

Scritture e libri del medioevo

collana diretta da Marco Palma

24

CENTRO DI RICERCA INTERUNIVERSITARIO
Scritture e civiltà. Libri e testi nell'Italia medioevale

Alessandra Forte

Copisti di immagini

Affinità iconografiche
nella tradizione manoscritta della *Commedia*

viella

Copyright © 2023 - Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: dicembre 2023
ISBN 979-12-5469-493-0

Questo volume è stato pubblicato grazie al contributo
della Scuola Normale Superiore di Pisa



FORTE, Alessandra

Copisti di immagini : affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia / Alessandra Forte. - Roma : Viella, 2023. - XXIV, 352 p., [10] carte di tav. : ill. ; 24 cm. (Scritture e libri del medioevo ; 24)

Bibliografia: p. [327]-343

Indici dei nomi, dei manoscritti e dei documenti d'archivio: p. [345]-352

In testa al frontespizio: Centro di Ricerca Interuniversitario Scritture e Civiltà. Libri e testi nell'Italia medioevale

ISBN 979-12-5469-493-0

1. Alighieri, Dante . Divina Commedia - Manoscritti miniati - Filologia

741.647 (DDC WebDewey)

Scheda bibliografica: Biblioteca Fondazione Bruno Kessler



viella

libreria editrice

via delle Alpi, 32

I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 75 8

fax 06 85 35 39 60

www.viella.it

I manoscritti, molto più che i libri, non sono cose, ma persone. Una parentela tra codici non significa una contiguità casuale di oggetti; ma presuppone sempre una vicinanza di committenti o di copisti, di proprietari o di lettori.

(Giuseppe Billanovich, *Il Petrarca, Boccaccio, Zanobi da Strada e le tradizioni dei testi di Ugo Falcando e di alcuna vite di pontefici*, in «Rinascimento», 4, 1953)

Indice

Per una filologia integrata dei testi e delle immagini di Corrado Bologna	IX

Introduzione

1. La tradizione manoscritta illustrata della <i>Commedia</i> : stato dell'arte e prospettive di ricerca	1
2. Realizzazione, riproduzione e copia delle immagini nel libro manoscritto	6
3. Immagini gemelle: per una «critica del testo iconico»?	12
4. Per una classificazione del testimoniale miniato della <i>Commedia</i>	16
5. Affinità iconografiche nella tradizione miniata dantesca	20
 1. Illustrare la <i>Commedia</i> tra Firenze e Napoli	
1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152	25
2. Londra, British Library, ms. Additional 19587	35
3. Mss. Strozzi 152 e Additional 19587: collazione iconografica	43
4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di St e Add	77
5. La migrazione di St a Napoli e i contatti con l'ambiente angioino	81
6. All'origine dell'allestimento del corredo di St: indagine su committenti e primi proprietari del manoscritto	95
7. Il <i>Dante</i> di Add e la parentela con St: conclusioni	106
Appendice	108
Figure	111
 2. Un caso di parentela iconografica in area padana	
1. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67	135
2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1	141
3. Mss. Pad. 67 e Laur. Plut. 40.1: collazione iconografica	148
4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Pad e Laur	170
5. Il corredo aniconico di Pad e Laur: la decorazione delle iniziali	173
6. L'allestimento di Laur e la parentela con Pad: conclusioni	177
7. Quale "idea di Dante"?	180
Figure	189

3. Continuità iconografiche dantesche tra Pisa e Genova

1. Chantilly, Musée Condé, ms. 597	209
2. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7	220
3. I mss. di Chantilly e Altona: collazione iconografica	229
4. Conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Cha e Alt	274
5. Un modello e una nuova “idea di Dante”	279
6. Primi appunti sull’impresa iconografica di Altona	283
Figure	291

Conclusioni

1. Fenomenologia della copia delle immagini (dantesche)	317
2. Specificità della tradizione miniata della <i>Commedia</i> e proiezioni possibili	321

Bibliografia	327

Indice dei nomi	345

Indice dei manoscritti e dei documenti d’archivio	351

CORRADO BOLOGNA

Per una filologia integrata dei testi e delle immagini

Nelle prime pagine dell'*Apologie de l'histoire ou Métier d'historien* Marc Bloch, con il suo stile inconfondibile, anticonvenzionale e coraggioso, cesellava alcune immagini emozionanti, di forte visività: «La storia non è una scienza in cammino. È anche una scienza nell'infanzia: come tutte quelle che, come oggetto, hanno lo spirito umano, quest'ultimo arrivato nel campo della conoscenza razionale». La figura allegorica di una «scienza nell'infanzia» deriva forse dal pensiero costantemente volto a uno dei figli, il «caro giovinetto» a cui il libro è indirizzato: ma al contempo coglie nel centro il problema di una necessaria rifondazione, di una *vita nova* della storia dopo le stagioni positivistiche e idealistiche. È ai «giovani» che Bloch chiedeva di «approdare sempre più numerosi a questa storia allo stesso tempo ampliata e spinta in profondità», a quella «storia più ampia e più umana» in nome della quale, dichiarava con fierezza nella dedica a Lucien Febvre, «abbiamo combattuto lungamente». Una storia molteplice, vasta e profonda, dunque: ma al contempo scienza neonata, che deve imparare a camminare e a parlare, a ragionare, a conoscere il mondo secondo paradigmi tanto limpidi e innovativi da consentire che dietro a ogni gesto, a ogni traccia si individuasse una testimonianza dell'umano.

Proprio *l'umano* è chiamato in causa dalla nuova storiografia fondata da Bloch, che si propone quindi come *storia antropologica*. Quella stessa immagine allegorica si moltiplica, cresce fino a sbocciare in un *bon mot* divenuto celebre:

Che cosa è accaduto [...] che abbia fatto vedere la necessità imperiosa di ricorrere all'intervento della storia? È che l'umano ha fatto la sua comparsa. È da gran tempo [...] che i nostri "maggiori", un Michelet, un Fustel de Coulanges, ci avevano insegnato a riconoscerlo: l'oggetto della storia è, per natura, l'uomo. O meglio: gli uomini. Più che il singolare, favorevole all'astrazione, il plurale, che è il modo grammaticale della relatività, conviene a una scienza del diverso. Dietro i tratti concreti del paesaggio, [dietro gli utensili e le macchine,] dietro gli scritti che sembrano più freddi e le istituzioni in apparenza più totalmente distaccate da coloro che le hanno fondate, sono gli uomini che la storia vuol afferrare. Colui che non si spinge fin qui, non sarà mai altro, nel migliore dei casi, che un manovale dell'erudizione. Il bravo storico, invece, somiglia all'orco della fiaba. Egli sa che là dove fiuta carne umana, là è la sua preda. [...] Questa capacità di afferrare il vivente, ecco [...] la qualità sovrana dello storico. [...] Tutto ciò che l'uomo dice o scrive, tutto ciò che costruisce, tutto ciò che sfiora, può e deve fornire informazioni su di lui.

Come «scienza del diverso», in qualsiasi direzione scientifica si concretizzi, ogni autentica ricerca storica si fonda su questa «capacità di afferrare il vivente»:

non solo l'astratta categoria dell'«uomo», ma «gli uomini», al plurale, «il modo grammaticale della relatività». Dopo il magistero di Bloch specialmente in antropologia, in linguistica, nelle scienze della scrittura, del libro, dei testi, delle immagini, l'atteggiamento dello storico è stato di dar forma alla ricerca attraverso il gesto mentale di «afferrare gli uomini». Le *tracce* degli uomini, anzi di ogni «vivente», vengono recuperate attraverso dettagli minimi, sfumature, peculiarità di per sé inerti e mute fino al momento in cui l'intelligenza ermeneutica riesce a «interpretarli» facendone «oggetti storici», trasformandoli in *segni*, «documenti» del «vivente» che pensa e agisce disseminando *forme di questo pensare in azione*. Ogni volta che uno storico individua e fa resuscitare un dettaglio importante mai visto o mai compreso appieno fino ad allora, offrendolo all'umanità come un dono minuscolo ma colmo di significati, coglie e riporta in vita un'intenzionalità umana raggelata dal tempo, lo slancio di un pensiero che attraverso la mano aveva impresso un marchio, deposto un seme di valore personale e collettivo.

Un grande storico della scrittura, il paleografo Armando Petrucci, e un grande antropologo della linguistica, Giorgio Raimondo Cardona, ci hanno mostrato come «...buona parte delle nostre attività conoscitive e mentali in genere ha come punto di partenza il riferimento al modello della scrittura» (la frase è nell'*Antropologia della scrittura* di Cardona, 1981). Petrucci ha contribuito a mettere in luce le modalità attraverso cui le strutture del pensiero si riflettono nei modi di produzione e formazione dei libri, nella loro architettura, nelle tracce scritte della vita che il tempo trasforma da testimonianze quotidiane in monumenti di un'epoca. La scrittura come modello conoscitivo e il libro come edificio cartaceo sono due forme culturali decisive per la civiltà europea. In questa prospettiva un orizzonte di grande fascino è offerto dall'edificazione architettonico-libraria di un libro illustrato, in primo luogo di un grande classico (nelle pagine seguenti si parlerà della *Commedia*): il pensiero che organizza testo e immagini in un'*opera d'arte totale* è anzitutto rappresentazione delle emozioni individuali-collettive, dei progetti politico-culturali e sociali, delle idee e dunque delle ideologie, che trasformano quel classico nell'«equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani» (Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, 1991).

Per questo è imprescindibile aprire su considerazioni di carattere etico-deontologico e ideologico-storiografico, sulla scia di Marc Bloch, un discorso inteso a mettere in luce la novità e il coraggio di questa ricerca di alta filologia, dedicata all'esame minuziosissimo di una varietà di dettagli raccolti e analizzati per restituire il senso complessivo di un «sistema» di carattere «genetico-derivativo», che Alessandra Forte ha imperniato su alcuni esemplari della *Commedia* collegati «a coppie» da «affinità iconografiche» mai prima d'ora riconosciute e interpretate. Le ragioni tecniche, i cauti e sempre consapevoli passi dell'esame particolare, le innovazioni e le sfide metodologiche, la proposta articolata e prudentemente ragionata di una *filologia delle immagini*, vengono immediatamente dopo: sono un'immediata conseguenza della lucida rimeditazione dedicata alle consuetudini disciplinari della filologia, tradotta in un audace, mai temerario *ricercare* inteso a ricondurre a visibilità le «attività conoscitive e mentali» degli *architetti-copisti di immagini*. È in primo luogo sottolineando il valore dei microdettagli contestualizzati (e così compresi) nella ricostruzione di una ramificata rete di rapporti sotter-

ranei fra testo e figura, e più ancora tra figura e figura, che *Copisti di immagini* focalizza una sinergia originalissima fra *antropologia delle forme* e *filologia delle figurazioni*. La frase magnifica di Giuseppe Billanovich scelta come *exergo* da Alessandra Forte scandisce uno salto, un passaggio epocale nella considerazione della forma-libro entro i parametri della *storia antropologica*: «I manoscritti, molto più che i libri, non sono cose, ma persone. Una parentela tra codici non significa una contiguità casuale di oggetti; ma presuppone sempre una vicinanza di committenti o di copisti, di proprietari o di lettori». L'idea è la medesima di Marc Bloch: «sono gli uomini che la storia vuol afferrare»; «la qualità sovrana dello storico» rimane appunto «la capacità di afferrare il vivente»; «il bravo storico [...] somiglia all'orco della fiaba. Egli sa che là dove fiuta carne umana, là è la sua preda».

La filologia testuale segue il medesimo paradigma genetico-derivativo da almeno duecento anni, fin dal momento in cui Lachmann immaginò e plasmò la categoria di *archetipo*, ideando una procedura analitico-ricostruttiva fondata sui principi di origine, trasmissione, errore, derivazione, parentela, affinità, che lo *stemma codicum* rappresenta nella sintesi di un diagramma-macchina restaurativa in cui ogni snodo implica una valutazione, un giudizio, una prova. In una vastissima, progrediente crescita di affinamento la filologia applicata ai testi verbali ha sofisticato la pratica editoriale trasformandola da mera applicazione logico-matematica di un *meccanismo analitico-restitutivo* in un assai più sottile e complesso esercizio di *interpretazione* che può essere detta a pieno titolo *storico-antropologica*.

Dopo Bédier, Billanovich, Contini, Avalle, Roncaglia, Segre, Varvaro, Petrucci, sappiamo bene che un manoscritto non è solo un mero portatore di varianti e di errori utili alla ricostruzione dello stemma: oltre che un forziere di dati, il libro è un *soggetto* che parla. E va fatto parlare, va escusso come un testimone vivo, per *fiutarvi la carne umana* che lo ha generato. Qui si cela, credo, un elemento decisivo per il recupero di una prospettiva tradizionalmente esclusa, e comunque molto ridotta, nella metodologia ricostruttiva di stampo lachmanniano: *far rivivere il sommerso*, farlo ritornare a galla, riscattare dall'oblio la memoria reale della storia che è fatta anche di dimenticanze, di scomparse, di obnubilamenti, perfino di intenzionali rimozioni. In questo ruolo la filologia, proprio in quanto ermeneutica storico-filologica, acquisisce un grande valore aggiunto, una funzione non solo scientifica e storiografica, ma anche deontologica ed etica.

Nel 1993, in *Notizie dalla crisi*, Cesare Segre richiamava al valore etico-deontologico dell'operazione basilare per il filologo, e quindi per il critico come ermeneuta filologico, di far parlare la vera voce dell'autore, ricondurre a galla, «salvare» gli elementi «sommersi», «taciuti», culturalmente oscurati, dimenticati, ovvero caduti nell'«oblio» e nella «stasi» (che sono termini usati da Aby Warburg e da Ernst Robert Curtius), nell'«inerzia» da cui li estrae la «catastrofe» di questo ri-conoscimento (per ricorrere al lessico degli scienziati Stephen Jay Gould e Niles Eldredge, fondatori della «teoria degli equilibri punteggiati»). Quegli elementi, sommersi dalla storia, dalla tradizione come sedimentarsi di fasi inerziali, non sono più colti nella vivacità di significazione e nella vitalità memoriale, cioè memorabile, che erano solidali ai dispositivi di accoglienza del testo approntati e depositati dall'auto-

re nella propria opera. Segre parlava proprio di un riconoscimento dei segnali espliciti della volontà autoriale, ribadendo «la constatazione dello scarto, del salto epistemico intervenuto tra lo storicismo di stampo hegeliano e le nuove accezioni di storicismo»; e con la prudenza necessaria a contrastare derive ermeneutiche quali il “decostruzionismo”, rilevava come «il reperimento del taciuto, mentre va in direzione opposta a quella impressa all’opera dall’emittente, può svolgere una funzione chiarificatrice per il ricevente».

Che nell’atto analitico-ricostruttivo e poi restitutivo-editoriale sia messa in gioco anzitutto una valenza etico-deontologica, principio reggente dell’interpretazione come atto storiografico e come pattuizione di fedeltà al testo, lo conferma la vicenda secolare della scienza filologica. Sebastiano Timpanaro, avviando la sua acuta ricerca sulla genesi del metodo del Lachmann, ricordava il celebre motto scandito da Richard Bentley nell’edizione di Orazio (1711), «Nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt», «la ragione e la “realtà effettuale della cosa” sono per me più importanti di cento codici». Il problema della *divinatio* congetturale si pone dunque, alle origini della pratica editoriale moderna, tra fine del Seicento e primi del Settecento, non in termini di esaltazione della pura intuizione o del *flair* dell’esegeta, bensì quale riscatto di un *ethos* della «responsabilità del filologo» che «finisce col dare risultati più sicuri che l’accettazione della lezione tramandata o la scelta tra varianti».

Con alta consapevolezza metodologica ed epistemica Roberto Antonelli (*Interpretazione e critica del testo*, 1985) ha parlato di «una concezione della filologia quale modalità interpretativa, valida sia per i testi “alti” che per la pratica comunicativa quotidiana», accostando quali testimoni di una svolta radicale dei saperi fra Otto e Novecento l’*Aurora* di Nietzsche («Filologia [...] è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, essendo un’arte e una perizia da orafi della *parola*, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiungere nulla se non lo raggiunge *lento*», 1883) e le *Études critiques* di Bédier (1903), in cui la filologia era definita «Une discipline générale de travail, une habitude intellectuelle, un esprit [...], la volonté d’observer avant d’imaginer, d’observer avant de raisonner, d’observer avant de construire [...], le parti pris de vérifier tout le vérifiable, de chercher toujours plus de vérité».

La filologia nasce come sforzo di recupero dell’*originale* (quando esso sia perduto) attraverso l’esame della tradizione e il suo meditato apprezzamento scientifico inteso alla ripulitura dagli errori filtrati lungo la storia, oppure attraverso un confronto fra la tradizione e l’originale conservato, ma sospettabile di non rappresentare l’estrema volontà autoriale, al di là della sua necessaria presenza ai vertici dello stemma, come testimone di “una” volontà d’autore, non l’“ultima” sul piano cronologico né la “migliore” su quello assiologico (un esempio eccellente è il lavoro che Maurizio Fiorilla sta conducendo da tempo per restaurare gli errori d’autore dell’Hamilton 90, su cui Vittore Branca fondò la sua epocale edizione critica del 1976, applicando per la prima volta un rigoroso metodo lachmanniano attraverso una comparazione dell’autografo con altri testimoni, soprattutto il Parigino e il codice Mannelli, non autografi, ma derivanti da autografi perduti, e così recuperando in circa 150 casi lezioni migliori, a fronte di sviste ed errori di

distrazione scivolati nel Berlinese). In un simile quadro epistemico, mutato il punto di vista sul concetto di “originale”, è la categoria stessa di *autografia* come *evento e luogo d'origine della volontà d'autore* ad essere *storicizzata e rimessa in discussione*. Quell’“evento”, quel “luogo”, perdono ogni consistenza “statica”, si trasformano in una *dinamica di energie*.

In un saggio molto raffinato apparso nel 2021 su «Strumenti critici» (*Che cos'è un'origine? Appunti su un problema comune a filologia e filosofia*), muovendo da alcune lucide considerazioni di Aurelio Roncaglia sulle *Origini della lingua e della letteratura italiana* (1965), Lorenzo Mainini ha suggerito un tema di grande momento epistemologico:

Se all'origine di qualcosa vada pensata l'immutabilità della cosa in sé, l'identico, puro e ancora privo delle singole determinazioni storiche e accidentali, acquisite solo nel tempo, o se invece, come Roncaglia afferma, la puntualità dell'essere, la cosa originaria (la “nascita”), sia inseparabile dal flusso, dal diversificarsi nel divenire (il “vivere quotidiano”), e che quindi la ricerca dell'origine non potrà mai scoprire altro che la cosa spuria, già in movimento.

La conclusione di Mainini è che occorre «ripensare la nozione d'origine, in filologia e in storia, affermare ch'essa non è la forma statica del “primo essere”, ma che al contrario va inclusa nel divenire, indistinguibile dal moto storico». Il “punto d'origine”, la quasi mitica *O* verso cui tende, partendo dal basso, lo sforzo esplorativo-restaurativo della stemmatica, è il vertice di un sistema di rapporti fra i testimoni esemplato sulla schematizzazione delle genealogie umane, quindi centrato su un sostanziale *bipartitismo fondativo*.

La risalita a quel limite inattuabile e in realtà solo postulabile, l'approssimazione al movimento di quel fascio di tensioni, costituisce il pernio intorno a cui ruota la *filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture*, alternativa a una *filologia del restauro dell'origine perduta*, romanticamente protesa al superamento del confine fenomenologico e al riscatto di un'ontologia identitaria. L'opera può essere conosciuta e riconosciuta solo *a parte obiecti*, nell'affermarsi di una tradizione, nell'essere presente e nel permanere trasformandosi entro questa tradizione, dialetticamente resistendo e cedendo al costante modificarsi imposto dalla ricezione, dall'interpretazione, dal “riuso”. Si torna così alla bella formula tanto cara a Maria Corti, che ci permette di dire come nel *campo di tensioni* creato fra i due poli della continuità e della frattura, della memoria e dell'obsolescenza, si configurino connotazioni e significati sempre nuovi.

In ultima analisi è la fondazione storicistica della categoria di *ultima volontà testuale di un autore* a venir messa in discussione. E il discorso si complica quando si esce dalla *volontà d'opera dell'autore* e si passa a riflettere su quella che si potrebbe chiamare *volontà d'opera della tradizione*. La continuità e la discontinuità, la memoria e l'oblio delle opere d'arte, costituiscono ulteriori campi di tensione che possiamo ben rappresentare mediante metafore geologiche e paleontologiche, ripensando alla tradizione e fortuna dei testi come vicenda di faglie, fratture, dislivelli, fratture, metamorfosi, permanenze e/o assimilazioni. Entro queste pieghe della storia l’“origine” si coglie solo in forma di *scarto*, in quanto «presenza oltre il limite», mai dimostrabile come “verità”, e apprezzabile *non “in*

sé”, *ontologicamente*, nell’individuazione di una “origine” con-sistente, che “sta”: bensì nella forma dinamica dell’*approssimazione*, della *tangenza*, della *virtualità* dedotta per astrazione logica dalla fenomenologia testimoniale.

Ho fatto il nome di Armando Petrucci, paleografo e storico-antropologo della scrittura e del libro. Il suo grande magistero ha portato a maturazione alcuni fra i principî fin qui esposti, basandoli su un dispositivo ermeneutico fondamentale, che egli definì, trasmettendolo nell’insegnamento alla sua scuola paleografica, ma anche a quelle filologico-testuali: *paradigma di compatibilità logica, storica, documentaria*. L’analisi di un oggetto librario, poggiata su questo pilastro epistemico, si trasforma nella prudente trafilatura probatoria della compatibilità, appunto, degli oggetti-libro rispetto al modello ideale a cui si usa far riferimento per una certa cultura, per una certa tipologia sociale d’autore o di fruitore. Questa pratica ermeneutica nega qualsiasi “certezza” e “verità”, dichiarando accoglibile solo un dispositivo di interpretazione capace di mettere in luce con rafforzato vigore scientifico e deontologico, senza pretese di carattere ontologico-metafisico, appunto la *compatibilità* fra i singoli dati e il sistema, e l’ermeneutica che questi dati e questo sistema analizza, ricostruisce, interpreta.

Convorrà approfondire la riflessione intorno alla *forma-libro*, muovendo da quella in cui il paradigma di compatibilità è più alto, e sondando in breve, accanto al Medioevale, anche il Moderno. Nel caso, assai più frequente, di un testo trasmesso da forme-libro variate lungo una tradizione diacronicamente e diatopicamente vasta, mediante quello che Segre propose di chiamare *diasistema*, si darà un’*oscillazione del paradigma di compatibilità*, secondo un “piano cartesiano” determinato da diversi *gradienti* di questa progressione dimostrativa (la categoria di *gradiente* fu affinata con sottigliezza da Alberto Varvaro). Sull’asse delle ascisse e su quello delle ordinate si potranno collocare i valori di questa variabilità, che rappresenterà il tasso di corrispondenza fra l’ipotizzabile (e nei casi migliori dimostrabile) “volontà d’autore” e il progressivo allontanamento da quello “stato di partenza” attraverso la deriva della tradizione.

Nel caso, invece, di un testo non solo “messo in pagina”, ma *organicamente “messo in libro” dall’autore stesso* (propongo questa nuova formulazione di un evento raro quanto epocale), la compatibilità della forma-libro è in pratica assoluta, e impegna il lettore a riconoscerla e a darle spazio nel suo percorso di lettura. Specialmente rilevante, dunque, per la sua esemplarità grazie alla quale ci si può spingere ad avanzare ipotesi anche intorno alla fenomenologia della trasmissione di copia, è l’esame di classici che offrano questa prospettiva complessiva, di un’*autorialità dell’idea di libro*, della sua immagine globale, della sua organizzazione intrinseca (specie se il testo verbale è accompagnato da illustrazioni): della *forma-libro come volontà d’opera espressa dall’autore*.

L’armoniosa *orchestrazione della pagina*, estesa dall’autore all’intera opera nell’atto di *architettura della “messa in libro”* che vorrei definire *funzione-Petrarca* e poi, nelle sue isotopie moderne, *funzione-Mallarmé* (dislocazione delle parole nelle pagine e lungo il libro secondo una *strategia “figurativa”*) e *funzione-Manzoni* (illustrazione di un testo attraverso un apparato organico di immagini, ossia, per recuperare una formula di Salvatore Silvano Nigro, dialettica di una «prosa» *iconica* disposta con precisa volontà d’autore entro la narrazione “a pa-

role”), costituisce *parte della volontà d'autore*, ne rappresenta l'intrinseca struttura grafico-visuale-figurativa, articolata in un legame cogente all'altra parte, quella testuale-verbale. Le due realtà, il testo “a parole” e la sua esposizione alla vista (alla visibilità), che da “semiotica” si fa “semantica” proprio nell'evento di pianificazione autoriale (è il caso della *funzione-Petrarca* e della *funzione-Mallarmé*), o anche la sua farcitura illustrativa pensata come insieme organico (ed è la *funzione-Manzoni*), offrono al lettore un'esperienza di fruizione della “messa in libro” che, almeno teoricamente, non ammette variazioni (ne è prova la riproduzione anastatica della *Quarantana* da parte di Nigro).

Il problema principale che si pone al termine di questo ragionamento, imperniato sulla coscienza storiografica della *dimensione duale assunta dal nesso visibilità-leggibilità voluto e stabilito da un autore nella “messa in libro” di un proprio testo*, è in sostanza il seguente: se valgano e siano esportabili nel campo della tradizione figurativa gli stessi (o affini) criteri che governano la filologia testuale attraverso la costituzione di un paradigma di affinità e di relazioni “genetiche” fra i testimoni; se possa dunque accogliersi la logica che pareggia i criteri della valutazione variantistica operata dai neolachmanniani anche per l'esame delle oscillazioni figurali nella fenomenologia di copia, pur nei casi in cui non si abbia certezza di una volontà autoriale “all'origine” della trasmissione, e comunque quella volontà non si possa «afferrare» pienamente.

Questi mi sembrano i dati di partenza fondamentali nel quadro problematico che il ricchissimo libro di Alessandra Forte esplora per la prima volta in maniera estesa, prudentemente calibrata, consapevole della problematicità di un ricorso a categorie quali *errore*, *incomprensione*, *variante*, centrando il ragionamento solo su alcuni straordinari esempi dell'iconografia dantesca, ma ponendo le basi per un'estensione del procedimento ad altri classici. La “sanzione sull'immagine” ha di fatto impedito per un tempo lunghissimo di *riconoscere e sondare l'estendibilità all'universo della figurazione del metodo ecdotico-stemmatico lachmanniano*, discusso anche vivacemente nella sua bisecolare fortuna, ma in sostanza consolidato con costante successo nell'esercizio editoriale.

Non dissimile è la natura dell'immagine mentale e di quelle testuale e figurativa. Di grande interesse è la relazione che stringe un testo verbale a un apparato figurativo edificato per accompagnarlo *dopo* che il testo è stato composto. Si tratta, per dirla in breve, di quella che ho chiamato *funzione-Manzoni*, dettratta però l'istanza autoriale d'origine nella creazione dell'organismo semiotico-semantico e sostituita dall'intervento, singolo o plurimo, sincronico o diacronico, di un *editore* capace di architettare programmi iconografici sul piano teorico e nella loro concretizzazione operativa, sia riferendosi a cicli già esistenti, sia variandoli, sia creandoli in parte o complessivamente. Ed è proprio su questo plesso di parola e figura, di testo verbale e testo illustrativo, che negli ultimi decenni, specialmente nel settore peculiare dell'iconografia della *Commedia* dantesca, si sono affinate tecniche analitiche e proposte ermeneutiche di immenso valore metodologico ed epistemologico, esteso ben oltre la stretta pertinenza dantesca.

Occorre evidentemente prendere le mosse dal più classico monumento del settore, i due possenti tomi di *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* firmati nel 1969 per la Bollingen Series (n° LXXXI) della Princeton University

Press da due grandi storici dell'arte, Peter Brieger e Millard Meiss, insieme con il maestro della dantistica americana, Charles S. Singleton. Per il 700° anniversario della nascita di Dante (1965) Singleton aveva progettato un'edizione accompagnata da traduzione inglese e da un ricco commento, e da un volume dedicato alle più antiche illustrazioni del poema. Quel progetto si fuse con l'altro parallelo che Peter Brieger aveva autonomamente avviato a Toronto: la focalizzazione su «all important more or less fully illustrated codices of Dante's poem» fu il risultato finale della ricerca, in cui il catalogo e l'analisi degli apparati iconografici fu del tutto a carico di Brieger e Meiss.

Peter Brieger spiegò immediatamente, nel suo saggio *Pictorial Commentaries to the Commedia*, quale fosse il punto focale dell'intero progetto, cogliendo la straordinaria peculiarità *imaginifica* del poema, che autorizzò immediatamente (il Trivulziano 1080 fu decorato nel 1337, ad ogni inizio di cantica, dal «Maestro delle Effigi Domenicane») un rapporto fra l'*immagine mentale* dantesca tradotta in *immagine verbale*, e il *commento illustrativo* che si sforza di recuperare il primo livello attraverso un dialogo con il secondo, stabilizzando in tempi rapidissimi un solido cànone figurativo:

Commentaries and illustrations were closely connected, since both tried to interpret the meaning of the new poem to its readers. [...] It was a formidable task to illustrate a new poem comprising one hundred cantos and containing an extraordinary wealth of new textual imagery. In spite of this, in a surprisingly short time, a few scenes were chosen for each canto, and a canon was established for the compositional arrangement as well as the appearance and actions of the main figures. This was a consequence primarily of the clear-cut structure of the poem and the clarity of Dante's poetic images, but also of the fact that at least during most of fourteenth century, his work was accepted as an authoritative account of a journey, granted him by God, through the other world. The purpose of illustrations was not to compete with the text or to be a substitute for it but to provide a visual aid to understanding and remembering all the steps along the soul's road to salvation. They had to impress upon the onlooker the universal significance of this sequence.

Anche Millard Meiss, già celebrato per le ricerche su Francesco Traini e il Camposanto di Pisa (1933) e per il fondamentale *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (1951), apriva il suo saggio nel I volume di *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, dantescamemente intitolato *The Smiling Pages*, con un esplicito riferimento al valore di «traduzione» assunto dagli apparati iconografici della *Commedia*: «Almost from the time Dante completed his poem artists began to translate certain aspects of it into paint». Meiss insiste su un dato di grande rilievo: secondo il modello applicato in una lunga tradizione medioevale all'*esegesi visuale* biblica, anche per la *Commedia* l'apparato illustrativo fu caricato di una responsabilità ermeneutica attraverso «both verbal and visual glosses [...] by the belief in the allegorical nature of poetry». Ed è proprio a partire da questa natura di *ermeneutica di carattere allegorico* assunta dalla *traduzione visiva del testo poetico* che, dopo le proposte fondative dello stesso Meiss (1956) sul codice di Chantilly e sulla sua relazione con quello di Altona, di cui si occupa molto innovativamente questo libro nel III capitolo (nel *Catalogue* degli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* è avanzata una prima lettura

“genetica”: «Numerous miniatures in the Inferno depend on the corresponding miniatures of Fra Guido’s manuscript (Chantilly), though the commentary is not included in the text»), ha preso forma e si è progressivamente affinata la riflessione intorno alle modalità della *ricezione figurativa di un’opera letteraria*.

In particolare, fra il libro inaugurale del 1994 (*Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*) e la più recente messa a punto complessiva (*Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*), in molti studi di magistrale innovatività Lucia Battaglia Ricci ha sviluppato con grande eleganza teorica un’ampia, profonda analisi imperniata appunto sulla categoria di *traduzione*, della quale, a partire dal formidabile suggerimento di Brieger («artists began to translate certain aspects of it into paint»), ha colto la varietà fenomenologica, determinando anche una diversa natura dell’*intentio* originaria della creazione di un’immagine, a seconda che essa sia o no legata alla parola:

Preferirei parlare di «visualizzazione» per gli insiemi di sole immagini (quadri, affreschi, sculture e simili), intendendo indicare, con questo termine, l’operazione grazie alla quale il testo verbale viene tradotto nel sistema grafico-visivo in uso (nel tempo e/o dell’artista) a produrre un più o meno complesso insieme di segni visivi, il testo di partenza essendo implicato – nella sua interezza o in singole sue parti – solo a livello memoriale. [...] Parlerei invece di illustrazione per i manoscritti e più in generale per i libri illustrati, intendendo per «illustrazione» una forma di traduzione visiva concepita (e/o realizzata) in funzione del testo, stabilendo con esso, sulle carte dove esso è registrato, una precisa – anche se non sempre immediatamente perspicua – relazione dialogica. In altri tempi per indicare le due procedure (meglio: gli effetti delle due procedure) sono ricorsa alle metafore di «traslochi» e «coabitazioni», atte a rendere il senso del rapporto che nei due casi estremi corre tra le immagini e le parole da cui quelle immagini sono, per così dire, germinate.

