., I



Fig. II.8 Maestro degli Antifonari padovani, *Dante e Beatrice nel cielo di Mercurio*, Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 135v, Par., V

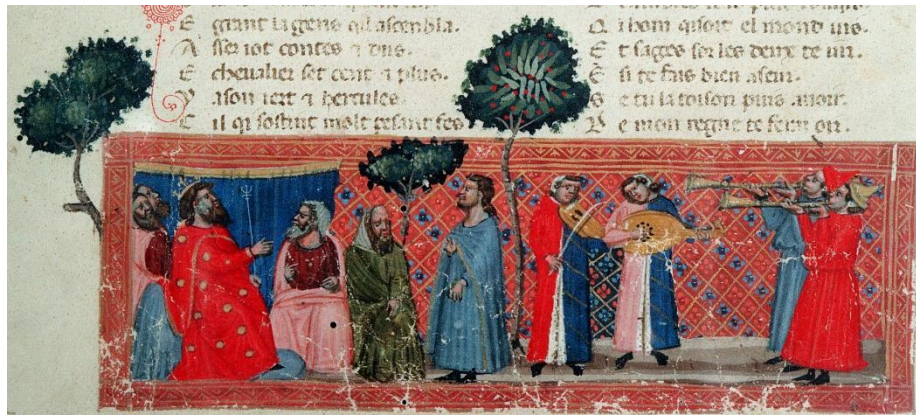


Fig. II.9 Maestro degli Antifonari padovani, *Re Pelia invia Giasone a conquistare il vello d'oro*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Cod. 2571, f. 5v



Fig. II.10 Miniatore bolognese, *Scena di commercio*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 14431, f. 151r

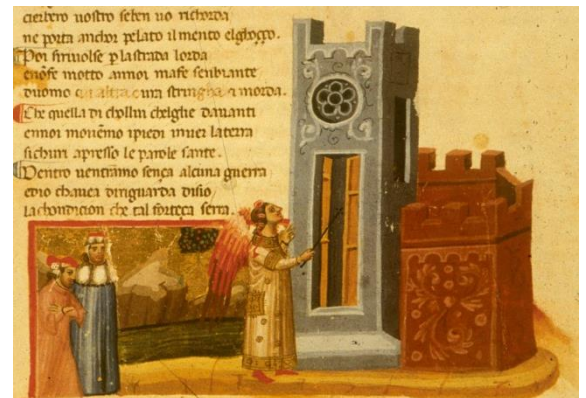


Fig. II.11 Maestro degli Antifonari padovani, *Il messo celeste apre le porte della Città di Dite*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 18r, *Inf.*, IX



Fig. II.12 Maestro degli Antifonari padovani, *La tomba di papa Anastasio*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 20r, *Inf.*, XI



Fig. II.13 Maestro del 1328, *La Vergine tra san Pietro e un angelo*, Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 633, f. 1r



Fig. II.14 Secondo Maestro di San Domenico, *Visione di sant' Eustachio*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gozz. 210, op. 8, f. 1r



Fig. II.15 Miniatore bolognese, *Lavanda dei piedi*,
Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, fondo Ospedali 2, f. 5r



Fig. II.16 Maestro della Crocifissione D, *Santa Maria Maddalena; vendita delle stoffe*,
Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 634, f. 3r



Fig. II.17 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Dante nella selva oscura; le tre fiere*, Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33 (Codex Italicus), f. 1r, *Inf.*, I

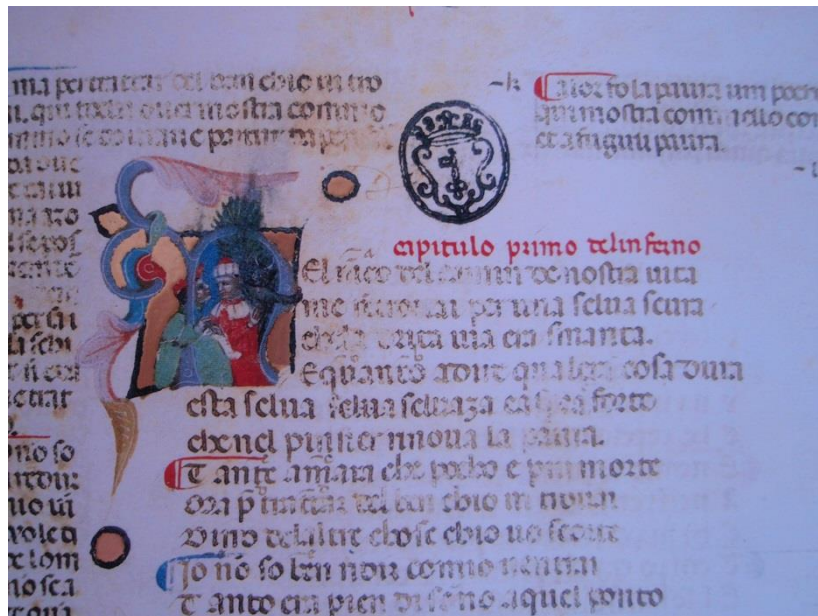


Fig. II.18 Illustratore, *Dante e Virgilio nella selva oscura*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 1r, *Inf.*, I

CAPITOLO III



Fig. III.1 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Gli ignavi e Celestino V*,
Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 3r, *Inf.*, III



Fig. III.2 Maestro lombardo o veronese, *Gerione*,
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,
It.IX.276, f. 12r, *Inf.*, XVII



Fig. III.3 Maestro degli Antifonari padovani, *La selva oscura*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 3r, *Inf.*, I



Fig. III.4 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *I tiranni nel Flegetonte*,
Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 11r, *Inf.*, XII



Fig. III.5 *Giudizio universale*,
Bourges, Saint-Etienne, portale occidentale,



Fig. III.6 *Giudizio universale*, Leon, cattedrale, portale



Fig. III.7 Maestro lombardo o veronese, *La bolgia dei barattieri*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 15r, *Inf.*, XXI



Fig. III.8 Maestro emiliano, *La bolgia dei barattieri*, Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8., f. 29r, *Inf.*, XXI



Fig. III.9 Giotto, *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, Assisi, San Francesco, (dettaglio)



Fig. III.10 Giotto, *Il tradimento di Giuda*, Padova, Cappella degli Scrovegni,



Fig. III.11 Maestro delle Effigi domenicane, *Beatrice indica Dio a Dante*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.13, f. 49r



Fig. III.12 *La preghiera di san Bernardo alla Vergine*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 9, Par., XXXIII

CAPITOLO IV



Fig. IV.1 Leopoldo Toniolo, *Dante e Giotto*, Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 167

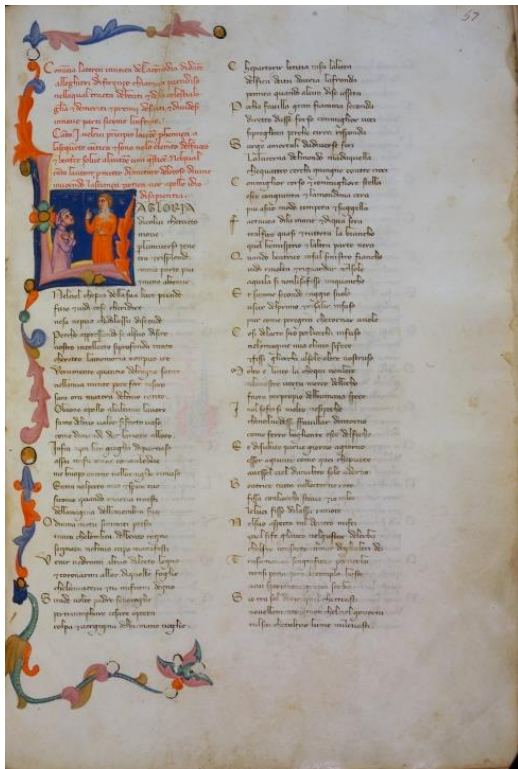


Fig. IV.2 Bottega di Pacino di Bonaguida, *Dante e Beatrice*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1010, f. 57r, Par., I



Fig. IV.3 Bottega di Pacino di Bonaguida, *Dante e Virgilio nella selva oscura*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC.XIII.41, f. 1r, Inf., I



Fig. IV.4 Illustratore, *Scena di furto*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 70v, commento al canto XXIV dell'*Inf.*

Fig. IV.5 Illustratore, *Scena di furto*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 71r, *Inf.*, XXIV



Fig. IV.6 Illustratore, *L'avarizia*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 149r, *Pur.*, XX

Fig. IV.7 Illustratore, *Il pagamento dei debiti*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 11r, *Inf.*, V



Fig. IV.8 Illustratore, *La navicella dell'ingegno*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, f. 105r, *Pur.*, I



Fig. IV.9 Miniatore bolognese, *Il commercio marittimo*, Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 493, f. 266v



Fig. IV.10 Maestro del B18, *Il commercio marittimo*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. B18, f. 227r



Fig. IV.11 Maestro degli Antifonari padovani, *La porta del Purgatorio*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 79r, *Pur.*, IX

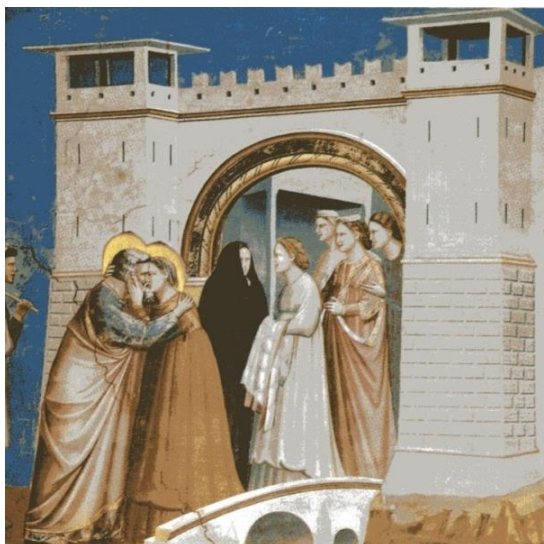


Fig. IV.12 Giotto, *L'incontro alla porta aurea*, Padova, Cappella degli Scrovegni



Fig. IV.13 Maestro degli Antifonari padovani, *La porta dell'inferno*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 6v, *Inf.*, III

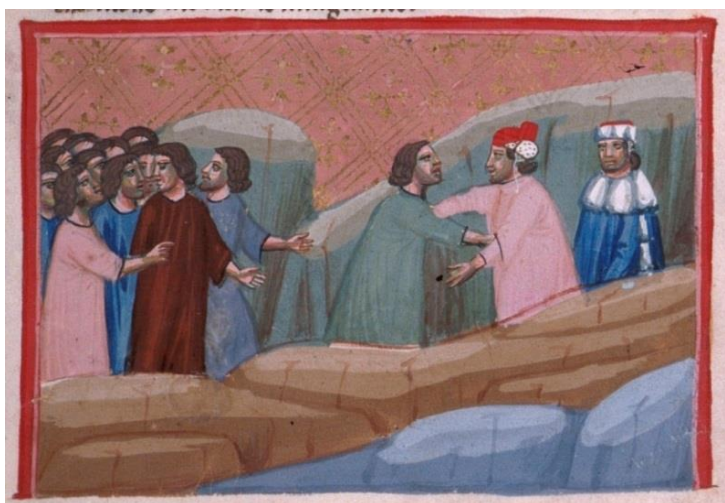


Fig. IV.14 Maestro degli Antifonari padovani, *L'incontro con Casella*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 65v, *Pur.*, II



Fig. IV.17 Maestro degli Antifonari padovani, *Esempi di umiltà*,
 Londra, British Library, Egerton 943, f. 80v, *Pur.*, X



Fig. IV.18 Giotto, *Le Virtù*, Padova, Cappella degli Scrovegni, (dettaglio con la *Giustizia* e la *Temperanza*)



Fig. IV.19 Miniatore padovano o ferrarese, *Esempi di umiltà*,
 Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 130r, *Pur.*, X



Fig. IV.20 Maestro degli Antifonari padovani, *L'arrivo di Gerione*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 30v, *Inf.*, XVII



Fig. IV.21 Miniatore bolognese, *Il commercio marittimo*, Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 493, f. 266v

CAPITOLO V



Fig. V.1 Pittore di Sabouroff (?), *Caronte*,
Lekythos



Fig. V.2 Miniatore tedesco, *Caronte*,
Berlino, Staatsbibliothek,
Germ. 282, f. 23r



Fig. V.3 Primo maestro daddesco, *Caronte*,
Firenze, Biblioteca Nazionale, Pal. 313, f. 6v, *Inf.*, III



Fig. V.4 Miniatore fiorentino, *Caronte*,
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, f. 3r, *Inf.*, III



Fig. V.5 Miniatore padovano o ferrarese, *Caronte*,
Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 11v, *Inf.*, III