La splendida idea di una *germinazione delle immagini dal testo verbale* coglie perfettamente il dinamismo genetico che stringe le parole e le figurazioni che da esse quasi alla lettera sgorgano per commentarle su un piano emozionale, offrendo quello che Ernst H. Gombrich definiva «l’equivalente visivo di [un] espediente narrativo». Il nesso fra immagine mentale, immagine figurativa e immagine verbale potrà essere stretto già nel momento creativo, e dunque nell’atto (difficile da cogliere e fissare sul piano diacronico nella sua complessità) in cui *l’autore scrive un testo come libro, pensandolo già illustrato o illustrabile*. Non siamo lontani dalla *funzione-Manzoni*, in cui l’«illustrazione» del romanzo è, al livello della *Quarantana*, solidale alla “messa in libro” del testo pensato e calibrato insieme con le immagini che, come ho mostrato con una campionatura essenziale, ne sono parte costitutiva e imprescindibile.

Chissà in quale “*forma-libro*” Dante pensò la sua *Commedia*. Non lo sapremo forse mai, mancandoci, com’è stranoto, qualsiasi traccia autografa del poeta. Possiamo invece tracciare almeno un’ipotesi circa la sua intenzionalità di una “messa in libro” accompagnata da illustrazioni, visto che *l’immaginario poetico dantesco è naturalmente figurale*. Lucia Battaglia Ricci riconduce molto opportunamente la sterminata fortuna iconografica del poema al *pensare e creare per immagini* grazie a cui Dante stesso lo compose: «La caleidoscopica realtà dell’universo di immagini generate nel corso del tempo da un’opera il cui autore pensa

e crea per immagini, e fatte realtà visiva dagli artisti di epoche e tradizioni le più diverse, rivela la sorprendente, inesaurita vitalità del “poema sacro / cui ha posto mano e cielo e terra” e la sua capacità di modellare l’immaginario collettivo».

È impossibile non tornare con la mente a uno degli studi più celebri e magistrali di Gianfranco Contini, *Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*, del 1973, ripreso tre anni più tardi in *Un’idea di Dante*. Si ricorderà l’appassionata *climax* ascendente con cui, dopo aver scolpito con forza l’osservazione davvero rivoluzionaria (l’autore stesso glossa: «non ricordo sia stata fatta in precedenza») che «il *Roman de la Rose* nasca come libro illustrato», Contini confessa «l’ansia di esplorare quasi per ogni testo medievale se poteva essere inizialmente un libro illustrato», e ricorda l’autografo dei *Documenti d’amore* di Francesco da Barberino, avanzando altre candidature di grande interesse, come l’*Intelligenza* («sarà nato come un libro illustrato, visto che vi si descrivono, come nella prima *Rose*, rappresentazioni figurali?») e l’*Acerba* («una parte della sua tradizione è una traduzione figurale»), per giungere all’apice dell’argomentare con la domanda fatale, ormai quasi inevitabile: «La *Commedia* era da principio un libro illustrato?».

La risposta, altrettanto famosa, contiene di fatto un gesto teorico di fondazione della ricerca recente sull’iconografia dantesca:

Io non penserei che la *Commedia* nascesse quale libro illustrato, quantunque si sappia bene come l’autore, in una pagina della *Vita nuova*, si rappresenti capace di “disegnare figure d’angeli” “sopra certe tavolette”. Tuttavia direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall’autore all’illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale, basti pensare ai rilievi del *Purgatorio*. [...] Secondo me il *Roman de la Rose* fa soprattutto appello a una visualizzazione di carattere esegetico [...]. La *Commedia*, al contrario, punta sulla memoria, cioè vuole percuotere e dilacerare la memoria del lettore [...]. E allora, se non bisogna irrigidire questa distinzione tra la *Rose* come poema visualizzato e la *Commedia* come poema eminentemente vocale, come poema realizzato acusticamente, direi che nell’insieme il principio mantiene la sua verità. E la conclusione a cui si giunge è addirittura triviale, cioè che la grande letteratura, che può essere rappresentata simbolicamente dalla *Rose*, ha come contenuto specifico una mediazione intellettuale, mentre la grande poesia, la *Commedia*, esige esecuzione. La differenza e opposizione tra i due poemi è la differenza e l’opposizione tra la letteratura e la poesia.

Ma poche pagine prima di queste indimenticabili considerazioni, Contini aveva rivolto il suo ragionamento, con assoluto rigore di metodo, verso un’altra, inattesa direzione, fino a quel momento mai esplorata e assolutamente decisiva sul piano epistemologico:

Con ogni probabilità Jean [de Meung] ereditò un testo di Guillaume de Lorris in cui figuravano già le illustrazioni, successivamente ne furono introdotte entro il testo di Jean, con una graduale estensione. Queste variazioni hanno una portata grandissima dal punto di vista della critica testuale: *se finora la genealogia dei testi è stata basata su ragioni di contenuto, sul fondamento della lezione, cosa in tutto pacifica, sullo stesso piano degli errori o delle innovazioni si trova anche questo dato fisico, la presenza di uno o altro tipo di miniatura*: siamo dunque ricondotti molto addietro.

Citerò ad esempio il fatto che, *quando la miniatura iniziale del poema [...] è quadrilobata, si ha il contrassegno d'una famiglia determinata, allo stesso modo che servirebbe a individuarla la presenza della tale interpolazione o della tale variante redazionale. I modelli sono costanti, anche se muta lo stile, e certo è un test straordinario questa ricerca della variazione nell'aggiornamento partendo da una base tematica comune.*

Ho sottolineato in corsivo le affermazioni più innovative, troppo a lungo trascurate dalla critica. Contini, con la lucidità e l'ardimento del grande maestro, trattando degli apparati illustrativi della *Rose* non solo ricorre alla terminologia dell'ecdotica, ma assume per intero il sistema logico-argomentativo peculiare della critica del testo, autorizzando senza dubbi l'equivalenza «errore/innovazione» = «tipo di miniatura», e l'altra conseguente «interpolazione/variante redazionale» = «contrassegno d'una famiglia». Di grande importanza è l'accento alla variabilità dello «stile» entro la conservazione di «una base tematica comune». Il lettore di questo libro potrà apprezzare, nella medesima prospettiva, la prudente distinzione su cui costantemente Alessandra Forte vigila, tra fatto «stilistico» e «incidente iconografico»: detto con parole diverse, tra *varianti formali* e *varianti sostanziali*.

L'intuizione originaria che una *filologia delle immagini* sia non solo ipotizzabile, ma concretamente edificabile, come riconosce la Forte attraverso una formidabile revisione dell'intera bibliografia di settore e un'applicazione ecdotica rigorosissima a tre “coppie” di codici danteschi miniati, si affacciò in una notevole ricerca inaugurale di Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (1947, trad. it. 1991), intesa a individuare precisi «rapporti tra critica testuale e critica figurativa» in vista di una «versione iconograficamente più pura dell'archetipo», soprattutto nel campo della plurisecolare iconografia biblica. Weitzmann lavorò «nella convinzione della totale coincidenza delle finalità sottese alle due filologie», mentre Alessandra Forte intuisce e con paziente articolazione del problema sostiene la necessità di riconfigurare con prudenza la reciprocità fra le due posizioni, dunque di delinearne la necessaria distinzione epistemologica, pur cogliendo l'essenziale nella proposta di grande originalità dello studioso tedesco naturalizzato americano, che di fatto esplora per primo il vasto territorio di quella che Alberto Varvaro definirà «filologia della copia artistica». Un principio-pilastro di *Copisti di immagini* è «l'assoluta necessità, nello studio di gruppi di immagini affini, di tenere nettamente distinti iconografia e stile».

Una straordinaria eterogenesi dei fini segnala il lento, ma radicale processo di rimeditazione intorno ai saperi e ai metodi della ricerca applicata ai testi figurativi nel loro viaggiare in parallelo con i testi verbali, spesso in organica dialettica interpretativa nei loro confronti. Un quarto di secolo prima che un maestro della filologia testuale del rango di Contini, aprendo l'inchiesta sulla *Rose* e sulla *Commedia*, sottolineasse la necessità di distinguere l'oscillazione stilistica dalla permanenza di «una base tematica comune», uno storico della miniatura tardoantica e bizantina quale fu Weitzmann aveva già colto grandi potenzialità nell'applicazione di un metodo lachmanniano all'universo illustrativo, insistendo a sua volta sulla «necessità di separare il più possibile l'iconografia dallo stile». Su

questo punto-chiave Alessandra Forte rinvia, molto opportunamente, anche a un saggio che Alberto Varvaro pubblicò nel 1998 sotto il titolo fortemente allusivo *Elogio della copia* (riedito nel 2004 nel volume magistrale *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*). Questo studio, imperniato sulla questione dell'analogia nella «gamma di variazione» individuabile «nella trasmissione del testo e in quella delle immagini» (quindi sull'affinità dei metodi di analisi e ricostruzione genetica delle tradizioni testuali-verbali e testuali-figurative), ribadisce che «la fenomenologia dei due processi è analoga», e che di conseguenza «analogia deve essere la posizione dello studioso»:

Il copista di immagini non rispetta lo stile esattamente come il copista di testi non rispetta le particolarità grafiche e linguistiche, ma il primo modifica tranquillamente il testo, aggiunge e toglie, esattamente come il secondo interviene sulla stessa iconografia.

La gamma di variazione, nella trasmissione testuale come in quella figurativa, è determinata da fattori che sono sicuramente gli stessi. [...] La copia [...] mantiene con l'utente un rapporto vivo, adatta a lui l'opera, la rende trasferibile, la comunica. Da questo punto di vista, la copia è portatrice di valori positivi, ha una dignità che noi filologi abbiamo il torto di ignorare, anzi di negare. In una cultura che conosce solo copie, repliche, è l'originale ad avere scarso senso, non è «la verità nascosta» di A-valle ma una sorta di ente superfluo e comunque ignoto. Sarebbe bene che la critica del testo se ne accorgesse e ne sapesse anche ricavare le dovute conseguenze, naturalmente là, e solo là, dove i copisti si comportano in questo modo.

Non intendo affatto dire che la teoria della critica testuale sia inadeguata: anzi, è proprio la teoria tradizionale, che riconosciamo valida, che esige da noi che le tradizioni non meccaniche vadano considerate in modo ben diverso da quelle meccaniche. Quel che è indispensabile è che le copie «attive» siano considerate per quel che sono, come individui con un calcolabile (e a sua volta diverso) livello di identità, e non come semplici portatrici di varianti, da cannibalizzare per ricostruire un originale (che esse hanno coscientemente modificato) e per infoltirne l'apparato.

«*Il copista di immagini*»: è la definizione originale e sagace di Varvaro, che Alessandra Forte assume a titolo del suo libro con un gesto di piena autonomia scientifica, che comporta insieme riconoscimento e riconoscenza. Il maestro di filologia infatti assume qui ed offre alla propria disciplina un'alta responsabilità metodologica e deontologica, così affine a quel richiamo di Marc Bloch a una «storia più ampia e più umana» che sappia «afferrare il vivente», su cui ho aperto queste pagine; e al contempo richiama a quell'individuazione di un differente «modo d'essere della tradizione», «*quiescente*» (soprattutto nella tradizione classica) o «*attiva*» (riconoscibile in specie nel campo romanzo), che lui stesso aveva con finezza ermeneutica proposto in un saggio ormai classico del 1970 (*Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*). A me pare che Varvaro condivida, nelle battute finali, anche l'aspro attacco di Gianfranco Contini (nella «voce» *Filologia* dell'*Enciclopedia del Novecento*, 1977) contro il «filologismo caricaturale, [...] scotto di una recente «filologia di massa», che giunge a ingombrare pagine e pagine di libri non destinati a uso principalmente fabril con varianti poco significative di autori terziarî», al quale faceva seguito una riflessione ardua, acutissima:

Dall'attestazione unica si risale verso l'equivalente dell'originale attraverso eventuali incoerenze e discontinuità di certezza avvertite nel suo interno. La critica interna, applicandosi a quella "proiezione sul piano" che è il manoscritto unico, ne ricava uno spazio e ricostruisce, detto con altra metafora, una "diacronia". [...] Il ricostruito è più vero del documento. I manoscritti esistenti e tangibili non sono, come diceva il maestro francese [= Bédier], "il nostro bene" se non sono criticati, cioè interiorizzati: anche la conservazione è una tuzioristica ipotesi di lavoro.

Criticare, cioè interiorizzare i manoscritti: una formula mirabile questa continiana, deontologicamente ardita e tuttavia misuratissima, che fa coincidere teoria e prassi nella *critica del testo*. Nessun documento, di per sé, "possiede la verità": la sua "verità" deve essere ricostruita attraverso la *critica del testo*. L'approssimazione alla "verità" è un evento critico, una costante verifica, una faticosa ascensione spirituale, sostenuta da quella sublime etica di Bédier («le parti pris de vérifier tout le vérifiable, de chercher toujours plus de vérité») che ho già evocato. Non è davvero un caso se il post-lachmanniano e post-bédieriano Contini sottolinea come anche la scelta di conservare una lezione sia una «ipotesi di lavoro»: una scelta, dunque in certa misura *un atto critico-ricostruttivo*. Anche l'antidogmatismo coraggioso e innovativo di Varvaro su questo snodo cruciale della finalità restaurativa è limpido, e funge da filo d'Arianna per le argomentazioni svolte in questo libro da Alessandra Forte intorno ai «copisti di immagini»:

L'elemento determinante pare l'atteggiamento dello scriba rispetto al testo: nella tradizione quiescente il copista si sente in qualche modo estraneo al testo su cui lavora e ne ha rispetto; sbaglia, magari azzarda congetture, ma sempre al fine di un restauro conservativo. Nella tradizione attiva, invece, il copista ricrea il suo testo considerandolo attuale ed «aperto», sicché – oltre a cadere nelle corrottele cui nessuno sfugge – opera interventi di un tipo alquanto diverso da quello consueto nella tradizione quiescente: soprattutto innovazioni che a suo parere incrementano il testo, ad es. rendendolo più piano o più «contemporaneo», e che quindi non obbediscono ad intenti di restauro.

Su questa scoperta epocale di una dinamicità intrinseca della *tradizione attiva*, peculiarmente romanza, si aggancia l'altra dimensione ermeneutica, che guarda agli apparati illustrativi con l'attenzione assottigliata e acuita dall'esperienza dell'ecdotica testuale. Già nel 1994, quattro anni prima dell'«illuminante» (così, con bella e pertinente metafora, Alessandra Forte) *Elogio della copia*, in un saggio apparso su «Medioevo romanzo», Alberto Varvaro aveva offerto una robusta e assai innovativa proposta di individuazione e valutazione in termini di «filologia della copia artistica»: studiando la tradizione manoscritta delle *Chroniques* di Jean Froissart, a cui avrebbe dedicato ulteriori importanti ricerche, riconobbe in due codici miniati del I libro «un vero e proprio errore di copia».

È giunta infine l'ora topica di una *filologia delle immagini* che, prendendo a modello e a stimolo le avventure e le esplorazioni dei maestri, sappia svilupparle con la prudenza e la puntualità necessarie applicandosi a una fenomenologia di copia preselezionata con cura, come fa Alessandra Forte con le tre "coppie" di manoscritti miniati della *Commedia*. La sua ricerca inaugura una solida amministrazione del metodo, cauta e mai "induttiva", invece sempre rigorosamente "de-

duttiva”, e attenta a *commisurare e integrare, ove possibile, i criteri della critica del testo con quelli della critica delle immagini*. Ricorro intenzionalmente al verbo «integrare», perché esso fa cenno a uno fra i valori metodologici e deontologici che Alberto Varvaro aveva collocato al centro del suo studio su «Medioevo romanzo», il cui sottotitolo, in contrasto con l’eccessiva fiducia di Weitzmann nella «totale coincidenza» dei fini che le due filologie sono autorizzate a darsi, esplicitava: *Per una filologia integrata dei testi e delle immagini*.

Proprio guardando a quell’auspicio di «integrazione», che significa in primo luogo conformità metodologica e comparazione degli esiti ottenuti con esami realizzati da ciascuna disciplina *iuxta propria principia*, nel settembre 2022 Alessandra Forte ed io, con una latitudine vasta gemmata dalle ricerche sue che danno alla luce ora il presente libro, abbiamo organizzato alla Scuola Normale Superiore, nella Sala Azzurra del pisano Palazzo dei Cavalieri, il primo Convegno del Centro di ricerca interuniversitario «Scritture e Civiltà. Libri e testi nell’Italia medioevale», intitolandolo proprio *Per una filologia integrata dei testi e delle immagini. Prospettive genealogiche ed ermeneutiche*. La denominazione del Centro rappresenta un esplicito richiamo ad Armando Petrucci, che alla Normale chiuse la sua splendida carriera, e che nel 1977 fondò, e diresse fino al 2001, la rivista «Scrittura e civiltà» (il fascicolo 5/2022 degli «Annali della Scuola Normale Superiore, a mia cura, presenta gli *Atti* di un incontro a lui dedicato con questa stessa titolazione). Il nome di Petrucci è pronunciato in chiaro nella descrizione delle finalità scientifiche del Centro, fin dalla convenzione statutaria: «Sulle orme di questo magistero e delle riflessioni epistemologiche e metodologiche ad esso legate, il Centro di ricerca intende in primo luogo studiare in ogni aspetto la produzione libraria e le forme della scrittura (organica, ma anche di carattere “avventizio”) nonché delle tradizioni dei testi, sempre mirando a riconoscere nella forma materiale dei libri il riflesso delle strutture del sapere storicamente determinate, ossia dei ragionamenti e dei comportamenti che ad esse si connettono».

Va sottolineato che il titolo del convegno del 2022 (i cui *Atti* sono di imminente pubblicazione presso la stessa editrice Viella che ospita questo libro di Alessandra Forte), riprende con letteralità allusiva la splendida soluzione di Varvaro, coniugandola nel senso della «genealogia» e dell’«ermeneutica» in quelle che potremmo chiamare *relazioni intericoniche*. La solidarietà problematica e progettuale fra le ricerche consolidate in questi libri, in questi convegni, è palese. A confermarlo è il saggio di apertura degli *Atti*, lucido e ricco, firmato da Claudio Ciociola, studioso al quale si deve già una serie cospicua di indagini intorno alla relazione fra immagine e parola (a partire dall’ormai canonico convegno da lui promosso nel 1992, «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*). Dopo aver richiamato alcuni dei brani fondativi di Contini e di Varvaro che io stesso ho ricordato nelle pagine che precedono, Ciociola (il quale non tocca il tema degli apparati illustrativi danteschi se non per quanto attiene alle citazioni estratte da Contini) propone una serie di campi applicativi di una «filologia delle immagini» predisposta o adattabile «all’eventuale riversamento in strumenti aperti di interrogazione digitale», e addita due linee di indagine «particolarmente promettenti: «quello del censimento e dell’analisi sistematica delle formule testuali adottate dagli autori di testi per segnalare al letto-

re la presenza contigua e integrata di immagini», preponderanti «in testi scientifico-filosofici o dottrinari, e quello delle tradizioni testuali di opere illustrate (e potranno essere gli stessi trattati scientifici considerati per la questione dei rimandi)». La filologia delle immagini, conclude Ciociola,

dovrebbe essere indirizzata tanto agli aspetti materiali quanto agli elementi iconografici ed eventualmente storico-artistici delle illustrazioni: indispensabile, in ogni caso, sarebbe la collaborazione tra filologi, paleografi, codicologi, storici della stampa e storici dell'illustrazione, tanto nell'elaborazione delle griglie descrittive che nella concreta realizzazione delle descrizioni. La "filologia delle immagini" dovrebbe riconoscere poi come obiettivo primario la comparazione (*examinatio* e *conlatio*) delle immagini in precedenza descritte e classificate. Lo studio comparativo potrebbe naturalmente riguardare classi diverse di immagini: immagini presenti in diversi testimoni e collegate da elementi comuni, ma non pertinenti allo stesso testo ("filologia delle immagini" come studio di fonti iconografiche); immagini (e in particolare serie di immagini) ricorrenti in diversi testimoni, e pertinenti allo stesso testo. Per operare fruttuosamente, il lavoro di confronto, come si è sottolineato, dovrebbe fondarsi su strumenti descrittivi omogenei: tali da rendere scientificamente praticabile, e plausibile, l'esito della comparazione. In qualche caso, si potrà giungere ad affrontare la questione centrale della responsabilità dei cicli illustrativi individuati, che in qualche caso sarà lecito ascrivere all'autore del testo verbale.

Voglio sigillare l'*Introduzione* a questo libro innovativo, ardito e ponderato di Alessandra Forte, che appare anch'esso come primo volume edito sotto l'egida del Centro di ricerca interuniversitario «Scritture e Civiltà. Libri e testi nell'Italia medioevale» (il Consiglio scientifico del Centro ha affidato a Marco Cursi e a Laura Minervini una lettura valutativa, da loro arricchita con preziosi suggerimenti), ricordando che esso nasce da una tesi di Dottorato, svolta e discussa sotto la mia direzione alla Scuola Normale Superiore nell'autunno 2019. L'ampia disamina della tesi, per l'interesse suscitato in tutti i prestigiosi Commissari (accanto a me ricordo al tavolo Lucia Battaglia Ricci, Lina Bolzoni, Stefano Carrai, Andrea Mazzucchi, Anna Pegoretti, Andrea Torre) dalla ricchezza dell'esame dei singoli testimoni, quanto ai modi, ai luoghi e ai tempi del loro confezionamento e dall'innovatività del metodo che con rigore affrontava il problema di una *fenomenologia della copia del testo iconico*, affine ma ben distinta da quella del testo verbale, assunse l'aspetto di un ricco, raffinato seminario scientifico, da cui Alessandra Forte trasse indicazioni di grande valore. È una prova ulteriore di come la ricerca innovativa possa scaturire dal compimento di un arco di studi di alto profilo.

Attraverso una scelta radicale e prudentemente giustificata Alessandra Forte ha ribaltato «il punto di osservazione sovente adottato negli studi sul *Dante* illustrato, guardando cioè alle imprese gemelle e non agli esemplari unici». Una prima scrematura nel *corpus* miniato dantesco consente di distinguere «tra le imprese iconografiche effettivamente derivanti da progetti autoriali e quelle facenti capo a codicimodello già confezionati, due differenti tipologie di prodotti librari che raccontano di due diverse modalità di composizione e allestimento del libro stesso, le quali sottintendono a loro volta due diversi approcci all'opera e ai suoi contenuti». Torniamo così alle prospettive accennate per le *funzioni-Manzoni*, *Petrarca* e *Mallarmé*, con l'avvertenza che nel caso della tradizione dantesca la *funzione-autorialità*

non può essere in alcun modo ricondotta all'intenzione del poeta, ma slitterà sul ruolo svolto dai commentatori-editori-illustratori-architetti di libri.

Le conclusioni di questo libro non sono solo il regesto dei risultati d'una scrematura radente di metodo rigoroso, ma soprattutto un rilancio al futuro di una prospettiva di ricerca davvero inaugurale. La recente (2019), formidabile scoperta nel ms. Firenze, II IV 246 della Nazionale di Firenze da parte di Luca Azzetta («tanto più importante alla luce dell'intrinseca provvisorietà di un simile oggetto»), di «un vero e proprio menabò, concepito in questo caso nelle forme di un elenco di istruzioni esclusivamente verbali – redatto peraltro proprio in funzione dell'illustrazione della *Commedia* dantesca e latore di una mole di indicazioni dettagliate su personaggi, contesti e situazioni da trasporre in figura», mostra quanto sia necessario tenere accesi i riflettori su tutti i settori coinvolti in questa operazione complessa, che ancora una volta con Marc Bloch chiameremo «scienza nell'infanzia».

Le domande-chiave, sottolinea Alessandra Forte, vanno poste «sia in direzione filologica (è possibile razionalizzare la tradizione miniata di un'opera?), sia in direzione ermeneutica (quali finalità sottendono a una commissione che implica la copia di un sistema di immagini prestabilito?)». Desidero solo rilevare, fra le molte novità proposte da questo libro, come il nuovo punto di vista con cui si guarda alle relazioni intericoniche possa corroborare anche le prospettive intese alla determinazione di un nuovo testo critico della *Commedia*: lo dimostra con forza la convergenza delle autonome posizioni di Alessandra Forte e di Paolo Trovato e della sua *équipe* intorno alla dipendenza del codice Padovano 67 e del Laurenziano 40.01 da un antigrafo comune. Analisi della fenomenologia della copia iconografica e delle relazioni linguistico-testuali si irrobustiscono vicendevolmente.

La filologia in *Copisti di immagini* spicca un volo mirabile, quello che le compete, trasformandosi in *ermeneutica storica dei testi*. È il destino della *filologia integrata dei testi e delle immagini*, che giunge a maturazione in questo libro, offerto alla comunità internazionale degli studi sulla tradizione dantesca, con i rischi e le soddisfazioni di chi esplora continenti semisconosciuti: per la prima volta affrontata analiticamente e globalmente da Alessandra Forte come una *scienza nuova*.

Introduzione

1. La tradizione manoscritta illustrata della *Commedia*: stato dell'arte e prospettive di ricerca

Nell'ultimo ventennio di studi e di ricerche l'interesse rinnovato dei filologi per la complessa questione ecdotica che ruota attorno al testo della *Commedia* ha incoraggiato un numero cospicuo di scavi sulla tradizione manoscritta del poema, i quali, riportando alla luce notizie e materiali di assoluto rilievo, hanno inevitabilmente riaperto un dibattito difficile,¹ sopito solo in apparenza con il testo critico approntato da Giorgio Petrocchi in occasione dell'ultimo centenario della nascita del poeta.² L'opportunità, avvertita su più fronti, di un riesame complessivo del

1. Sulla tradizione delle opere di Dante, con particolare riferimento alla *Commedia*, cfr. Claudio Ciociola, *Dante*, in *Storia della Letteratura italiana. La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, Roma, Salerno, 2001, pp. 137-199: 174-197; Saverio Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012, pp. 289-315. Si vedano i medesimi lavori (e relativa bibliografia) anche per una storia dell'ecdotica dantesca dalle prime prove filologiche ai cantieri ancora aperti, con inquadramento e discussione dei principali problemi connessi alla restituzione del testo del poema. Per una ricognizione aggiornata delle varie e diverse proposte di edizione della *Commedia* avanzate negli anni, con qualche spunto critico per sviluppi futuri, cfr. Riccardo Viel, *Sulla tradizione manoscritta della Commedia: metodo e prassi in centocinquanta anni di ricerca*, in «Critica del testo», 14, 1 (2011), pp. 459-518.

2. Cfr. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967. La discussione è stata riaperta dalle edizioni critiche approntate da Antonio Lanza (Dante Alighieri, *La Commedia: testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di Antonio Lanza, Anzio, De Rubeis, 1995) e da Federico Sanguineti (*Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001). Recentissima la pubblicazione di un nuovo testo critico, a cura del gruppo di lavoro coordinato da Paolo Trovato (Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2022), impegnato da circa un ventennio nel lavoro di riesame complessivo della tradizione manoscritta della *Commedia*: in proposito cfr. almeno *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007 (d'ora in avanti *Nuove prospettive I*); *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: seconda serie (2008-2013)*, a cura di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013 (d'ora in avanti *Nuove prospettive II*), da integrare con l'insieme degli aggiornamenti forniti dagli studiosi nei saggi successivi e in occasione di seminari e convegni danteschi. Si veda anche Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione toscano-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018 e da ultimo *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: terza serie (2020)*, a cura di Federico Marchetti, Martina Cita, Paolo Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2021. In parallelo, tra il 2007 e il 2016, Giorgio Inglese ha lavorato a una revisione del

testimoniale manoscritto della *Commedia* e di una conoscenza approfondita dei singoli esemplari ha da un lato sollecitato l'avvio di nuovi censimenti e studi di natura codicologico-paleografica, con specifica attenzione alla forma del libro e all'organizzazione della pagina, dall'altro incoraggiato la conduzione di accertamenti informati che valorizzassero a dovere il multiforme complesso di glosse e commenti affiancati al testo principale.³ La nutrita mole di dati oggi in possesso degli studiosi consente dunque una conoscenza più solida, anzitutto sul piano materiale, dei codici e delle famiglie di codici che compongono la folta e variegata tradizione manoscritta della *Commedia* e al contempo più ampie consapevolezze – pur con comprensibili divergenze di opinione tra gli ultimi editori – circa le possibilità di un riordino e di un'effettiva razionalizzazione della tradizione stessa.

Gli studi e le indagini sul *corpus* illustrato del poema, sottogruppo del ben più ampio testimoniale manoscritto superstiti, sono invece ancora parzialmente ancorati alle ricerche pionieristiche di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles S. Singleton, confluite nel noto *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (1969).⁴ Il lavoro monumentale dei tre studiosi americani, cui va il merito di aver allestito un primo campionario di riferimento e di aver offerto un regesto ordinato di una porzione consistente del patrimonio illustrato della *Commedia*, rappresenta ancor oggi lo strumento più immediato per ogni ricerca che intenda rivolgere un primo sguardo d'insieme ai più celebri testimoni illustrati del poema o, con maggior profitto – considerata la ripartizione del catalogo in sintetiche schede descrittive precedute da un'analisi iconografica canto per canto⁵ –, per ogni indagine che miri a verificare, in relazione a un soggetto o a un tema specifico, le scelte iconografiche più attestate e, di contro, quelle minoritarie nel contesto della prima ricezione figurata del poema dantesco.

Se molti dei dati emersi da questo primo tentativo di catalogazione del testimoniale illustrato della *Commedia* possono oggi essere verificati, rivisti o aggiornati

testo petrocchiano (un'operazione critica inquadrabile nei termini di «una razionalizzazione della proposta di Petrocchi», come osserva Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, p. 315): cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglesse, 3 voll., Roma, Carocci, 2007-2016, e da ultimo Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglesse, Firenze, Le Lettere, 2021. Un cantiere aperto ulteriore fa capo a Enrico Malato, impegnato nell'allestimento di una nuova edizione commentata della *Commedia*, i cui primi risultati sono illustrati in Id., *Per una nuova edizione commentata della Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2018; si veda ora Id., *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Vol. 6/1: La Divina Commedia. Inferno*, Roma, Salerno, 2021.

3. Si vedano in particolare le indagini paleografiche di Marisa Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia*, Roma, Viella, 1994 e Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze e II. I codici danteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2011-2016, e il lavoro di schedatura dell'intero testimoniale del poema accompagnato da commento scritto, confluito nei volumi del *Censimento dei commenti danteschi (I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480) e I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011-2014. Sulla tradizione del secolare commento alla *Commedia*, già Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.

4. Cfr. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, a cura di Peter Brieger, Miliard Meiss, Charles S. Singleton, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1969 (= d'ora in avanti BMS).

5. Cfr. *ivi*, pp. 115-208.

alla luce dei risultati conseguiti da ricerche più recenti – giovandosi, per esempio, per i codici latori anche di commento scritto, di controlli incrociati con le coordinate essenziali fornite dalle schede allestite per il *Censimento dei commenti danteschi* oppure, quando possibile, con le acquisizioni raggiunte in sede codicologica e paleografica⁶ – il catalogo americano non può comunque considerarsi esaustivo, poiché esteso ai soli codici caratterizzati da un livello di illustrazione «elevato»,⁷ con sistematica esclusione dei manoscritti con decorazione di tipo «medio» o «elementare». A queste evidenti lacune intende oggi porre rimedio il censimento in corso di allestimento, cui già da qualche anno lavora con profitto l'équipe di *Illuminated Dante Project*, promotrice di un progetto mirato alla catalogazione di tutte le testimonianze iconografiche reperibili sui codici trecenteschi e quattrocenteschi della *Commedia* (compresa la decorazione di livello minimo, esclusa quella aniconica), connesso a un programma di digitalizzazione dell'intero materiale censito.⁹

Negli ultimi decenni, inoltre, la tradizione figurata del poema – o, meglio, qualche singola impresa figurativa particolarmente articolata¹⁰ – è stata al centro di importanti ricerche di stampo ermeneutico, sulla scorta dei contributi fondativi di Lucia Battaglia Ricci, la quale, sviluppando alcune intuizioni di

6. Cfr. i titoli bibliografici qui citati alla nota 3. Sullo sfondo, l'ancora utile, sebbene talvolta impreciso, Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.

7. Secondo la più recente classificazione proposta da Marisa Boschi Rotiroti, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di Rossend Arquès Corominas e Marcello Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017 (= d'ora in avanti, *Dante visualizzato I*), pp. 19-27: 19-20, un'illustrazione di livello «elevato» prevede «la presenza di iniziali maggiori e minori figurate, oppure di un ciclo narrativo illustrato, ovvero vignette o illustrazioni a piena pagina» (p. 19). Il catalogo approntato da Brieger, Meiss e Singleton censisce difatti solo i casi di illustrazione organica del poema (o quelli che ne denunciano l'intenzione, anche se non perseguita); vi si rintracciano, pertanto: codici ospitanti corredi completi, codici interessati da progetti iconografici avviati e non conclusi, codici latori di miniature incipitarie a piena pagina e frontespizi estesamente miniati.

8. Con decorazione di tipo «medio» ed «elementare» si fa invece prettamente riferimento alla decorazione delle iniziali (di cantica, di canto o di commento): una decorazione di tipo medio contempla la presenza di «iniziali maggiori miniate» e «iniziali minori foliate o filigranate o rubricate», una decorazione di tipo elementare prevede invece esclusivamente l'inserimento di «iniziali rubricate o filigranate» (Boschi Rotiroti, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia*, p. 20). Escluse tutte le decorazioni di questo tipo, il catalogo americano allestisce un *corpus* di 53 manoscritti.

9. Le finalità e l'articolazione del progetto, che – stando alle anticipazioni – offrirà un *corpus* complessivo di circa 300 testimonianze, sono illustrate in dettaglio in Gennaro Ferrante, Ciro Perna, *L'illustrazione della Commedia*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Roma (7-9 novembre 2016), a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2018, pp. 307-341; Gennaro Ferrante, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi, Firenze, Cesati, 2019 (= d'ora in avanti *Dante visualizzato II*), pp. 229-255; Ciro Perna, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. II. Il cod. M676 della Morgan Library; datazione, iconografia, esegesi*, ivi, pp. 257-264.

10. Si vedano in proposito le precisazioni metodologiche avanzate di recente da Lucia Battaglia Ricci, su cui torneremo più volte nel corso di questo lavoro: *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 265-281.

Peter Brieger¹¹ e gettando le basi di una vera e propria metodologia della ricezione figurata dell'opera letteraria, ha inaugurato il campo dell'esegesi visiva dantesca.¹² Non sono del resto mancate, seppur per il momento ancora limitate a un numero circoscritto di casi, indagini assai meritorie finalizzate alla ricostruzione dei contesti di produzione e realizzazione di singoli esemplari miniat, con un occhio attento alla restituzione dell'affascinante intreccio tra testo, commento al testo e sistema di immagini, queste ultime appositamente elaborate per imprese esegetiche coese e complesse. Così, il bilancio degli studi sul nesso "Dante e le arti figurative" offerto da Chiara Balbarini nel 2007¹³ – e che già faceva menzione delle importanti ricerche svolte da Andrea Mazzucchi attorno al celebre *Dante Filippino* (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, ms. CF 2 16¹⁴) e da Rudy Abardo e Alvaro Spagnesi sul codice Poggiali (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 313;¹⁵ d'ora in avanti *Dante Poggiali*) – può essere felicemente integrato con due monografie oggi di riferimento, rispettivamente dedicate al *Dante* di Chantilly (Chantilly, Musée Condé, ms. 597), indagato dalla stessa Chiara Balbarini,¹⁶ e al *Dante* Egerton (London, British Library, ms. Egerton 943), esplorato a fondo da Anna Pegoretti.¹⁷

11. Cfr. Peter Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, in BMS, pp. 83-113: 84: «the purpose of illustrations was not to compete with the text or to be a substitute for it but to provide a visual aid to understanding and remembering all the steps along the soul's road to salvation».

12. Della ricchissima bibliografia offerta dalla studiosa segnalo un elenco di titoli essenziali: Lucia Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI, 1994; *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 Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49; *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 (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno, 2001, pp. 601-639; *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli et al., Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254; *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «Rivista di studi danteschi», 8 (2008), pp. 83-100; *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, in «Critica del testo», 14, 2 (2011), pp. 547-579; da ultimo, *Dante per immagini*.

13. Cfr. Chiara Balbarini, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, in «L'Alighieri», 30 (2007), pp. 151-157.

14. Cfr. *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2002, con saggi di Giancarlo Savino, *Stratigrafia del Dante Filippino* (pp. 73-83), Alessandra Periccioli Saggese, *Le miniature del Filippino* (pp. 85-95).

15. Cfr. *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Rudy Abardo, Roma, Salerno, 2005, con un saggio di Alvaro Spagnesi, *Le miniature del Dante Poggiali* (pp. 30-42). Per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. *infra*. Puntuali analisi paleografiche, esegetiche e iconografiche sono state condotte anche sul celebre ms. Riccardiano-Braidense (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 1005-Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG XII 2), latore della *Commedia* con il commento di Iacomo della Lana. Le ricerche sono confluite in appendice all'Edizione Nazionale del commento lanèo: cfr. Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno, 2009, con saggi di Gabriella Pomaro, *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della Commedia di Dante Alighieri* (pp. 2705-2718) e Lucia Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense* (pp. 2719-2737).

16. Chiara Balbarini, *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno, 2011.

17. Anna Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco. La Commedia Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014.

Negli ultimi anni, accanto agli studi monografici, si è anche tentato il sondaggio, per così dire, trasversale delle principali tendenze illustrative rintracciabili nella tradizione miniata dantesca, condotto a partire da uno spoglio delle soluzioni visive tradite da un numero circoscritto di codici illustrati accomunati dall'area di produzione,¹⁸ oppure, con uno sguardo più ampio, a partire dall'esame delle tendenze illustrative reperibili nell'intero testimoniale illustrato del poema, nel tentativo di individuare un canone iconografico, a fronte del quale isolare, per discuterle, deroghe e infrazioni.¹⁹ Ancora in anni recenti, in ragione di un rinnovato e condiviso interesse per la lunga storia della tradizione illustrata del poema, si è infine dato spazio a una serie di proficui incontri espressamente dedicati alle diverse forme del "Dante visualizzato".²⁰ I volumi scaturiti dalle ricerche e dalle riflessioni condivise in quelle ricchissime occasioni di studio offrono un esempio importante di dialogo e collaborazione efficaci tra filologi, paleografi, storici della lingua e dell'arte, e gettano solide basi per scavi ulteriori su terreni in apparenza battuti ma in realtà in larga parte ancora caratterizzati da quesiti insoluti.²¹

Tra le molte questioni aperte, da tempo note agli studiosi ma mai poste al centro di un'indagine sistematica, appare di una certa rilevanza il problema delle relazioni iconografiche intercorse tra gli apparati figurativi di alcuni codici del poema, la cui disamina è al centro della ricerca condotta in questo volume. L'indagine mira a meglio definire brevi segmenti di storia della tradizione illustrata della *Commedia*, ma al contempo, se osservata da altre specole di analisi, può aprire la strada a quesiti ulteriori e di respiro più ampio, sia in direzione fi-

18. L'indagine più recente in questa direzione si deve a Chiara Ponchia, che ha sondato l'area di diffusione settentrionale del poema, con particolare riferimento a quella padana: cfr. Ead., *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015. Altri studi dedicati ad altre aree di diffusione del poema, meno aggiornati e spesso integrati e corretti da contributi più recenti, saranno citati lungo il lavoro.

19. Il riferimento è al ricco scavo di Gianni Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia. Tradizione, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XV secolo*, Tesi del Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Università "La Sapienza", Roma, 2014-2017, XXX ciclo, in parte confluito in *La Commedia dei dettagli. Storie seconde e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2023. L'indagine censisce una mole davvero significativa di testimonianze visive dantesche, con particolare attenzione alle soluzioni più eccentriche e al rapporto intrattenuto da tali immagini con la tradizione esegetica più antica (secc. XIV-XV). Ringrazio lo studioso per avermi consentito la lettura del suo ultimo lavoro prima della pubblicazione e per gli scambi di vedute, ricchi e proficui, sui temi che uniscono le nostre ricerche.

20. Alle giornate di studio, tenutesi dal maggio 2015 in avanti, ha fatto seguito la pubblicazione di importanti volumi miscellanei: cfr. *Dante visualizzato I; Dante visualizzato II; Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Sabrina Ferrara, Firenze, Cesati, 2019; *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, a cura di Cornelia Klettke, Firenze, Cesati, 2021.

21. Per una ricostruzione storico-critica assai accurata e un profilo aggiornato degli studi svolti e in via di svolgimento sulla tradizione illustrata della *Commedia*, si veda ora l'importante lavoro, connesso alla realizzazione di un vero e proprio repertorio bibliografico digitale, di Elisa Orsi, *Bibliografia Internazionale degli Studi sui Manoscritti Illustrati della Commedia (BISMIC), dal 1900 a oggi: repertorio on-line e analisi critica*, Tesi del Dottorato di ricerca in Filologia, Letteratura e Linguistica, Università di Pisa, 2017-2021, XXXIII ciclo.

lologica (è possibile razionalizzare la tradizione miniata di un'opera?), sia in direzione ermeneutica (quali finalità sottendono a una commissione che implica la copia di un sistema di immagini prestabilito?). Per affrontare queste e altre questioni con riferimento specifico al caso dantesco, sarà utile soffermarsi un momento sulla pratica della copia delle immagini in ambito manoscritto e sulla possibilità, ad essa strettamente connessa, di inquadrare i diversi esiti figurativi caratterizzanti una tradizione illustrata in ottica genealogica, provando a ragionare brevemente su presupposti, finalità e criticità di una (possibile?) "critica del testo iconico".²²

2. Realizzazione, riproduzione e copia delle immagini nel libro manoscritto

La ricostruzione della natura e della direzione di alcune delle relazioni iconografiche attestate in territorio dantesco, che questo volume si propone, fa i conti, come anticipato, con un fenomeno antico, che interessa in senso ampio, e ben al di là della *Commedia* dantesca, la copia delle immagini in ambito manoscritto, risalendo dunque ai primordi della storia dell'illustrazione e aprendo a una casistica assai variegata di situazioni e problemi, cui per ovvie ragioni si potrà qui solamente accennare. Grazie alle ricerche condotte negli ultimi decenni in campo storico-artistico, possediamo oggi una buona conoscenza degli strumenti e delle tecniche pittoriche messe in campo dai miniatori medievali per la composizione di un corredo illustrato,²³ mentre risultano ancora piuttosto vaghe le informazioni disponibili per ciò che concerne, nella realizzazione di un ciclo di illustrazioni, l'impiego e la diffusione di prototipi e modelli, l'effettiva versatilità di questi supporti, la reale riproducibilità di soggetti e schemi compositivi in opere e tempi diversi, il significato che in definitiva è opportuno conferire alle etichette stesse di "prototipo" e "modello", adoperate dalla letteratura critica in accezione tutt'altro che univoca.²⁴ Sarà allora utile, ripercorrendo brevemente le principali acquisizioni degli studiosi che hanno affrontato il problema della copia delle immagini anzitutto da un punto di vista tecnico, operare qualche distinzione terminologica e fissare alcuni punti fermi.

22. La formula è di Claudio Ciociola, *Visibile parlare: agenda*, in «Rivista di Letteratura italiana», 7 (1989), pp. 9-77: 24-26.

23. Si vedano almeno *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Colloque International (C.N.R.S., Université de Rennes II - Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983), a cura di Xavier Barral i Altet, 3 voll., Paris, Picard, 1986-1990, part. vol. 3; *Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, a cura di Francesca Flores d'Arcais e Fabrizio Crivello, Modena, Panini, 2010 e, con attenzione specifica al colore, *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Colloque international du C.N.R.S., Paris, Éditions du C.N.R.S., 1990. Cfr. anche Marilena Maniaci, *Archaeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2007 [2002], pp. 61-67, con bibliografia.

24. Il tema del "modello artistico" si presta per sua stessa natura ad essere declinato in molteplici direzioni. La varietà delle accezioni affidate all'espressione nella letteratura critica è ben rappresentata dal complesso degli studi raccolti in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), a cura di Arturo C. Quintavalle, Milano, Electa, 2002.

Dagli studi di J.J.G. Alexander, particolarmente preziosi per la cospicua mole di materiali radunati e di problemi sollevati a partire da dati reperiti direttamente sui manoscritti,²⁵ si ricava che i miniatori medievali – in particolare quelli attivi nel periodo di nostro interesse (secoli XIII-XV) – per approntare un corredo miniato esteso ed articolato avrebbero avuto a disposizione essenzialmente due opzioni operative: avrebbero potuto servirsi di un piano iconografico elaborato appositamente per lo scopo (dall'autore dell'opera, dal committente o da un *auc-tor intellectualis*),²⁶ oppure avrebbero potuto rivolgersi a guide visive ben individuate, attingere cioè a progetti iconografici estesi o al complesso delle soluzioni tradite da esemplari già confezionati, individuati (e verosimilmente anche forniti) dal committente stesso con l'intento di richiederne una riproduzione fedele.²⁷ Altro utilizzo avrebbero invece avuto i cosiddetti "libri di modelli" – sui quali torneremo tra un attimo –, da tenere a rigore distinti dalle due fonti di ispirazione appena menzionate, sebbene talvolta richiamati dalla critica anche nell'accezione meno pertinente di intermediari tra più opere pittoriche.

Come permettono di affermare ormai con sicurezza i dati emersi da ricerche autorevoli dedicate all'argomento,²⁸ un piano o programma iconografico redatto appositamente per l'illustrazione di un libro manoscritto poteva corrispondere in concreto: 1) a un sistema di note e istruzioni redatte direttamente sulle carte del codice da illustrare, 2) a un apparato di schizzi e disegni preliminari abbozzati, sempre sul codice, in corrispondenza degli spazi riservati all'illustrazione (e non necessariamente alternativi alle istruzioni scritte),²⁹ oppure 3) a un menabò, un brogliaccio indipendente rispetto al manoscritto, composto da istruzioni verbali dettagliate e/o da schizzi e disegni preparatori.³⁰ A una sorta di taccuino contenente indicazioni grafiche mirate per il lavoro degli artisti (frescantì e mosaicisti,

25. Cfr. Jonathan J.G. Alexander, *Medieval Illustrators and Their Method of Work*, New Haven-London, Yale University Press, 1992. Di qui in avanti, citazioni e rinvii puntuali a questo testo saranno tratti dalla traduzione italiana Id., *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Panini, 2003.

26. Cfr. *ivi*, pp. 83-110.

27. Cfr. *ivi*, pp. 147-170, 186-193. Lo studioso evidenzia in più di una circostanza la spiccata familiarità degli artisti medievali con la pratica della copia, caratterizzata al contempo dalla totale incapacità di attenersi in maniera del tutto fedele al modello prescelto. Per una riflessione, anche terminologica, sui diversi gradi di accuratezza della copia delle immagini nei manoscritti medievali, cfr. Jonathan J.G. Alexander, *Facsimile, Copies, and Variations: the Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, in «Studies in the History of Art», 20 (1989), pp. 61-72.

28. Cfr. almeno Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, pp. 88-95; Alison Stones, *Indications écrites et modèles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enluminés aux environs de 1300* e Patricia Stirnemann, *Réflexions sur des instructions non iconographiques dans les manuscrits gothiques*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, pp. 321-349 e 351-355. Qualche riflessione di metodo a partire dallo studio di alcune istruzioni per i miniatori vergate direttamente sui margini di un manoscritto dell'*Omne Bonum* in Lucy Freeman Sandler, *Notes for the Illuminator: The Case of the Omne Bonum*, in «The Art Bulletin», 71, 4 (1989), pp. 551-564.

29. Trattasi di una soluzione minoritaria ma comunque attestata. Cfr. gli esempi offerti da Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, pp. 98-103, e Stones, *Indications écrites et modèles picturaux*.

30. Cfr. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, pp. 91-92.

prima ancora che miniatori) pensava già Ernst Kitzinger quando, studiando i contatti tra l'arte bizantina e quella occidentale e guardando ai processi di trasmissione dei cicli illustrativi tra miniatura e pittura monumentale, coniava, nell'ormai lontano 1960,³¹ il concetto di "guida iconografica" (*pictorial guide*), avvertendo la necessità – più volte ribadita³² – di distinguerlo da quello di "libro di motivi" (*motif book*), estrapolato anch'esso, come il primo, dalla categoria di "libri di modelli" (*model books*), percepita già allora come troppo generica e spesso ambigua:³³ secondo la definizione coniata da Kitzinger, una guida iconografica, intesa come un raccoglitore ordinato di intere composizioni e di episodi in successione, avrebbe rappresentato per l'artista una traccia visiva da seguire con esattezza in quanto strettamente funzionale alla realizzazione di uno specifico ciclo illustrativo,³⁴ mentre i libri di motivi, ospitanti scene e moduli convenzionali, dettagli e non intere composizioni, sarebbero stati utili repertori di schemi grafici generici (scene di battaglia, pose di soggetti, paesaggi, ecc.) da impiegare liberamente nei contesti più disparati.³⁵ La funzione svolta dai libri di

31. Cfr. Ernst Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo, Flaccovio Editore, 1991 [1960], p. 50.

32. Cfr. almeno Ernst Kitzinger, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, a cura di Kurt Weitzmann, William C. Loerke, Ernst Kitzinger, Hugo Buchthal, Princeton, Princeton University Press, 1975, pp. 99-142. Il lavoro è apparso anche in traduzione italiana, con il titolo *La miniatura nella pittura monumentale*, in *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal Tardo Antico al Medioevo*, a cura di Lucinia Speciale, Napoli, Liguori, 2000, pp. 55-102).

33. Di grande interesse a questo proposito quanto evidenziato da Lucinia Speciale, *Model Books, libri di modelli, guide pittoriche. In margine a un problema di traduzione*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di G. Mariani Canova*, a cura di Federica Toniolo e Gennaro Toscano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 42-44, con riferimento a uno scambio epistolare avvenuto tra Ernst Kitzinger, autore del saggio *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, e lei stessa, traduttrice del testo in lingua italiana: il confronto tra i due sulla corretta traduzione dell'espressione *pictorial guide* (sulle prime resa dalla studiosa con "repertorio o libro di modelli" e, a seguito della revisione dell'autore, tradotta con "guida pittorica") rende conto in maniera assai efficace dell'ambiguità insita nell'etichetta unica e busata di "libro di modelli" e della necessità, fortemente avvertita da Kitzinger per primo, di distinguere i brogliacci contenenti schizzi e prove grafiche dai progetti iconografici veri e propri, appositamente elaborati per una commissione specifica e pertanto assai più dettagliati di un generico repertorio.

34. L'esempio superstito più vicino a ciò che per Kitzinger doveva coincidere con una "guida pittorica" è un rotolo pergameneo conservato a Vercelli (Archivio Capitolare di Sant'Eusebio, codice A), risalente ai primi del XIII secolo e latore di una serie di disegni riconducibili a un ciclo degli Atti degli Apostoli. In apertura e a chiusura del brogliaccio, due iscrizioni in latino ne chiariscono provenienza e finalità, dichiarando esplicitamente che quel ciclo di disegni riproduce le pitture realizzate nella basilica medievale della stessa città (con buona probabilità quella di Sant'Eusebio) e intende conservare una traccia del ciclo iconografico proprio al fine di riprodurlo. Cfr. Robert W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, pp. 155-161.

35. Piuttosto noto il libro di modelli di Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 19093), collettore di motivi e figure da riprodurre e reimpiegare nei contesti più vari. Per questo e altri libri di motivi, conservati in numero maggiore rispetto alle guide iconografiche, cfr. Scheller, *Exemplum* (Villard de Honnecourt a pp. 178-187). Come osserva Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, pp. 127-128, è però solo a partire dal XII secolo che sembra possibile ravvisare, in alcuni libri superstiti, l'intenzione di appuntare allo scopo di recuperare in futuro; è dunque possibile che nel corso del tempo alcuni libri di motivi siano diventati

motivi (o libri di modelli – le due espressioni risultano, a questo punto, del tutto equivalenti), nel senso che intese attribuirvi Ernst Kitzinger e nelle forme che oggi ci restituiscono i vari esempi censiti nel catalogo ragionato di Robert W. Scheller,³⁶ andrà allora opportunamente distinta, anche nel campo dell'illustrazione libraria, da quella che invece poterono svolgere, e certamente svolsero, i programmi iconografici, da intendere, se ci riferiamo a manoscritti, nelle tre forme sopra elencate (note, disegni marginali, menabò verbali o grafici). Le poche testimonianze di libri di motivi o modelli di cui conserviamo traccia³⁷ risultano difatti organizzate come veri e propri repertori di schemi convenzionali cui un miniatore avrebbe potuto ispirarsi per elaborare pose e gesti caratterizzanti un personaggio o contesti e sfondi per un'ambientazione, ma in nessun modo, data la varietà delle figure ritratte e la totale autonomia delle une rispetto alle altre, una traccia coerente cui rifarsi per condurre l'illustrazione, soprattutto se particolarmente articolata, di un intero libro. A questo fine si sarebbe rivelato assai più utile – spesso necessario – un programma di indicazioni mirate, più o meno minuziose. Ma come immaginare uno strumento simile? Un vero e proprio menabò, concepito in questo caso nelle forme di un elenco di istruzioni esclusivamente verbali – redatto peraltro proprio in funzione dell'illustrazione della *Commedia* dantesca e latore di una mole di indicazioni dettagliate su personaggi, contesti e situazioni da trasporre in figura – si rintraccia oggi, grazie a una recente scoperta di Luca Azzetta, nel Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II IV 246:³⁸ il prezioso ritrovamento, tanto più importante alla luce dell'intrinseca provvisorietà di un simile oggetto, offre finalmente un primo riscontro tangibile alle molte e varie ipotesi formulate negli ultimi decenni circa le pratiche di allestimento dei corredi miniati nelle botteghe medievali, con particolare riferimento all'utilizzo dei taccuini di istruzioni.³⁹ In maniera analoga, risposte più puntuali ad altri quesiti aperti, riguardanti non già l'elaborazione delle immagini a partire da brogliacci di istruzioni ma la loro trasposizione grafica da un progetto-guida, potranno forse derivare da nuovi accertamenti mirati a far meglio luce sul possibile impiego di precise tecniche di trasferimento dei disegni da un supporto

tali solo accidentalmente, nati in origine come raccoglitori di esercizi grafici personali e poi presi a ispirazione da artisti successivi.

36. Cfr. Scheller, *Exemplum*.

37. *Ibidem*.

38. Cfr. Luca Azzetta, «*Qui disegna Dante e Beatrice che li parli*». *Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una Commedia di lusso* (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246), in «*Rivista di studi danteschi*», 19 (2019), pp. 351-399.

39. Limitandoci a un paio di casi celebri, uno dantesco e uno boccacciano, si vedano le ipotesi di Chiara Balbarini circa l'allestimento del *Dante* di Chantilly (Chantilly, Musée Condé, ms. 597) e quelle avanzate da Lucia Battaglia Ricci con riferimento alla composizione del *Decameron* parigino (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. It. 482); cfr. rispettivamente Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 47-53; Lucia Battaglia Ricci, *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di auto-esegesi: testimonianze trecentesche*, in «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2008), a cura di Guido Baldassarri, Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Roma, Salerno, 2010, pp. 123-157: 152-157; Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 62-88. Sul caso dantesco torneremo in maniera più distesa nel terzo capitolo di questo volume.

all'altro (indagando, per esempio, in maniera più sistematica di quanto si sia fatto finora, il ricorso, anche in ambito manoscritto, a soluzioni come lo spolvero⁴⁰ e il ricalco⁴¹). Un caso ricco e assai stimolante quale quello della progettazione dell'illustrazione di un esemplare del *Teseida* di Boccaccio (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, ms. CF 2.8), di recente affrontato da Maria Grazia Curcio e Serena Picarelli,⁴² ben dimostra, per esempio, l'opportunità di interrogare le tracce e i richiami a precisi piani di lavoro ancora visibili sulle carte dei codici miniati. Il caso specifico risulta peraltro particolarmente istruttivo della possibilità che un programma iconografico contenesse sia puntuali indicazioni per l'elaborazione di immagini *ex novo* sia rimandi espliciti a moduli e motivi convenzionali, magari già familiari ai miniatori in quanto disponibili tra i materiali di bottega.

Veniamo dunque alla possibilità, per un miniatore chiamato a realizzare un corredo miniato, di servirsi di programmi iconografici mirati, precedentemente stilati da una figura terza (direttamente sul codice o in un brogliaccio a parte), e alla potenziale diffusione di questo materiale. Se un programma iconografico articolato nelle forme di note e/o di disegni preliminari resta per forza di cose confi-

40. Per l'impiego dello spolvero in pittura, cfr. almeno Carmen C. Bambach, *The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshop: Innovation and Derivation*, PhD Dissertation, Yale University, 1988. Qualche testimonianza di un'effettiva applicazione anche nell'ambito della miniatura altomedievale è offerta da Aksinija Dzurova, *Il mondo nascosto dei manoscritti (chi e come decora i manoscritti medievali)*, in *Come nasce un manoscritto miniato*, pp. 51-61: 56-58: lo studio porta alla luce un paio casi di trasferimento di disegni da un supporto all'altro, effettuati praticando una serie di fori lungo i contorni delle composizioni. La studiosa segnala, tra le varie cose, la vistosa presenza di fori anche sulle carte successive a quella direttamente interessata dal trasferimento del modello, e l'inclinazione innaturale di uno dei disegni realizzati, dovuta con ogni probabilità all'errata collocazione dello stampo. Dzurova precisa tuttavia che «ben pochi sono i manoscritti conservati nei quali risulti l'uso di modelli pronti [...] ancora più rari sono i modelli conservatisi fino ai nostri giorni» (p. 58). Di un libro di modelli contenente molte vignette bucherellate si rintraccia notizia in Scheller, *Exemplum*, pp. 188-193 (Cambridge, Mass., Harvard College Library, Houghton Library, ms. Typ 101). Una serie di codici con miniature forate, di *Bestiari* – la foratura parrebbe piuttosto attestata in questa tradizione – e di altre opere, sono elencati da Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, p. 80, n. 94, ma accompagnati dal sospetto che «la maggior parte di questi interventi, se non tutti, siano post-medievali». L'uso della tecnica dello spolvero è infine attestato anche per la rigatura dei manoscritti: cfr. in proposito Marco Corsi, *Due antiche sillogi decameroniane a Udine e una rigatura inconsueta*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di Antonio Ferracin e Matteo Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 263-282: 276-281.

41. I miniatori avrebbero potuto fare ricorso al ricalco per velocizzare i tempi di lavoro nella decorazione di uno stesso esemplare (ricalcando, per esempio, un fregio da parte a parte dello stesso foglio), oppure per agevolare il trasferimento di un modello da un primo a un secondo supporto, servendosi in questo caso di un foglio di carta trasparente (l'artista delinea con forza i contorni della composizione da riprodurre, lasciandone traccia sul supporto sottostante). Si vedano in proposito gli esempi rintracciati da David J.A. Ross, *An Illuminator's Labour-Saving Device*, in «Scriptorium», 16, 1 (1962), pp. 94-95; Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, pp. 71-73; Scheller, *Exemplum*, p. 71.

42. Maria G. Curcio, Serena Picarelli, *Numeri, lettere e simboli: un'incursione nella bottega dell'illustratore dell'esemplare oratoriano del Teseida di Boccaccio*, in *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni 2018*, Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 6-7 settembre 2018), a cura di Stefano Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 23-46.

nato alle carte di uno specifico esemplare e può abitare quelle di un secondo testimone solo a seguito del trasferimento delle stesse istruzioni sul secondo supporto (e sempre prima che queste vengano rifilate o coperte dal colore), il menabò di istruzioni si presta invece a una circolazione svincolata e autonoma tra artisti e botteghe, e può fungere agilmente da guida comune a più esemplari miniati.⁴³ In tal modo è dunque possibile che venga a formarsi, in un tempo più o meno dilatato, una vera e propria famiglia iconografica, composta anche di prodotti librari illustrati tra loro molto distanti (soprattutto in termini stilistici), ma comunque significativamente vicini per origine e ideazione del sistema complessivo di immagini.

A loro volta imparentati, ma interessati da una vicinanza iconografica ancor più stringente di quella che unisce i libri illustrati originati dallo stesso manipolo di istruzioni risultano i “manoscritti gemelli”, definizione con la quale qui intenderemo esclusivamente i codici latori di corredi pressoché identici sul piano dei contenuti, realizzati per via di copia delle illustrazioni tradite da altri esemplari già confezionati o da guide iconografiche estese funzionali allo scopo (del tipo kitzingeriano menzionato sopra).⁴⁴ La distinzione tra le due tipologie di parentela iconografica non è di poco conto, poiché tocca da vicino il processo stesso di creazione dell'immagine, consentendoci così di compiere un passo ulteriore nel ragionamento sulle affinità grafico-visive estese riscontrabili tra alcuni esemplari manoscritti: se attingere al medesimo manipolo di istruzioni verbali implica difatti, volta per volta, l'elaborazione personale delle immagini ivi descritte, copiare il corredo di un altro esemplare (o il progetto affidato a una guida) si traduce invece in un'attività di riproduzione di tipo principalmente grafico, molto meno libera della prima dacché fortemente condizionata dalle soluzioni visive già elaborate da altri, pertanto non così dissimile da quella di un copista che trascrive un testo. Resta naturalmente praticabile anche per un artista che inventa a partire da istruzioni la possibilità di replicare (cioè copiare) moduli e motivi convenzionali reperibili, per esempio, tra i materiali di bottega, ma si tratterà il più delle volte di un'operazione mirata, riservata a motivi specifici e codificati, strettamente funzionale alla traduzione iconografica delle istruzioni ricevute.⁴⁵ Pervasiva e carat-

43. Per le tradizioni particolarmente folte, Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, pp. 163-164, pensa persino a cicli di illustrazioni molto ampi da cui ciascun committente avrebbe potuto estrapolare le sezioni di proprio interesse, selezionando in partenza il numero e la tipologia di illustrazioni da destinare al proprio esemplare (va in questa direzione l'analisi che lo studioso conduce, nelle stesse pagine, sui corredi iconografici di un gruppo di manoscritti di materia arturiana). Esiti diversi di un medesimo ciclo illustrato (disponibile nello stesso *atelier* o forse circolante tra botteghe diverse) parrebbero anche i due *Bestiari* studiati da Xenia Muratova in Ead., *Les manuscrits-frères: un aspect particulier de la production des bestiaires enluminés en Angleterre à la fin du XII^e siècle, in Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, pp. 69-92.

44. Sono da considerarsi invece esclusi da questo ragionamento i legami tra codici miniati istituibili sulla base della comunanza e della ricorsività di moduli e motivi iconografici. L'intrusione di tessere iconografiche elaborate per una specifica tradizione nell'illustrazione di altre opere o più semplicemente il reimpiego di alcune formule per destinazioni le più varie risultano difatti cosa assai diversa dalla coincidenza sistematica di scene, soggetti e schemi compositivi documentabile lungo l'intera estensione di due o più corredi iconografici.

45. D'altro canto, anche un miniatore impegnato a replicare un modello esteso ha certo la possibilità di arricchire quest'ultimo con interpolazioni di sua fantasia ma, sul piano concreto, se il lavoro di un artista è vincolato a una traccia grafico-visiva ben precisa, si ha ragione di credere

terizzata da dinamiche esecutive sue proprie, che talvolta avvicinano significativamente il lavoro del miniatore a quello dello scriba, appare invece la copia (almeno programmaticamente) fedele di interi cicli illustrati, proprio in ragione del suo carattere di replica intenzionale del contenuto visivo integrale di un corredo già elaborato e approntato da altri.

3. Immagini gemelle: per una «critica del testo iconico»?

Se un miniatore che attinge alle soluzioni grafico-visive di un esemplare-modello un poco somiglia (benché non equivalga) a un copista che trascrive un testo dalle carte del suo antigrafo, lo studio dei testimoni illustrati di una data tradizione – e in particolare di quelli interessati da palesi affinità figurative – obbliga a una riflessione preliminare sull'opportunità di studiare una tradizione illustrata alla stregua di una tradizione testuale.

In un volume dedicato all'origine e ai metodi dell'illustrazione del libro antico, risalente al 1947,⁴⁶ Kurt Weitzmann provò per primo a connettere l'analisi filologica svolta sulle tradizioni testuali all'indagine che lo storico dell'arte o della miniatura intraprende a partire dall'osservazione di un gruppo di manoscritti miniati afferenti alla medesima tradizione illustrata.⁴⁷ Muovendo da una rapida disamina dei «rapporti tra critica testuale e critica figurativa»,⁴⁸ Weitzmann discute per la prima volta, e senza pretesa di sistematicità, le principali analogie e divergenze sostanziali che a suo parere è possibile rilevare tra i due metodi operativi.⁴⁹ La riflessione è interamente condotta nella convinzione della totale coincidenza delle finalità sottese alle due filologie: per lo studioso, l'esame della trasmissione delle miniature di una determinata tradizione mira all'individuazione della «versione iconograficamente più pura dell'archetipo» miniato,⁵⁰ al quale in qualche misura andrà ricondotto l'insieme delle recensioni pittoriche superstiti riferibili a quella stessa tradizione, anche se tra loro molto distanti nel tempo e talvolta contenutisticamente variegiate. Va ricordato che Weitzmann approda a riflessioni simili ragionando su *corpora* di testi e immagini facenti capo a tradizioni plurisecolari (su tutte, ad es. quella biblica), e lavorando essenzialmente sulla ricostruzione di ciò che, irrimediabilmente perduto, è stato un tempo a mon-

che le aggiunte libere e personali corrisponderanno per lo più a intrusioni episodiche e comunque contenute.

46. Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, Princeton University Press, 1947. I rinvii sono alla traduzione italiana del lavoro: *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, a cura di Massimo Bernabò, Firenze, Cusl, 1991.

47. Ivi, pp. 229-241.

48. Ivi, p. 229.

49. Sull'idea di critica testuale che emerge dal ragionamento condotto da Weitzmann, si vedano le osservazioni di Alberto Varvaro, *Elogio della copia*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani-Univ. di Palermo, 18-24 settembre 1995), a cura di Giovanni Ruffino, Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. 6, pp. 785-796, poi in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 623-635.