Fig. V.6 Miniatore emiliano, *Caronte*, Modena, Biblioteca estense, a.R.4.8, f. 11v, *Inf.*, III



Fig. V.7 Miniatore emiliano
(cerchia di Simone dei Crocefissi), *Caronte*,
Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 2v, *Inf.*, III



Fig. V.8 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Caronte*,
Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 3r, *Inf.*, III



Fig. V.9 Maestro degli Antifonari padovani, *Caronte*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 7v, *Inf.*, III



Fig. V.10 Miniatore lombardo o veronese, *Caronte*,
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 2v, *Inf.*, III

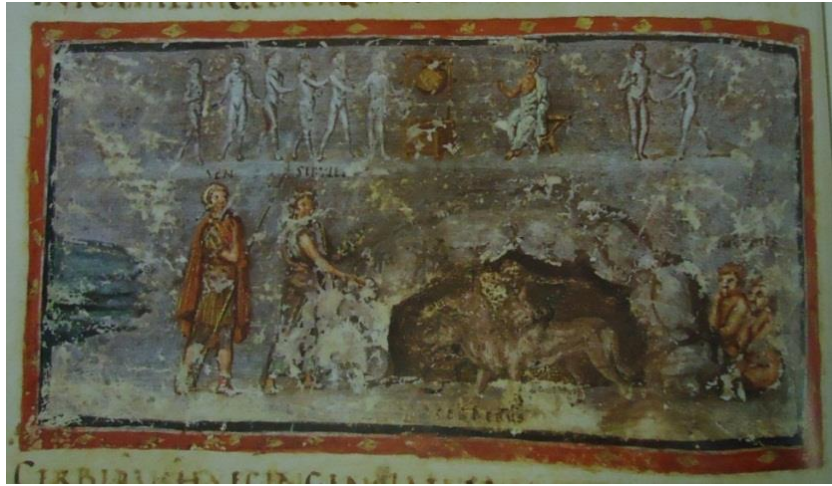


Fig. V.11 Terzo maestro del Virgilio Vaticano, *La sibilla ed Enea acquietano Cerbero; il giudizio di Minosse*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3225, f. 48v



Fig. V.12 Secondo Maestro daddesco, *Minosse*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Pal. 313, f. 11v, *Inf.*, V



Fig. V.13 Miniatore fiorentino, *Minosse*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, f. 4v, *Inf.*, V



Fig. V.14 Maestro degli Antifonari padovani, *Minosse*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 10r, *Inf.*, V



Fig. V.15 Miniatore lombardo o veronese, *Minosse*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 3v, *Inf.*, V



Fig. V.16 Miniatore emiliano, *Minosse*, Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 7v, *Inf.*, V



Fig. V.17 Maestro del 1328,
Maestro che tiene una lezione di diritto,
New York, Pierpont Morgan Library, M 716, f. 1r



Fig. V.18 Maestro del 1311,
Accusa anonima ad un vescovo,
Città del Vaticano, Vat. Lat. 1375, f. 129r



Fig. V.19 Miniatore padovano o ferrarese, *Minosse*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 17v, *Inf.*, V



Fig. V.20 Miniatore emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *Minosse*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 4v, *Inf.*, V



Fig. V.21 Miniatore veneto (Cristoforo Cortese?), *Minosse*, Rimini, Biblioteca Gambalunga, SC. 1162, f. 13v, *Inf.*, V



Fig. V.22 Miniatore veneto (Cristoforo Cortese?), *I lussuriosi; Paolo e Francesca*, Rimini, Biblioteca Gambalunga, SC. 1162, f. 15v, *Inf.*, V



Fig. V.23 Miniatore veneto (Cristoforo Cortese?), *Il Limbo*, Rimini, Biblioteca Gambalunga, SC. 1162, ff. 10r-11v, *Inf.*, IV



Fig. V.24 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Minosse*, Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 4v, *Inf.*, V



Fig. V.25 Miniatore fiorentino, *Cerbero*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, f. 5v, *Inf.*, VI



Fig. V.26 Primo maestro del Virgilio Vaticano, *Orfeo entra negli Inferi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3225, f. 9r



Fig. V.27 Secondo maestro daddesco, *Cerbero*,
Firenze, Biblioteca Nazionale, Pal. 313, f. 14r, *Inf.*, VI

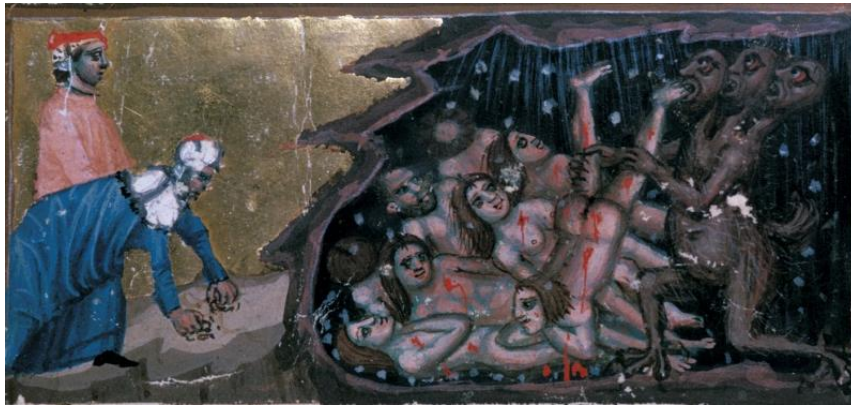


Fig. V.28 Maestro degli Antifonari padovani, *Cerbero*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 12r, *Inf.*, VI



Fig. V.29 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Cerbero*,
Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 5v, *Inf.*, VI



Fig. V.33 Miniatore emiliano, *Cerbero*, Modena, Biblioteca Estense, α .R.4.8, f. 8v, *Inf.*, VI



Fig. V.34 William de Brailes, *Diavolo con seconda testa sull'addome*, Fitzwilliam Museum, ms. 330, (dettaglio)



Fig. V.35 Miniatore veneto (Cristoforo Cortese?), *Cerbero*, Rimini, Biblioteca Gambalunga, SC. 1162, f. 16v, *Inf.*, VI



Fig. V.36 Miniatore fiorentino, *Gli avari e i prodighi*,
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, f. 6v, *Inf.*, VII



Fig. V.37 Miniatore padovano o ferrarese, *Gli avari e i prodighi*,
Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 21v, *Inf.*, VII



Fig. V.38 Miniatore lombardo o veronese, *Gli avari e i prodighi*,
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 5r, *Inf.*, VII



Fig. V.39 Miniatore emiliano, *Gli avari e i prodighi*,
Modena, Biblioteca Estense, a.R.4.8, f. 9r, *Inf.*, VII



Fig. V.40 Miniatore veneto (Cristoforo Cortese?),
Gli avari e i prodighi,
Rimini, Biblioteca Gambalunga,
SC. 1162, f. 18v, *Inf.*, VI



Fig. V.41 Miniatore veneto (Cristoforo Cortese?),
Gli avari e i prodighi,
Rimini, Biblioteca Gambalunga,
SC. 1162, f. 20r, *Inf.*, VII



Fig. V.45 Maestro degli Antifonari padovani,
Gli avari e i prodighi, Londra, British Library,
Egerton 943, f. 14r, *Inf.*, VII



Fig. V.42 Maestro dell'Epistolario dandoliano,
Gli avari e i prodighi,
Budapest, Biblioteca Universitaria,
ms. 33, f. 6v, *Inf.*, VII



Fig. V.43 Miniatore emiliano
(cerchia di Simone dei Crocefissi),
Gli avari e i prodighi, Roma,
Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 6r, *Inf.*, VII



Fig. V.44 Miniatore carolingio, *Salmo 11* "in circuiti impii ambulant",
Utrecht, Biblioteca Universitaria, ms. 32



Fig. V.46 *Giudizio universale*, Ferrara, Cattedrale, livello superiore del protiro, (dettaglio)



Fig. V.47 Maestro degli Antifonari padovani, *Gli usurai*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 30v, *Inf.*, XVII

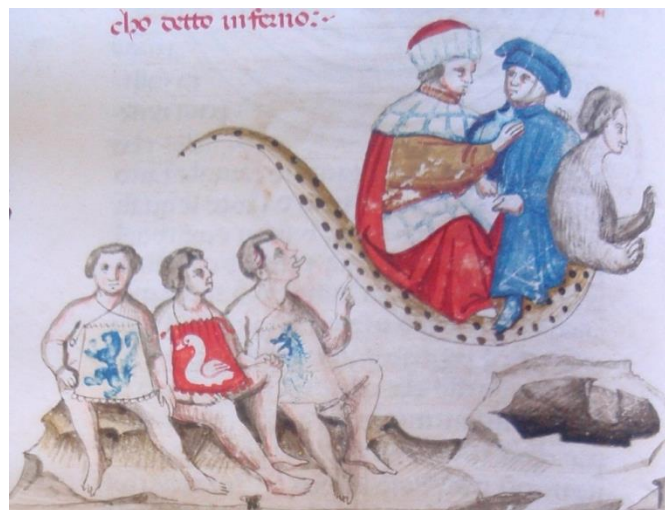


Fig. V.48 Miniatore padovano o ferrarese, *Gli usurai*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 52v, *Inf.*, XVII

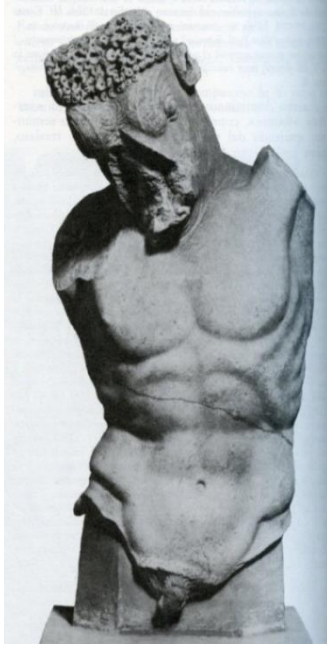


Fig. V.49 *Minotauro*, Roma, Museo Nazionale Romano, copia romana da un gruppo bronzeo di V sec a.C.



Fig. V.50 Secondo maestro daddesco, *Il Minotauro*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Pal. 313, f. 28r, *Inf.*, XII



Fig. V.51 Miniature fiorentino, *Il Minotauro*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, f. 10v, *Inf.*, XII



Fig. V.52 Maestro degli Antifonari padovani, *Il Minotauro*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 21v, *Inf.*, XII



Fig. V.53 Miniatore emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *Il Minotauro*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 10r, *Inf.*, XII



Fig. V.54 Miniatore lombardo o veronese, *Il Minotauro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 8v, *Inf.*, XII



Fig. V.55 Miniatore emiliano, *Il Minotauro*, Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 16v, *Inf.*, XII



Fig. V.56 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Il Minotauro*,
Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 10v, *Inf.*, XII

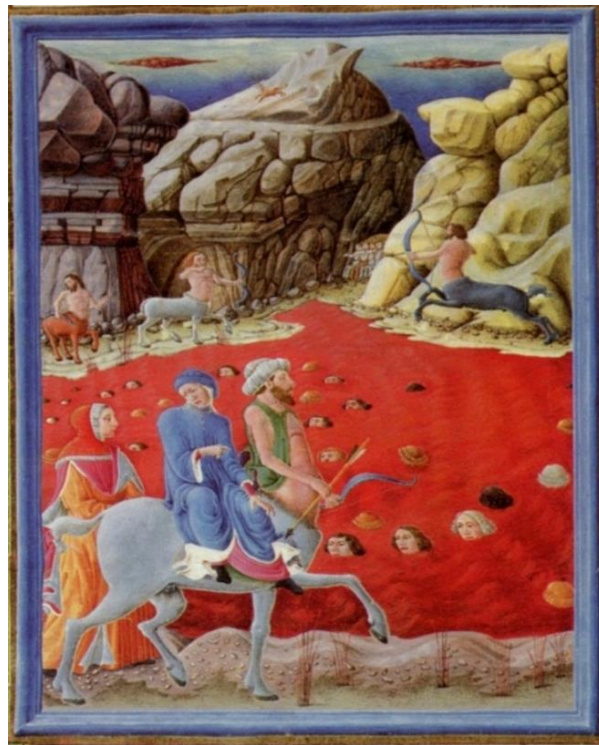


Fig. V.57 Guglielmo Giraldi, *Il Minotauro*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365, f. 30v, *Inf.*, XII



Fig. V.58 Guglielmo Giraldi, *Il Minotauro*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365, f. 30v, *Inf.*, XII (dettaglio)



Fig. V.59 Maestro degli Antifonari padovani, *Le arpie*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 23v, *Inf.*, XIII



Fig. V.60 Miniatore lombardo o veronese, *Le arpie*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 9v, *Inf.*, XIII