50. Weitzmann, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, p. 230.

te di quanto oggi si conserva, avendo in definitiva poche occasioni di soffermarsi in dettaglio sull'analisi dei rapporti specifici tra testimoni ben individuati.⁵¹ Non sorprende pertanto che lo stesso J.J.G. Alexander, diversi decenni dopo, guardando alle testimonianze visive dei secoli XII-XIV, appaia in proposito più moderato, limitandosi a riconoscere l'esistenza di diversi gradi di affinità riscontrabili tra i testimoni afferenti a una determinata tradizione⁵² e a suggerire, anche alla luce del maggiore sperimentalismo iconografico osservabile in quei secoli rispetto a quanto visto in quelli precedenti,⁵³ di individuare nel processo di copia delle illustrazioni e nelle dinamiche a questo connesse solo una delle spiegazioni possibili della multiformità dei cicli pittorici conservati.⁵⁴

Il ragionamento pionieristico di Weitzmann costituisce, comunque, essenzialmente un primo approccio teorico al problema: in che misura, se e con quali metodi si possa effettivamente tentare di razionalizzare una tradizione illustrata, individuarne i principali rami iconografici, indagare in dettaglio i rapporti specifici tra i corredi traditi dai vari esemplari superstiti, e senza che sia trascurato lo studio parallelo dei testi vergati sui medesimi supporti, è materia non affrontata dallo studioso e ricerca tutta da fare. Ciò che Weitzmann, però, intuisce con intelligenza sin dai primi passi di questa importante riflessione – e che qualche decennio dopo valorizzerà a dovere Alberto Varvaro nel suo illuminante *Elogio della copia* (1998)⁵⁵ – è l'assoluta necessità, nello studio di gruppi di immagini affini, di tenere nettamente distinti iconografia e stile. Equiparando la prima al contenuto di un testo e il secondo alla veste linguistica e paleografica che quello stesso testo assume in una determinata copia manoscritta, lo studioso raccomanda l'approntamento di «stemmi di miniature» fondati «esclusivamente su dati iconografici e non stilistici, che sono solo di aiuto sussidiario per la datazione di opere singole e non possono essere usati per determinare problemi di discendenza».⁵⁶

Le immagini realizzate a corredo dei testi veicolano dunque contenuti ben precisi, e questi, quando replicati, meno soggetti (benché non immuni) a variazioni rispetto all'abito stilistico che li riveste, orientano in maniera più sicura l'individuazione delle connessioni tra vari esemplari miniati e delle eventuali ramificazioni interne a una tradizione illustrata. Dell'opportunità di indagare le interferenze e i cortocircuiti tra testi e relative immagini, affidandosi agli scarti semantici e agli inciampi, con uno sguardo rivolto non solo alle immancabili conseguenze ermeneutiche ma anche alla possibilità di operare una classificazione genealogica delle testimonianze iconiche prese in esame, rendono conto, meglio di qualunque altra riflessione in proposito, alcune lungimiranti considerazio-

51. Non a caso il ragionamento conduce lo studioso a postulare, alla base dell'illustrazione di opere illustrate lungo l'arco di molti secoli (i poemi omerici, la *Bibbia*, i *Vangeli*), archetipi pittorici antichissimi, composti da un numero di scene molto elevato, immaginati come giganteschi pron-tuari (forse già in origine pensati come materiali cui attingere in maniera selettiva), mai realmente replicati per intero.

52. Cfr. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, p. 191.

53. Cfr. *ivi*, p. 153.

54. Cfr. *ivi*, p. 162.

55. Cfr. Varvaro, *Elogio della copia*, pp. 631-632.

56. Weitzmann, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, p. 240.

ni avanzate da Claudio Ciociola in un importante lavoro del 1995, lungo il quale lo studioso, guardando alla ricchissima tradizione letteraria e illustrativa dei secoli XII-XV, osserva:

Il dinamismo testo/immagine, e le esigenze della narratività iconografica, comportano non di rado un esercizio attivamente interpretativo dell'immagine nei confronti del testo, che oltre ad indirizzarne la ricezione, può anche produrre alterazioni di senso. Integrazioni attive s'incrociano con veri e propri "errori" iconografici, dando luogo, nella propagazione del corredo iconico, a fenomeni di evoluzione/involuzione tradizionale del tutto affini a quelli da tempo censiti nell'ordinaria genesi dell'innovazione/errore che forma oggetto della critica testuale: in questo senso è dunque ipotizzabile la fondazione di una "critica del testo iconico".⁵⁷

«Alterazioni di senso» ed «errori» iconografici: tali rispetto al dettato del testo che si sta illustrando, a quanto il corredo iconografico *dovrebbe* trasferire in figura – in virtù di una fedeltà al dettato testuale che è lecito aspettarsi da un progetto di traduzione visiva di una data opera, soprattutto quando l'apparato visivo assolve a una funzione dimostrativa o didattica – e che invece, intenzionalmente o meno, tradisce. Alterazioni ed errori che possono anche derivare da un incidente grafico involontario verificatosi lungo il processo di riproduzione dell'immagine (la variazione di un tratto, anche minimo, specie nella realizzazione di diagrammi e illustrazioni geometriche, può dare luogo a esiti visivi semanticamente distanti da quelli affidati alla prima elaborazione di una figura) oppure dall'esercizio di una certa libertà di azione rispetto alle linee guida dell'immagine-modello, per superficialità dell'artista o per mancata comprensione del messaggio sotteso allo schema visivo di riferimento, oppure ancora da incidenti e fenomeni costituenti una casistica sempre più ampia, che solo l'indagine sistematica e approfondita di un vasto numero di tradizioni illustrate potrà intercettare e aggiungere alla lista. La corrispondenza testo-immagine potrà quindi costituire un primo parametro di riferimento nell'esame comparato dei corredi iconografici affini, dacché aiuta l'individuazione delle incongruenze, spesso spie di cortocircuiti, postulabili (e certamente occorsi) anche nei corredi miniati conservati in copia unica, ma effettivamente verificabili solo in presenza di uno o più testimoni illustrati affini sottoposti a collazione.

È «un vero e proprio errore di copia» scaturito dal fraintendimento del contenuto dell'immagine-modello, per esempio, quello che Alberto Varvaro rintraccia tra due miniature tradite da due manoscritti illustrati del libro I delle *Chroniques* di Froissart:⁵⁸ una scena di inseguimento, che vede un gruppo di cavalieri

57. Claudio Ciociola, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Trecento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995, pp. 531-580: 576-577. Si veda anche il primo nucleo di questa importante riflessione proposto in Id., *Visibile parlare: agenda*, part. pp. 18-22, e i nuovi e più ampi sviluppi affidati al recente «*Ut patet in ista figura*». *Formule di rinvio e tradizione delle immagini nella trattatistica scientifica in latino e in volgare*, in *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2019), a cura di Marco Berisso, Monica Berté, Simona Brambilla, Corrado Calenda, Claudia Corfiati, Daniela Gionta, Claudio Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2021, pp. 249-272.

58. Cfr. Alberto Varvaro, *Il Libro I delle Chroniques di Jean Froissart. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini*, in «Medioevo romanzo», 19 (1994), pp. 3-36: 26.

capitanati da un re, sulla sinistra, che braccano un secondo re, sulla destra,⁵⁹ viene fraintesa dall'artista di uno dei due testimoni miniati, il quale non coglie la distinzione tra i due gruppi e mescola inseguitori e fuggitivi. Ciò dà luogo a un'immagine diversa da quella tradata dal testimone affine e assai imprecisa rispetto a quanto racconta il frammento di testo corrispondente: «il miniatore non ha capito che uno [un re] fugge e l'altro insegue: fraintendendo ha pensato che quello più avanti fosse assieme all'altro e li ha disegnati più armoniosamente, con un tipico errore». ⁶⁰ Il confronto tra i due esiti figurativi dello stesso episodio non solo aiuta la comprensione dell'incidente iconografico verificatosi in uno dei due testimoni ma, in ottica genealogica, consente – con Varvaro – di precisare una generica «vicinanza» iconografica tra due testimoni in una «dipendenza, diretta o indiretta» di un testimone dall'altro. ⁶¹ Come si vede, anche in questo caso l'analisi comparativa tra le miniature considerate ha tenuto esclusivamente conto del rispetto o dell'infrazione del dato iconografico, e in alcun modo di quello stilistico, confermando di fatto quanto suggeriva Kurt Weitzmann: già a parere dello studioso tedesco si sarebbe opportunamente parlato di «errore iconografico» solo in presenza di un «piccolo cambiamento, in un gesto ad esempio», in grado di «alterare l'interpretazione dell'azione raffigurata», e non davanti a una variante iconografica che «rimane entro i limiti del mero sviluppo stilistico». ⁶²

Al di là, comunque, della distinzione assai proficua nello studio di una tradizione illustrata tra scarto iconografico (l'alterazione di uno o più elementi iconografici causa un'alterazione del senso dell'immagine) e scarto stilistico (l'alterazione dello stile non influisce sui contenuti veicolati dall'immagine), le circostanze nelle quali si possa effettivamente parlare di “errore iconografico” e rispetto a quale o a quali parametri questo venga ad essere determinato – e senza che il concetto debba necessariamente appiattirsi su quello di errore di copia così come a grandi linee codificato per le tradizioni testuali – potranno essere chiarite solo a seguito dell'osservazione di un ampio numero di tradizioni illustrate e solo una volta classificati e indagati a fondo, su campionari estesi e variegati, gli incidenti e le dinamiche caratterizzanti più di frequente gli episodi di copia delle immagini in ambito manoscritto. Un'indagine più allargata diviene necessaria anche per una migliore definizione degli obiettivi – e per la messa a punto della strumentazione necessaria – di una possibile “filologia delle immagini” o “degli apparati figurativi”, che parta anzitutto dall'individuazione dei possibili campi di applicazione di uno o di un altro procedimento analitico: se su determinate tradizioni illustrate (quelle con corredo sicuramente d'autore, ad esempio) sarà possibile tentare la ricostruzione del corredo originale o dell'archetipo miniato, ⁶³ su altre ci si dovrà limitare all'individuazione di

59. La scena illustra l'inseguimento del re Pedro il Crudele da parte del re Enrique di Trastámara, accompagnato dal cavaliere du Guesclin. Cfr. *ivi*, pp. 26-27.

60. Cfr. *ivi*, p. 27.

61. *Ivi*, p. 26.

62. Weitzmann, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, p. 231.

63. Incentrato sul tentativo di ricostruire il supposto antigrafo di un codice del *Roman de la Rose* rimasto incompiuto è l'esperimento condotto da Stefano Arrighini e Luciano Formisano, *Sul manoscritto Marciano del Roman de la Rose*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche et filologiche», 27 (1972), pp. 415-430. Si veda anche, in

reti iconografiche e – sempre laddove possibile – alla definizione dei rapporti tra i corredi dei singoli esemplari;⁶⁴ se nel primo caso si potrà tentare di ricostruire la versione iconograficamente più prossima a quanto elaborato da un programmatore iconografico e porsi in parallelo il problema del come editare, al pari del testo, le sezioni visive che lo corredano,⁶⁵ delle specificità di ciascuna tradizione illustrata, delle finalità e dei limiti di un approccio filologico-ricostruttivo al suo testimoniale miniato diranno le singole indagini che in futuro, di volta in volta, vorranno sondarne natura e composizione.

4. Per una classificazione del testimoniale miniato della *Commedia*

Spostandoci allora da una riflessione di ordine più generale al contesto specifico della tradizione miniata della *Commedia*, constatiamo anzitutto, in via preliminare a ogni possibile tentativo di riordino e classificazione delle imprese figurative realizzate, la necessità di una schedatura puntuale del complesso delle soluzioni visive caratterizzanti l'intero *corpus* manoscritto dantesco noto e conservato, che

anni più recenti, il lavoro di Lino Leonardi, Nicola Morato, Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni, *Immagini di un testimone scomparso. Il manoscritto Rothschild (X) del Guiron le Courtois*, in *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014, pp. 55-104.

64. Ragionano su qualche caso di parentela iconografica palese, pur conducendo analisi comparative non sistematiche dei testimoni interessati, Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, pp. 148-153; Muratova, *Les manuscrits-frères*; Stones, *Indications écrites* (giungendo ciascuno alla conclusione che gli artisti di volta in volta coinvolti non facciano capo a esemplari illustrati specifici, bensì utilizzino motivi e modelli derivanti da repertori più ampi). Più puntuali le indagini esposte in Alison Stones, *Notes on Three Alexander Manuscripts*, in *The Medieval Alexander Legend. Essays in Honour of David J.A. Ross*, a cura di Peter Noble, Lucie Polak, Claire Isoz, Millwood, New York, Kraus International Publication, 1982, pp. 193-241; Xenia Muratova, *Workshop Methods in English Late Twelfth-Century Illumination and the Production of Luxury Bestiaries, in Beasts and Birds of the Middle Ages: the Bestiary and Its Legacy*, a cura di Willene B. Clark, Meradith T. McMunn, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 53-68.

65. Di riferimento, a questo proposito, la riflessione metodologica sottesa all'approntamento dell'Edizione Nazionale dei disegni di Piero della Francesca: cfr. Piero della Francesca, *Libellus de quinque corporibus regularibus*, II. *Disegni*, a cura di Francesco P. Di Teodoro, Firenze, Giunti, 1995; Id., *Trattato d'Abaco*, II. *Disegni*, a cura di Vladimiro Valerio, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2012; Id., *De prospectiva pingendi*. III.A, II. *Edizione critica dei disegni*, a cura di Riccardo Migliari *et al.*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2016; Id., *De prospectiva pingendi*. III.B, II. *Edizione critica dei disegni*, a cura di Riccardo Migliari *et al.*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2017. Ma si veda anzitutto, per la felice intuizione iniziale, Francesco P. Di Teodoro, *Per una filologia del disegno geometrico*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, a cura di Marisa Dalai Emiliani e Walter Curzi, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 239-251. Di grande interesse anche l'approfondimento metodologico offerto da Lucia Busani, Fabrizio D. Raschella, *Un'edizione critica anche per l'immagine?*, in *Testo e immagine nel Medioevo germanico*, Atti del XXVI Convegno dell'Associazione italiana di Filologia germanica (Venezia, 26-28 maggio 1999), a cura di Maria Grazia Saibene e Marina Buzzoni, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 225-253, a partire dall'esame di un paio di casi di studio sempre afferenti alla tradizione dell'illustrazione scientifica: i due studiosi riflettono sulle diverse tipologie di incongruenze riscontrabili nel *corpus* di immagini considerato e sull'opportunità di stabilire alcuni criteri operativi per la corretta edizione dei disegni. La riflessione oltrepassa la ricerca specifica e offre spunti assai utili in direzione dell'elaborazione di alcune linee-guida per un corretto approccio filologico alle illustrazioni in sede di edizione.

aggiorni e integri i dati già censiti dal catalogo americano.⁶⁶ Una *recensio* esaustiva delle soluzioni visive esperite, nel tempo e nello spazio, per l'illustrazione dei singoli frammenti testuali del poema rappresenta la via non più breve ma certo più sicura per tentare l'individuazione di famiglie iconografiche, ravvisabili non necessariamente a partire da corrispondenze estese a interi corredi miniati, ma anche sulla base di singole spie visive, purché peculiari e altamente caratterizzanti.⁶⁷ Spie visive, uguali e condivise, che si sarebbe tentati, per immediatezza, di definire "congiuntive", ma corre l'obbligo di notare che l'attributo, calato nel contesto appena delineato, verrebbe ad assumere un significato diverso da quello che si è soliti attribuirvi in filologia testuale, descrivendo, soprattutto nei casi macroscopici e palesi di familiarità iconografica, esempi non di "coincidenza in errore" bensì di "perfetta coincidenza grafica e iconografica" di due o più soluzioni. Emerge allora con forza una prima distinzione di assoluto rilievo tra lo studio di una tradizione iconografica e quello di una tradizione testuale: nell'esame di un gruppo di testimoni illustrati, al fine di isolare o accostarne alcuni ad altri, pesa più ciò che si ripete identico per una porzione consistente dell'illustrazione che ciò che differenzia un esemplare dall'altro, in ragione della molteplicità delle influenze che possono spingere un miniatore a replicare in maniera tutt'altro che fedele il proprio modello grafico, del margine di intervento concesso e in genere esercitato da ogni artista, della consuetudine degli operatori del disegno a interferire e variare gli schemi compositivi di riferimento.

Un'indagine che intenda provare a porre ordine tra i rami della tradizione miniata della *Commedia* – ma la riflessione si applica agilmente anche alla tradizione di altre opere – dovrà inoltre tener conto di un dato forse ovvio ma affatto banale in ottica classificatoria, ovvero del precoce costituirsi, sia con riferimento a ciascun canto del poema che all'opera nel suo complesso, di un canone iconografico da subito piuttosto coerente,⁶⁸ indotto con tutta probabilità dalla natura poliedrica del poema e dalla conseguente esigenza di operare, in una materia assai vasta come quella dantesca, una selezione stringata degli episodi da visualizzare. Il *corpus* di frammenti narrativi scelti che viene via via affermandosi favorisce difatti la realizzazione, per via poligenetica, di un gran numero di cicli iconografici latori di un ordinato *iter per mortuos* visivo,⁶⁹ lungo il quale un quadretto illustrativo il più delle volte visualizza una singola tappa del viaggio oltremondano e in questo molto

66. Cfr. BMS.

67. Un esempio concreto in questa direzione è emerso da uno scavo più approfondito, che ho condotto di recente, sulla *Commedia* miniata M676 (New York, Morgan Library). Osservando in dettaglio il corredo di questo codice mi è parso possibile registrare la prossimità di una serie di tessere iconografiche qui realizzate (singole composizioni e non intere strisce illustrate) con quelle tralasciate dal corredo del ms. Strozzi 152 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana), sul quale si veda il primo capitolo di questo volume. I primi risultati dell'indagine sono stati presentati in occasione del Convegno internazionale *Postumi del centenario. Per un approccio integrato e digitale degli studi testuali, librari e iconografici sulla Commedia di Dante*, cura scientifica e organizzazione di Gennaro Ferrante (Napoli, 26-27 aprile 2022), i cui atti sono attualmente in preparazione.

68. Cfr. Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 84; Ciociola, *Visibile parlare: agenda*, p. 20.

69. Cfr. *ibidem*: «testi che si diranno "figurabili"; nei quali cioè la congenita arrendevolezza all'esecuzione visuale abbia scaturito, in *itinere*, poligenetici percorsi illustrativi. Poligenetici: quantunque, versati nell'alveo di una tradizione ad alta portata, ordinabili in sequenza se non addirittura conguagliabili in famiglie di "subarchetipi" iconici. È questo il caso della *Commedia*».

somiglia a quello messo in scena da altri esemplari illustrati del poema, senza che tale affinità tematica implichi necessariamente un contatto stringente tra le imprese iconografiche interessate.⁷⁰ La familiarità tra uno o più codici illustrati del poema potrà pertanto essere rilevata sulla base delle corrispondenze estese, puntuali e sistematiche, oppure delle soluzioni stravaganti, delle proposte iconografiche insolite o delle scelte visive esegeticamente orientate: varianti e innovazioni iconografiche in grado di generare il sospetto di una vicinanza particolare tra specifici esemplari⁷¹ o, nei casi più complessi, di un'eventuale contaminazione tra più modelli disponibili.

Non sarà, inoltre, superfluo precisare che un esame della tradizione illustrata della *Commedia* condotto per identificazione e classificazione delle affinità visive non mirerebbe certo alla restituzione di un "testo iconico" dantesco unico e originale, data l'assenza – poiché con ogni evidenza mai elaborato e non semplicemente perduto – di un capostipite figurato o di un progetto illustrato approntato dall'autore.⁷² Alla luce dei dati emergenti a una prima osservazione del testimoniale miniato superstiti nel suo complesso – ma solo una schedatura completa, come anticipato, potrà offrire dati più certi –, appare al contempo poco plausibile anche l'esistenza di un unico archetipo figurato o nucleo visivo originario messo insieme da un precoce allestitore e finito a capo dell'intera tradizione miniata del poema: la varietà e la difformità dei corredi visivi superstiti suggerisce di immaginarvi a monte più sistemi autonomi di immagini, già in origine evidentemente diversificati per numero di miniature e per modalità impaginative, distinguibili cioè almeno in base alla nota macro-ripartizione tra sistema illustrativo monoscenico (costituito da vignette singole intercalate al testo) e sistema illustrativo narrativo-simultaneo (composto di fregi continui realizzati in prevalenza *en bas de page*).⁷³ Il dato non sorprende: ad escludere l'esistenza di un capostipite unico per

70. Chiaro è, peraltro, che il semplice fatto che la figurazione si ispiri al testo comporta di per sé l'elaborazione del tutto poligenetica di soluzioni tra loro assai simili.

71. In questa direzione, fornisce un contributo assai prezioso il lavoro di censimento e analisi svolto da Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*.

72. Celebre in proposito la riflessione di Gianfranco Contini, *Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001 [1970], pp. 245-283: 278: «La *Commedia* era da principio un libro illustrato? Non sono in grado di dare una risposta sicura a questa domanda, e debbo ammettere che mi pare probabile, così a fiuto, che la *Commedia* non sia nata come libro figurato. [...] Tuttavia direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale».

73. La distinzione tra i due sistemi illustrativi riecheggia (pur rivedendola in parte) la più ampia sistematizzazione operata per l'arte antica da Weitzmann, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, pp. 19-25. In ambito dantesco la suddivisione in "sistema a vignette" e "sistema continuo" è introdotta da Millard Meiss e ripresa da Peter Brieger nei due noti saggi di apertura del già citato *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*: cfr. Millard Meiss, *The Smiling Pages*, in BMS, pp. 33-80: 49; Peter Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 92. A seguire Mario Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, p. 6; Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, pp. 38-39; Corrado Calenda, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, 2003, pp. 419-434: 424-425; Luisa Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo*, pp. 377-401: 393; Giuseppa Zanichelli, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, a cura di Maria Monica Donato, Lucia Battaglia Ricci, Michelangelo

l'intera tradizione miniata del poema concorre del resto la natura stessa di molti di questi prodotti librari, che riflettono anzitutto i gusti, le letture e le principali urgenze dei loro committenti, collocandosi su un piano ulteriore e diverso da quello sul quale il filologo abitualmente si muove per la ricostruzione della storia della trasmissione di un testo. Occorre difatti evidenziare che la produzione di questi esemplari è per lo più mediata dalla percezione che dell'opera matura chi commissiona o direttamente provvede all'allestimento del libro, pertanto mossa non già (o non sempre) da particolari esigenze di conservazione e riproduzione di *quel* dato e codificato corredo, ma spesso indotta dal desiderio di affidare a nuove carte un *proprio* nuovo e personale sistema di immagini.⁷⁴

Se le dinamiche appena descritte informano del pressoché certo moltiplicarsi nel tempo dei potenziali archetipi figurati danteschi, è pur vero però che la tradizione miniata superstite del poema ci restituisce più di un caso di affinità iconografica conclamata, estesa a interi corredi miniati o a porzioni medio-lunghe dell'illustrazione. È proprio delle affinità iconografiche palesi e strutturali rintracciabili nel testimoniale miniato dantesco che ci occuperemo in questo volume, focalizzando l'analisi su alcune coppie di manoscritti caratterizzate da somiglianze iconografiche che non si limitano alla ripetizione di schemi e motivi compositivi generici o standardizzati, ma si specificano in corrispondenze puntuali e reiterate di contenuti e forme grafiche, le quali presuppongono di necessità rapporti assai ravvicinati tra gli esemplari coinvolti (diretti o tutt'al più mediati da altri esemplari), in un arco temporale comunque circoscritto.

La compresenza, nel *corpus* miniato dantesco, di progetti originali (manoscritti confezionati singolarmente a partire da progetti accuratamente elaborati) e di imprese gemelle (esemplari latori di corredi che replicano le soluzioni di altri testimoni) ci consente intanto – prima di addentrarci nel vivo dell'esame di alcune delle dinamiche ravvisabili dietro l'approntamento di corredi assai simili – di fissare un primo dato di assoluto rilievo in rapporto a questa specifica tradizione miniata, ovvero di riconoscere l'esistenza, sin dai primordi dell'illustrazione dantesca, di almeno due differenti approcci al poema e alla sua visualizzazione, cui evidentemente si connettono due differenti modalità di allestimento del libro-*Commedia*: da un lato, nelle botteghe di copisti e artisti, in pieno Trecento e per buona parte del Quattrocento, si assiste al confezionamento di corredi programmati con cura, originali e tendenzialmente unici, esegeticamente pregnanti oltreché parte di un progetto più ampio attento anche alla *mise en page* e all'interazione delle varie componenti paratestuali disposte sulle carte; dall'altro, nel medesimo contesto culturale, si registra la produzione di cicli iconografici a carattere

Picone, Giuseppa Zanichelli, Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148: 121; Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*, p. 147; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 37.

74. Gli studi sui manoscritti di maggior pregio provano, del resto, che molte imprese iconografiche a noi giunte – soprattutto quando facenti capo a un progetto articolato, allestito e supervisionato da un *auctor intellectualis* e/o da un dato committente – sono imprese uniche, latrici di un modo peculiare di intendere il percorso narrato nella *Commedia* e (anche per questo) più difficilmente replicate da terzi. Di riferimento in proposito Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*; Ead., *Il commento illustrato alla Commedia*; Ead., *Un sistema esegetico complesso; Dante per immagini*.

prettamente decorativo, latori di un'illustrazione di tipo didascalico, i cui committenti, poco o per niente interessati a personalizzare la propria copia dell'opera, prendono agilmente a prestito lo schema visivo approntato per l'illustrazione di un'altra *Commedia* già confezionata oppure, ancora, attingono, per imprese decorative più modeste e contenute (si pensi all'illustrazione delle sole iniziali di cantica), a un campionario di soggetti danteschi consolidatosi molto presto, dando luogo, in qualche caso, a vere e proprie produzioni seriali (si pensi, su tutti, alla decorazione incipitaria dei Danti del Cento).⁷⁵ Una ripartizione simile, che distingue dunque un progetto esegetico da un'impresa meramente decorativa, risponde, per certi versi, anche alla recente riflessione di Lucia Battaglia Ricci circa la necessità di una valutazione circostanziata e prudente, nello studio di singole imprese iconografiche, dei progetti eventualmente ravvisabili alla base del loro allestimento, al fine di apporre l'etichetta di "commento figurato" (e altre affini) ai soli testimoni realmente confezionati sulla base di una precisa "idea di Dante".⁷⁶

Naturalmente, la distinzione tra tipologie di allestimenti di *Commedie* illustrate così come appena presentata semplifica di necessità il quadro, e ha il solo scopo di fissare alcune delle peculiarità caratterizzanti due approcci diametralmente opposti all'illustrazione del libro dantesco, ma non intende introdurre una separazione netta tra, per così dire, "coloro che inventano" e "coloro che copiano". È difatti evidente come, accanto alla progettazione *ex novo* di un corredo visivo e la copia integrale di un modello pronto, emerga almeno una terza via: si pensi all'ovvia possibilità di attingere a una data impresa iconografica al solo scopo di ispirarvisi, procedendo comunque al confezionamento autonomo del *proprio* libro illustrato, mescolando sapientemente copia e invenzione (è quanto, per esempio, vedremo accadere tra le carte delle *Commedie* di Altona e Chantilly). Chiaro è pertanto che, pur potendo isolare alcune tendenze di massima, utili a operare qualche distinzione preliminare, i processi esecutivi tanto dell'allestimento personalizzato quanto della copia da modello seguono in concreto dinamiche sfaccettate e difformi, che andranno di volta in volta svelate indagando a fondo il singolo caso di studio.

5. Affinità iconografiche nella tradizione miniata dantesca

Se l'effettiva praticabilità di un riordino della tradizione miniata della *Commedia* è tutta da verificare e solo una conoscenza completa del testimoniale illustrato potrà supportare e meglio indirizzare sondaggi più ambiziosi, sarà intanto opportuno, come poc'anzi anticipato, rivolgere un'attenzione specifica ai casi

75. Per un quadro delle caratteristiche principali di questo gruppo assai coeso di codici danteschi, cfr. *infra*, cap. 1, §1.1, pp. 25-26, e relativa bibliografia.

76. Cfr. Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, pp. 269-272. Di grande interesse le pagine conclusive del lavoro, che, alla luce della più recente fortuna di questo filone di ricerche, ridiscutono criticamente molti problemi di metodo connessi allo studio dell'illustrazione della *Commedia* e invitano a un impiego prudente delle categorie critiche di "commento figurato", "soglia iconica", "immagine come glossa", ossia alla verifica, manoscritto per manoscritto, della concreta estendibilità dei concetti appena elencati: solo l'individuazione di un progetto meditato e coerente alla base dell'allestimento di un codice potrà difatti legittimare l'equiparazione tra figure e commento.

sicuri di parentela iconografica rilevabili in territorio dantesco, i quali, sebbene noti a filologi e storici dell'arte sin dai tempi dell'allestimento del censimento americano, non risultano a oggi sistematicamente indagati.⁷⁷ Le pagine che seguono offrono un'analisi approfondita dei legami e delle connessioni iconografiche che investono in particolare tre coppie, geograficamente e cronologicamente eterogenee, di manoscritti danteschi illustrati, e provano a definire, volta per volta, la direzione delle influenze e dei prestiti grafico-visivi registrati. In ordine di trattazione, approfondiremo in dettaglio i contesti e le dinamiche che informano le parentele iconografiche attestate nelle seguenti coppie di codici:

- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152 (= St)⁷⁸ e London, British Library, ms. Additional 19587 (= Add), testimoni degli intensi scambi culturali e commerciali tra Firenze e la Napoli angioina della seconda metà del sec. XIV;
- Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67 (= Pad) e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1 (= Laur), testimoni di un certo fermento letterario e artistico in area padana, con estensione umbra, tra la fine del sec. XIV e la metà del secolo successivo;
- Chantilly, Musée Condé, ms. 597 (= Cha) e Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7 (= Alt), testimoni della circolazione del poema dantesco, in pieno secolo XIV, in area ligure, con particolare riferimento all'asse culturale che unisce le storiche rivali Pisa e Genova.

Il *corpus* è stato costituito radunando i casi macroscopici di parentela iconografica noti alla critica ancorché, come già detto, mai sottoposti a indagine sistematica, nella consapevolezza che altri sarebbero via via emersi con l'avanzare delle ricerche e l'affinarsi delle strumentazioni.⁷⁹ Su ciascuna delle tre micro-

77. Per la bibliografia di riferimento rimando alle singole analisi svolte nei tre capitoli che seguono.

78. Le sigle qui adoperate corrispondono solo in parte a quelle introdotte da Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata* e riprese da Trovato, *Nuove prospettive I* e *Nuove prospettive II*.

79. Ai tre casi qui elencati si potrà aggiungere, per cominciare, la parziale collateralità iconografica (rilevabile nel solo *Inferno*) delle soluzioni visive offerte dai mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. 40.7 e Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, recentemente indagata da Gennaro Ferrante, *Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in Dante Alighieri, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7. Commentario*, a cura di Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante, Andrea Mazzucchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 55-112. Ancora in territorio dantesco, una sorta di "grado zero" dell'analisi comparativa che vedremo articolarsi nei capitoli a seguire può essere identificato nell'affinità iconografica che unisce i disegni del Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 148 alle miniature del più celebre *Dante Holkham* (Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48). Si veda più distesamente Alessandra Forte, *Antigrafi, copie, modelli: sui disegni della Commedia ms. Strozzi 148 (passando per il Dante Holkham)*, in *Secondo fantasia. Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore*, a cura di Susanna Barsotti, Ilaria Ottria, Marina Zanobi, Pisa, ETS, 2020, pp. 52-75. Il carattere provvisorio delle illustrazioni dello Strozzi 148, rimaste allo stadio preliminare del disegno e bruscamente interrotte all'altezza del XXVII

famiglie dantesche individuate, interessate da affinità estese alla totalità delle soluzioni realizzate sulle carte (Pad-Laur) o a una porzione consistente di esse (St-Add e Cha-Alt), sono state effettuate collazioni integrali delle miniature disponibili, che hanno permesso di isolare, caso per caso, un buon numero di varianti iconografiche più o meno significative. La discussione delle singole divergenze, condotta per schede di confronto, riunite in gruppi il più possibile omogenei sulla base dell'analogia degli interventi e degli accidenti figurativi riscontrati, condurrà, come vedremo, al graduale delinearsi, caso per caso, del profilo comportamentale dell'artista o degli artisti coinvolti nella realizzazione di ciascun corredo e consentirà così di avanzare qualche ipotesi più circostanziata circa la natura e la direzione del processo di copia grafico-visiva di volta in volta verificatosi. I casi di studio che andremo a considerare, offrendo testimonianza tangibile del trasferimento di interi sistemi di immagini da un supporto manoscritto all'altro, costituiscono inoltre un terreno di osservazione privilegiato per l'individuazione e la disamina di alcune delle dinamiche sottese alla copia in campo grafico-visivo.⁸⁰

Preme infine rilevare che, pur dedicando la porzione centrale di ciascuna analisi alla raccolta e alla discussione degli indizi utili alla definizione della natura delle singole parentele iconografiche, lungo questa ricerca si è inteso rispettare (e valorizzare) anche l'individualità dei singoli esemplari considerati, e pertanto di volta in volta si è proceduto a uno scavo documentario approfondito su ciascun testimone, accostando a un breve inquadramento filologico e artistico preliminare una più ampia contestualizzazione storico-geografica e una valutazione del complesso (eventuale) di intenti ermeneutici sottesi a ciascun approntamento, tentando dunque un'indagine interna al singolo codice in via preventiva a quella estesa alla definizione del rapporto con il suo affine. È stato così possibile, come si vedrà, ricostruire, per esempio, i contesti inediti della primissima circolazione di alcuni codici (cfr. in particolare cap. 1, §2.2, §5 e §6, con riferimento ai mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152 e Londra, British Library, Additional 19587), identificare committenti prima sconosciuti (cfr. cap. 2, §2.2, a proposito del Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1) o meglio valutare le finalità ermeneutiche sottese al confezionamento di un'impresa iconografica a lungo trascurata (cfr. cap. 3, §5 e §6, circa il corredo della *Commedia* di Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7).

canto dell'*Inferno*, consente di osservare il processo di copia visiva nel suo farsi. Accanto alle molte convergenze iconografiche e compositive di Strozzi 148 e Holkham misc. 48, in grado di denunciarne la vicinanza, una coincidenza grafica ben precisa informa a mio parere di un contatto più stringente tra i due esemplari. Il caso appare istruttivo per una prima osservazione del fenomeno in ambito dantesco; nei tre casi di indagine affrontati in questo volume proveremo a fare un passo ulteriore, discutendo in dettaglio le divergenze più significative individuate tra i corredi delle tre coppie sopra menzionate e formulando ipotesi più circostanziate circa la tipologia di parentela intercorsa tra gli esemplari indagati.

80. Eventuali altre ricerche potranno chiarire se si tratta di dinamiche esclusive del caso dantesco o estendibili anche ad altre tradizioni illustrate.



Il lavoro affidato a queste pagine è il frutto di molti anni di studio e di ricerca, di lunghe meditazioni e qualche cambio di prospettiva, di preziose occasioni di confronto aperto e intelligente. Il nucleo sostanziale dell'indagine attinge ai risultati della mia tesi di Perfezionamento, discussa presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nell'ottobre 2019, ma molto del lavoro originario beneficia oggi dei risultati di una riflessione ulteriore, possibile grazie al tempo e allo spazio intercorsi tra i primi ragionamenti sul tema e la stesura di queste pagine. Sono dunque particolarmente grata, per gli spunti e ancor più per i pungoli, agli studiosi che componevano la Commissione giudicatrice nel giorno del mio Perfezionamento (Lucia Battaglia Ricci, Corrado Bologna, Lina Bolzoni, Stefano Carrai, Andrea Mazzucchi, Anna Pegoretti, Andrea Torre), e a quanti, in occasioni precedenti e successive, nella cornice di un evento accademico o nello spazio di un dialogo privato, hanno voluto mostrarmi il proprio sincero incoraggiamento o le ragioni di qualche perplessità.

A conclusione del lavoro, corre l'obbligo di ringraziare, per lo spirito collaborativo e l'aiuto concreto, la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, la Biblioteca Antica del Seminario Vescovile di Padova, la British Library di Londra, la Bibliothèque du Musée Condé di Chantilly e la Schulbibliothek des Christianeums di Altona: la presenza di un così nutrito apparato di figure a corredo di questa ricerca è merito esclusivo della cooperazione e del sostegno delle istituzioni appena citate. Sono inoltre profondamente grata alla Viella Editrice, per il lavoro svolto insieme, e in particolare a Marco Palma, direttore della collana "Scritture e libri del medioevo", e Graziana Forlani per la scrupolosa cura editoriale e l'enorme professionalità. Doveroso è, ancora, un ringraziamento a Lina Bolzoni, per la fiducia accordata al lavoro e l'apertura dimostrata nella direzione percorsa dalla ricerca. Molti altri studiosi e colleghi si troveranno citati e ringraziati nei punti specifici del volume impreziositi dal loro aiuto.

Difficile dire quanto io debba, nel cammino percorso fino a questo momento, a Giuseppe Ledda, mio primo maestro, interlocutore lungimirante e accorto, e a Corrado Bologna, guida degli anni pisani, sostenitore generosissimo di idee e progetti. Enorme è anche il debito maturato con Anna Pegoretti, cui sono grata in particolare per il tempo che in tante occasioni ha voluto riservarmi e per l'esempio di rigore scientifico e intellettuale, da cui molto imparo ogni volta. Impagabili, e ormai senza tempo, gli scambi, a suon di postille indecifrabili e buffe figurine, con Valentina Rovere, cui devo più di un'intuizione e il sostegno fattivo nelle circostanze più intricate. Sono grata altresì a Luca Lombardo, per l'attenzione e l'ascolto, ai colleghi e agli amici degli appuntamenti bolognesi, e a Ida Duretto, Susanna Barsotti, Elisa Orsi, Maria Giovanna Sandri, che hanno addolcito gli anni pisani.

Nei lunghi anni che hanno accompagnato questa ricerca, fuori dalle biblioteche e dalle aule universitarie, molto hanno giovato il pensiero silenzioso e presente di mamma Roberta e papà Carmine, la sensibilità di Martina, la leggerezza scanzonata di Daniele. E niente sarebbe stato possibile senza la fiducia paziente di Salvo, alleato infaticabile nelle imprese di oggi e di domani.

Dedico questo lavoro all'entusiasmo sempre giovane di nonna Lina, che, ostinato e incrollabile, a dispetto di qualche sogno infranto, mi ha insegnato l'arte complessa della perseveranza.

1. Illustrare la *Commedia* tra Firenze e Napoli

1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152

1.1. *Composizione, datazione e localizzazione del codice*

Il ms. Strozzi 152, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, membranaceo, redatto da una sola mano in lettera bastarda su base cancelleresca, è uno degli esemplari più pregevoli del noto gruppo del Cento.¹ Testual-

1. Per una descrizione codicologica del manoscritto, cfr. Giunia Adini, in *Censimento dei commenti danteschi* (d'ora in avanti CCD), pp. 639-640 e Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, I, pp. 358-359, cui rimando anche per una prima bibliografia essenziale. Circa le caratteristiche paleografiche e codicologiche del cosiddetto gruppo del Cento cfr. Gabriella Pomaro, *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Poligrafo Mucchi, 1994, pp. 19-115; Ead., *Il «copista di Parm» e la «mano principale del Cento»*, in *Nuove prospettive I*, pp. 243-279: 269-279; Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia*, pp. 77-88 (per il ms. Strozzi 152, cfr. la scheda di rilevamento nr. 108, a p. 123); Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, I (sul copista principale del Cento, cfr. pp. 84-95); Irene Ceccherini, Teresa De Robertis, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium. Wesen-Funktion-Eigenheiten*, Comité international de paléographie latine, XVIII. Kolloquium (St. Gallen, 11-14. September 2013), a cura di Andreas Nievergelt, Rudolf Gamper, Marina Bernasconi, Birgit Ebersperger, Ernst Tremp, München, 2015, pp. 141-169: 143-147. In un recente contributo, Sandro Bertelli fornisce un sunto efficace di «quelle caratteristiche codicologiche e paleografiche che definiscono il folto gruppo di manoscritti prodotti nello “stile del Cento”. Si tratta, anzitutto, di circa settanta codici, che hanno in comune: il formato medio-grande; il supporto membranaceo; la consistenza, che si aggira attorno ai novanta fogli; la *mise en page*, ossia l'impaginazione su due colonne con le iniziali di terzina smarginate; l'utilizzo prevalente della cosiddetta cesura tra le cantiche [...]; un apparato decorativo di livello medio-alto (col ricorso ad immagini sostanzialmente standardizzate)» (Sandro Bertelli, *Tipologie librerie della Commedia primo-trecentesca*, in *Dante visualizzato I*, pp. 45-57: 50). Cfr. anche Marisa Boschi Rotiroti, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, in «Medioevo e Rinascimento», 14 (2000), pp. 119-128: 120-121; Francesca Pasut, *Il “Dante” illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi Petrarcheschi», 19, 2 (2006) pp. 115-147: 116-120; Ead., *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca*, in «Libri & documenti», 40-41, 2 (2014-2015), pp. 261-274: 265-266; Ceccherini, De Robertis, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, p. 144. Ma fondamentale l'avvertenza di Pomaro, *Il «copista di Parm» e la «mano principale del Cento»*, p. 279, circa l'impiego «dell'espressione “gruppo del Cento”, che non può continuare a designare una tipologia materiale, che ingloba – orizzontalmente – buona parte della produzione fiorentina del periodo, ed una veste testuale che è attestata solo da una parte di questi prodotti», e la relativa proposta di riservare la formula «alla veste testuale, peraltro di lunga tradizione («il testo del Cento») e, sul versante grafico/codicologico, alla sola mano principale» (p. 279). Il ms. Strozzi 152, testualmente affine al gruppo e vergato dal copista principale del Cento, soddisfa entrambe le

mente affine a un gruppetto di altri quattro manoscritti tutti realizzati a Firenze nel secondo quarto del Trecento, assai uniformi sul piano paleografico e codicologico, è parte della cosiddetta “famiglia strozziana”, un sottogruppo circoscritto e straordinariamente omogeneo dell’appena menzionata famiglia del Cento.²

Della storia del codice è oggi sicura unicamente la provenienza dalla ricca collezione seicentesca del senatore Carlo di Tommaso Strozzi (1587-1670),³ smembrata nel 1785, a seguito della morte di Alessandro di Carlo di Tommaso Strozzi e della conseguente estinzione della famiglia, e confluita nei fondi delle odierne biblioteche fiorentine Laurenziana e Magliabechiana. Lo stemma apposto su c. 1r del manoscritto, in basso al centro del fregio che incornicia il frontespizio dell’*Inferno*, risulta in parte abraso: parrebbe trattarsi di un leone nero rampante in campo argento,⁴ riconducibile a un possessore – e/o committente – non ancora identificato.⁵

Il manoscritto Strozzi 152 è testimone del testo integrale della *Commedia*, impaginato su due colonne di scrittura e variamente postillato,⁶ cui seguono, nel-

condizioni, entrando dunque a pieno diritto nella categoria. Il codice è oggi interamente digitalizzato al seguente indirizzo: https://www.danteonline.it/vedimanscritti/?manuscript=manoscrittiimmagini/Strozzi_152 (ultimo accesso: luglio 2023). Si rinvia alla digitalizzazione per le carte del codice menzionate lungo il lavoro e non presenti tra le illustrazioni di questo volume.

2. Cfr. Sandro Bertelli, *La Commedia all’antica*, Firenze, Mandragora, 2007, p. 43.

3. A c. 11r si legge «Del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi 1670». Cfr. Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III/VI, New York, New York University, 1956, p. 250; Adini, in CCD, p. 639; Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, I, pp. 358-359; Fabio Romanini, *Manoscritti e postillati dell’«antica vulgata»*, in *Nuove Prospettive I*, pp. 49-60: 80.

4. Così Paolo D’Ancona, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze, Olschki, 1914, II, p. 153, nr. 160; Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, I, p. 358; Adini, in CCD, p. 639. Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 87, nr. 204, rileva lo stesso soggetto (leone nero in campo argento) ma segnala altresì l’aggiunta di una bordatura blu o azzurra a contorno dello stemma. L’esame autoptico conferma la presenza di un secondo colore a contorno dello scudo d’argento. Circa l’identificazione dei committenti dei manoscritti più antichi, cfr. Francesca Pasut, *Pacino di Bonaguida e le miniature della 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 Francesca Pasut, Johannes Tripps, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62: 43 (e relativa bibliografia): la studiosa avverte delle non poche difficoltà legate all’«individuazione della provenienza antica delle copie del poema decorate da Pacino [di Bonaguida] e dall’entourage del miniatore» (p. 43) – attivi, come vedremo, su una sezione della decorazione di questo codice –, data la frequente ridipintura delle armi originarie da parte di successivi possessori e la penuria di note di possesso coeve, perdute con la sostituzione delle prime legature. Osservazioni analoghe in Ead., *Codici miniati della Commedia a Firenze intorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in «Rivista di studi danteschi», 6 (2006), pp. 379-409: 384, n. 21 e Ead., *I miniatori fiorentini e la Commedia nei codici dell’antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Dante visualizzato I*, pp. 29-44: 33.

5. Qualche osservazione più puntuale in proposito *infra*, §6, pp. 95-96.

6. Cfr. Andrea Mazzucchi, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D’Urso, Alessandra Periccioli Saggese, Bruxelles, P.I.E.: Peter Lang, 2012, pp. 203-218: 213: «Il testo della *Commedia* è corredato da numerose postille interlineari e marginali, in latino e in volgare napoletano, di almeno tre mani trecentesche, e da una fitta chiosatura latina vergata in una serrata e regolare corsiva collocabile cronologicamente

le ultime carte (cc. 90v-92v), i *Capitoli* di Jacopo Alighieri e di Bosone da Gubbio.⁷ L'appartenenza del codice al gruppo del Cento consente di datare il suo allestimento, con buona approssimazione, al decennio 1335-1345. Gli studi codicologici e paleografici di Gabriella Pomaro,⁸ sostenuti in sede iconografica da quelli di Francesca Pasut,⁹ hanno difatti reso possibile la retrodatazione di vari esemplari ascrivibili alla prima produzione manoscritta fiorentina della *Commedia*, consentendo in particolare, com'è oggi ormai acquisito, uno slittamento della famiglia del Cento agli anni Trenta-Quaranta del Trecento,¹⁰ ritenuta dunque non più discendente dal celebre Ga (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 90 Sup. 125),¹¹ vergato e sottoscritto da Francesco di Ser Nardo da Barberino nel 1347-1348, ma a quest'altezza già in produzione e circolazione da almeno un decennio.¹² Tale inquadramento cronologico (decennio 1335-1345) andrà però riferito, tornando al confezionamento dello Strozzi 152, alla copia del testo, alla decorazione delle pagine incipitarie e delle iniziali di cantica e di canto, ma non al corredo miniato che, come vedremo in dettaglio, viene ad abitare il margine inferiore delle carte solo in un secondo momento.

I tre frontespizi miniati, anch'essi del tutto conformi ai modelli dei Danti del Cento,¹³ si ascrivono ormai con certezza alla bottega di Pacino di Bonaguida,

tra Tre e Quattrocento». Cfr. già Id., *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di studi danteschi», 6, 2 (2006), pp. 321-370: 328; e da ultimo Adini, in CCD, pp. 639-640.

7. Sulla tradizione dei *Capitoli*, cfr. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, rispettivamente pp. 73-68, 192-203. Cfr. anche Jacopo Alighieri, in CCD, pp. 316-327 e Bosone da Gubbio, in CCD, pp. 121-132.

8. Cfr. Pomaro, *Frammenti di un discorso dantesco*; Ead., *Il «copista di Parm.» e la «mano principale del Cento»*.

9. Cfr. Pasut, *Codici miniati della Commedia a Firenze intorno al 1330*; Ead., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*; Ead., *Il «Dante» illustrato di Petrarca, problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*; Ead., *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy: a Critical Assessment*, in *Florence at the Dawn of Renaissance: Painting and Illumination, 1300-1350*, Catalogue of Exhibition, edited by Christine Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 155-169.

10. Pasut, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, p. 43, segnala che tale inquadramento cronologico abbraccia «un arco di tempo coincidente con la piena attività dell'artista [scil. Pacino]».

11. Cfr. Sandro Bertelli, *Dentro l'officina di Francesco di Ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri», 28 (2006), pp. 77-90: 81. La sigla del codice è introdotta da Giorgio Petrocchi, Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, dove Ga è detto «sicuro capostipite» del Cento (p. 292).

12. Agli studi richiamati nelle due note precedenti si aggiunga Boschi Rotiroli, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, p. 121; Ead., *Codicologia trecentesca della Commedia*: la studiosa riporta il gruppo del Cento a «un arco di tempo tra gli anni Trenta e Quaranta del Trecento» (p. 78). Per Paolo Trovato, *Famiglie e sottofamiglie di testimoni*, in *Nuove prospettive I*, pp. 95-98: 97, «molteplici indizi paleografici e filologici suggeriscono di tornare ai margini di oscillazione del Casella (1330-1360 ca)». Bertelli, *La Commedia all'antica*, p. 42, indica come arco cronologico di riferimento «il quarto, o al massimo il quinto decennio del secolo XIV». La proposta di una datazione dello Strozzi 152 al decennio 1335-1345 già figurava, comunque, nella scheda a questo dedicata in BMS (p. 234), e qualche anno dopo veniva presa a riferimento anche da Mario Rotili, nel suo studio dedicato ai manoscritti danteschi decorati in area meridionale (Id., *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 12).

13. I frontespizi delle tre cantiche presentano ciascuno un fregio fogliaceo piuttosto essenziale

pittore e miniatore attivo a Firenze nella prima metà del Trecento e responsabile della decorazione di un numero cospicuo di copie manoscritte della *Commedia*.¹⁴ La spiccata affinità dei frontespizi che connotano questo gruppo di codici fiorentini orienta ancora una volta, e anche dal punto di vista storico-artistico, in direzione di una datazione agli anni Trenta-Quaranta del Trecento,¹⁵ periodo coincidente con l'ultima fase dell'attività artistica di Pacino.¹⁶ A sostegno ulteriore di una datazione delle *Commedie* uscite dalla bottega dell'artista al decennio 1335-1345 giunge anche quello che sembrerebbe a tutti gli effetti un reindirizzamento artistico del miniatore, dedito, in questi ultimi anni, a quanto pare, più all'illustrazione libraria che alla pittura: «dalla visione d'insieme del catalogo pacinesco, si ricava l'impressione [...] che il maestro si fosse specializzato verso la tarda ma-

– quasi completo nell'*Inferno*; marginale per *Purgatorio* e *Paradiso* – e un'iniziale istoriata, con riferimento alle tre scene incipitarie del poema: *Dante e Virgilio intraprendono il viaggio*; *Dante e Virgilio nella navicella*; *Dante inginocchiato con Beatrice che indica il cielo*. Questo tipo di iniziali istoriate è comune a molti frontespizi del Cento ed espressione di una prima e diffusissima modalità illustrativa del poema, limitata appunto alla decorazione delle sole iniziali di cantica e/o di canto. Cfr. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, p. 244; Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, pp. 118-119. Per le scene incipitarie più frequenti e possibili varianti, cfr. Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 83; Luisa Miglio, *Dante. Manoscritti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana (d'ora in avanti EAM), V, 1994, pp. 627-635: 629; Ead., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, pp. 398-399; Giovanna Lazzi, *Parole e figure nei Danti Riccardiani e oltre*, in *I Danti Riccardiani: parole e figure*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1996), a cura di Giovanna Lazzi e Giancarlo Savino, Firenze, Polistampa, 1996, pp. 23-31: 23-24; Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla Commedia*, p. 602 e n. 4; Ead., *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, pp. 553-555; Pasut, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, p. 43; Ead., *Florentine illuminations for Dante's Divine Comedy*, pp. 157-159.

14. Cfr. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, p. 250, che affida la decorazione di tali frontespizi a un più generico «workshop of Pacino di Bonaguida», e Pasut, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*. Per un profilo dell'artista, cfr. Francesco Colalucci, *Pacino di Bonaguida*, in EAM, 1998, IX, pp. 53-56; Ada Labriola, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 841-843 (e relativa bibliografia); Francesca Pasut, *Pacino di Bonaguida*, in DBI, LXXX, 2014, p. 159. Per il ruolo di rilievo svolto da Pacino nella decorazione dei frontespizi dei Danti del Cento, cfr. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, p. 243; Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, pp. 119-120, con alcuni importanti spunti di analisi poi approfonditi in Ead., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*. La studiosa aggiunge ai venti codici già ricondotti alla bottega di Pacino da Offner (elenco disponibile in Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, pp. 119-120, n. 19) altri quattro o cinque manoscritti del poema dantesco, tutti riconducibili al tipo Cento (il dato oscilla tra le informazioni fornite in Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, p. 120 e Ead., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, p. 42). A questi ventiquattro o venticinque codici si unisce il Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 4117, riportato al corpus del miniatore e pittore fiorentino da Spagnesi (cfr. Alvaro Spagnesi, *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Rivista di Storia della miniatura», 5 (2000), pp. 139-150: 147).

15. Cfr. Laura P. Gnaccolini, *Pacino di Bonaguida, Dante, Commedia AC XIII 41*, in *Miniature a Brera, 1100-1422: manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private*, a cura di Miklos Boskovits, Giovanni Valagussa, Milvia Bollati, Milano, Motta, 1997, pp. 190-193: 193.

16. L'attività di Pacino di Bonaguida è generalmente ascrivita all'arco temporale compreso tra il 1303 e il 1343 circa. Cfr. Ada Labriola, *Pacino di Bonaguida*, p. 841; Pasut, *Pacino di Bonaguida*.

turità (1330-40 circa) nella produzione libraria, a fronte di un impegno calante nella pittura, cui si era dedicato in precedenza (fino al 1325-30)».¹⁷

Non altrettanto pacifici, invece, come anticipato, l'inquadramento cronologico e l'attribuzione a un artista (e/o a una bottega) del ricco apparato iconografico che corre sul *bas de page* del manoscritto. Prima di entrare nel merito della questione, affidata al paragrafo successivo, occorre anzitutto evidenziare l'eccezionalità del corredo esteso stesso, non previsto nel progetto originario e certamente successivo alla prima fase di allestimento del manoscritto.¹⁸ Il codice difatti, come già detto, è parte di una produzione seriale¹⁹ e, ancor più nello specifico, di un gruppo di «veri e propri multipli editoriali»,²⁰ che non accolgono al loro interno cicli articolati di miniature ma, come tutto il gruppo del Cento, limitano la decorazione alle sole iniziali di cantica, generalmente abitate da soluzioni peraltro fortemente standardizzate. La presenza di un corredo esteso e dettagliato nel margine inferiore delle carte del codice Strozzi 152 rende dunque il manoscritto un prodotto evidentemente eccentrico non solo rispetto al suo più ampio contesto di provenienza ma soprattutto a fronte del gruppo più circoscritto di codici con i quali costituisce una sottofamiglia testuale, paleografica e codicologica ben individuata. L'apparato illustrativo del manoscritto, proprio in ragione della stratificazione del suo allestimento, riflette inoltre visibilmente la contaminazione di due differenti generi dell'illustrazione libraria di primo Trecento: nello stesso manoscritto convivono un modulo assai convenzionale come quello inaugurato e riprodotto da Pacino e bottega per l'ornamentazione delle prime copie della *Commedia* (fregio fogliaceo e iniziali di cantica istoriate) e una modalità di impaginazione delle figurazioni (corredo esteso *en bas de page*) di norma afferente all'illustrazione dei romanzi cavallereschi, piuttosto in voga negli stessi anni.²¹ Come sottolinea Lucia Battaglia Ricci, «la singolare contaminazione tra tipi iconografici di diversa tradizione [...] dimostra in modo palmare che scelte personali di singoli committenti/acquirenti possono modificare perfino la forma standardizzata di una produzione di serie»: ²² per chi ha commissionato la decorazione dello

17. Pasut, *Pacino di Bonaguida*, sulla scorta di Miklos Boskovits, *The Painters of the Miniaturist Tendency*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Fourteenth Century*, Firenze, Giunti Barbera, 1984, sect. III, vol. IX, pp. 48-54.

18. Il dato è già segnalato da Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, p. 250: «The drawings and illuminations in the lower margins of many pages of Cod. 152 [...] are later additions»; cfr. anche BMS, p. 234: «The paintings and drawings in the lower margins were added later».

19. Cfr. in proposito Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla Commedia*, p. 602; Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, pp. 398-399; Zanichelli, *L'immagine come glossa*, pp. 118-119; Pasut, *Codici miniati della Commedia*, p. 384; Ead., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, pp. 41, 43; Ead., *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy*, p. 156.

20. Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla Commedia*, p. 602.

21. Cfr. Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 92; Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 6; Zanichelli, *L'immagine come glossa*, p. 121; Marina Spadotto, *Il ruolo dell'iconografia nell'esegesi al poema. Il caso di Egerton 943 della British Library di Londra (Eg)*, in «Rivista di studi danteschi», 5, 2 (2005), pp. 367-384: 368.

22. Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla Commedia*, p. 603. Cfr. anche Ead., *La tradizione figurata della Commedia*, p. 554, n. 12.

Strozzi 152, si è dunque trattato di personalizzare – e forse orientare²³ – la propria copia della *Commedia*.

1.2. L'apparato iconografico

La decorazione estesa del ms. Stroziano, affrontata per buona parte ma non conclusa, consta di 49 strisce illustrate, distribuite una per canto per l'intera estensione delle prime due cantiche (da *If I* a *Pg XXXIII*), ma colorate soltanto da *If I* (c. 1v) a *Pg XI* (c. 40r), con l'esclusione di *Pg X* (c. 38r). Le illustrazioni relative a quest'ultimo canto (cc. 38v-39r), quelle di *Pg XII* (cc. 40v-41r) e tutte le successive fino al termine della seconda cantica (c. 60r) risultano solo tracciate a penna o ricoperte da poche tracce di colore, denunciando l'improvvisa interruzione del progetto decorativo. Nessuna illustrazione è quindi presente sulle carte che tramandano il *Paradiso*.²⁴

La tipologia illustrativa qui adottata, del tipo simultaneo, prevede l'impiego di strisce narrative figurativamente piuttosto articolate, occupanti l'intera lunghezza del *bas de page* ed organizzate come sequenze sceniche assai puntuali. La narratività delle sequenze illustrate, che concentrano in una sola rappresentazione visiva due o più momenti narrativi relativi al medesimo canto,²⁵ è garantita dalla reiterazione delle figurine dei due poeti e talvolta di quelle dei protagonisti della sezione specifica via via illustrata.²⁶

Ancora con riferimento all'impaginazione dell'illustrazione condotta su questo codice, al ms. Stroziano 152, più che la peculiarità di esemplare, per così dire, contaminato posta in evidenza poco sopra, viene di norma riconosciuto un altro primato: quello di importante testimone in ambito dantesco – per molti il più antico conservato, derivante da un prototipo perduto²⁷ – dell'illustrazione a stri-

23. Sulla funzione di orientamento alla lettura assolta dall'illustrazione incipitaria in alcuni codici della *Commedia*, cfr. almeno Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla Commedia*; Ead., *Un sistema esegetico complesso: il Dante di Chantilly di Guido da Pisa*; Ead., *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'*, pp. 52-53; Ead., «Figurare il Paradiso». Minimi appunti sui più antichi testimoni illustrati, in «Studi e problemi di critica testuale», 90, 1 (2015), pp. 297-315, p. 299.

24. Cfr. BMS, pp. 234-238; Adini, in CCD, p. 639.

25. Cfr. Brierger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 92.

26. Cfr. Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, p. 394: «Che tale tipo di realizzazione fosse, per il suo andamento dinamico, non ingabbiato in cornici e rettangoli, particolarmente adatto a narrare per immagini, come se la successione quasi filmica dei fotogrammi fissasse meglio i tempi del racconto, lo dimostra la fortuna che incontrò».

27. Cfr. Meiss, *The Smiling Pages*, pp. 48-49; Rotili, *I codici danteschi*, p. 6; Miglio, *Dante. Manoscritti*, p. 632; Ead., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, p. 394; Alvaro Spagnesi, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della Commedia a Firenze nel Trecento*, in «Rivista di Storia della miniatura», 1-2 (1996-1997), pp. 131-140: 139, n. 9 e 140, n. 26 (e ugualmente nei due studi a questo successivi: Id., *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze*, p. 147; Id., *Le miniature del Dante Poggiali*, in *Chiose Palatine*, pp. 30-42: 42); Alessandra Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, in «Rivista di Storia della miniatura», 5 (2000), pp. 151-158: 155; Ead., *Le miniature del Filippino*, in *Chiose Filippine*, pp. 85-95: 88; M. Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, in Id., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 149-225: 203; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 37.

scia narrativa continua realizzata *en bas de page*. Tale tipologia coincide, come anticipato, con una delle due principali modalità di impaginazione adottate per l'illustrazione della *Commedia*, che si contrappone strutturalmente, per dinamicità e numero di frammenti visivi progressivi, all'altra tipologia ampiamente attestata nella tradizione illustrativa dantesca: vale a dire il sistema monoscenico, di stampo al contrario più statico, organizzato per singole vignette incorniciate, variamente distribuite sulla carta e/o inframmezzate ai versi, di cui si rintraccia una precoce testimonianza fiorentina nel noto *Dante Poggiali*²⁸ o in altra area geografica – per limitarci a un solo esempio – nel celebre *Dante Filippino* della Biblioteca Oratoriana di Napoli (ms. CF 2 16).²⁹ Secondo un'opinione ormai consolidata tra gli studiosi, entrambe le tipologie illustrative – sistema monoscenico e sistema narrativo – vanterebbero un'origine fiorentina: mentre il *Dante Poggiali* costituirebbe il modello capostipite (nel senso di codice più antico conservato) di esemplari con illustrazione a vignette (del tipo del *Dante Filippino*, del *Dante Egerton*³⁰ o della *Commedia* oggi a Budapest³¹), dal modello incarnato dallo Stroziano dipenderebbe invece quella porzione di tradizione figurata del poema dantesco attestata principalmente in area meridionale,³² che alla commistione di

28. Il cosiddetto *Dante Poggiali* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 313) è oggi ritenuto il più antico esemplare miniato della *Commedia* pervenuto, collocabile all'incirca alla metà degli anni Trenta del Trecento. Per una descrizione del ms., cfr. Marisa Boschi Rotiroti, in CCD, pp. 730-731. Sulle glosse latine che accompagnano il testo, cfr. *Chiose Palatine*. Per l'ambito pittorico di realizzazione delle vignette e la tipologia illustrativa impiegata, cfr. Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 92; Maria Grazia Ciardi Dupré 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 (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo-28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio-16 ottobre 1989; Firenze 1990), a cura di Roberto Rusconi, Perugia, 1989, pp. 79-10: 13-34; Spagnesi, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*; Id., *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze*; Id., *Le miniature del Dante Poggiali*; F. Pasut, *I miniatori fiorentini e la Commedia nei codici dell'antica vulgata*, p. 43. Il ms. è interamente visionabile al seguente indirizzo: <https://archive.org/details/palatino-313-images/page/n24/mode/thumb> (ultimo accesso: luglio 2023).

29. Per un'analisi codicologica del manoscritto e del suo ricco corredo miniato cfr. i saggi già citati nel capitolo introduttivo, §1, p. 4, n. 14. Sulla fitta chiosatura e il progetto sotteso all'allestimento del codice, cfr. Mazzocchi, *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, pp. 9-52.

30. Sul codice si veda anzitutto Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*; Ead., *Un Dante "domenicano": la Commedia Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato I*, pp. 127-142. Cfr. da ultimo i saggi contenuti nel volume che accompagna l'edizione facsimilare del codice: *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri, Commedia. Saggi e commenti*, a cura di Marco Santagata, prefazione di Massimo Bray (saggi di Marco Santagata, Anna Pegoretti, Chiara Ponchia, Federica Toniolo), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015. Il ms. è interamente visionabile all'indirizzo https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943 (ultimo accesso: luglio 2023).

31. Per la *Commedia* conservata a Budapest (Biblioteca Universitaria, ms. Codex Italicus 1), cfr. i saggi contenuti nel secondo volume (*Studi e ricerche*) di *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca universitaria di Budapest, Codex Italicus 1*, Verona, SiZ, 2006. Cfr. da ultimo Eszter Draskóczy, *Le illustrazioni del Codex Italicus 1 fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore*, in *Dante visualizzato I*, pp. 219-235.

32. Accomunati dall'illustrazione del solo *bas de page* e generalmente ricondotti a maestranze operanti nel sud dell'Italia i mss.: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8530; Napoli, Biblioteca

testo e corredo predilige un'illustrazione progressiva e continua, affidata il più delle volte ai margini inferiori delle carte.³³

Nella radicata convinzione che il corredo dello Stroziano rappresentasse il più antico testimone conservato di questa specifica tipologia illustrativa e che a sua volta discendesse da un prototipo ancora antecedente e fiorentino, si è a lungo ritenuto che sempre a Firenze avesse avuto luogo l'intera sua decorazione, non solo dunque quella relativa ai tre frontespizi, affidata a Pacino e bottega, come già visto, ma anche l'insieme delle 49 miniature restanti, avvicinati per Salmi «alla maniera di Bernardo Daddi»,³⁴ o collocabili, con Rotili, nell'ambito di una «spiccata influenza daddesca».³⁵ Ma, prima di Salmi e Rotili, già i curatori del catalogo americano avevano riservato allo Strozzi 152 un posto di assoluta centralità, ritenendolo testimone d'eccezione di una precisa maniera tutta fiorentina di illustrare il poema: dapprima ascrivendo anche il presunto suo antigrafo alla bottega di Pacino,³⁶ poi intravedendo nell'autore del corredo di Strozzi stesso un pittore «of the Florentine region whose style resembles that of a triptych once in the castle at Konopiště», rintracciando infine, per qualche disegno tracciato sul codice, «another Florentine hand, more Giottesque».³⁷

A fronte di un tale quadro critico, variegato nelle attribuzioni ma piuttosto unanime quanto alla collocazione geografica dell'impresa, occorrerà accennare rapidamente alla posizione, al tempo isolata, di Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto.³⁸ La studiosa, focalizzando l'attenzione sulle diverse tipologie illustrative della *Commedia* e sulla loro diffusione tra i principali centri di produzione libraria del Trecento, da par suo non dava per certo un rapporto di dipendenza unidirezionale, e facilmente orientabile, tra il presunto prototipo dello Stroziano (o lo Stroziano stesso) e i codici danteschi meridionali della seconda metà del secolo, ma dapprima avvertiva della difficoltà di stabilire «se questa tipologia narrativa [...] sia stata accolta a Firenze o vi abbia invece avuto origine»,³⁹ e poi, tornando sulla questione qualche tempo dopo, giungeva ad escludere del tutto una genesi fiorentina del corredo di Strozzi 152, rintracciando una delle più antiche attestazioni, a Firenze, di tale tipologia illustrativa nell'apparato figurativo di un altro codice sicuramente fiorentino, il Riccardiano 1035, datato a «poco dopo la metà del secolo XIV»⁴⁰ (seguendo le fila di questo ragionamento, a Firenze la modalità illustrativa a striscia continua sarebbe dunque stata importata, non ideata).