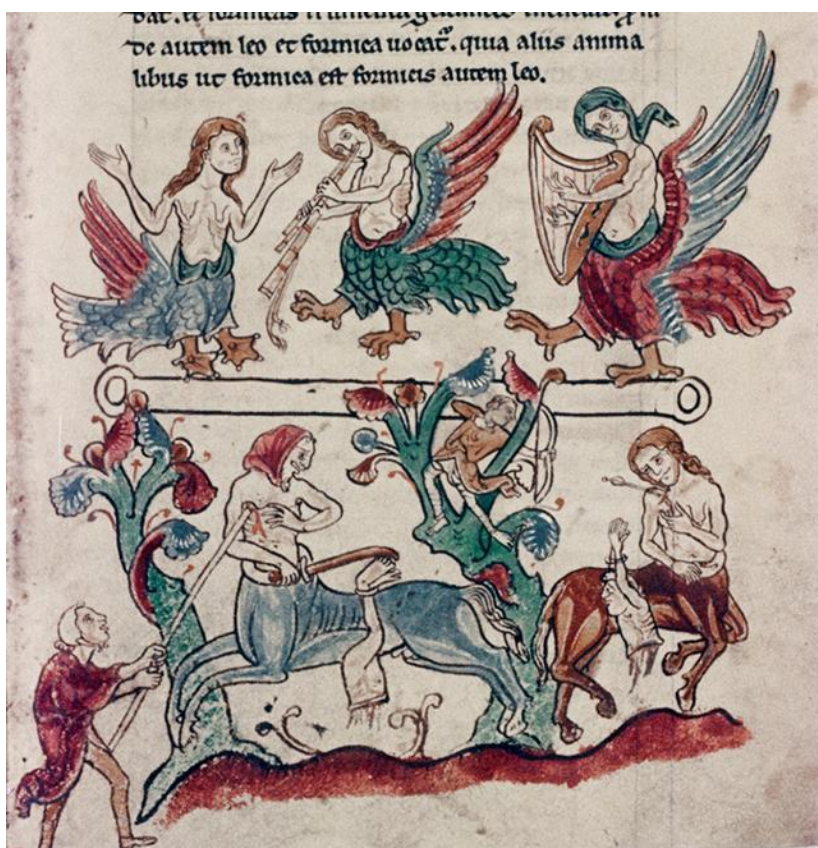


Fig. V.61 Miniatore inglese, *Arpie e centauri*, Oxford, Bodleian Library, ms. 602, f. 10r



Fig. V.62 Miniature carolingio, *Sagittario*,
Leida, Biblioteca Universitaria, ms. Voss. Lat. Q. 79, f. 52v



Fig. V.63 Gherardo di Giovanni, *Sagittario*,
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana,
Plut. 89 sup. 43, f. 85v



Fig. V.64 Miniature inglese, *Centauro*,
Oxford, Bodleian Library,
Ashmole 1462, f. 23r



Fig. V.65 Maestro degli Antifonari padovani, *I centauri*,
 Londra, British Library, Egerton 943, f. 22r, *Inf.*, XII



Fig. V.66 Maestro degli Antifonari padovani, *Un centauro attacca un gruppo di cavalieri*,
 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571, f. 71v



Fig. V.67 *Satana*,
Stoccolma, Kungl. Bibl. Codex Holm A148, f. 290r

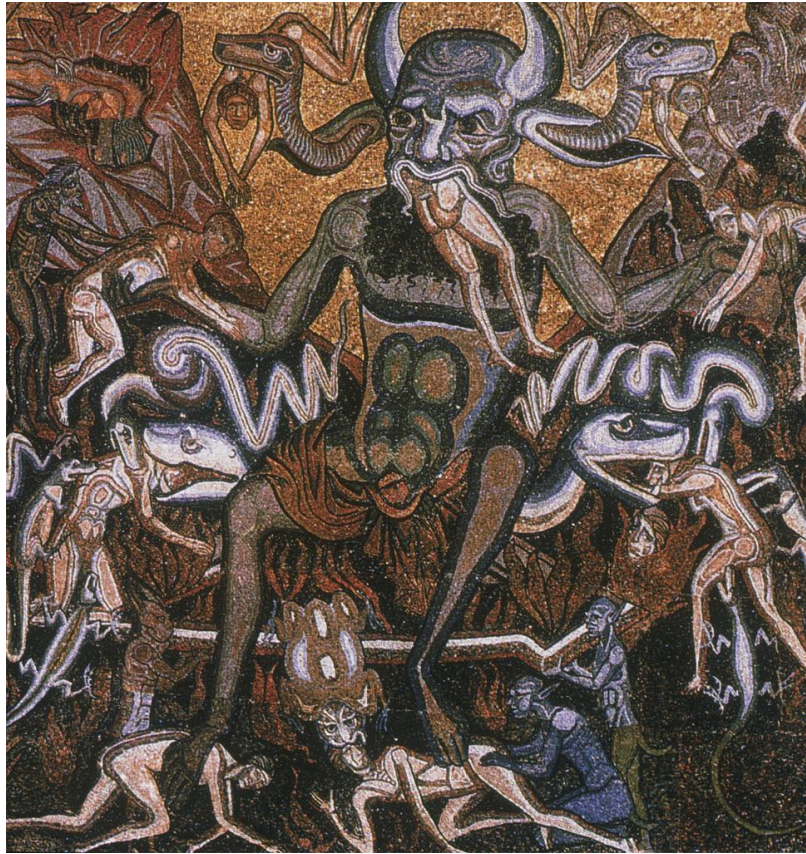


Fig. V.68 Coppo di Marcovaldo, *Giudizio finale*,
Firenze, Battistero di San Giovanni, cupola, (dettaglio)



Fig. V.69 Giotto, *Giudizio finale*,
Padova, Cappella degli Scrovegni, controfacciata, (dettaglio)



Fig. V.70 *Demoni a tre facce*,
Tuscania, San Pietro, (dettaglio della bifora nella parte destra della facciata)



Fig. V.71 Miniatore fiorentino, *Lucifero*,
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152, f. 29v, *Inf.*, XXXIV



Fig. V.72 Maestro degli Antifonari padovani, *Lucifero*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 61r, *Inf.*, XXXIV



Fig. V.73 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Lucifero*, Budapest, ms. 33, f. 27r, *Inf.*, XXXIV

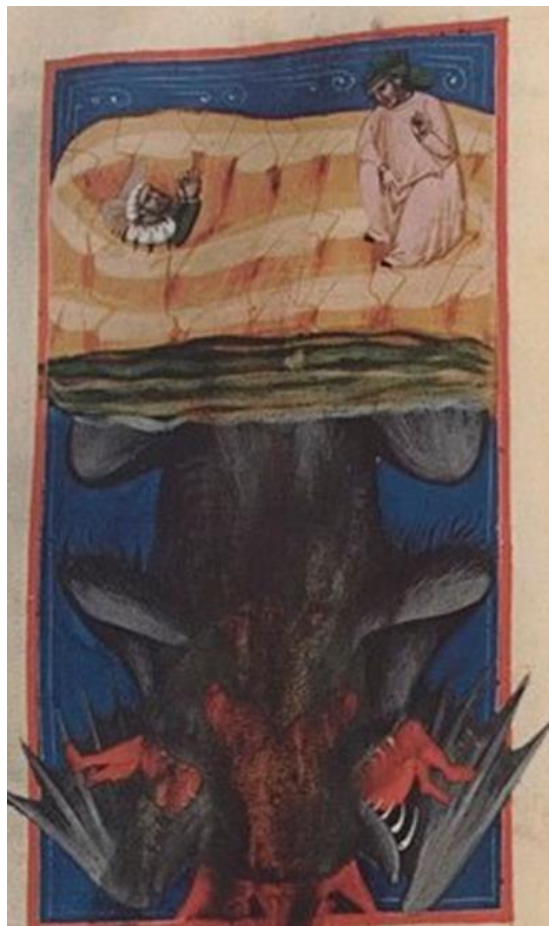


Fig. V.74 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *Lucifero*, Budapest, ms. 33, f. 27v, *Inf.*, XXXIV



Fig. V.75 Miniatore padovano o ferrarese, *Lucifero*,
Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 102r, *Inf.*, XXXIV



Fig. V.76 Miniatore emiliano
(cerchia di Simone dei Crocefissi),
Lucifero, Roma, Biblioteca Angelica,
ms. 1102, f. 30r, *Inf.*, XXXIV

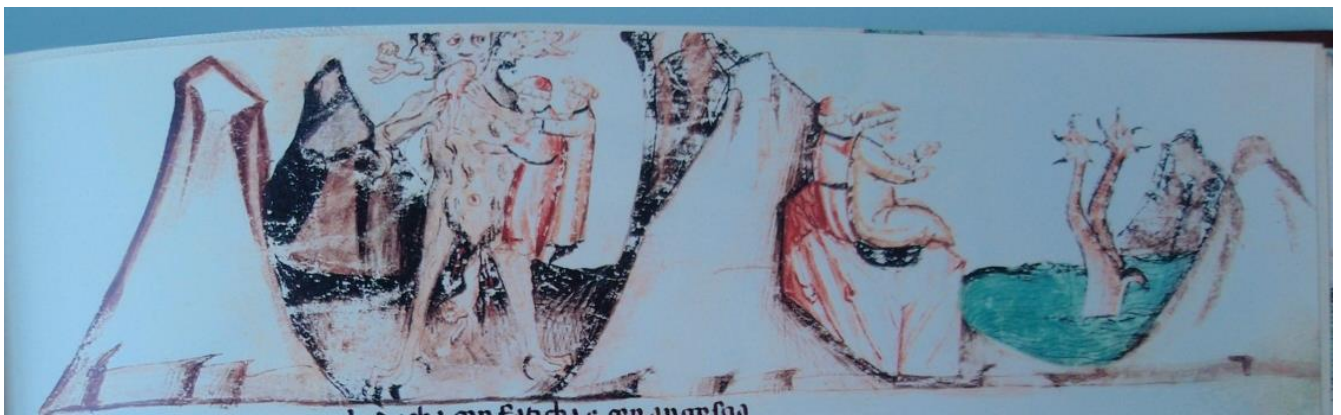


Fig. V.77 Miniatore emiliano, *Lucifero*,
Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 47r, *Inf.*, XXXIV



Fig. V.78 Miniatore lombardo o veronese, *Lucifero*,
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 25r, *Inf.*, XXXIV



Fig. V.79 Miniatore lombardo o veronese, *Lucifero*,
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 26r, *Inf.*, XXXIV



Fig. V.80 *Lucifero*,
Londra, Victoria & Albert Museum,
inv. n. 24 – 1926 (dettaglio)

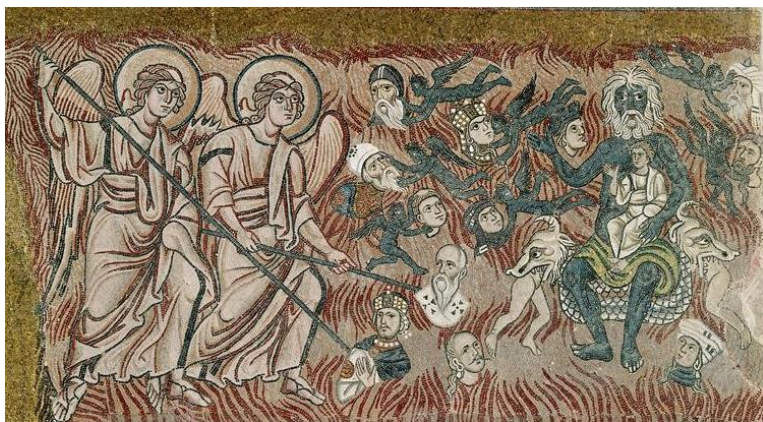


Fig. V.81 *Giudizio finale*,
Torcello, Cattedrale, controfacciata, (dettaglio)



Fig. V.82 Giusto de' Menabuoi,
Giudizio finale, Viboldone,
Abbazia dei Santi Pietro e Paolo
tiburio, (dettaglio)



Fig. V.83 *Giudizio finale*, Conques, Sainte-Foy,
timpano occidentale, (dettaglio con scena d'impiccagione)