Nazionale, ms. XIII C 4; Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. It. 108; Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48 (localizzazione tuttora discussa); oltre alla nostra *Commedia* Additional 19587, per cui cfr. *infra*.

33. Cfr. Meiss, *The Smiling Pages*, p. 49; Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 6; Miglio, *Dante. Manoscritti*, p. 632; Ead., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, p. 393; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 37.

34. Salmi, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, p. 178.

35. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 6.

36. BMS, p. 49.

37. Ivi, p. 234.

38. Cfr. Ciardi Dupré dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini*.

39. Ivi, p. 88.

40. Ciardi Dupré dal Poggetto, *I Danti Riccardiani: considerazioni ai margini*, in *I Danti Riccardiani: parole e figure*, pp. 19-21: 20.

In anni più vicini, Alvaro Spagnesi che, al pari di Alessandra Periccioli Saggese,⁴¹ ha invece più volte difeso la fiorentinità del presunto modello di Strozzi 152 nonché del corredo di Strozzi stesso, avanza un'ipotesi ulteriore, che media, per così dire, tra l'idea che il manoscritto sia stato interamente confezionato a Firenze, per opera di soli artisti fiorentini, e quella che giungerebbe, sulla scia delle riflessioni di Ciardi Duprè, a inquadrare il corredo *en bas de page* come napoletano: per Spagnesi potrebbe anche trattarsi di un artista napoletano che esempla da un modello fiorentino,⁴² la realizzazione materiale del corredo potrebbe cioè anche essere avvenuta a Napoli, ma Firenze ne conserverebbe l'ideazione. Da ultimo Andrea Mazzucchi, dopo aver suggerito in più di un'occasione di riconsiderare i luoghi della decorazione dello Strozzi⁴³ ha poi ribadito la già sospettata meridionalità del corredo,⁴⁴ ritenendolo realizzato, presumibilmente per opera di maestranze attive nella capitale angioina, direttamente a Napoli, dove il manoscritto a un certo punto, come già Contini segnalava⁴⁵ e come i rilievi sulle glosse possono confermare, sarebbe certamente approdato.

Un passaggio napoletano del manoscritto Strozzi 152 è ampiamente documentabile. Ne sono spie vistose la provenienza spiccatamente meridionale delle postille variamente distribuite lungo le tre cantiche e la presenza, a c. 60v, del *Proemio* del commento laneo al *Paradiso* in volgare napoletano, vergato sulla carta in origine bianca collocata tra la fine della seconda e l'inizio della terza

41. Periccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, p. 155; Ead., *Le miniature del Filippino*, p. 88.

42. Cfr. Spagnesi, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, p. 139, n. 9: «Nel confermare [...] la fiorentinità del corredo a piè di pagina in questione, ritengo anche possibile che la sua esecuzione sullo Strozzi 152 debba essere assegnata ad un autore napoletano che esemplava da un originale fiorentino».

43. Auspicando anzitutto uno studio di approfondimento dell'insieme variegato di postille e annotazioni sia latine che volgari rintracciate in buona misura sul codice. Cfr. Andrea Mazzucchi, *Contributi dell'antica esegesi dantesca a un vocabolario storico del dialetto napoletano*, in *Tra res e verba. Studi offerti a Enrico Malato per i suoi settant'anni*, a cura di Bruno Itri, Padova, Bertonecello Artigrafiche, 2006, pp. 79-135: 87.

44. Cfr. Mazzucchi, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia*, p. 213. Informazioni analoghe nella scheda dedicata allo Strozzi 152 nel *Censimento dei commenti danteschi* (Adini, in CCD, p. 639: «il ciclo illustrativo è successivo e di scuola napoletana»).

45. Contini menzionava il ms. Strozzi 152 quale esemplare particolarmente significativo all'interno di un gruppo di «codici finiti nell'Italia meridionale, o passati di lì», sottolineandone la fiorentinità del testo dantesco e di tutte le miniature da un lato, e la collocazione indubitabilmente meridionale delle postille e del *Proemio* del Lana presente a c. 60v, dall'altro: «nulla, nel testo della *Commedia*, che non sia fiorentino, nulla, nelle modeste miniature a inizio cantica e nelle migliori illustrazioni a piè di pagina, che consenta di allontanarsi da Firenze [...]. Ma, scritto e miniato in Firenze o comunque per opera dei fiorentini (anche se questi eventualmente operassero nella Napoli dominata dall'Acciaiuoli), il codice fu postillato in latino e in volgare, e vi fu introdotta una pagina in volgare, che è poi il principio del commento laneo: e questo materiale volgare è schiettamente napoletano» (Gianfranco Contini, *Manoscritti meridionali della Commedia*, in *Dante e l'Italia meridionale*. Atti del Convegno di studi danteschi, Firenze, 1966, pp. 337-341: 341). Anche Francesco Sabatini (*Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975) in anni successivi avrebbe poi ascrivito lo Strozzi 152 ad un gruppo di «vari codici della *Commedia*, scritti e talvolta miniati a Napoli o passati da Napoli, dove mani napoletane hanno apposto rivelatrici chiose interlineari» (p. 95).

cantica.⁴⁶ A ciò si aggiungono, come segnala già Mazzucchi, a c. I'r e c. 92v,⁴⁷ alcune note e versi latini riconducibili a fatti di cronaca napoletana, su cui ci soffermeremo in dettaglio al termine di questo capitolo.

Tornando alle fasi di allestimento del manoscritto e alla riflessione sul corredo di Strozzi quale più antico rappresentante di una modalità illustrativa ben precisa, in minima aggiunta alle proposte critiche appena ripercorse andrà a mio avviso opportunamente valorizzato il fatto che il corredo di Strozzi, come già detto, è successivo al primo confezionamento del manoscritto, dunque non riconducibile a un progetto di allestimento preventivamente organizzato in ogni sua fase. Il *bas de page* che l'apparato iconografico viene ad occupare, cioè, è di fatto l'unico spazio utile per l'inserimento di una decorazione progettata in seconda istanza, pertanto la tipologia di corredo che ne risulta, in tale particolare contesto, appare una risposta obbligata a esigenze di tipo materiale prima che l'esito del ricorso a una modalità impaginativa preventivamente selezionata. Con questo non si vuole – e non si può – chiaramente escludere che esistesse già, affidato alle carte di qualche altro testimone dantesco, un corredo così organizzato, rivelatosi funzionale al caso, ma alla luce dei pochi dati a disposizione, è forse opportuno svincolare lo Strozzi 152 dalle catene di una tradizione illustrativa dantesca specifica e a quest'altezza già pienamente codificata, poiché, in quanto fatto anzitutto accidentale, la presenza di immagini sul *bas de page* del manoscritto non assicura l'esistenza – e l'eventuale circolazione – di un prototipo di riferimento costruito esattamente allo stesso modo, così come la penuria di punti fermi circa le fasi e l'organizzazione dell'allestimento di Strozzi 152 non consente per ora di ascriverlo a un luogo di origine ben individuato. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, la tipologia illustrativa cui lo Strozzi farebbe capo potrebbe essersi sviluppata a Firenze in contemporanea al canone monoscenico ed essere entrata agilmente tra le sue carte a seguito della volontà di ornare più distesamente il manoscritto, ma nulla vieta che possa invece essere nata a Napoli e che lo Strozzi 152 ne sia divenuto uno dei più antichi testimoni proprio in quanto esemplare presto migrato nella capitale angioina.

La discussione critica attorno alla tipologia illustrativa incarnata dal ms. Strozzi e l'ipotesi dell'esistenza di un prototipo (perduto) alla sua base sono state comunque certamente incrementate dall'affinità iconografica riscoperta tra il corredo di Strozzi stesso e quello di un secondo esemplare della *Commedia*, il ms. Additional 19587, ancora trecentesco e allestito con ogni evidenza in ambito napoletano. La circostanza ha costretto la critica a una riflessione, seppur cursoria, sulla definizione di tali rapporti genealogici. La questione è per ora risolta

46. Cfr. Contini, *Manoscritti meridionali della Commedia*, p. 341; *Mostra di codici ed edizioni dantesche*, Firenze, Edizioni Remo Sandron, 1971 [1965], p. 65; Giorgio Petrocchi, *Vulgata e tradizioni regionali*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno, 1985, pp. 113-126: 116; Mazzucchi, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, p. 328; Id., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia*, pp. 213-214; Adini, in CCD, p. 639.

47. Cfr. Mazzucchi, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, p. 328; Id., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia*, p. 213.

quasi all'unanimità nell'idea che i due esemplari rappresentino due esiti indipendenti della replica di un prototipo comune.⁴⁸

2. Londra, British Library, ms. Additional 19587

2.1. Composizione, datazione e localizzazione del codice

Il *Dante* Additional 19587⁴⁹ entra a far parte delle collezioni del British Museum di Londra (per poi confluire in quelle della British Library, dove tuttora è conservato) il 4 giugno 1853, a seguito dell'acquisto⁵⁰ presso il collezionista Dr. Edward Craven Howtrey (1789-1862), il quale a sua volta lo riceveva da Napoli, dove era appartenuto al duca di Cassano.⁵¹ Il manoscritto, membranaceo, redatto in *littera textualis*⁵² e latore della sola *Commedia*, è più tardo dell'affine Strozzi, generalmente ascritto alla seconda metà del Trecento,⁵³ con qualche proposta di restringimento della datazione al settimo decennio del secolo.⁵⁴

In questo elegante manoscritto, il testo del poema, disposto su un'unica colonna centrale, risulta vergato da due diverse mani: una mano principale (A), trecentesca, e una mano B, più tarda, «successiva ad A di circa un quarantennio»,⁵⁵ che ripristina, imitando la scrittura della prima, le lacune dovute all'asportazione di alcune carte. Delle carte reintegrate (21 in totale⁵⁶) risulta ristabilito il solo te-

48. Per un quadro bibliografico aggiornato, cfr. *infra*, §3.

49. Una riproduzione integrale del codice è ora disponibile al seguente indirizzo: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19587_fs001r (ultimo accesso: luglio 2023). Si rinvia alla digitalizzazione per tutte le carte del codice menzionate lungo il lavoro e non presenti tra le illustrazioni di questo volume.

50. Sotheby's, lot 591.

51. Cfr. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 84; Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 160.

52. Cfr. Antonella Giglio, scheda nr. 407, in CCD, pp. 819-820: 819.

53. Al di là della notazione isolata di Henry C. Barlow, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the Divina Commedia*, London, Williams and Norgate, 1864, pp. 47-48, che vedeva nel corredo di questo codice un prodotto della miniatura quattrocentesca se non primo-cinquecentesca, la critica è da sempre concorde nel collocare l'Additional 19587 alla seconda metà del Trecento (cfr. Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di Guglielmo Locella, Firenze, Olschki, 1898, p. 41), con preferenze per la fine del secolo (cfr. Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia*, Cambridge, University Press, 1889, p. 591; Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, p. 498) o il suo terzo quarto (cfr. Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 160). A un più generico terzo quarto del XIV secolo fa riferimento, da ultimo, anche la scheda codicologica redatta per il *Censimento dei commenti danteschi* (A. Giglio, in CCD, p. 819).

54. Ascritto da BMS al «ca. 1370» (p. 257), ma anticipato da Bernhard Degenhart e Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450*, Berlino, Gebr. Mann Verlag, 1980-1982, p. 144, nr. 77, alla metà del secolo XIV, il codice, a seguito di un'analisi più approfondita del corredo illustrativo e del suo contesto di realizzazione, è riportato da Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 41-49, 84-87, ai primi anni Sessanta del Trecento.

55. Giglio, in CCD, p. 819.

56. La mano B verga le seguenti carte: 1, 5-6, 10, 12-19, 71-72, 75-76, 78-79, 90, 99, 119. Cfr. *ibidem*.

sto, mentre restano vacanti gli spazi un tempo occupati dalle miniature.⁵⁷ Sono probabilmente da ascrivere a un proprietario successivo o a una figura editoriale, forse la stessa che dispone il reintegro delle carte asportate, i richiami appuntati sul fondo del *verso* di ciascuna carta dell'*Inferno* e del *Purgatorio* (salvo che per quelle reintegrate o in cui il richiamo è già inserito dalla prima mano) e due annotazioni, una registrata a c. 70v e una seconda a c. 89v, il cui testo in entrambi i casi recita «manca», alludendo a un paio di lacune testuali, evidentemente poi colmate, come detto, con scrittura imitante la prima, dalla mano B. Una terza figura infine, verosimilmente l'acquirente ottocentesco del codice, segnala in lingua inglese, sul margine inferiore destro di c. 169v, l'errore in cui a quanto pare incorse chi provvide al ripristino dell'assetto originario del manoscritto o chi ne riorganizzò la rilegatura: «it has been misplaced by the binder, see f. 177». La nota, firmata e datata 1863, rimanda effettivamente al luogo in cui ancora oggi risulta collocata la carta citata: questa, rinumerata 176, latrice del frammento *Pd* XXIX 108-*Pd* XXX 43, si inserisce erroneamente tra le due carte latrici di *Pd* XXXIII,⁵⁸ lasciando una lacuna in corrispondenza della sua corretta collocazione. Il codice presenta infine numerosi segni di lettura inseriti a margine delle terzine ritenute di maggiore interesse e risulta variamente annotato, prevalentemente nell'interlinea, con glosse piuttosto brevi.

Annotazioni minime a parte, il *Dante Additional*, latore, come anticipato, del solo testo della *Commedia*,⁵⁹ appare testualmente distante dal manoscritto Strozzianno, nonostante l'appartenenza comune alla macro-area tosco-fiorentina.⁶⁰ L'affinità riscontrata tra i due manoscritti si colloca dunque unicamente sul piano iconografico, esclusa ogni forma di contatto tra i due testi, copiati in via autonoma a partire da antigrafi appartenenti a famiglie testuali differenti. I due codici si rivelano distanti anche per la struttura complessiva e la *mise en page*: lo Strozzi 152, come visto, redatto in bastarda cancelleresca del tipo Cento, impagina il testo su due colonne di scrittura;⁶¹ il ms. Additional 19587, vergato in *littera textualis*, colloca le terzine al

57. Risultano pertanto assenti le miniature di *If* VIII-XII, *Pg* VII, *Pg* IX, *Pg* XII.

58. Precisamente tra i vv. 90 e 91 del canto.

59. Sull'ultima carta del codice (c. 177v) compare una sorta di registro di nascite e morti della famiglia Monforte, della cui stesura è responsabile una terza mano, forse la stessa che appone le poche annotazioni marginali e interlineari al testo del poema. Sulle preziose informazioni storiche ricavabili da questo elenco di nomi, cfr. *infra*. Segnalano la presenza di queste annotazioni già Barlow, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the Divina Commedia*, pp. 47-48; Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia*, p. 591; *Catalogue of Additions to the Manuscripts of the British Museum (1848-1858)*, London, British Library, 1968, pp. 256-257; Roddewig, *Dante Alighieri*. Die Göttliche Komödie, p. 160, nr. 385; Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 84; Giglio, in CCD, p. 819; Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 315.

60. Mentre il ms. Strozzi 152, come già visto, è parte paleograficamente e testualmente della nota famiglia del Cento, l'Additional 19587 riporta a un gruppetto di manoscritti orbitanti in area Vaticano-Boccaccio, imparentati con l'edizione del Bembo (1502). In proposito cfr. Elisabetta Tonello, *L'edizione bembina della Commedia*, «L'Alighieri», 47 (2016), pp. 113-135; Angelo E. Mecca, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive II*, pp. 119-182: 178. Per la tradizione toscana della *Commedia*, cfr. ora Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante*.

61. Cfr. Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia*, p. 77.

centro della carta, su un'unica colonna.⁶² Non si ravvisano particolari convergenze tra i due manoscritti nemmeno nella decorazione dei tre frontespizi, in entrambi i casi predisposta e realizzata al tempo della copia del testo.

Se dunque il codice Strozzi fu certamente copiato (e parzialmente decorato) a Firenze, il *Dante Additional* potrebbe essere stato scritto a Firenze e poi migrato a Napoli ma anche esemplato per mano di copisti fiorentini direttamente nella capitale angioina,⁶³ dove certamente fu miniato: l'apparato iconografico, inequivocabilmente napoletano, denuncia difatti l'operato di maestranze prossime a Cristoforo Orimina, miniatore e pittore di corte di Roberto d'Angiò e Giovanna I.⁶⁴ Con il *Dante Additional* siamo dunque di fronte a un prodotto posteriore di almeno un ventennio rispetto al primo allestimento dell'affine Stroziano e di almeno un decennio rispetto alla realizzazione del corredo di quest'ultimo, con le dovute cautele connesse alla difficoltà di datare con precisione le miniature dipinte sul *bas de page* dello Strozzi 152, sicuramente successive, come si è detto, alla copia del testo e alla decorazione delle carte incipitarie.

2.2. *Committenti e antichi possessori del manoscritto*

Piuttosto complessa, anche in questo secondo caso, l'identificazione del committente e dei primi possessori del manoscritto, dal momento che l'unico stemma reperibile sul codice – si veda il frontespizio del *Purgatorio* (c. 61r)⁶⁵ – risulta assai danneggiato: dall'esame autoptico lo scudo parrebbe semipartito, il primo campo d'azzurro alla banda d'oro e il secondo, quadripartito, d'azzurro e d'oro (il primo e il quarto d'azzurro, il secondo e il terzo d'oro), a quattro stelle dell'uno e dell'altro.⁶⁶ Tale stemma si ripete sul frontespizio della seconda cantica in corrispondenza di ciascuno degli angoli della cornice fogliacea, a eccezione di quello che ospita la *P* istoriata. Osservando attentamente gli angoli della carta adiacente è però possibile recuperare qualche traccia di un blasone originario più antico, sul quale, come si osserva già nel *Catalogue of Additions* appena citato, è

62. Per una panoramica dei manoscritti della *Commedia* vergati in *littera textualis*, cfr. *ivi*, pp. 99-105.

63. Il quadro della prima circolazione della *Commedia* a Napoli delineato da Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 94-95, consente una simile deduzione. Non si rintracciano studi specifici sulla veste linguistica del testo del *Dante Additional*; soltanto Miglio, *Dante. Manoscritti*, p. 632, tocca di sfuggita la questione e definisce il codice «meridionale nel velo linguistico».

64. Cfr. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 41-46; Alessandra Periccioli Saggese, *Cristoforo Orimina*, in EAM, VIII, 1997, pp. 870-871.

65. Le altre due carte incipitarie sono state asportate; in entrambi i casi una mano posteriore reintegra il solo testo (le sezioni di testo reintegrate corrispondono a *If* I, 1-81 e *Pd* I, 1-81).

66. Un tentativo di descrizione dello stemma di c. 61r è presente – a mia conoscenza – unicamente nel *Catalogue of Additions* (1848-1858), pp. 256-257: «In three of the corners a shield of arms occurs, viz. azure, a bend argent, impaling quarterly, azure and argent, four stars counterchanged. These arms have been painted over an earlier charge, viz. barry of six or (sic!) and gules [Rinaldeschi?]». I colori risultano piuttosto compromessi, ma a un'osservazione ravvicinata del manoscritto mi parrebbe trattarsi, più che di «azure» e «argent», di azzurro e oro. In alcune porzioni dello stemma (in particolare in corrispondenza degli angoli in alto a destra e in basso a sinistra) pare di intravedere anche qualche frammento di colore rosso, ma le tracce risultano troppo labili per pronunciarsi con più precisione a riguardo.

stato dipinto quello tuttora visibile:⁶⁷ sul *verso* di c. 60, all'interno di ciascuna delle tre sagome che definiscono i contorni di tre piccoli scudi, uno per angolo, si distinguono chiaramente tre fasce orizzontali. L'indizio consente di risalire con certezza a un blasone originario a tre fasce d'oro orizzontali – andrà poi congetturato il secondo colore – dal momento che molti dei segni impressi su questa e su altre carte del codice corrispondono ai contorni e alle sagome di elementi realizzati in oro sui fogli immediatamente adiacenti: lo provano in maniera evidente, sempre a c. 60v, le linee geometriche che compongono la cornice rettangolare ospitante una scena di *Pesatura delle anime*⁶⁸ o quelle che definiscono la stessa *P* incipitaria e tutte le borchie del fregio fogliaceo, ma basta sfogliare il manoscritto per reperire agilmente svariati casi analoghi (a c. 37v, per esempio, le cappe brillanti degli ipocriti di *If* XXIII, miniate sul *recto*, rilasciano sagome identiche sul *verso* della carta adiacente; la presenza dell'aquila di Lucia e dunque di un'intera miniatura a illustrazione del canto IX del *Purgatorio*, di fatto mancante, è ipotizzabile proprio sulla base dell'impressione della sagoma dorata del volatile sul *verso* di c. 74⁶⁹). Ancora – ed è il caso più prezioso – proprio le impronte e i segni di colore rimasti impressi a c. 99v (*Pg* XXIII) consentono di ricostruire idealmente il frontespizio perduto del *Paradiso*. La carta 99 è una delle carte vergate successivamente dalla mano B, inserita a colmare la lacuna creata tra *Pg* XXIII, 7 e *Pg* XXIII, 90; vediamo però che il suo *verso* mostra le impronte di un originario *recto* contiguo, a quanto pare ampiamente decorato in oro: la distribuzione regolare e ordinata delle tracce su tutti e quattro i margini della carta ricompone l'armoniosa geometria di un fregio fitomorfo, mentre in basso si delineano i contorni di una sezione rettangolare del tutto analoga, per posizione e dimensioni, a quella registrata sul frontespizio del *Purgatorio*. Appare pertanto evidente che l'attuale c. 99 facesse già parte del codice, che in origine si trovasse evidentemente a separazione delle ultime due cantiche, tra l'*explicit* del *Purgatorio* e l'*incipit* del *Paradiso* (con numerazione originaria 119),⁷⁰ e che venisse adoperata in un secondo momento per integrare una porzione di testo mancante in un altro luogo del manoscritto. Abbiamo dunque perso il frontespizio riccamente miniato dell'ultima cantica, ma non una sua riproduzione ideale, per quanto possibile intuire “di riflesso” dalle tracce impresse sull'attuale c. 99v. Che si tratti proprio del frontespizio del *Paradiso* è confermato dalla sagoma della lettera *L* rovesciata, in alto a

67. *Ibidem*.

68. La scena raffigura l'Arcangelo Michele reggente una bilancia nella mano sinistra (ciascuno dei due piatti ospita un'anima) e impugnante nell'altra una lancia rivolta a un gruppo di anime oranti; dall'acqua che affianca il gruppo di anime emergono due volti.

69. C. 75r, dove avrebbe trovato posto la miniatura, è non a caso una delle carte reintegrate da mano posteriore.

70. Una carta di separazione è tuttora presente tra *If* XXXIV e *Pg* I: il *recto* di c. 60 è occupato soltanto dall'ultimo verso dell'*Inferno* e da una miniatura a tutta pagina che sfrutta interamente lo spazio restante; il *verso* della stessa carta, bianco, funge da linea di demarcazione tra la prima e la seconda cantica, aprendo al frontespizio riccamente miniato del *Purgatorio*. Molto probabile, terminando invece *Pg* XXXIII sul *verso* di c. 118, che si fosse lasciata nel mezzo, a dividere l'*explicit* della seconda cantica dal nuovo frontespizio, una carta interamente bianca. Manca tuttora, a conferma di questa ricostruzione, una carta di separazione tra la fine del *Purgatorio* e l'inizio del *Paradiso*.

destra, e dalla mandorla delineata immediatamente accanto, nella quale è possibile intravedere una sagoma eretta (la Vergine o forse Beatrice) circondata da numerosi piccoli cerchi (con tutta probabilità teste aureolate di angeli).

La ricostruzione dell'ultimo frontespizio si rivela peraltro particolarmente utile per un confronto tra gli stemmi anche qui "riflessi" negli angoli e quelli intravisti nella carta adiacente al frontespizio del *Purgatorio*: anche a c. 99v le sagome di due piccoli scudi ospitano le tracce di tre fasce d'oro orizzontali, confermando così l'identità degli stemmi presenti sui frontespizi originari e la successiva operazione di ridipintura che li avrebbe investiti.

Le armi dipinte in seconda istanza, ancora visibili tra i racemi del fregio incipitario del *Purgatorio*, sono state attribuite in più occasioni alla famiglia fiorentina dei Rinaldeschi,⁷¹ ma occorre segnalare che il blasone di questi signori («d'oro a tre fasce di rosso»)⁷² risulta forse compatibile con quello che è possibile congetturare a partire dalle tracce riflesse, ma non con quello tuttora visibile sul frontespizio del *Purgatorio*. Il nome dei Rinaldeschi, avanzato per la prima volta dai compilatori del *Catalogue of Additions* della British Library, veniva difatti proposto sempre in relazione al primo stemma, quello più antico, soppiantato dal secondo.⁷³ Le armi ridipinte sul frontespizio del *Purgatorio* del *Dante Additional* 19587 risultano dunque ancora prive di possessore e, se non si accoglie la congettura del colore rosso per le fasce alternate a quelle certamente in oro rinvenibili sul *recto* delle carte sopra descritte, saranno da ritenere ancora sconosciuti anche i proprietari dello stemma originario.

Non così invece per quanto riguarda un passaggio di proprietà primo-quattrocentesco del codice, sul quale è possibile aggiungere qualche dato nuovo alla documentazione nota. È già stato segnalato che alle due mani che copiano il testo della *Commedia* (la mano A, principale, e la mano B, più tarda), se ne aggiunge una terza, responsabile delle annotazioni interlineari e marginali al testo e con buona probabilità anche di un breve elenco, redatto sull'ultima carta del codice (c. 177v), di date di nascita e di morte, comprese tra il 1449 e il 1483, relative a una nobile famiglia meridionale, identificata con quella «napoletana dei conti Monforte di Biseglia».⁷⁴ Va anzitutto rilevata, con riferimento a questa terza ma-

71. Cfr. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 48: «con lo stemma dei Rinaldeschi ridipinto su quello del possessore originario»; Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 160: «Wappen der Familie Rinaldeschi (Bl. 61r)»; Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 155: «Il codice londinese reca a c. 61r, all'inizio del *Purgatorio*, lo stemma dei Rinaldeschi sovrapposto ad un altro più antico»; Giglio, in CCD, p. 820: «A c. 61r stemma della famiglia Rinaldeschi».

72. Cfr. *Blasoni delle famiglie toscane descritte nella Raccolta Ceramelli Papiani*, consultabile online all'indirizzo: <https://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=6409> (ultimo accesso: luglio 2023).

73. Dopo aver descritto le armi di c. 61r, l'estensore della scheda segnalava la presenza di «an earlier charge», la cui composizione («barry of six or (sic!) and gules») gli faceva supporre un primo coinvolgimento nella committenza della famiglia Rinaldeschi; la proposta compariva dubitativamente tra parentesi quadre e seguita da punto interrogativo: «[Rinaldeschi?]». Cfr. *Catalogue of Additions (1848-1858)*, pp. 256-257.

74. Giglio, in CCD, p. 820, ma già Barlow, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the Divina Commedia*, pp. 47-48; Moore, *Contributions to the Textual*

no, la possibilità di distinguere ulteriormente gli interventi di scrittura e di ascrivere la compilazione dell'elenco a due diversi menanti: un primo annotatore, principale, responsabile della gran parte degli appunti (dalla seconda all'undicesima nota, nonostante l'impiego di un inchiostro più chiaro per la decima e l'undicesima) e un secondo compilatore, responsabile delle ultime due notazioni in basso e della prima in alto, aggiunta in un momento successivo ma evidentemente collocata in prima posizione per preservare l'ordine cronologico degli eventi appuntati.

Una lettura integrale dell'elenco,⁷⁵ composto di tredici brevi notazioni, mostra che il toponimo Bisceglie, indicato nella forma latina di «Vigiliae», risulta attestato solo due volte e in entrambi i casi in relazione ai due membri più anziani della famiglia, Federico e suo figlio Sergio di Monforte, di cui si registrano le sole date di morte, rispettivamente avvenute il 10 ottobre 1449⁷⁶ e il 21 agosto 1455.⁷⁷ Ben più numerosi appaiono invece i riferimenti topografici a tale «Petremellare», accompagnati dalla duplice menzione di un «Castro Roccebandre» – entrambi riferiti ai luoghi di nascita di una lunga serie di membri della famiglia –, che andranno identificati con gli attuali Pietramelara e Rocca d'Evandro, nell'odierno Casertano, dove si collocano anche «Castro Campagnani» (Castel Campagnano) e «civitas Theani» (Teano), entrambi attestati una sola volta e sempre citati in relazione ai luoghi di morte dei Federico e Sergio sopra nominati. I veri protagonisti dell'elenco risultano però Nicola di Monforte, figlio del suddetto Sergio e di Giovanna da Celano, e sua moglie Giovannella del Balzo, dalla cui unione – seguendo la testimonianza coeva affidata al nostro codice – nacquero Antonella, Sergio, Romundetta, Federico, Alberico⁷⁸ e Villanuccio. Di gran parte di questi nomi ho rintracciato menzione in una compilazione seicentesca, *Dell'armi overo insegne dei nobili*,⁷⁹ redatta da Filiberto Campanile, e così potuto concludere che tale Nicola di Monforte, in realtà in origine Brunforte (prima di decidere di mutare il suo cognome e le sue armi⁸⁰), conte di Bisceglie, di Pietramelara, Rocca d'Evandro e molti altri feudi, fu un esponente dei Monforte meno noto (e pertanto spesso confuso con il più

Criticism of the Divina Commedia, p. 591; *Catalogue of Additions to the Manuscripts of the British Museum (1848-1858)*, pp. 256-257; Roddewig, *Dante Alighieri*. Die Göttliche Komödie, p. 160, nr. 385; Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 84.

75. Rinvio alla trascrizione integrale fornita in *Appendice*.

76. «Anno Domini MCCCCXLVIII, die X mensis octobris». Tale annotazione è aggiunta solo in un secondo momento dallo stesso menante che compila le due ultime entrate sul fondo della carta. Cfr. *Appendice*.

77. «Anno Domini MCCCCLV, die XXI augusti». Cfr. *Appendice*.

78. La nascita di Alberico è menzionata due volte, la prima ascritta al 1465, la seconda al 1468. Dal momento che al 1483 è riportata anche la morte di un altro Alberico, adolescente, è probabile che si tratti di due nascite differenti. Cfr. *Appendice*.

79. *Dell'armi, overo insegne dei nobili, scritte dal Signor Filiberto Campanile, ove sono i discorsi d'alcune famiglie così spente, come vive, del Regno di Napoli*, Napoli, nella stamperia di Antonio Gramignani, 1680, pp. 44-45.

80. Cfr. *Dell'armi, overo insegne dei nobili*, p. 44: «Quello Nicola fu il primo che della sua famiglia ritroviamo aversi mutato il cognome, e l'armi, perciòché lasciando il cognome Bronforte, e l'armi del suo casato [...] cominciò a cognominarsi Monforte».

famoso, omonimo condottiero, Cola di Monforte⁸¹), padre, tra i suoi numerosi figli, di quel Federico di Monforte che sotto il regno aragonese, negli ultimi anni del Quattrocento, aderì al partito francese nel tentativo di recuperare la perduta contea di Bisceglie e che invece, nonostante una strenua resistenza, venne spogliato di tutti i suoi feudi, fino ad essere costretto a ritirarsi con i figli, in estrema povertà, nella città di Benevento.⁸²

L'identificazione dei nomi e dei luoghi dell'elenco consente di collocare con una certa sicurezza il nostro codice, almeno dagli anni Cinquanta del Quattrocento, presso le case di questi conti e più verosimilmente presso quella di Nicola di Monforte, nella fortezza di Pietramelara, data la prevalenza di notizie relative alla sua diretta discendenza.⁸³ Le ragioni e le modalità del passaggio di un codice così lussuoso dagli ambienti della corte angioina di Napoli a quelli più provinciali del Regno può forse essere ricercato nel cambiamento di orizzonti immediatamente seguito al tramonto del lungo regno di Giovanna I (1382)⁸⁴ e, più in particolare, nella figura e nelle attività del primo Monforte qui menzionato, Federico, padre di Sergio, che fu «ciamberlano del Re [*scil.* Ladislao I], e maresciallo del Regno [...] e oltre a ciò dalla Regina Giovanna II hebbe egli per remunerazione de' suoi servigi, seicento scudi d'oro».⁸⁵

2.3. La decorazione

Come l'affine Strozzi 152, il manoscritto londinese vanta un cospicuo numero di miniature (47 totali), anch'esse distribuite, una striscia narrativa per canto, da *If* I (c. 2r) a *Pg* XXXIII (cc. 115r/118r):⁸⁶ le scene risultano «acquerellate a larghe pennellate»⁸⁷ fino a *Pg* XXII (c. 97v/98v), resta incompiuta quella di *Pg* XXIV (c. 99v/101v)⁸⁸ e solo disegnate le nove restanti (da *Pg* XXV, c. 101v/103v, alla fine della cantica, c. 115v/118v). A partire dall'illustrazione di *Pg* XXIV, in coincidenza con gli ultimi nove disegni della cantica, si registra l'intervento di un secondo miniatore, più tardo e anch'egli napoletano.⁸⁹ Anche nel codice londinese mancano del tutto illustrazioni per il *Paradiso*.