CAPITOLO VI

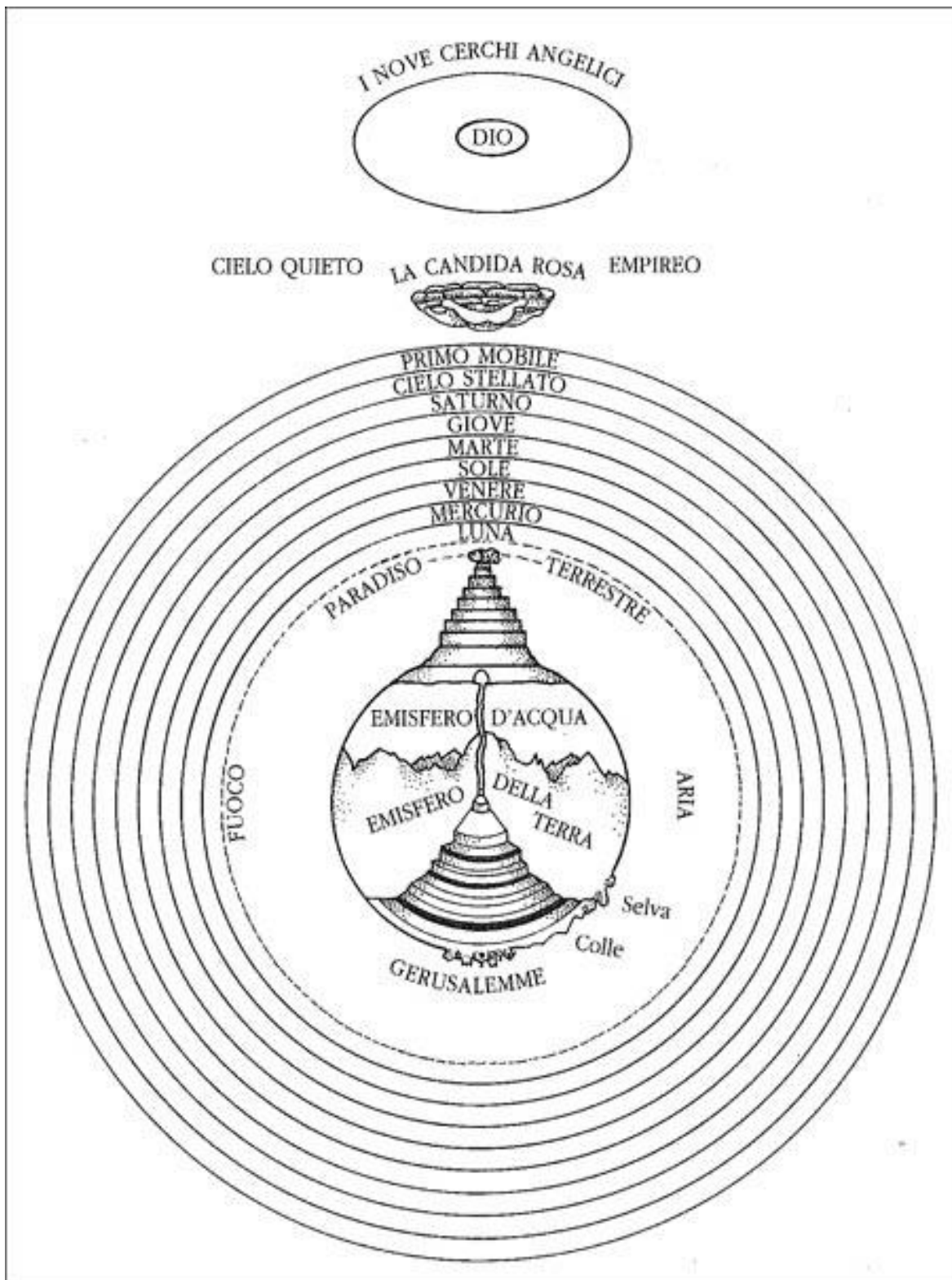


Fig. VI.1 La struttura dell'universo dantesco



Fig. VI.2 Miniatore emiliano, *La città di Dite*,
Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 12v, *Inf.*, IX



Fig. VI.3 Miniatore lombardo o veronese, *La città di Dite*,
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 6v, *Inf.*, VIII



Fig. VI.4 Maestro degli Antifonari padovani, *Minosse*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 10r, *Inf.*, V



Fig. VI.5 Miniatore padovano o ferrarese, *I quattro sapienti*
Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67, f. 14r, *Inf.*, IV



Fig. VI.6 Miniatore emiliano, *La palude Stigia e l'incontro con Filippo Argenti*,
Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 11r, *Inf.*, VIII

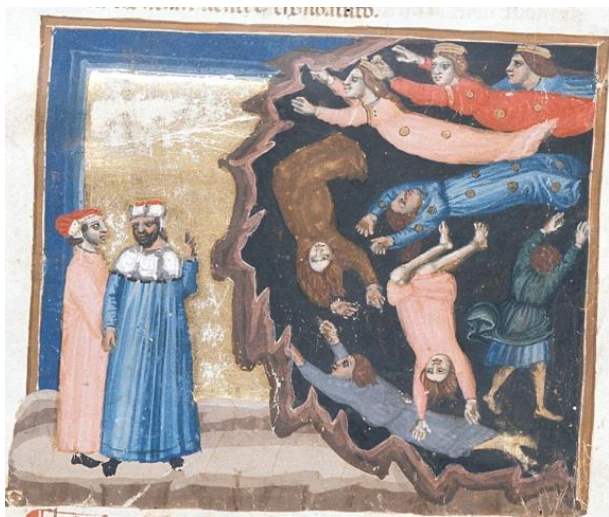


Fig. VI.7 Maestro degli Antifonari padovani, *I lussuriosi*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 10v, *Inf.*, V



Fig. VI.8 Maestro degli Antifonari padovani, *Il pozzo dei giganti*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 55v, *Inf.*, XXXI



Fig. VI.9 *Anastasi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 592



Fig. VI.10 *Anastasi*, Troia, Biblioteca Capitolare, *Exultet* 3



Fig. VI.11 *Giudizio universale*, Sant'Angelo in Formis, controfacciata, (particolare)



Fig. VI.12 *Anastasi*, Venezia, San Marco, volta occidentale



Fig. VI.13 Miniatore lombardo o veronese, *La porta dell'inferno*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, f. 2r, *Inf.*, III



Fig. VI.14 Miniatore emiliano, *La porta dell'inferno*, Modena, Biblioteca Estense, *α.R.4.8*, f. 4r, *Inf.*, III



Fig. VI.15 Maestro degli Antifonari padovani, *La città di Dite*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 17r, *Inf.*, VIII



Fig. VI.16 Miniatore bolognese, *Scena di predica*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 2492, f. 273r



Fig. VI.17 Maestro degli Antifonari padovani, *Il conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggeri*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 58v, *Inf.*, XXXIII



Fig. VI.18 Miniatore bolognese, *Un giudice con tre uomini; Prestito di denaro*, Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 493, f. 359r

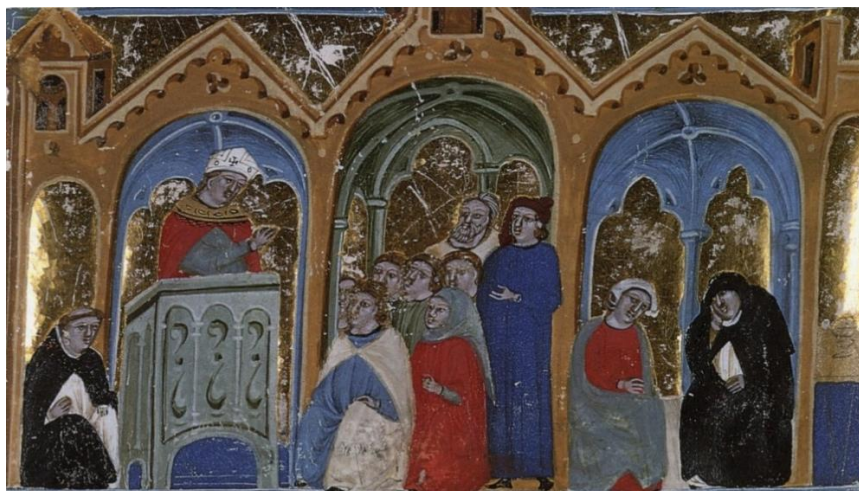


Fig. VI.19 Maestro del B18, *Scena di predica*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 400-2000



Fig. VI.20 Maestro degli Antifonari padovani, *Il castello dalle sette mura e gli spiriti magni*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 9v, *Inf.*, IV



Fig. VI.21 Maestro del Legendario Angioino ungherese, *Gregorio IX siede in un collegio di laici ed ecclesiastici* Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 3997, f. 1r

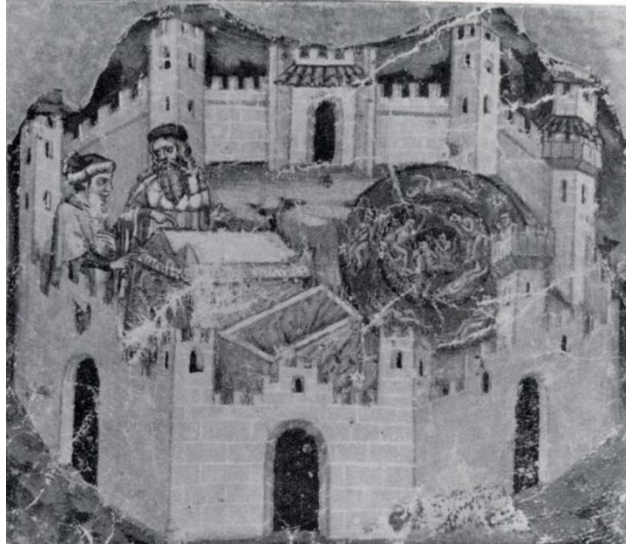


Fig. VI.22 Miniatore emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *Città di Dite – la tomba di papa Anastasio II*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 9v, *Inf.*, XI

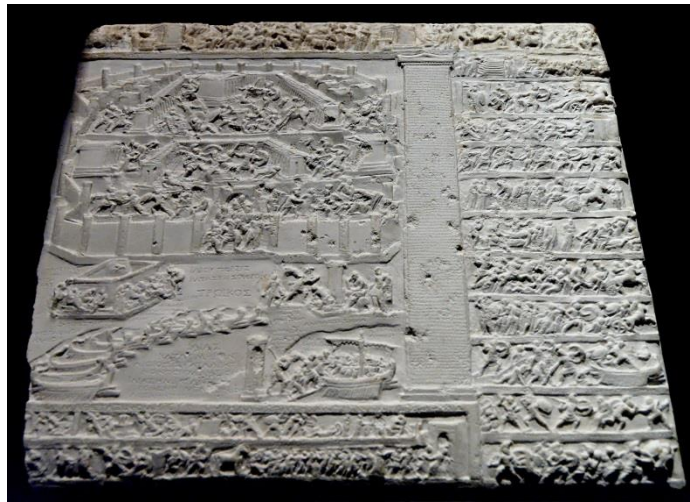


Fig. VI.23 *L'assedio di Troia*, Roma, Musei Capitolini, MC03126



Fig. VI.24 Terzo maestro del Virgilio Vaticano, *Enea e la Sibilla incontrano Deiobio; Tisifone sta di guardia alla porta del Tartaro*; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3225, f. 49r



Fig. VI.25 Miniatore carolingio, *Veduta della via Appia e Terracina*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1564, f. 89r



Fig. VI.26 Miniatore ottoniano, *La lavanda dei piedi*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, f. 237r



Fig. VI.27 Miniatore emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *Città di Dite – la tomba di papa Anastasio II*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 9v, *Inf.*, XI, (dettaglio)



Fig. VI.28 Sarcofago tardoantico detto di san Zama, Bologna, Santo Stefano



Fig. VI.29 Maestro dell'Epistolario dandoliano, *La selva dei suicidi*,
Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 12r, *Inf.*, XIII



Fig. VI.30 Secondo maestro del Virgilio Vaticano, *Enea alla tomba di Polidoro*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3225, f. 24v



Fig. VI.31 Miniatore emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *Città di Dite – la tomba di papa Anastasio II*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 9v, *Inf.*, XI., (dettaglio)



Fig. VI.32 *La presa di Bologna*, Lucca, Archivio di Stato



Fig. VI.33 Simone dei Crocefissi, *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Bartolomeo* (tavola centrale), *Arcangelo Gabriele, san Petronio, san Cristoforo e sant'Antonio abate* (sportello sinistro), *Vergine annunciata, san Gerolamo, santo vescovo (Ambrogio?) e san Floriano* (sportello destro), Londra-Firenze, Galleria Moretti