81. Francesco Storti, *Cola di Monforte*, in DBI, 75, 2011, pp. 651-657.

82. Cfr. *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili*, pp. 44-45.

83. Degno di nota il fatto che la mano che verga la gran parte delle annotazioni in fondo al codice muti proprio al momento di appuntare la notizia della morte di Nicola di Monforte: chissà che non sia proprio lui il responsabile della stesura, sul codice di famiglia, della gran parte delle note di nascita e morte dei vari componenti.

84. Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 149-156.

85. *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili*, p. 44.

86. La doppia indicazione si deve ad un errore nella numerazione delle carte avvenuto all'altezza di c. 77, ripetuta due volte. L'errata numerazione è segnalata anche da Giglio, in CCD, p. 819.

87. Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, p. 155.

88. La miniatura riferibile a *Pg* XXIII, presumibilmente in origine realizzata a c. 99r/v, è perduta, a causa dell'asportazione della carta sulla quale fu dipinta; il testo ivi contenuto risulta invece integrato dalla mano B.

89. La presenza di un secondo artista a partire da tale miniatura è segnalata da BMS, p. 258 e discussa da Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 31-33. Cfr. da ultimo Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 316.

Come anticipato, il codice è stato unanimemente ricondotto al contesto della vivace produzione artistica della Napoli angioina del terzo quarto del Trecento, sulla base di stringenti affinità stilistiche e iconografiche con altri manoscritti miniati in area napoletana e appartenuti ai membri della corte, già in parte segnalati da Brieger e Meiss⁹⁰ e meglio indagati, soprattutto a confronto con il nostro dantesco Strozzi 152, da Mario Rotili⁹¹ e Alessandra Periccioli Saggese.⁹² L'apparato iconografico del *Dante Additional* – esclusi i disegni alla fine del *Purgatorio*, da assegnare ad altra mano – viene dunque ascritto, più precisamente, a maestranze molto prossime a Cristoforo Orimina, miniatore e pittore di corte di Roberto d'Angiò e Giovanna I, autore di splendidi capolavori della miniatura napoletana degli anni Quaranta e Cinquanta del Trecento, quali, tra i più noti, la cosiddetta *Bibbia* di Malines (Leuven, Maurits Sabbebibliotheek, ms. 1), unica opera firmata dall'artista,⁹³ le *Bibbie* Vaticana (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 3550) e di Berlino (Kupferstichkabinett, ms. 78.E.3),⁹⁴ i celebri *Statuti dell'Ordine del Nodo* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 4274), e altri fogli o interi codici, tutti destinati alla famiglia reale.⁹⁵

90. BMS, pp. 258-261.

91. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 41-46.

92. Periccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, pp. 154-156.

93. L'opera è ritenuta dei primi anni Quaranta del Trecento e precedente la morte di re Roberto, cui era dedicata; dall'iscrizione apposta sulla cornice miniata a c. 308r si rintracciano sia il nome del committente o del supervisore dell'allestimento, Niccolò Alunno d'Alife, notaio della Cancelleria del Regno dal 1332 al 1352, che quello del pittore, Cristoforo Orimina: «Hec est Blibia [sic] magistri Nicolai de Alifio doctor(is) / quam illuminavit de pincello Cristoforus Orimina de Neapoli». La sottoscrizione di c. 309v permette invece di risalire al nome del copista: «Qui scripsit scribat semper cum Domino vivat. Jannutus de Matrice incepit, mediavit et finivit hoc opus». Cfr. Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma, Gangemi, 1969, p. 276; Alessandra Periccioli Saggese, *Orimina, Cristoforo*, in DBI, 79, 2013, pp. 454-457. Cfr. anche la lettura iconografica, con identificazione di tutti i personaggi ritratti nella tabella tripartita su cui si colloca l'iscrizione sopra citata, data da Ead., *Un autoritratto di Cristoforo Orimina? Postille alla Bibbia angioina di Lovanio*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di M. Andaloro*, a cura di Giulia Bordi, Roma, Bozzi, 2014, pp. 193-199.

94. Anche queste due opere sono ricondotte agli anni Quaranta del Trecento e ritenute con buona probabilità già ultimate prima dell'assassinio del re Andrea d'Ungheria e dei disordini civili e politici che ne seguirono. Per la cronologia delle due Bibbie, cui va aggiunta quella conservata a Torino (Biblioteca Reale, Varia 175), cfr. le ricostruzioni di Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli*, pp. 278-280 e Alessandra Periccioli Saggese, *Aggiunte a Cristoforo Orimina*, in *Studi di Storia dell'arte in memoria di M. Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 251-259, alle pp. 251-252. Per un quadro critico più aggiornato cfr. Francesca Manzari, *Bibbie dell'Italia meridionale nel XIV secolo: Napoli in epoca angioina*, in *Bibbia: immagini e scrittura nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Ambrogio M. Piazzoni, Milano, Jaka Book, 2017, pp. 242-248.

95. Il ms. Fr. 4274 tramanda il testo degli *Statuti* del nuovo ordine cavalleresco fondato dal re Luigi di Taranto nel 1352, l'*Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir*, conosciuto anche come *Ordine di Santo Spirito* o, con richiamo al simbolo identificativo dei suoi cavalieri, *Ordine del Nodo*. Destinato ai sovrani Giovanna e Luigi, il codice vanta anche un sontuoso apparato decorativo, generalmente ascritto agli anni 1354-1355. La fondazione dell'ordine cavalleresco – e molto probabilmente la commissione dello stesso codice di rappresentanza –, seppur ufficialmente attribuita al re Luigi, riflette in realtà, com'è noto, gli ideali politici e le mire culturali del gran siniscalco del Regno, Niccolò Acciaiuoli. In proposito cfr. almeno Émile G. Léonard, *Histoire de Jeanne Ire, Reine de Naples, Comtesse de Provence (1343-1382)*, Monaco-Paris, Imprimerie de Monaco-Librairie

La *Commedia* Additional, certamente successiva alla realizzazione degli *Statuti dell'Ordine del Nodo*, con i quali condivide numerose tessere stilistiche,⁹⁶ andrà dunque considerata almeno dei primi anni Sessanta del secolo, cronologicamente posteriore a questo insieme di lussuosi prodotti commissionati dalla corte e molto probabilmente opera «dello stretto entourage di Cristoforo Orimina»⁹⁷ o di un maestro fortemente influenzato dalla sua arte, «che non ha ignorato, anzi ha ripreso e aggiornato certi precedenti locali».⁹⁸ Direttamente alla mano dell'Orimina è stata invece attribuita la realizzazione del frontespizio del *Purgatorio* (c. 61r),⁹⁹ come visto l'unico dei tre originale e ancora riccamente miniato. Alla luce di questa significativa serie di consonanze e della qualità elevata delle miniature che abitano le carte del manoscritto, per il *Dante* Additional è quindi ipotizzabile una commissione, se non reale, certamente ascrivibile a qualche potente esponente della corte di Giovanna I.

Se l'intera decorazione del codice è stata dunque ricondotta a maestranze napoletane, la genesi delle soluzioni affidate al corredo iconografico esteso del manoscritto, la selezione dei soggetti da illustrare e l'organizzazione delle scene sulla pagina sono state spesso poste in relazione con le proposte visive tradite dallo Stroziano 152, spiegando le affinità compositive dei due corredi, come anticipato, con la comune derivazione dalle soluzioni di un prototipo più antico e fiorentino.

3. Mss. Strozzi 152 e Additional 19587: collazione iconografica

3.1. *Il modello di Strozzi 152*

La stratificazione degli interventi decorativi sulle carte del ms. Stroziano, richiamata al paragrafo 1, è denunciata da alcune caratteristiche strutturali del

Auguste Picard, 1932, III, pp. 12-23; Id., *Gli Angioini di Napoli*, Varese, Dall'Oglio, 1967, II, pp. 463-467. Per qualche osservazione ulteriore circa il contesto culturale in cui il codice è allestito, con particolare riferimento alla figura di Niccolò Acciaiuoli, cfr. *infra*, §6. Sullo stile delle miniature e il più ampio contesto pittorico di riferimento, già Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, pp. 305-311; Alessandra Perriccioli Saggese, *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2001, scheda nr. 57, pp. 308-309. Si vedano ora i saggi contenuti nel commentario all'edizione facsimilare del codice: *Le regole della Cavalleria. Statuti dell'Ordine del Santo Spirito dal Giusto Desiderio*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 4274. Commentario, a cura di Alessandro Barbero, Marco Corsi, Giovanni Palumbo, Alessandra Perriccioli Saggese, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019. Per un quadro esaustivo delle opere attribuite a Cristoforo Orimina, cfr. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, pp. 275-286, 305-311; Perriccioli Saggese, *Orimina, Cristoforo*.

96. Si vedano i confronti fra miniature proposti da Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 43-45, 67.

97. Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 152. Cfr. anche Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, pp. 315-316.

98. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 46.

99. Cfr. Perriccioli Saggese, *Cristoforo Orimina*, p. 871; Ead., *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 155.

corredo stesso, quali ad esempio le dimensioni minute delle singole figurazioni e la distribuzione nel complesso poco ariosa delle strisce illustrate: queste, canto dopo canto, appaiono visibilmente costrette agli spazi eseguiti del margine inferiore delle carte, così come risulta ridotta al minimo, o in qualche caso del tutto inesistente, la distanza tra la colonna di scrittura e la decorazione miniata.

Una spia macroscopica ulteriore dello sfasamento temporale intercorso tra il primo allestimento del codice e l'aggiunta di una decorazione miniata *en bas de page* si rintraccia, inoltre, in prossimità della decorazione incipitaria del *Purgatorio* (c. 31r) [tavv. 2a, 2b]: sull'estremità del margine destro della carta recante il frontespizio della seconda cantica, già quasi totalmente impegnata dai racemi che si dipartono dalla *P* abitata, vediamo comparire un unico episodio narrativo riconducibile agli eventi del primo canto purgatoriale (*Virgilio cinge Dante con un giunco*), ma guardando a sinistra, sul *bas de page* della carta adiacente, balza immediatamente all'occhio una ulteriore e più articolata striscia di episodi, latrice dei tre frammenti visivi antecedenti del canto (*Dante e Virgilio guardano le stelle*; *Dante inginocchiato davanti a Catone*; *Virgilio coglie l'erbetta e lava il viso di Dante*). Possiamo tentare di ricostruire le ragioni di una scelta così singolare: lo spazio esiguo del margine destro del frontespizio avrà, con buona probabilità, dapprima incoraggiato l'allestitore a rimandare la striscia completa (tre episodi + uno) al *bas de page* successivo (c. 31v), salvo poi constatare (o decidere) che a metà di questo, in corrispondenza della seconda colonna di scrittura, avrebbe trovato posto il primo episodio della striscia illustrata relativa al secondo canto purgatoriale. Non considerata, evidentemente, la possibilità di operare una riduzione degli episodi, e di sintetizzare quindi la visualizzazione del racconto di *Pg I* in un solo frammento narrativo (la cornice foliacea già presente sul frontespizio, come detto, non offre che lo spazio per un'unica scena), l'allestitore avrà optato per la soluzione assai originale che si palesa ai nostri occhi: l'illustrazione, nelle forme di una vera e propria postilla iconografica a margine, principia dalla carta adiacente a quella incipitaria, e al *bas de page* del frontespizio è affidato soltanto l'ultimo frammento narrativo del canto. Il lettore è chiamato a recuperare visivamente, alla sua sinistra, i frammenti narrativi antecedenti, a leggere dunque il corredo di questo primo canto a partire dal *verso* della carta precedente a quella su cui ne risultano vergate le prime ventiquattro terzine (nel ms. Additional troveremo invece tutti gli episodi relativi a questo canto accorpati in un solo *bas de page*, a c. 62r).

Una circostanza simile, denunciando la necessità di armonizzare un intervento pittorico successivo con una decorazione già esistente, consente un paio di deduzioni preliminari: alla base dell'allestimento del ms. Stroziano dovette esserci un antigrafo così decorato, tenuto a modello dell'impresa, oppure un progetto ben articolato, seguito risolvendo ingegnosamente gli inconvenienti presentatisi lungo il lavoro. Potremmo cioè trovarci di fronte a un esecutore materiale che opera a partire da un modello iconografico e risolve in concreto un problema di spazi, ma anche di fronte a un allestitore che pianifica preventivamente la distribuzione della decorazione e risolve in anticipo – fornendo precise istruzioni all'artista – questo e altri inconvenienti, inevitabili a fronte dell'aggiunta di un corredo più esteso a un codice già confezionato. Il corredo realizzato sullo Stroz-

ziano potrebbe dunque derivare sia da un modello pronto (un altro manoscritto già miniato), sia da un progetto originale (pensato appositamente per le sue carte o preso a prestito da un altro cantiere).

3.2. Corredi a confronto

Decorativamente straordinario – «il più alto dei codici danteschi miniati a Napoli»¹⁰⁰ –, il *Dante* londinese è spesso parso, a fronte dello Strozzi 152, un prodotto artistico di respiro più ampio e di livello qualitativo nettamente superiore.¹⁰¹ Ma, accanto al prestigio delle maestranze e all'indubitabile eleganza delle sue composizioni, per una giusta valutazione delle differenze qualitative emergenti tra questo corredo e quello realizzato sul *Dante* Strozzi, andrà tenuto in debito conto, ancora una volta, il fatto che la decorazione estesa, su quest'ultimo, è aggiunta solo in seconda istanza, molto probabilmente a seguito della commissione da parte di un privato, acquirente del codice.¹⁰²

La parentela iconografica che unisce i due manoscritti risulta di straordinaria evidenza: bastano rapidi confronti tra coppie di illustrazioni relative ai medesimi canti per rilevare in maniera assai limpida come, al netto delle varianti inevitabili e delle macroscopiche differenze stilistiche, gli schemi compositivi delle singole miniature si ripetano pressoché identici.

Abbiamo già fatto cenno, a partire da alcune circostanze materiali direttamente legate alla stratificazione degli interventi decorativi su Strozzi 152, alla possibilità che il corredo esteso di questo codice derivi tanto da un modello iconografico ben individuato quanto da un progetto originale. Circa la realizzazione dell'apparato iconografico del più tardo ms. Additional 19587 disponiamo, ugualmente, di due ipotesi di genesi possibile: quella *grosso modo* vigente, introdotta da Millard Meiss e ripresa da quasi tutti gli studi successivi, secondo la quale il corredo del manoscritto discenderebbe dal medesimo prototipo individuato alla base di Strozzi 152 (quel prototipo molto antico, fiorentino, forse il primo, come detto, a introdurre l'illustrazione a scene continue e non incorniciate sul *bas de page*),¹⁰³ e una seconda, ossia la possibilità di identificare il modello figurativo

100. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 49.

101. Cfr. almeno ivi, pp. 47-48; Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, p. 477.

102. Battaglia Ricci, *La tradizione figurata della Commedia*, p. 555, n. 12, a proposito del cosiddetto gruppo Strozzi, segnala come «all'assoluta identità dello schema illustrativo utilizzato nei cinque manoscritti per le lettere capitali di cantica [...] si opponga la presenza, nel solo ms. Strozzi 152, di un'illustrazione di tipo narrativo nel *bas de page*, per la quale non si può che ipotizzare una opzione precisa di chi volle, per sé, quella copia e la cui identità è allusa dallo stemma nel fregio».

103. Cfr. Meiss, *The Smiling Pages*, p. 49. Dello stesso avviso, Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 47; Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, p. 394; Spagnesi, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, p. 139, n. 9; p. 140, n. 26; Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 155; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà, passim*. Merita una discussione più approfondita la bella analisi di Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, pp. 149-225 (già affrontata in *Effrazione battesimale tra i simoniaci (If XIX 13-21)*, in «Rivista di Letteratura italiana», 10, 3 (1992), pp. 457-512, ma qui rivista e notevolmente ampliata), che difende a sua volta l'esistenza di un antigrafo comune ai due manoscritti, a partire dall'analisi delle due miniature di *If XIX*, figuranti i battezzati del «bel San

del più tardo codice londinese proprio nel corredo trádito dallo Strozzi 152.¹⁰⁴ Quest'ultima connessione è plausibile sia da un punto di vista cronologico che geografico: come già indicato, importanti rilievi testuali consentono di affermare che il ms. Stroziano sia passato da Napoli in anni compatibili con l'allestimento del *Dante* londinese, per cui le maestranze dedite alla realizzazione del corredo di quest'ultimo potrebbero aver tenuto a modello il primo senza alcuna difficoltà, sia che questo sia giunto nella capitale angioina già provvisto di corredo esteso sia che ne abbia acquisito uno una volta approdatovi.

Prima di procedere alla discussione delle varianti iconografiche più significative registrate lungo la collazione integrale dei due apparati visivi, sarà utile avanzare qualche considerazione preliminare, a partire dall'osservazione della disposizione delle scene illustrate sul margine inferiore di entrambi i testimoni: in un buon numero di occorrenze, il miniatore dell'Additional organizza e dipinge una sola striscia illustrata per canto di riferimento, anche nei casi in cui lo stesso numero di episodi sullo Strozzi appare invece distribuito più comodamente, esteso anche a una seconda carta o a porzioni di essa.¹⁰⁵

La maggiore concentrazione delle scene ravvisabile nel ms. Additional potrebbe facilmente derivare da una rielaborazione dell'impaginazione dello Stroziano, così come, a un primo rapido sguardo, si potrebbe anche immaginare un antigrafo organizzato come l'Additional e ascrivere a Strozzi una distribuzione più libera delle miniature. Occorre anzitutto notare che, a guardar bene, l'estendersi, lungo il corredo di Strozzi, delle strisce illustrate di ciascun canto a più di una carta o a piccole porzioni di carta aggiuntive non è un fatto accidentale né il risultato di un calcolo approssimativo degli spazi, ma, al contrario, il frutto di un'impaginazione meditata e, più nello specifico, una diretta conseguenza della disposizione del testo del poema su due colonne di scrittura: tra le carte del codice Strozzi l'illustrazione si colloca di norma al di sotto della rubrica o comunque in corrispondenza della prima colonna di scrittura del canto di riferimento; può pertanto comparire all'inizio di una carta o a metà, così come proseguire tanto per l'intera

Giovanni». Per la questione, rimando all'analisi comparata delle due miniature del canto svolta nella sezione dei confronti puntuali (cfr. in particolare la scheda affrontata in c) *Innovazioni grafiche e iconografiche di Add*).

104. Un rapido cenno a questa seconda ipotesi è nel più recente contributo di Barbara Stoltz, *Le strategie narrative e il commento figurativo nei codici trecenteschi della Commedia di Dante: Strozzi 152, Holkham 48 e Additional 19587*, in *Dante visualizzato I*, pp. 111-126, che scrive: «Il codice Strozzi 152 è il prototipo dell'Additional 19587 oppure entrambi i volumi si richiamano a un modello comune ancora ignoto» (p. 126). Per la discendenza diretta di Add da St propende ora Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 324: «La critica ha supposto una derivazione comune da un prototipo fiorentino perduto [...] una *lectio difficilior* che le piccole differenze tra i due non sembrano giustificare completamente».

105. La circostanza si verifica in sedici casi, in corrispondenza dell'illustrazione dei seguenti canti: *If* III, c. 4r; *If* V, c. 8r; *If* XVIII, c. 29v; *If* XXIV, c. 40v; *If* XXV, c. 42r; *If* XXXI, c. 52v; *If* XXXII, c. 54v; *Pg* I, c. 62r; *Pg* II, c. 63r; *Pg* III, c. 64r; *Pg* IV, c. 66v; *Pg* V, c. 68r; *Pg* VI, c. 69v; *Pg* X, c. 77r; *Pg* XIX, c. 92r (93r); *Pg* XX, c. 94r (95r). In tutti i casi menzionati, Strozzi si serve di più di un *bas de page*, mentre Additional concentra tutti gli episodi nel margine inferiore di una sola carta. Un'unica eccezione è rappresentata dalla decorazione del canto XXI dell'*Inferno*, dove si registra l'assenza, nell'Additional, della prima porzione narrativa figurata di Strozzi. Cfr. la relativa scheda di confronto in b) *Omissioni iconografiche di Add (o integrazioni di St?)*.

lunghezza del margine quanto occuparne solo mezza porzione aggiuntiva (lo spazio corrispondente, cioè, alla prima colonna di scrittura della carta seguente) [tav. 1]. Se ne ricava una forte dimensione di continuità narrativa: le scene si susseguono una all'altra, accompagnando i versi di riferimento con scrupolosa puntualità; e non si danno mai, in questa direzione, casi di incontro e/o sovrapposizione sullo stesso *bas de page* di episodi narrativi appartenenti a due diversi canti del poema.¹⁰⁶ Trattasi, dunque, come si vede, di un corredo visivo ben calibrato, che rincorre meticolosamente il testo e la cui distribuzione risulta solo apparentemente disorganica.

Ma per compiere un passo ulteriore nell'analisi e provare a tracciare un quadro degli indizi effettivamente utili alla risoluzione della natura del rapporto intercorso tra i due corredi figurativi sarà opportuno rivolgersi allo spoglio delle varianti iconografiche offerte dai due manoscritti (per testare la fedeltà al testo delle proposte visive rispettivamente tradite e la presenza o meno di incidenti di natura grafica) e, successivamente, a una disamina dei contesti di realizzazione di ciascun esemplare (anzitutto al fine di rintracciare possibili appigli storici e geografici utili a meglio definire la cronologia tuttora incerta dell'allestimento di Strozzi e della sua migrazione a Napoli). Pur in presenza di illustrazioni in entrambi i casi estese alle prime due cantiche per intero, dall'*incipit* dell'*Inferno* al canto XXXIII del *Purgatorio*,¹⁰⁷ i raffronti puntuali tra le soluzioni dei due manoscritti risultano praticabili solo fino a Pg XXIII, poiché, come già segnalato, all'altezza del canto XXIV il codice londinese risulta interessato dall'intervento di una seconda mano pittorica,¹⁰⁸ che realizza una manciata di disegni del tutto «privi di consonanze compositive con le miniature dello Strozzi. 152».¹⁰⁹

Trasferendo dunque l'attenzione dall'organizzazione complessiva dei due corredi ai singoli luoghi dell'illustrazione e muovendo da una collazione icono-

106. Una sola eccezione è forse rintracciabile a c. 41r dello Stroziano, per l'illustrazione di Pg XII e Pg XIII; trattasi però di disegni incompiuti e piuttosto compromessi, che non consentono di registrare il dato come certo. Anche in Strozzi, comunque, si assiste più di frequente alla decorazione di un solo *bas de page* per canto, con illustrazioni di norma collocate in corrispondenza di due colonne di scrittura latrice del canto di riferimento, realizzate indifferentemente sul *verso* o sul *recto* delle carte. Meno frequente e limitata al solo *recto* (ma coerente in tutte le sue occorrenze) è invece la decorazione della sola metà destra del *bas de page*, di norma realizzata quando rubrica e testo di un canto abitano la seconda colonna di scrittura (è quanto accade per l'illustrazione dei margini inferiori di *If* III, c. 2v; *If* XVIII, c. 15r; Pg II, c. 31v; Pg III, c. 32v; Pg X, c. 38v). Si attesta anche l'operazione contraria, ossia la concentrazione dell'illustrazione sul solo margine sinistro, spesso adoperato a mo' di appendice visiva del *bas de page* precedente: l'illustrazione iniziata su una carta prosegue sulla carta successiva per un solo breve frammento, e sempre in corrispondenza dell'ultima colonna di scrittura latrice del canto di riferimento (è quanto si verifica all'altezza di *If* V, c. 5r; *If* XXIV, c. 21r; *If* XXV, c. 22r; *If* XXXII, c. 28r; Pg V, c. 35r; Pg VI, c. 36r).

107. In entrambi i codici manca invece del tutto, come anticipato, un corredo per il *Paradiso*.

108. Questa, assai diversa dalla prima, risulta significativamente prossima a quella che conduce una sezione dell'illustrazione di un altro codice napoletano della *Commedia*, il Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII C 4, di poco più tardo (1370-75 circa). La contiguità artistica tra gli ultimi disegni dell'Additional e il corredo della *Commedia* XIII C 4 è già segnalata da Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 32-33. Per un primo inquadramento del ms., cfr. ivi, pp. 87-89; CCD (scheda nr. 493, di Marisa Boschi Rotiroli), pp. 897-898.

109. Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 316.

grafica integrale delle miniature presenti sui due codici, propongo qui di seguito una discussione puntuale, condotta in dettaglio su singoli confronti, delle divergenze iconografiche più significative riscontrate tra i corredi di Strozzi 152 (= St) e Additional 19587 (= Add). L'analisi condotta nelle seguenti schede di confronto nella gran parte dei casi muove dall'osservazione del *modus operandi* del codice più tardo (Add), verifica il grado di aderenza delle soluzioni di quest'ultimo a quanto figurativamente attestato nel codice più antico (St) e, insieme, il grado di fedeltà delle immagini tradite da entrambi ai contenuti veicolati dal testo dantesco, tentando in ultimo l'individuazione delle soluzioni iconografiche verosimilmente originarie e di quelle potenzialmente variate da uno dei due esemplari. Interventi e incidenti grafici di natura analoga saranno radunati in gruppi di varianti iconografiche il più possibile omogenei e coerenti.

3.3. Schede di confronto

a) Varianti iconografiche indifferenti o equivalenti

L'indagine può prendere avvio dalla considerazione di due proposte iconografiche di St e Add, i cui contenuti, seppur parzialmente divergenti, risultano di fatto alternativi, cioè del tutto equivalenti sul piano della corrispondenza testo-immagine, e i cui schemi grafico-compositivi non mostrano tracce di incongruenze in qualche misura sospette. Trattasi di variazioni iconografiche di peso trascurabile, affatto utili di per sé stesse a inquadrare la natura del rapporto intercorso tra i due corredi esaminati. Alla discussione di entrambe le circostanze giova la possibilità – non più praticabile per tutti i confronti successivi – di includere nell'analisi le proposte visive tradite da un terzo esemplare miniato della *Commedia*, affine ai due qui indagati. Le due circostanze di seguito discusse sono solo esemplificative di una tipologia di variante iconografica abbondantemente attestata lungo l'intera estensione dei corredi di St e Add.

IfI, St (c. 1v) [fig. 1] - Add (c. 2r) [fig. 2]. *Dante nella selva; Apparizione di Virgilio*

Nel trasporre in figura i primi due momenti narrativi del primo canto dell'*Inferno*, Add conserva tutti gli elementi essenziali introdotti da St, compresa l'introduzione in scena, nel quadro di una maggiore valorizzazione della porzione marginale riservata al colle illuminato dai raggi del sole, della figura di un cervo raccolto su una roccia, «peaceful and relaxed but alert», come lo ha descritto Peter Brieger.¹¹⁰ Sia l'introduzione del cervo accovacciato a margine della scena principale, sia l'adozione, fortemente simbolica, di una mandorla, a incorniciare l'apparizione di Virgilio a Dante, non sono una novità del miniatore di Add,¹¹¹ ma risultano in verità già presenti e ben armonizzati nella composizione tradita da St. Entrambe le tessere visive, e particolarmente l'impiego della mandorla, rappre-

110. Lo studioso vi intravede un simbolo cristologico, leggendovi un'antitesi dell'ostacolo rappresentato dalle tre fiere e un'allusione al punto di arrivo del viaggio oltremondano appena intrapreso: «it forms an antithesis to the fierceness of the attacking beast [...] thus, right at the beginning of the cycle of illustrations, the pilgrim's final goal is indicated» (Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 95).

111. Così BMS, p. 118; Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 47.

sentano importanti innovazioni condivise da St e Add a fronte delle molte soluzioni esperite per la visualizzazione di questo episodio infernale, e avvicinano significativamente i due testimoni nel quadro della più ampia tradizione miniata dantesca.

La composizione realizzata per l'illustrazione di questo canto, così come appena descritta, non è tuttavia esclusiva dei corredi di St e Add, ma viene ad abitare anche le carte di un terzo testimone della *Commedia*, Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. Dep. Breslau 6 (già Rehdiger 226 = Rehd¹¹²), c. 2v. Il codice, miniato in area meridionale,¹¹³ è stilisticamente prossimo ad Add¹¹⁴ – si noti la tecnica adoperata per tracciare le foglie degli alberi della selva¹¹⁵ – ma sul piano iconografico leggermente distante e da St e da Add, dal momento che la miniatura realizzata parrebbe registrare la gran parte delle figure e delle ambientazioni descritte, con l'eccezione del cervo a margine della rappresentazione.

Il recente inquadramento stilistico delle sole due miniature effettivamente realizzate sulle carte di Rehd¹¹⁶ riporta il codice alla metà degli anni Sessanta del secolo XIV e all'*entourage* del miniatore napoletano Cristoforo Orimina,¹¹⁷ restituendo dunque una cronologia e una localizzazione assai prossime a quelle rilevate per l'allestimento di Add. Rehd, parte della medesima famiglia iconografica di St e Add, potrebbe dunque dipendere dall'uno o dall'altro, o ancora dal medesimo modello eventualmente adoperato dai suoi affini, che potrebbe aver riprodotto fedelmente (non aggiungendo elementi stravaganti alla composizione, a differenza di quanto avrebbero fatto St e Add) oppure semplificato (sopprimendo un dettaglio conservato invece dagli altri due testimoni). A prescindere dall'identificazione del potenziale antigrafo iconografico di Rehd, il confronto tra le soluzioni tradite dai tre esemplari mette in vivo risalto la familiarità strettissima e il rapporto privilegiato intercorso tra St e Add.

If II, St (c. 2r) [fig. 3] - Add (c. 3r) [fig. 4]. *Virgilio dialoga con Beatrice; Virgilio incita Dante a proseguire il viaggio*

Anche nella striscia illustrata dedicata al secondo canto dell'*Inferno*, Add condivide con St gli schemi compositivi dell'illustrazione e la disposizione degli elementi sulla scena, ma in questo secondo caso si riserva l'inserimento di alcuni, minimi, dettagli aggiuntivi: dota Virgilio di una sorta di scettro, introduce una

112. Trattasi del ms. siglato Rehd. 226 nel regesto Petrocchi (cfr. Dante Alighieri, *Commedia*, p. 496).

113. Cfr. le recenti acquisizioni sulla localizzazione delle miniature del codice riferite da Marco Cursi, *Libri e modelli librari nella Napoli di Roberto e Giovanna d'Angiò (1309-1381)*, in *Le regole della Cavalleria*, pp. 69-89: 85-86. L'*expertise* sulle miniature è di Francesca Manzari.

114. Notava una certa somiglianza stilistica tra i due codici già Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, pp. 12-13.

115. La vegetazione rigogliosa qui riproposta molto ricorda gli alberi «con fogliette cuoriformi accostate simmetricamente» tipiche di Add (Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 155).

116. Cfr. *ibidem*. Il ms. è decorato unicamente alle cc. 2r-v, 3r. Per la seconda miniatura del codice, cfr. la scheda di confronto seguente.

117. Cfr. Cursi, *Libri e modelli librari*, pp. 85-86.

corona di raggi luminosi attorno alla figura di Beatrice, decora in maniera più vistosa il lungo mantello della donna.

La lezione iconografica di Rehd, latore di una seconda (e ultima) miniatura affine a St e Add, si mostra in questo caso visibilmente più vicina a quella di St: Virgilio non impugna uno scettro e Beatrice è dotata esclusivamente di un'aureola ottagonale¹¹⁸ (assenti i raggi luminosi e le decorazioni geometriche che adornano il mantello della Beatrice di Add). L'accordo di St e Rehd contro Add potrebbe indurre ad affermare che Rehd non conosca Add, ma attinga a un'altra fonte iconografica, forse la medesima cui guarda Add. Sia che questa fonte coincida con St sia che vada identificata nell'antigrafo a questo anteposto da molta parte della critica, si fa piuttosto evidente l'arbitrarietà dell'introduzione degli elementi iconografici aggiuntivi appena enucleati all'interno della composizione di Add. Ma, per meglio accertare la composizione di questa rete e chiarire soprattutto la natura dei rapporti intercorsi tra St e Add, occorrerà proseguire con i confronti. A margine dell'intera riflessione, si potrà intanto annotare che circostanze come quelle appena discusse, seppur limitate a confronti minimi e tutt'altro che risolutivi, appaiono istruttive circa la potenziale efficacia di comparazioni iconografiche più ampie, condotte su un numero di testimoni iconograficamente affini maggiore di due.

b) Omissioni iconografiche di Add (o integrazioni di St?)

Lungo l'intera estensione dei corredi di St e Add, è inoltre possibile registrare un paio di casi di mancata coincidenza del numero degli episodi trasposti in figura: più precisamente, è Add a contare un numero complessivo di frammenti narrativi inferiore rispetto a quanto figurativamente tradito da St. Se si assume come punto di osservazione l'operato di Add, simili circostanze potranno essere annoverate quali omissioni iconografiche imputabili a quest'ultimo, ma resta inteso che, ribaltando il punto di vista, ciascuna divergenza potrebbe anche corrispondere a un'integrazione iconografica di St, nel quadro di un ragionamento che prova a inquadrare ciascuna circostanza rispetto alla fisionomia del corredo originale (il primo elaborato). Appigli utili per risolvere l'*impasse* saranno individuati, come vedremo in dettaglio, nella specificità di ciascuna divergenza.