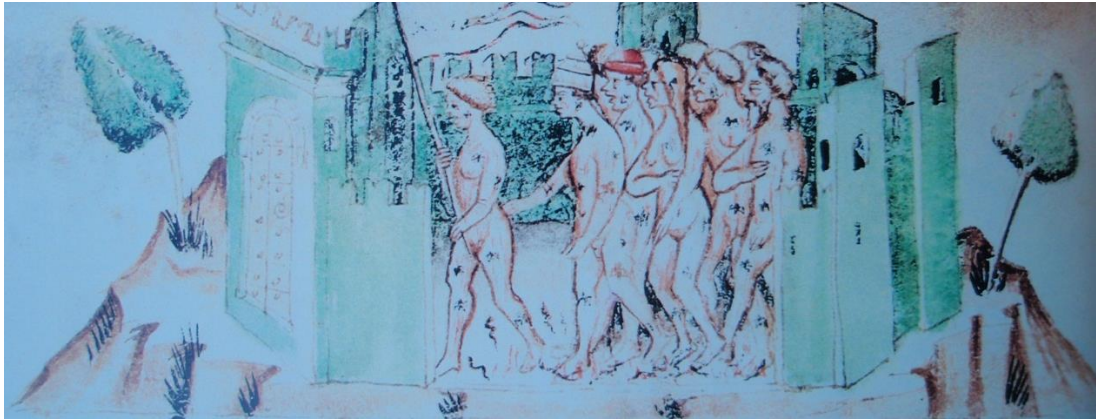


Fig. VI.34 Miniatore emiliano, *Gli ignavi*,
Modena, Biblioteca Estense, *α.R.4.8*, f. 4v, *Inf.*, III



Fig. VI.35 Miniatore emiliano, *La porta del purgatorio*,
Modena, Biblioteca Estense, *α.R.4.8*, f. 60r, *Pur.*, IX



Fig. VI.36 Miniatore emiliano, *Il cerchio dei superbi*,
Modena, Biblioteca Estense, *α.R.4.8*, f. 60v, *Pur.*, X



Fig. VI.37 Miniatore emiliano, *La città di Dite*,
Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 14v, *Inf.*, X



Fig. VI.38 Miniatore emiliano, *L'arrivo alla città di Dite*,
Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 11v, *Inf.*, VIII



Fig. VI.39 Miniatore emiliano (?), *Dante e Virgilio nella selva oscura; le tre fiere*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 2, f. 1r, *Inf.*, I



Fig. VI.40 Miniatore emiliano (?), *Il castello dalle sette mura*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 2, f. 3r, *Inf.*, IV



Fig. VI.41 Miniatore emiliano (?), *L'arrivo del messo celeste alla città di Dite*,
Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 2, f. 8v, Inf., IX



Fig. VI.42 Miniature francese, *L'ascesa delle anime dal Purgatorio*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 1023



Fig. VI.43 Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Purgatorio di san Patrizio*, Todi, Convento di San Marco, Coro dei monaci

Inapit Purgatorium Dantis Aligherij
de florentia. Cantus Primus

Er coner mi' ho: acqua
alta leude. onia Lanau
cella del mio ingno. de
lasia diero ademar si
cudele a cantero di quel
secondo regno. done luma
no spirito signora. del
salute aliel d'uenta de'na.
Da qui lamorta p'p'ri

Funja. o fante mise poi he nostro sono.
er qui caliope alquanto suga.
Seguitando il mio canto con quel sono.
Dichu Lepiche misere fenno.
Locolpo cal che dispena p'dono.
Dolce color d'oriental cassiro.
che sacra lieua nel sereno aspeiro.
D'almeco puro infino al primo giro.
Aghadi miei r'comuio d'alcito
stosto chio usadellaura moza.
De maue conuittati liachi espeno.
L'obel pianeta che dimar conforta.
facca tutto r'ider louente
velando ipesa ch'amo insua scorta.
Jo muoli aman dextra a puoi mente
all'altro polo a vidi quarto stelle.
non uiste mai fo' calapinna gente.
Cheder parca d'iel d'ioz fiammelle.
o settamionale veduo fno
poi de pauato si dimira. gille
Comio d'iozo sguardo fu partito
unpo me uol'endo al altro polo.
Laondel'airo gia era spanto.
Uidi presso d'ime unuegho celo.
D'ono diranta y eucena muista
che puonnde apudie acul figliuolo.
L'unga labueta d'ipel bianco mista
portaua i'no capell' fimmigliante
dequali cadeua al petto doppia lista.
L'inggi de lequario d' l'uci fante
freguauasi la sua faccia d'itame.
Inolueda com'el sol fosse diuante

Chi siete uoi de contro al cielo fante.
fug'ito auete l'apreione eterna.
D'issel mouendo quelle honeste piume.
f'uaa quadi o he usi lucerna.
uscendo fuor del apfonda uate.
de sempre nera fa lauiale inferna.
Son le leggi d'abuso con rotte
o emittato in cel nouo congh'ho
he d'annati uenue alemic p'otte.
Lo d'ua mo' alioz m' d'io d' p' l' e' a
r' compiole a coman' e' con cel' e'
y eucenti mise l' e' ambe elaghe
Pofca y' spuose allu d'ioz non neim.
d'uma sefe de lael p' lian p'uegh
delama conpugna costu' p'uegh
O a d'uebe tuo uoler che pu' s'f'uegh
d'ioz m' cond' mon comelle uen
eff non puonno e' chate f'ing' h'
Questi non uide mai talama sen
ma p' laua folia lefu si p'esso
he molto po' tempo auolger em.
Sicome d'essi fumon d'ioz ad'esso
p' l' uicampure a non uera alera uia.
che questa p' l' aquale io miser messo.
Ostrata o lui tutta l' agente y'ia
r'oramento mostar' quelli sp'eti
he purgna se sono latua balie
Lamo l'omito f'ara l'ungo ad' d'ioz
del'alto seude u'ra he u'aira
condurlo and' d'ioz r' d'ioz.
O r'ap'acca grad' l' a sua u'aira
libera y' ceruando he'f' cam
come fa chi p' lei uita r'ifare
Tal'ia de uonta fu p' lei amara
in uita l' amore oue l' sc'iafi
lauesta cal' gran di f'ua f'ie'ara
Ton son l' ed' d'ioz p' u'ra quadi
de questi uue r' minor me non l' e'
mo son de' d'ioz oue son g' h' e' m' casti
marca tua d' emista oue son g' h' e' m' casti
o fano p'etto he p' t'ue l' e' m' casti
p' l' suo amorz r' unque ad' on' t' p' e'

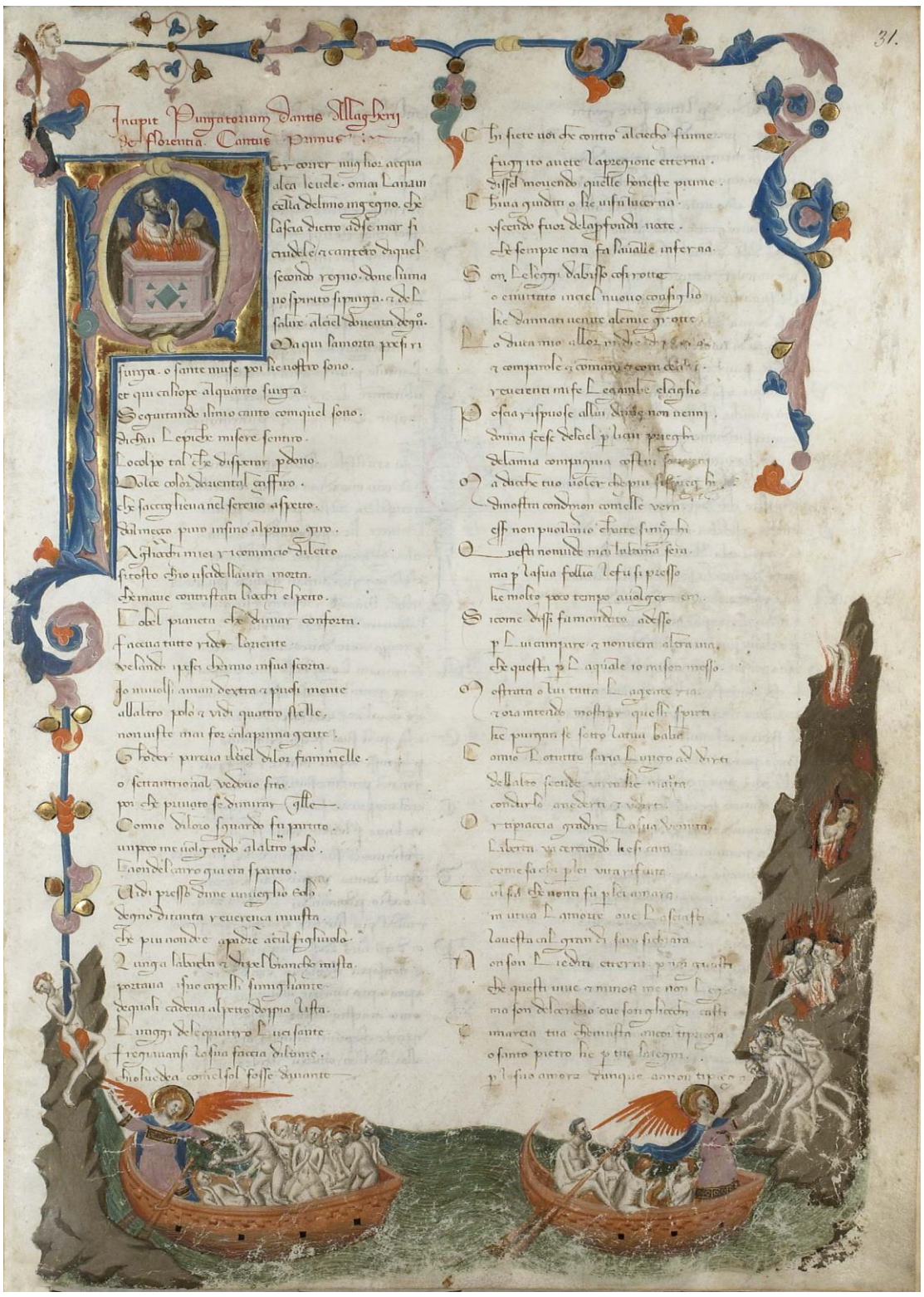


Fig. VI.44 Maestro delle Effigi domenicane, L'arrivo dell'angelo nocchiero,
Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, f. 31r, Pur., I



Fig. VI.45 Maestro delle Effigi domenicane, *L'ingresso delle anime beate in paradiso*,
Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, f. 61r, Par., I



Fig. VI.46 Miniatore fiorentino, *La spiaggia del purgatorio*,
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152, f. 32r, *Pur.*, II,



Fig. VI.47 Miniatore emiliano, *L'incontro con Sordello*,
Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 56r, *Pur.*, VI



Fig. VI.48 Maestro degli Antifonari padovani, *Gli avari*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 97v, *Pur.*, XIX



Fig. VI.49 Maestro degli Antifonari padovani, *Gli invidiosi*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 86r, *Pur.*, XIII



Fig. VI.50 Miniatore lombardo o veronese, *Gli invidiosi*,
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 36r, *Pur.*, XIII



Fig. VI.51 Maestro degli Antifonari padovani, *Dante e Beatrice osservano lo scaleo d'oro nel Cielo di Saturno*,
Londra, British Library, Egerton 943, f. 163v, *Par.*, XXI



Fig. VI.52 Maestro degli Antifonari padovani, *Beatrice osserva Dante mentre sale lo scaleo d'oro*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 166r, Par., XXII



Fig. VI.53 Maestro degli Antifonari padovani, *Dante e Beatrice nel Cielo delle Stelle Fisse*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 167r, Par., XXIII



Fig. VI.54 Miniatore bizantino, *Anastasi; apparizione della mano di Dio a Procoro e san Giovanni*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 639, f. 1r



Fig. VI.55 Miniatore bizantino,
Apparizione della mano di Dio ad Adamo ed Eva,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. 746, f. 41v

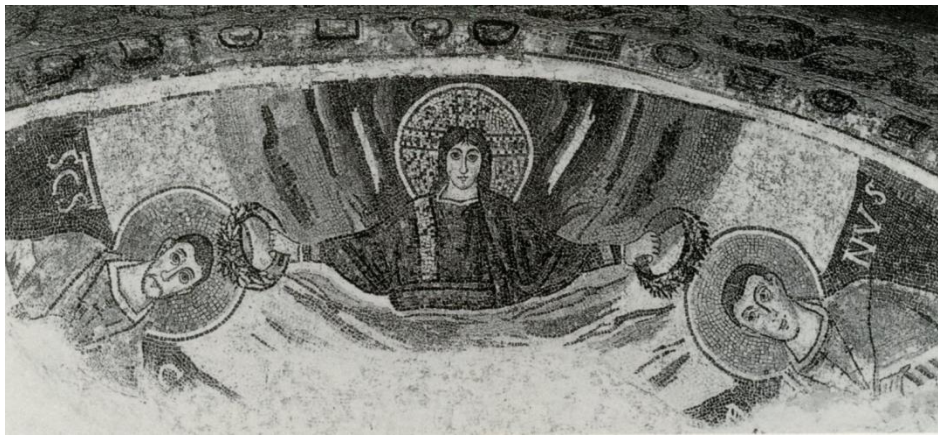


Fig. VI.56 *Cristo che incorona i santi Cosma e Damiano,*
Parenzo, Basilica Eufrasiana, mosaico dell'abside nord



Fig. VI.57 Miniatore bizantino,
Apparizione di Dio a Abramo e Sarah,
Smirne, Biblioteca della Scuola Evangelica, ms. A.I, f. 30r



Fig. VI.58 Miniature ottoniana, *Dormizione della Vergine*, Hildesheim, Dombibliothek, ms. 688, f. 76v



Fig. VI.59 *San Matteo*, Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, ms. 7, f. 57r



Fig. VI.60 Maestro degli Antifonari padovani, *Santa Lucia in preghiera*, Padova, Biblioteca Capitolare, antifonario B14, f. 209r



Fig. VI.61 Maestro degli Antifonari padovani, *La visione dell'Eterno*, Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 186r, *Par.*, XXXIII



Fig. VI.62 Maestro degli Antifonari padovani, *Dante e Beatrice nel Cielo di Giove*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 159r, *Par.*, XVIII



Fig. VI.63 Miniature carolingio, *Le Pleiadi*,
Leida, Biblioteca Universitaria, Voss. Lat. Q. 79, f. 42v



Fig. VI.64 *Le quattro stagioni*,
Mérida, Museo Nazionale d'Archeologia, inv. 3366



Fig. VI.65 Miniature carolingio, *Le quattro stagioni*,
Leida, Biblioteca Universitaria, Voss. Lat. Q. 79, f. 82v



Fig. VI.66 Maestro degli Antifonari padovani, *Naufragio di Aiace Oileo*, San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale, Fr. F.v. XIV 3f., 152r



Fig. VI.67 Miniatore bizantino, *Il battesimo dei neofiti*, Bibliothèque Nationale de France, Par. Gr. 64, f. 64v



Fig. VI.68 *Battesimo di Cristo*, Parma, Battistero, dodicesimo nicchione



Fig. VI.69 *Entrata a Gerusalemme*, Palermo, Cappella Palatina



Fig. VI.70 Miniatore lombardo o veronese, *Il cielo delle stelle fisse*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 71r, *Par.* XXV



Fig. VI.71 Miniatore lombardo o veronese, *L'Empireo*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, f. 75v, *Par.*, XXXI



Fig. VI.72 M. Rothko, *Untitled (Blue, Green and Brown)*, Collezione privata



Fig. VI.73 Miniatore lombardo o veronese, *Il cielo di Venere*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 58r, *Par.*, VIII

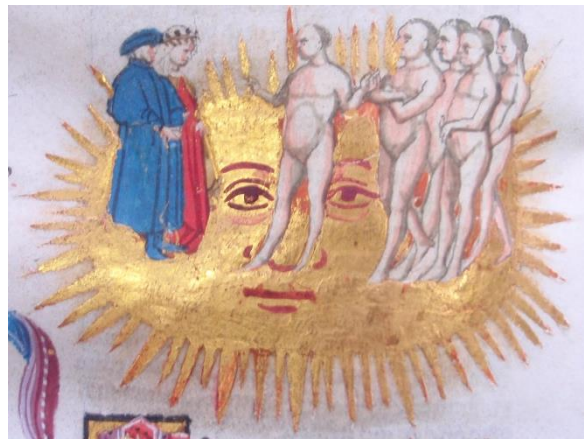


Fig. VI.74 Miniatore padovano o ferrarese, *Il colloquio con san Tommaso d'Aquino*, Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67, f. 234v, *Par.*, X

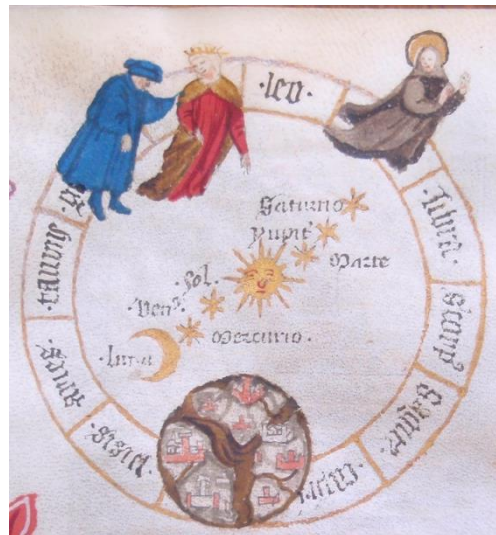


Fig. VI.75 Miniatore padovano o ferrarese, *L'ascesa al cielo delle stelle fisse*, Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67, f. 274v, *Par.*, XXII

CAPITOLO VII

The screenshot shows a web browser window with the URL `dante.ipsa-project.org/dante-web/r/opera/new?null=null&language=it`. The page title is "Dante" and the navigation menu includes "Inizio", "Opere", and "Statistiche". A search bar with a "Cerca" button is visible. The main section is titled "Opera" and contains the following fields:

- Autore:
- Titolo:
- Segnatura:
- Note codicologiche:
- Secolo:
- Quarto del secolo:
- Datazione:
- Materia scrittoria: membranacea, cartacea, entrambi
- Dimensioni:
- Fogli:

Fig. VII.1 Campi da compilare per la creazione di una scheda di catalogo

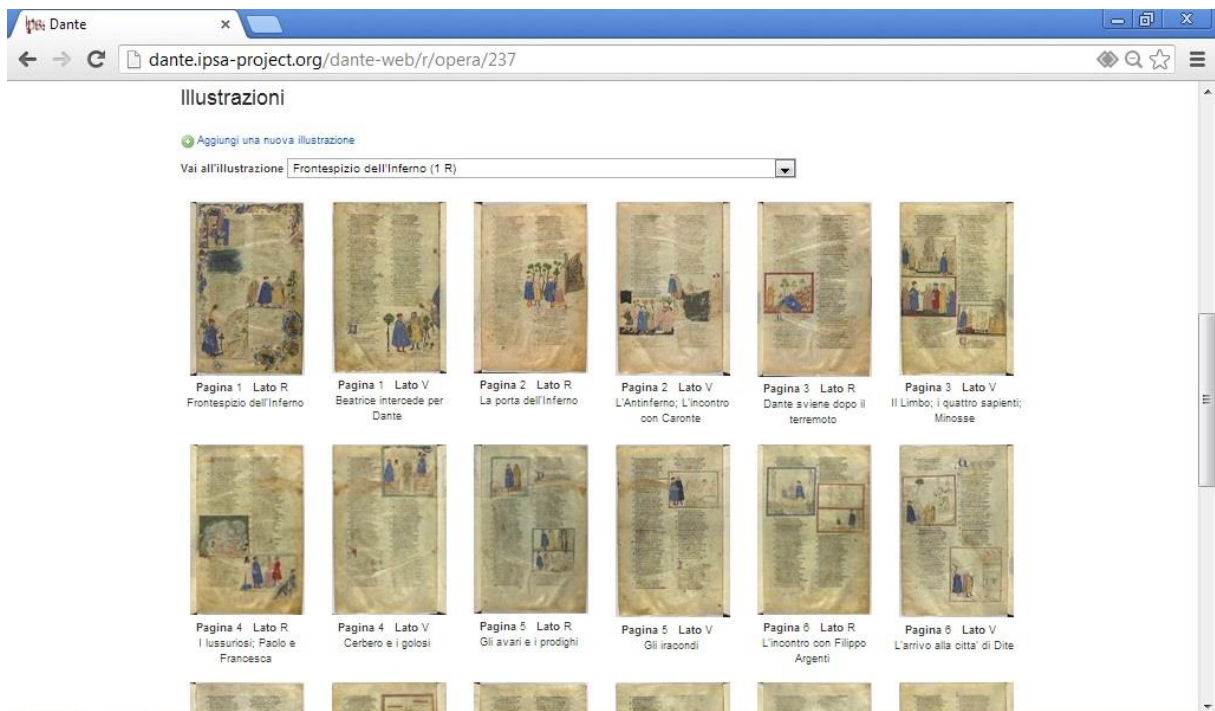


Fig. VII.2 Muro di immagini con anteprima delle pagine di un manoscritto

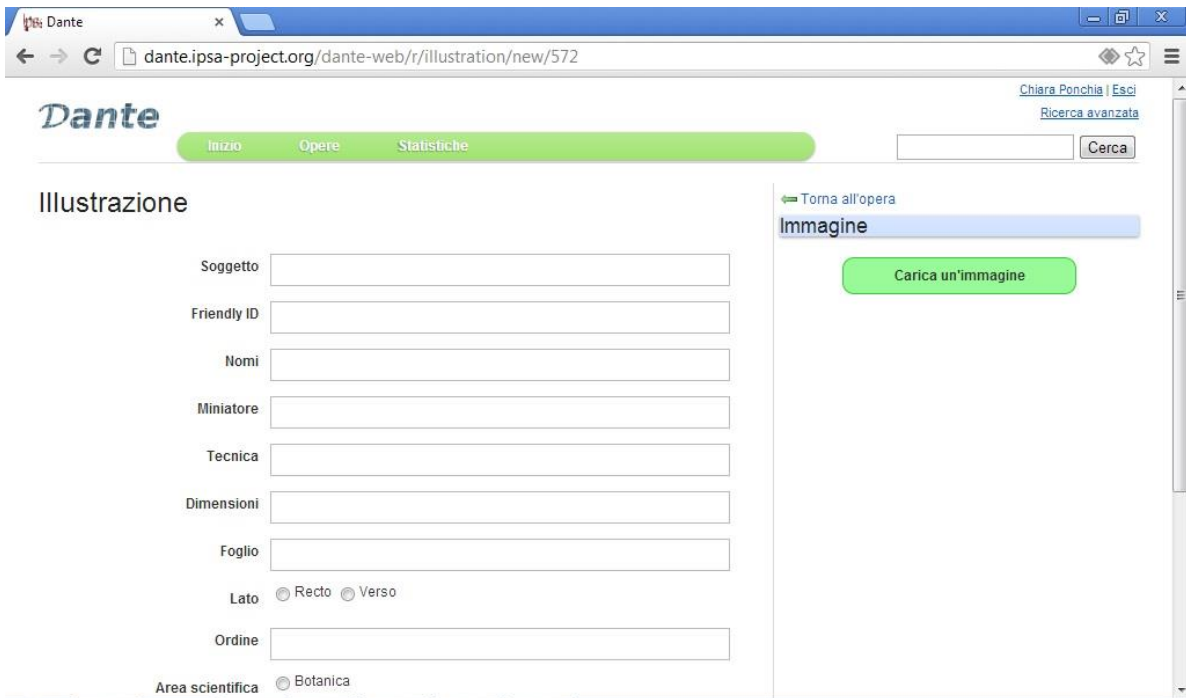


Fig. VII.3 Campi da compilare per la creazione della scheda di un'immagine

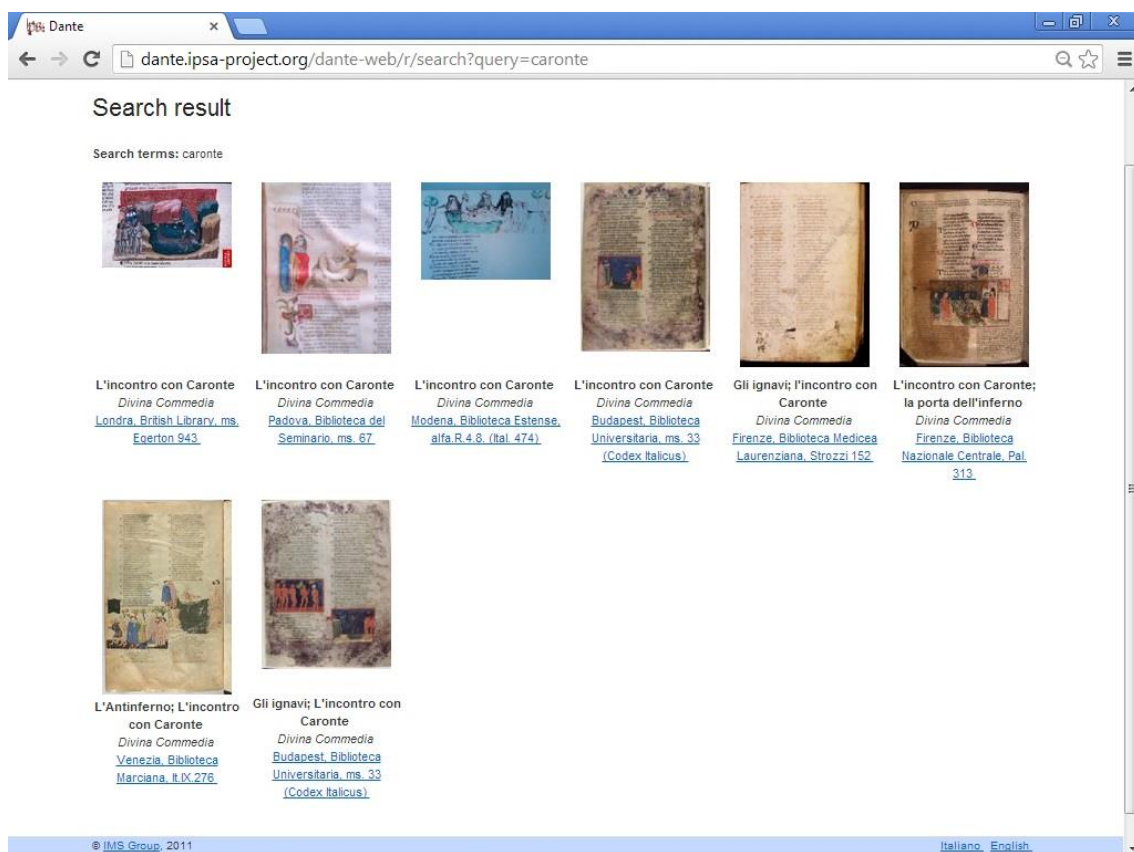


Fig. VII.4 Presentazione dei risultati di ricerca

Dante x bianco per antico pelo - C x


dante.ipisa-project.org/dante-web/r/link/complete/257

Chiara Ponchia | Logout
Advanced search

Home Works Statistics

Search

Link




L'incontro con Caronte
Divina Commedia
Londra, British Library, ms.
Egerton 943

Type: Similar to

Description: Queste sono le sole miniature della collezione in cui Caronte è rappresentato in accordo con l'iconografia dantesca. 139 characters left

Save



L'Antinferno; L'incontro con Caronte
Divina Commedia
Venezia, Biblioteca Marciana,
it.IX.276

© IMS Group, 2011 Italiano English

Elements Resources Network Sources Timeline Profiles Audits Console

<top frame> All Errors Warnings Logs Debug

Fig. VII.5 Creazione di un collegamento

CAPITOLO VIII



Fig. VIII.1 Secondo maestro del Virgilio Vaticano, *Enea ed Acate davanti a Cartagine in costruzione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. 3225, f. 13r



Fig. VIII.2 Primo maestro del Virgilio Vaticano, *Frontespizio delle Georgiche*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. 3225, f. 1r



Fig. VIII.3 Maestro del Virgilio Romano, *Libro III delle Georgiche*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. 3867, f. 44v

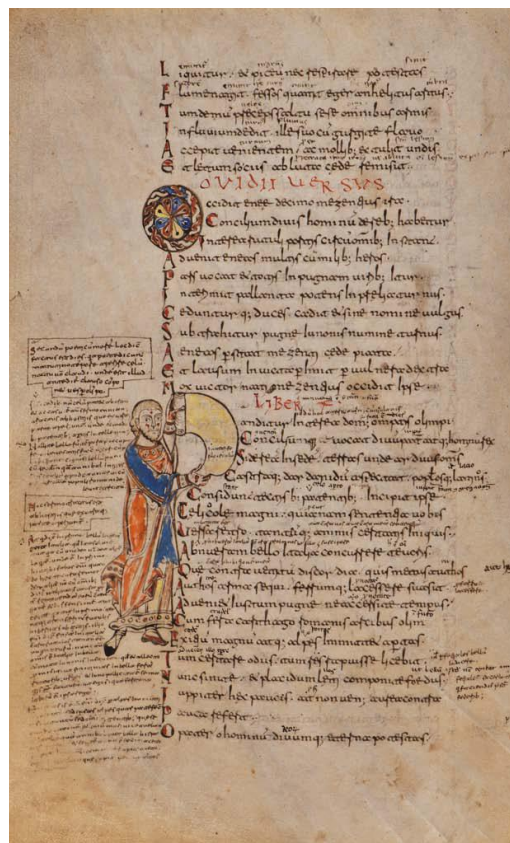


Fig. VIII.4 *Virgilio*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. ex. Vindob. Lat. 6, f. 143v

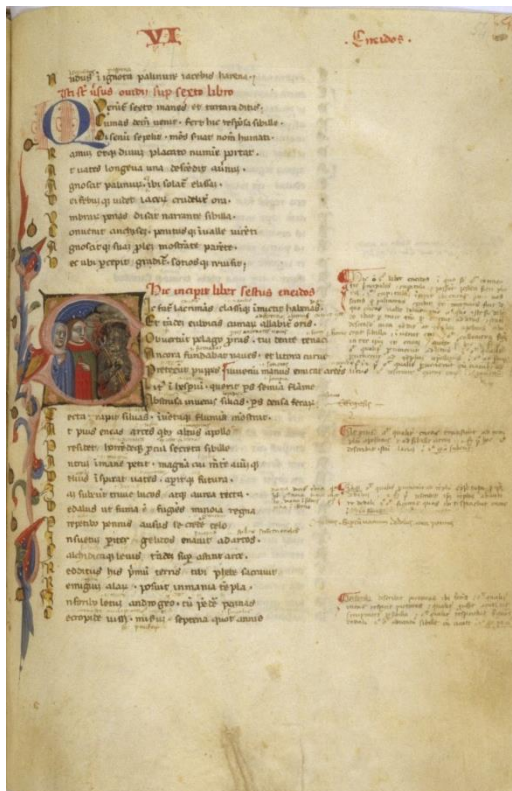


Fig. VIII.5 Bottega di Niccolò di Giacomo, *Enea e la Sibilla davanti alla porta degli Inferi*, Oxford, Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 52, f. 54r



Fig. VIII.6 Miniatore francese, *La conquista del vello d'oro*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 1610, f. 12v



Fig VIII.7 Miniature francese, *Morte di Troilo*, Olanda, collezione privata



Fig. VIII.8 Miniature napoletano o genovese, *Incontro di Palamede, Breus e Tristano con un paggio di re Artù*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 760, f. 4v

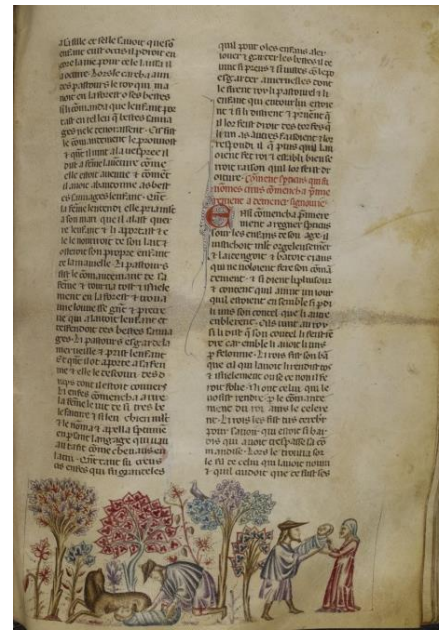


Fig. VIII.9 Miniature napoletano, *Infanzia di Ciro*, Londra, British Library, Royal.20.D.I, f. 215r



Fig. VIII.10 Miniature napoletano, *La selva dei suicidi*, Londra, British Library, Additional 19587, f. 21r, *Inf.*, XIII



Fig. VIII.11 Miniature veneto, *Ritratto di poeta*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 854, f. 11r



Fig. VIII.12 Miniature veneto, *Ritratto di poeta*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 12473, f. 2v

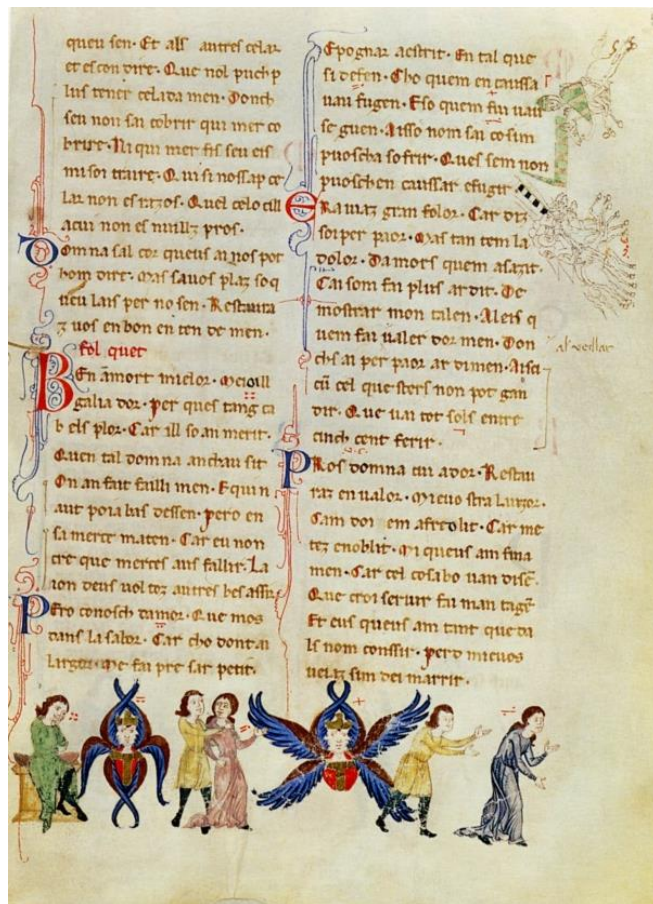


Fig. VIII.13 Miniature veneto, New York, Pierpont Morgan Library, M 819, f. 56r

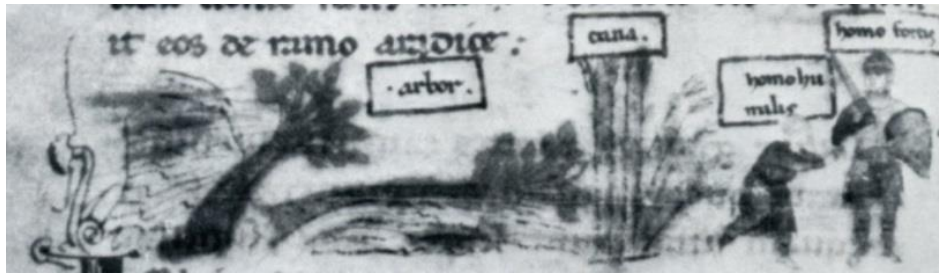


Fig. VIII.14 Miniature veneto, *L'albero e le canne al vento* (*Exemplum di superbia punita e umiltà premiata*), Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 390



Fig. VIII.15 Miniature bolognese o veneziano, *Galachin e re Artù*, Oxford, Bodleian Library, Douce 178, f. 210v



Fig. VIII.18 Miniature bolognese, (Maestro del Salterio 346?), *Vortigern e i baroni*, Oxford, Bodleian Library, Douce 178, f. 156v



Fig. VIII.19 Miniature bolognese o veneto, *Il bagno di Alessandro e i suoi compagni*, Venezia, Museo Correr, ms. 1493, f. 3r

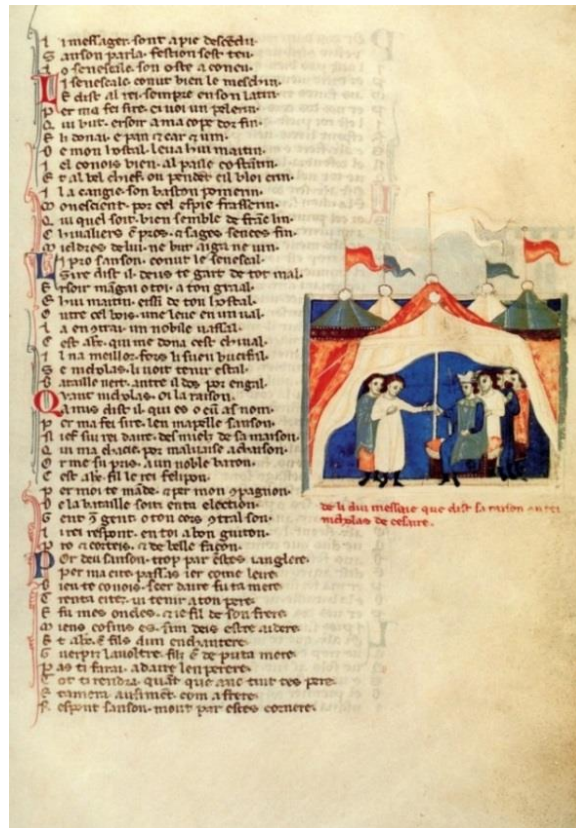


Fig. VIII.20 Miniature bolognese o veneto, *Due messaggeri al cospetto di re Nicolao di Cesarea*, Venezia, Museo Correr, ms. 1493, f. 7r



Fig. VIII.21 Miniature veneziano, *L'arrivo dei crociati via mare e l'attacco della cavalleria del Sultano*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat.Z.547 (=1924), f. 4r



Fig. VIII.22 Miniature veneziano, *L'attacco crociato al soldano*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9404, f. 18r



Fig. VIII.23 Miniature veneziano, *L'assedio di Gerusalemme*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74, f. 13v



Fig. VIII.24 Maestro degli Antifonari padovani, *Priamo riceve la notizia della morte di suo padre Laomedonte*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 2571, f. 18v



Fig. VIII.25 Maestro degli Antifonari padovani, *La conquista del vello d'oro*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 2571, f. 13r



Fig. VIII.26 Miniatore veneto o bolognese, *La conquista del vello d'oro*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 782, f. 14r



Fig. VIII.27 Maestro degli Antifonari padovani, *Annunciazione*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A15, f. 188r



Fig. VIII.28 Maestro degli Antifonari padovani, *Noli me tangere*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A16, f. 232r



Fig. VIII.29 Maestro degli Antifonari padovani, *Apparizione di san Daniele al cieco*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. B14, f. 175r



Fig. VIII.30 Maestro degli Antifonari padovani, *Giuditta e Oloferne*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. B16, f. 35v



Fig. VIII.31 Maestro degli Antifonari padovani, *Apparizione di Dio a Mosè; Aronne al cospetto del Faraone*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A15, f. 62r

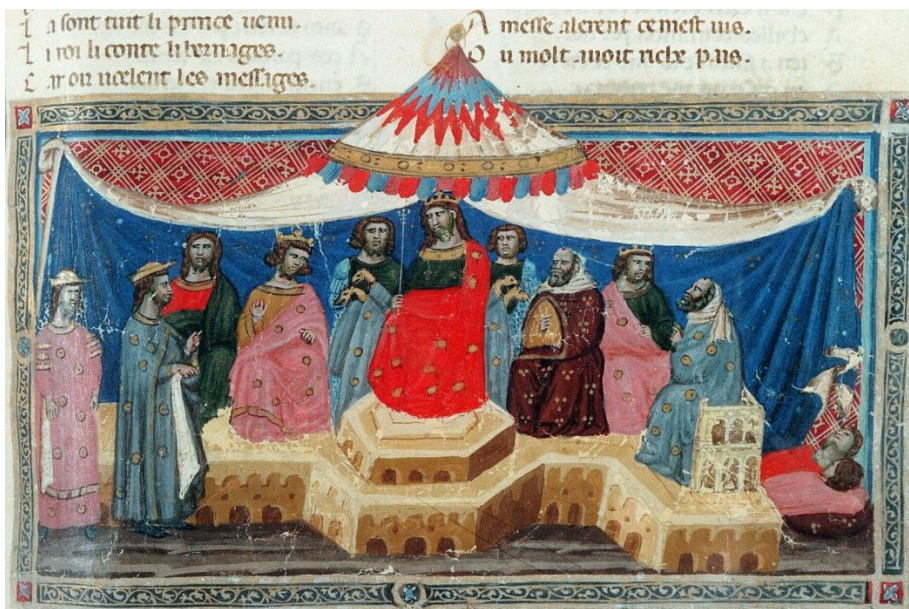


Fig. VIII.32 Maestro degli Antifonari padovani, *Ulisse e Diomede al cospetto di Priamo*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 2571, f. 39v

Fig. VIII.33 Maestro degli Antifonari padovani, *Ulisse e Diomede al cospetto di Priamo*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 2571, f. 39v (dettaglio)

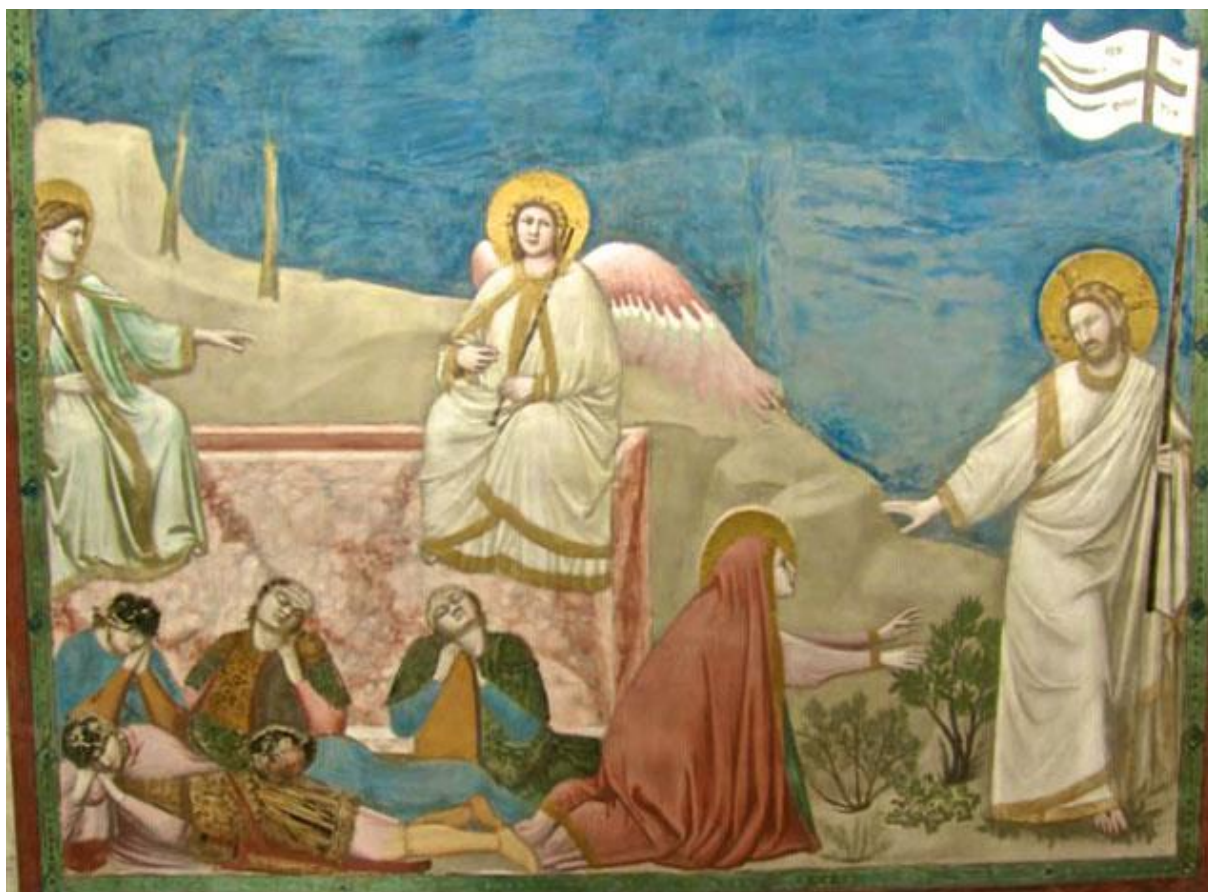


Fig. VIII.34 Giotto, *Resurrezione e Noli me tangere*, Padova, Cappella degli Scrovegni



Fig. VIII.35 Maestro degli Antifonari padovani, *Giocchi funebri in onore di Ettore*,
 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 2571, f. 105v



Fig. VIII.36 Maestro degli Antifonari padovani, *Naufragio di Aiaice Oileo*,
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571, f. 172v

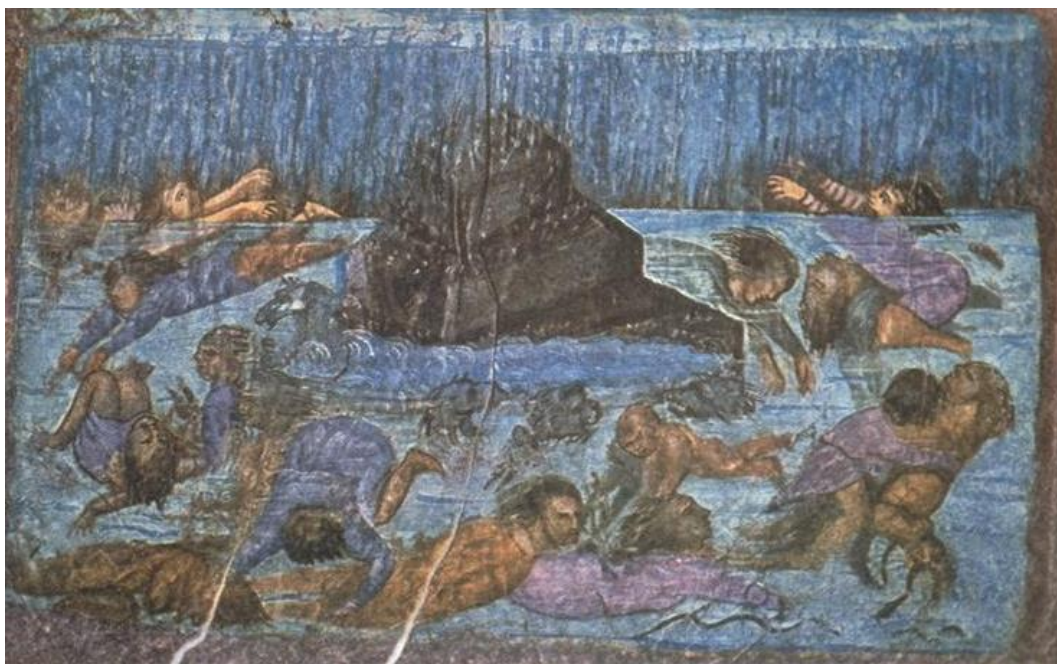


Fig. VIII.37 *Il diluvio universale*,
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. Theol. Gr. 31



Fig. VIII.38 Primo maestro del *Roman* di San Pietroburgo o Maestro del *Tristan* Fr. 755,
Tristano abbandona l'accampamento,
 Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 755, f. 75r



Fig. VIII.39 Primo maestro del *Roman* di San Pietroburgo o Maestro del *Tristan* Fr. 755,
Giasone e Medea,
 San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale di Russia, Fr. F.v. XIV 3, f. 162r



Fig. VIII.40 Secondo Maestro del *Roman* di San Pietroburgo o Maestro degli Antifonari padovani,
I figli di re Acasto uccisi da Pirro; Pirro parla con re Acasto,
 San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale di Russia, Fr. F.v. XIV 3, f. 162r



Fig. VIII.41 Terzo Maestro o Maestro del *Leggendario* Angioino ungherese,
Compianto su Paride,
 San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale di Russia, Fr. F.v. XIV 3, f. 125r



Fig. VIII.42 Primo Maestro del *Roman* di San Pietroburgo o Maestro del *Tristan* Fr. 755,
I cavalieri troiani si apprestano alla seconda battaglia,
 San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale di Russia, Fr. F.v. XIV 3, f. 40r



Fig. VIII.43 Primo Maestro o Maestro del *Tistan* Fr. 755,
L'arrivo a Tenedo; Paride invia messaggeri a Priamo,
 San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale di Russia, Fr. F.v. XIV 3, f. 22r



Fig. VIII.44 Maestro degli Antifonari padovani, *Filippo Argenti; La città di Dite*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 16r, *Inf.*, VIII



Fig. VIII.45 Maestro degli Antifonari padovani, *La città di Dite; l'arrivo delle tre Furie*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 17r, *Inf.*, IX



Fig. VIII.46 Maestro degli Antifonari padovani, *La preghiera di san Bernardo alla Vergine*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 184v, *Par.*, XXXIII



Fig. VIII.47 Maestro degli Antifonari padovani, *L'apparizione di Dio a Dante*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 185r, *Par.*, XXXIII



Fig. VIII.48 Maestro degli Antifonari padovani, *La visione dell'Eterno*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 186r, *Par.*, XXXIII



Fig. VIII.49 Maestro dell'Epistolario dandoliano, Paolo e Francesca; Cerbero, Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33, f. 5v, Inf., V-VI



Fig. VIII.50 Miniatore lombardo o veronese, *Dante e Virgilio nella selva oscura*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, f. 1r, *Inf.*, I



Figg. VIII.51-VIII.52 Miniatore lombardo o veronese, *La mistica processione*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.276, ff. 48v-49r, Pur., XXIX



Fig. VIII.53 Maestro emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *Gli usurai; Gerione*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 14v, *Inf.*, XVII



Fig. VIII.54 Maestro emiliano (cerchia di Simone dei Crocefissi), *I traditori*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1102, f. 28r, *Inf.*, XXXII



Fig. VIII.55 Guglielmo Giraldi, *La porta dell'inferno*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365, f. 6v, *Inf.*, III



Fig. VIII.56 Guglielmo Giraldi, *I violenti*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365, f. 30v, *Inf.*, XII



Fig. VIII.57 Guglielmo Giraldi, *I violenti*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365, f. 30v, *Inf.*, XII, (dettaglio)



Fig. VIII.58 Guglielmo Giraldi, *Minosse*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
Urb. Lat. 365, f. 12r, *Inf.*, V



Fig. VIII.59 Guglielmo Giraldi, *Cerberus*,
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365,
f. 15r, *Inf.*, VI