If XXI, St (cc. 17v-18r) [fig. 5] - Add (c. 35r) [fig. 6]. *Schiera di diavoli; Dante e Virgilio tra i Malebranche*

Il confronto ravvicinato delle soluzioni realizzate da St e Add per l'illustrazione del canto XXI dell'*Inferno* rende subito evidente lo squilibrio marcato che sussiste tra il numero degli episodi raffigurati nell'uno e nell'altro codice (due strisce narrative in St, una sola in Add). I due corredi risultano difatti in perfetto accordo per quanto concerne la riproduzione del corteo dei dieci Malebranche, cui si uniscono, seguendo il racconto, i due poeti;¹¹⁹ non così invece per quanto

118. Gianni Pittiglio riconduce questo peculiare motivo, al pari della mandorla di *If* I, a «influenze provenienti dall'iconografia religiosa» (*La Commedia dei dettagli*, p. 39, n. 9).

119. I diavoli di Add, scuri e antropomorfi, appaiono non troppo distanti da quelli di St: se le pose risultano leggermente riviste, restano fedeli al modello gli uncini adoperati per il tormento dei

concerne la trasposizione visiva del primo nucleo di episodi del canto (punizione dei barattieri e dialogo di Virgilio con uno dei diavoli, mentre Dante si nasconde, per la paura, dietro un sasso), attestata unicamente in St (c. 17v).

Il fatto che Add, nell'unico episodio registrato, conservi l'orientamento del primo gruppo di diavoli verso sinistra, rappresentati di fatto rivolti all'indietro e privati di interlocutore, verso un luogo dello spazio narrativo dove niente accade, appare un indizio macroscopico della selezione arbitraria, evidentemente operata, dei contenuti visivi del modello (meno plausibile che St abbia integrato la materia illustrata). La posizione dei diavoli, in Add ormai privata di senso poiché non più funzionale alla narrazione visiva, è con ogni evidenza ereditata dal modello, dov'era finalizzata, come dimostra la soluzione di St, a svolgere una funzione di raccordo tra momenti narrativi dello stesso canto, qui disposti senza soluzione di continuità lungo l'estensione di due carte contigue.

If XXIII, St (c. 19v) [fig. 7] - Add (c. 38r) [fig. 8]. *Virgilio sostiene Dante; Dante e Virgilio incontrano gli ipocriti; Dante e Virgilio osservano Caifa*

In continuità con quanto visto in *If* XXI, si registra qui un secondo (e ultimo) caso di mancata coincidenza, tra St e Add, del numero degli episodi ritratti in scena, questa volta circoscritto a un singolo elemento della rappresentazione. Nella striscia illustrativa proposta da Add manca la scura figura demoniaca che in St si precipita in direzione dei due poeti, un frammento narrativo che, secondo il filo del racconto dantesco, precede di pochissimo il momento ritratto immediatamente al di sotto, quello in cui Virgilio solleva Dante e lo trasporta con una veloce corsa verso la bolgia successiva;¹²⁰ la figura scura tradata da St (e assente in Add) rappresenta uno dei Malebranche, che si lancia verso i due poeti proprio nel momento in cui Dante confessa a Virgilio di temerne una possibile aggressione (*If* XXIII 19-36).

Se si osserva con attenzione il frammento visivo che in Add ritrae i due poeti sulla roccia (e senza che su di loro incomba una figura minacciosa) si noterà come, a fronte di quanto accade in St, Virgilio appaia seduto più che in fuga, e Dante rannicchiato sulle sue ginocchia, in un quadretto complessivamente ameno, i cui protagonisti non tradiscono alcuna agitazione. Anche le figure dei poeti di St appaiono in verità poco dinamiche, ma il dato parrebbe imputabile alla modesta abilità artistica del miniatore più che al mancato intendimento dell'episodio da visualizzare (le figure di St risultano goffe, non statiche). Difficile pertanto inquadrare la tessera iconografica eccedente in St come una libera

barattieri, assai simili, peraltro, ai raffi bi-appuntiti che si rintracciano in diversi luoghi dell'*Inferno* miniato nel *Dante* di Chantilly e del coevo ciclo di affreschi realizzato da Buonamico Buffalmacco sulle pareti del Camposanto Monumentale di Pisa. Sui richiami tra le miniature dantesche e gli affreschi pisani cfr. Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno, 2000 [1987], pp. 58-71; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly, passim*. Comune a St-Add e Chantilly anche la disposizione in fila indiana dei diavoli (Cha, c. 148v), per cui cfr. *infra*, cap. 3, §3.2, p. 267, scheda relativa a *If* XXI in c) *Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt*.

120. Cfr. *If* XXIII 37, 43-46, 49-51: «Lo duca mio di subito mi prese [...] / e giù dal collo de la ripa dura / supin si diede a la pendente roccia, / che l'un de' lati a l'altra bolgia tura. [...] / Non corse mai sì tosto acqua per doccia [...] / come 'l maestro mio per quel vivagno, / portandosene me sovra 'l suo petto, / come suo figlio, non come compagno».

aggiunta del suo miniatore: la lezione iconografica risulta intellegibile nel suo complesso e iconograficamente puntuale rispetto a quanto Dante ci racconta nella prima porzione del canto XXII; non così quella di Add, che presentando i poeti come pacificamente accomodati sulla roccia finisce per tradire il senso del testo. Uno scarto simile induce a sospettare che Add, ancora una volta, abbia soppresso un frammento narrativo di rilievo, magari indotto da una precisa esigenza di impaginazione – abbiamo visto che il miniatore ricorre con sistematicità alla concentrazione di tutte le illustrazioni *en bas de page* e spesso all'accorpamento di molti episodi in una striscia narrativa unica –, un'esigenza materiale evidentemente incrementata dalla scarsa comprensione del nesso semantico che, nelle soluzioni del modello, con ogni probabilità teneva uniti i due frammenti narrativi (il diavolo e i poeti). Il dettaglio iconografico, non pienamente inteso, tanto più se disgiunto dalla scena sottostante, potrebbe essere stato giudicato sopprimibile senza particolari conseguenze.

c) Innovazioni grafiche e iconografiche di Add

Lo spoglio completo delle soluzioni iconografiche tradite dai due corredi consente di individuare una serie di luoghi in cui St e Add risultano latori di divergenze macroscopiche, pur contenute sul piano materiale (trattasi per lo più di variazioni di dettagli e di elementi iconografici piuttosto circoscritti) ma significative in termini di portata semantica. Prendendo ancora avvio dalle soluzioni offerte da Add, possiamo ora discutere una serie di esempi in cui quest'ultimo innova in maniera sostanziale rispetto a quanto figurativamente attestato in St, e parrebbe responsabile dell'introduzione di varianti iconografiche non inquadrabili, questa volta, come alternative a quelle offerte dal suo affine: nella gran parte dei casi qui raccolti e discussi, le soluzioni iconografiche di Add introducono nel racconto visivo elementi stravaganti, non pertinenti, a volte privi di significato, che, a seconda dei casi, risultano mossi da uno spiccato interesse per l'incremento estetico delle soluzioni visive o denunciano una mancata comprensione e/o un'inesatta riproduzione del modello di riferimento, mal riprodotto poiché non pienamente inteso.

If XIV, St (c. 12r) [fig. 9] - Add (c. 22v) [fig. 10]. *Incontro con Capaneo; Dante e Virgilio proseguono il viaggio*

La complessa ambientazione del terzo girone è resa puntualmente, in St come in Add, mediante la realizzazione di una miniatura piuttosto articolata, la cui porzione centrale risulta occupata da un'ampia superficie rettangolare, coincidente con la landa infuocata, e circondata da una fitta vegetazione di colore scuro (in entrambi i codici conforme a quella già realizzata nell'illustrazione del canto XIII). L'espediente visivo riesce nel non semplice intento di riprodurre contestualmente il sabbione ricoperto di dannati e la sua specifica collocazione nella topografia dell'Inferno: come Dante stesso spiega al lettore, la landa infuocata si colloca oltre il bosco dei suicidi e tale «dolorosa selva l'è ghirlanda / intorno» (*If* XIV 9-10).

Nel quadro della riflessione relativa ai rapporti genealogici intercorsi tra St e Add, la miniatura di questo canto è già stata discussa da Millard Meiss, che vi ha individuato qualche indizio a sostegno dell'ipotesi dell'esistenza di un antigrafo

illustrato comune ai due codici. La variante iconografica portata all'attenzione dallo studioso – e prova a suo parere della collateralità dei due corredi – si rintraccia nella diversa postura che, tra St e Add, assume la prima figura retrostante Capaneo (quest'ultimo identificato nel dannato più vicino ai due poeti, ritratto in proporzioni nettamente maggiori rispetto a tutti gli altri peccatori in scena): in St, l'anima in questione appare semidistesa, con le due gambe allungate in avanti, mentre in Add è accovacciata, con gli arti inferiori piegati, uno dei quali ritorto all'indietro, in tutta coerenza con il fatto che il dannato si starebbe rivolgendo a un compagno di pena seduto dietro di lui.¹²¹ Per Meiss, il fatto che «the posture is lost in Strozz. 152 [...] but it had appeared earlier in the Pacinesque Poggiali codex [scil. Pal. 313]» indurrebbe a ipotizzare che «the workshop of Pacino produced a cycle of scenes that was accessible to both the Florentine illuminators of Strozz. 152 and the Neapolitan illuminators of Additional 19587»,¹²² a postulare cioè l'esistenza di un antigrafo miniato più antico alla base dei nostri due codici, prodotto sempre nella bottega fiorentina di Pacino, non organizzato però a vignette incorniciate, come di fatto risulta essere il già citato *Dante Poggiali* (= Po), bensì illustrato unicamente nel margine inferiore delle carte, proprio come St e Add.

Alla consonanza delle pose rilevata da Meiss tra Add e Po nell'illustrazione di *If XIV* fa però da contraltare la discordanza tra i soggetti presi a riferimento, dal momento che in Po (c. 33r) la postura descritta, su sole tre anime ritratte in scena a fronte delle numerose di Add (e St), interessa direttamente la figura di Capaneo, mentre in Add, come visto, quella di una generica anima a questo retrostante.¹²³ Tra le restanti miniature di Po, non pare inoltre possibile riscontrare casi ulteriori di accordo di Add e Po contro St, che possano conferire maggior peso a questa convergenza, di per sé facilmente spiegabile anche postulando più semplicemente un intervento virtuosistico di Add, praticabile anche a partire dalla soluzione offerta da St.¹²⁴ Al contrario, in *If XVI*, in uno dei rarissimi casi di maggiore aderenza al det-

121. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 47, recuperando l'occorrenza individuata da Meiss, elogia in proposito «la scioltezza dei movimenti» ravvisabile nella figura di Add e definisce l'anima di St «goffamente atteggiata».

122. Meiss, *The Smiling Pages*, p. 49.

123. Cfr. BMS, p. 246. Nei tre personaggi di Po, Spagnesi vede invece «due sodomiti in piedi nell'atto di camminare e un usuraio seduto» (*Le miniature del Dante Poggiali*, p. 47). Individuando nell'anima accovacciata un generico usuraio, verrebbe però a mancare la raffigurazione del personaggio principale del canto, di norma non trascurata da Po. La posa qui assunta dal dannato risulta peraltro del tutto compatibile con la descrizione dantesca di Capaneo: «quel grande che non par che curi / lo 'ncendio e giace dispettoso e torto» (*If XIV* 46-47).

124. Resta dubbia la consonanza tra Add e Po contro St in *If VI*, in merito alla rappresentazione della focaccia (o pietra) che Virgilio lancerebbe a Cerbero e che, contro la lettera del testo, ricorre sia in Po (c. 14r) che in Add (c. 9v) [fig. 12], poiché, a causa del precario stato di conservazione della miniatura di St (c. 5v) [fig. 11], non riesce di decifrare la soluzione qui adottata. Per la miniatura di Po si veda la riproduzione digitale disponibile al link indicato, in questo stesso capitolo, al §1.2, p. 31, n. 28. Circa il lancio effettuato da Virgilio, BMS annoverano Add tra i pochi codici che inseriscono nell'illustrazione «Virgil's contemptuous quieting of the beast by throwing earth into its barking throats» (p. 123, corsivo mio), ma mi pare di rilevare che in questa miniatura il poeta impugni un oggetto più solido e compatto di un pugno di terra, probabilmente un sasso. Non è comunque possibile escludere che la soluzione incongrua derivi dalla mancata comprensione di quella tenuta a modello. Non troppo diverso potrebbe anche l'oggetto impugnato

tato testuale della soluzione adottata da Add (c. 26r) a fronte di quella di St (c. 14r),¹²⁵ ci si imbatte in un caso di accordo tra St e Po contro Add: è quanto accade nell'ambito della raffigurazione dei tre sodomiti fiorentini, in Add fedelmente disposti a formare «una rota» (*If* XVI 21), ritratti uno di spalle e due frontalmente, mentre in St tutti rivolti a Dante e Virgilio, collocati uno di fianco all'altro e senza un effettivo richiamo al movimento circolare, in maniera non troppo diversa da quanto si vede in Po, c. 37v. Ancora, sull'estremità marginale destra della stessa striscia illustrata, si registra un nuovo accordo di St e Po contro Add, meglio rilevabile però, per questioni di conservazione della miniatura, nel canto successivo, *If* XVII: la convergenza riguarda la raffigurazione di Gerione – nella tradizione iconografica della *Commedia* piuttosto variegata e qui invece significativamente consonante¹²⁶ –, con particolare riferimento alla conformazione della coda, che nei primi due codici (St c. 14v; Po c. 40v) risulta «a guisa di scorpion» (*If* XVII 27), come suggerisce il testo, mentre in Add termina in un'incongrua testa ferina (c. 28r).¹²⁷ Pare allora che tali ultimi accordi, pareggiando i conti, riducano sensibilmente la plausibilità del rapporto privilegiato intravisto da Meiss tra Add e un presunto prototipo avvicinabile alle illustrazioni di Po, idealmente comune pure a St.

Tornando alla postura dell'anima dannata (distesa o torta) dalla quale eravamo partiti, non sarà superfluo rilevare, inoltre, che la proposta visiva di St, rispetto a quella di Add, risulta nel complesso più aderente al dettato dantesco: ritraendo il primo codice, immediatamente dopo Capaneo, le tre categorie di violenti elencate da Dante e le tre punizioni cui ciascuna soggiace, l'anima in questione potrebbe difatti costituire l'unico esponente dei peccatori ritratti in posizione supina («supin giacea in terra alcuna gente», *If* XIV 21); il riferimento, stando alla seconda variante, risulta invece perso in Add.¹²⁸

In ultima analisi, occorre infine rilevare che la maggiore accuratezza riconosciuta da Meiss ad Add,¹²⁹ supposta anche a partire dalla convergenza con Po sopra discussa, risulta in verità già contestualmente smentita dalla soluzione cui

dal Virgilio di Po, anche se alcune altre convergenze delle soluzioni adottate da questo codice con modelli probabilmente derivanti dall'illustrazione dell'*Eneide* – per cui cfr. Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 86 – indurrebbero a pensare che, più che di una pietra, in questo caso si tratti di una focaccia.

125. Cfr. la scheda di confronto relativa a *If* XVI in e) *Rifacimenti (apparenti) di Add*.

126. Per la varietà delle soluzioni iconografiche escogitate dai miniatori della *Commedia* per la raffigurazione di Gerione, cfr. il sunto di BMS, pp. 137-138, e più in generale i saggi di John B. Friedman, *Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35 (1972), pp. 108-122; Massimiliano Corrado, *Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica e illustrativa*, in «Rivista di studi danteschi», 13 (2013), 2, pp. 422-433 e Luca Fiorentini, *Il silenzio di Gerione* (*Inferno XVI-XVII*), in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 52, 2 (2016), pp. 213-240. Un censimento aggiornato in Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 152-157.

127. Per questa variante iconografica, cfr. la scheda relativa a *If* XVII in questa stessa serie di confronti.

128. Gli altri due gruppi, allusivi a usurai («altra si seda tutta raccolta», *If* XIV 22) e sodomiti («altra andava continuamente», *If* XIV 23), risultano invece opportunamente attestati e tutto sommato conformi in entrambe le proposte visive.

129. Meiss, *The Smiling Pages*, p. 49: «Whereas the Neapolitan manuscript cannot have been the model for Strozzi. 152, it is frequently more rational and more correct».

Add ricorre per la rappresentazione della pioggia di fiammelle che tormenta i dannati del girone: le «dilatate falde» infuocate (*If* XIV 29) assumono qui una conformazione davvero peculiare, prendendo le forme di “gocce” di fuoco grosse e solide, prive delle diramazioni tipiche delle fiamme, anzi – sembrerebbe – somiglianti a fiori (le singole sagome paiono corrispondere a gigli stilizzati), cosicché lo sfondo rettangolare della rappresentazione, più che richiamare la punizione delle anime, pare trasformarsi in una sorta di parete ornata. Che tale variante sia il frutto di un fraintendimento, da parte dell’artista di Add, degli elementi presenti nel modello grafico di riferimento è comprovato dal fatto che il suo miniatore risulta perfettamente abile nella rappresentazione dello stesso soggetto in altri luoghi dell’illustrazione.¹³⁰ Sorge il sospetto, azzardando un’ipotesi più puntuale, che tale singolare soluzione, registrata unicamente per la “parete” di *If* XIV, sia stata indotta dalla familiarità dell’artista di Add con la rappresentazione del giglio angioino, spesso ricorrente come decorazione di fondo sulle pareti retrostanti la raffigurazione di scene di corte, di sovrani e alte cariche del Regno, che è possibile ritrovare a vario titolo su manoscritti commissionati o appartenuti alla famiglia reale, e per cui basti il rinvio al fondo di una miniatura realizzata nella celebre *Bibbia angioina* (Leuven, Maurits Sabbebibliotheek, ms. 1, c. 4r).¹³¹

If XV, St (c. 13r) [fig. 13] - Add (c. 24v) [fig. 14]. *Dante e Virgilio osservano una grossa costruzione ligneo; Incontro con Brunetto Latini*

La striscia di episodi offerta da Add per l’illustrazione di questo canto contiene, rispetto a quanto tradito da St, un paio di varianti iconografiche utili a meglio inquadrare una consuetudine operativa ricorrente nell’operato del suo miniatore, vale a dire la propensione a riprodurre alcuni dettagli dell’antigrafo in maniera più ricercata, cui direttamente si lega la realizzazione di soluzioni che possono migliorare il modello in senso plastico o estetico, ma anche – come abbiamo visto in precedenza e come vedremo ancora in una nutrita serie di esempi – tradirlo significativamente, alterando la portata semantica di alcune porzioni del racconto visivo.

Con specifico riferimento agli episodi illustrati in questo canto XV, osserviamo dapprima la migliore definizione, rilevabile in Add, della postura assunta da Brunetto Latini: seguendo il filo del racconto, il protagonista del canto, desideroso di richiamare l’attenzione di Dante ma al contempo impegnato in una corsa impossibile da arrestare, è qui raffigurato con il busto rivolto in avanti e il solo viso torto verso il poeta, mentre la sua mano ne afferra e stringe «per lo lembo» la veste (*If* XV 24). Il Brunetto di St appare, al contrario, un poco più statico, tutto rivolto a Dante: la soluzione non rende conto della torsione del dannato in corsa; ad indicare che la direzione perseguita dal Brunetto di St è la stessa deducibile dalla soluzione di Add (opposta a quella tenuta dalla schiera poco distante,

130. Un numero consistente di vere e proprie fiammelle è presente accanto ai sodomiti ritratti in *If* XV (c. 24v), attorno ai tre fiorentini e agli altri dannati di *If* XVI (c. 26r), agli usurai di *If* XVII (c. 28r).

131. Sul manoscritto e la sua decorazione, cfr. Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, p. 276; Perriccioli Saggese, *Un autoritratto di Cristoforo Orimina?*.

dalla quale Brunetto stesso proviene) è il braccio teso in direzione della porzione destra della carta.¹³²

Al contempo, nell'ultimo frammento narrativo della striscia illustrata, Add ospita una variante iconografica che di fatto altera il senso del gesto compiuto dalle anime punite in questo cerchio: i primi tre sodomiti della schiera tendono un braccio verso l'alto, assumendo una posa assai curiosa, non immediatamente decifrabile. In St lo stesso gesto, variato di pochissimo, assume invece un significato preciso e agilmente decodificabile: i sodomiti portano il braccio dritto alla fronte, non genericamente in alto, in allusione al faticoso scrutare e affinare la vista nell'aria intorbidita dal fumo intenso («e ciascuna / ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna; / e sì ver' noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa ne la cruna», *If* XV 17-21). La proposta visiva di St visualizza dunque quanto narrato nel testo, mentre gli esiti figurativi di Add hanno privato il gesto della sua portata semantica originaria:¹³³ una simile circostanza evidentemente si deve, ancora una volta, alla scarsa comprensione, da parte di Add, della soluzione osservata nel modello.

Circa infine la grossa costruzione lignea realizzata nella prima sezione dell'illustrazione – allusiva alle dighe montate per difendersi dalle esondazioni, cui Dante stesso rimanda in apertura del canto (*If* XV 4-9) – va segnalato che tale tessera visiva, tradata con puntualità da entrambi i codici, rappresenta un caso rarissimo, nell'intera tradizione iconografica dantesca, di trasposizione in figura di questo specifico elemento retorico.¹³⁴ Nel quadro più circoscritto del percorso visivo di St e Add figura inoltre quale primo esempio di trasposizione visiva di immagini estrapolate da similitudini, visualizzate mediante l'assimilazione del termine paragonante al termine paragonato:¹³⁵ in questo caso, come si vede, anziché insistere visivamente sui «duri margini» (*If* XV 1) sui quali Dante e Virgilio sono costretti ad avanzare per non essere a loro volta colpiti dalle fiamme, è introdotta una diga nella rappresentazione, e Virgilio, avanzando nel percorso, si ritrova a mostrare a Dante come parte effettiva della scena infernale un elemento del tutto estraneo all'ambientazione del settimo cerchio.

If XVII, St (c. 14v) [fig. 15] - Add (c. 28r) [fig. 16]. *Approdo di Gerione; Dante e Virgilio in grotta a Gerione; Incontro con gli usurai; Discesa nel cerchio successivo*

La scansione degli episodi messa a punto da Add per l'illustrazione di questo canto riproduce con precisione quella seguita da St, con analoga inversione, ri-

132. Il messaggio, comunque, anche nella soluzione più essenziale di St, è perfettamente veicolato. Su questa specifica divergenza e altre analoghe, si vedano le schede di confronto raccolte nella sezione e) *Rifacimenti iconografici (apparenti) di Add*.

133. Il fraintendimento è già segnalato da BMS, p. 135, n. 1.

134. Cfr. BMS p. 135. Aggiungo che il dettaglio ritorna, in forme leggermente variate, anche nel Pierpoint Morgan Library, ms. M676 (c. 24v): trattasi di una convergenza iconografica non banale, in grado di denunciare una rete di rapporti iconografici più ampia. In proposito, cfr. *supra*, I, §4, p. 17, n. 67.

135. Un secondo esempio si rintraccia in *If* XIX, con riferimento alla visualizzazione della punizione dei simoniaci. Cfr. in proposito la scheda di confronto discussa poco più avanti in c) *Innovazioni grafiche e iconografiche di Add*.

spetto al dettato testuale, dell'episodio della salita dei due poeti in groppa a Gerione e la parentesi relativa agli usurai. Già Brieger e Meiss notano come «Strozz. 152 and Additional have the four main events of the canto, but not in correct sequence»¹³⁶ (il terzo momento narrativo della striscia illustrata dovrebbe in realtà figurare per secondo, e quest'ultimo per terzo). Va però rilevato che – in Add, come in St – il primo e il terzo episodio (*Approdo di Gerione* e *Incontro con gli usurai*) risultano entrambi ritratti in scala maggiore rispetto agli altri due frammenti narrativi (secondo e quarto: *Dante e Virgilio in groppa a Gerione* e *Discesa nel cerchio successivo*). Le proporzioni maggiori dei due episodi potrebbero pertanto alludere all'anteriorità cronologica degli avvenimenti illustrati: è in scala maggiore ciò che è più vicino, cioè quanto accade prima. Se si tiene conto di questo dettaglio, l'ordine degli episodi risulta di fatto corretto. Ad ogni modo, appare di per sé assai significativa la coincidenza puntuale, tra St e Add, non solo degli episodi ritratti ma anche delle proporzioni di ciascuno.

Le proposte visive di St e Add condividono anche l'ambientazione topografica degli eventi, ossia la collocazione di tutti gli episodi di *If* XVII su una distesa d'acqua di colore verdastro,¹³⁷ una singolare interpretazione del dettato dantesco non esclusiva di St e Add ma comune – potenzialmente poligenetica – ai corredi di altri codici della *Commedia*, tra cui ancora Po (c. 40v)¹³⁸ che, come visto, con il Gerione di St e Add condivide anche la conformazione fisica, e il *Dante Egerton* (= Eg; cc. 30r, 30v, 31v¹³⁹). È possibile che per i nostri St e Add la facile banalizzazione dei versi «vidi per quell'aere grosso e scuro / venir notando una figura in suso» e «ella sen va notando lenta lenta» (*If* XVII 130-131, 115; corsivi miei), spiegazione già sufficiente a intendere la soluzione visiva, sia stata ulteriormente incoraggiata dal testo della rubrica dello stesso canto, che in St recita: «E qui si truova il demonio Gerione sopra il quale passaro / il fiume» (corsivo mio), peraltro di contenuto identico a quello della glossa marginale vergata su Po (c. 40r).¹⁴⁰ Non così sulle carte di Add, dove risulta invece assente qualunque riferimento a passaggi d'acqua e la rubrica relativa al medesimo canto registra solamente: «Et postmodum descendit ad octavum gradum seu circulum super Gerionem» (c. 28r, corsivo mio). La soluzione di Add è pertanto chiaramente ereditata da un modello visivo, ossia frutto di una riproduzione di tipo grafico.

136. BMS, p. 137.

137. Analoga ambientazione, sia in St che in Add, anche per il Gerione che risponde al richiamo della corda alla fine di *If* XVI.

138. Cfr. Rudy Abardo, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in *Intorno al testo*, pp. 321-376: 322-323, n. 6; Spagnesi, *Le miniature del Dante Poggiali*, pp. 37, 48.

139. La singolare soluzione presente in Eg potrebbe spiegarsi, banalmente, come fraintendimento di *If* XVII 130-131, ma «vista l'attenta lettura del testo operata da chi ha progettato il corredo iconografico [...] è forse preferibile pensare a una sovrainterpretazione sulla scia dell'immaginario legato all'Anticristo. L'uscita dall'acqua, infatti, non può che ricordare l'emersione dal mare della bestia di *Apc.* 13, 1» (Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*, p. 227).

140. Spagnesi, *Le miniature del Dante Poggiali*, p. 37, sulla scorta di Abardo, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, pp. 322-323, n. 6, individua in tale «chiosa-rubrica» la fonte della soluzione di Po. Per il testo della glossa, cfr. *Chiose Palatine*, p. 226 (c. 40r).

Nel contesto figurativo di *If* XVII, accanto all'inserimento di una base rocciosa a sostegno dei tre usurai, assente invece in St,¹⁴¹ Add propone ancora due varianti iconografiche, che in entrambi i casi finiscono per tradire il senso del testo: la prima concerne un aspetto morfologico di Gerione, la seconda investe la figurazione degli stemmi apposti sulle borse degli usurai.

Come già accennato nella scheda di confronto relativa a *If* XIV, la soluzione di Add conserva tutte le caratteristiche morfologiche del Gerione di St,¹⁴² fatta eccezione per la terminazione della lunga coda, in corrispondenza della quale introduce una testa ferina, forse di drago, a fronte della biforcazione a tenaglia raffigurata da St, fedele alla «venenosa forca» dantesca (*If* XVII 26). La variante compare sia nelle tre rappresentazioni di Gerione inserite all'interno di questa striscia narrativa, sia nell'ultimo frammento visivo del canto precedente, che illustra l'episodio del lancio della corda da parte di Virgilio verso l'«alto burrato» (*If* XVI 114). L'alterazione del dettaglio iconografico da parte di Add appare facilmente inquadrabile come intervento virtuosistico e stravagante del suo miniatore, evidentemente finalizzato ad abbellire la soluzione del modello, ma di fatto responsabile dell'alterazione del senso di quell'immagine: la nuova soluzione tradisce in parte la descrizione dantesca ed elimina dalla scena un elemento testuale non secondario, connotativo del mostro.

Una dinamica simile dovette verificarsi anche al momento della raffigurazione dei blasoni apposti sulle borse dei tre usurai, che nella miniatura di Add non corrispondono a quelli suggeriti dal testo, come invece avviene in St, fedele alle indicazioni dantesche sia nella rappresentazione dei tre simboli sia nelle scelte cromatiche. Il dato è già segnalato da Brieger e Meiss che giudicano «the Neapolitan artist of Additional [...] unfamiliar with Florentine arms»¹⁴³ e così spiegano l'assenza di simboli araldici sulle borse dei suoi usurai. È pur vero però che, per quanto non troppo preparato in materia di blasoni fiorentini, Add possedeva un modello e dunque avrebbe potuto copiare, tra le altre cose, anche gli animali ritratti sugli stemmi, semmai in maniera approssimativa, lasciando traccia tangibile della supposta scarsa dimestichezza. I suoi tre stemmi appaiono invece non già genericamente imprecisi bensì di tutt'altra natura, semplificati al punto da risultare «di tipo puramente geometrico»,¹⁴⁴ composti il primo di una sola linea diagonale bianca in campo arancio, il secondo di tre strisce blu orizzontali intervallate a due bianche con motivi non ben decifrabili, il terzo a campo blu, vuoto. I tre stemmi andranno dunque verosimilmente ritenuti di fantasia e inquadrati come rielaborazioni semplificate di dettagli del modello non giudicati rilevanti: ciò che difatti emerge con forza dal confronto fra le due soluzioni è che in Add resti del tutto intentata la copia dal mo-

141. Per questa variante cfr. la scheda relativa a *If* XVII in d) *Rimaneggiamenti (apparenti) di Add*.

142. In entrambe le miniature Gerione è un grosso rettile ricoperto di squame, con volto, braccia e mani d'uomo; la porzione umana risulta abbigliata (i costumi appaiono, senza sorpresa, più accurati e sontuosi in Add).

143. BMS, p. 137. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, non rileva invece la variante e nella descrizione delle miniature del codice, per il canto XVII dell'*Inferno*, registra «f. 28r [...] gli usurai: colloquio del poeta con Catello dei Gianfigliuzzi, un Umbriachi, uno Scrovegni» (p. 85).

144. Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*, p. 33, n. 45.

dello di un leone, un'oca e una scrofa, a prescindere dall'esattezza delle forme e delle scelte cromatiche. La variazione pare a tutti gli effetti intenzionale e, anche in quest'ultimo caso, imputabile al solo Add. Trattasi per di più di un'innovazione iconografica sostanziale, tale non solo rispetto alla proposta visiva testimoniata da St, ma a fronte dell'intera tradizione illustrata della *Commedia*.¹⁴⁵

If XVIII, St (c. 15v) [fig. 17] - Add (c. 29v) [fig. 18]. *Ingresso nelle Malebolge; Incontro con i ruffiani e i seduttori; Incontro con gli adulatori*

Nell'articolata composizione visiva messa a punto da Add per l'illustrazione di questo canto si rintraccia un numero consistente di divergenze iconografiche rispetto a quanto attestato in St, con ogni probabilità indotte dalla complessità stessa delle scene originarie e dall'elevato numero di dettagli trasposti in figura. Anche in questo caso riesce di individuare facilmente in Add tutti i momenti narrativi del canto già presenti in St, sebbene ristretti, come di norma accade, su un solo *bas de page*, a fronte del margine e mezzo impiegato dal codice più antico.

L'episodio introduttivo – che mostrando Dante e Virgilio davanti al pozzo dell'Inferno mette in figura un riferimento strutturale molto preciso: «Nel dritto mezzo del campo maligno / vaneggia un pozzo assai largo e profondo / di cui suo loco dicerò l'ordigno» (*If XVIII* 4-6) – ospita la prima variante iconografica di Add, ravvisabile nel numero dei cerchi concentrici che circondano il pozzo: otto in questo caso, con numerologia priva di significato, a fronte dei dieci di St (c. 15r), chiaramente allusivi alle dieci bolge di cui l'ottavo cerchio si compone e cui Dante stesso allude, a quest'altezza del racconto, descrivendo la composizione del basso Inferno: «e ha distinto in dieci valli il fondo» (*If XVIII* 9).¹⁴⁶ Il pozzetto qui rappresentato da Add, già simile a quello proposto da St, ricorda poi molto da vicino quello che sempre in St occupa mezza porzione del *bas de page* nella miniatura di *If XI*, c. 9v,¹⁴⁷ ancora con riferimento a elementi strutturali enucleati da Dante. L'analogia delle tre occorrenze consente di ipotizzare che tale dovesse essere anche la conformazione del pozzetto di *If XI* in Add, di fatto mancante poiché parte del gruppo di carte asportate dal codice (delle quali, come visto, risulta reintegrato da mano successiva il solo testo). Tornando a *If XVIII* e alla disparità del numero dei cerchi rappresentati, si potrà intanto annoverare anche questa divergenza nel gruppo delle variazioni minime e in realtà significative, imputabili a Add, di dettagli diversamente attestati in St, rivelatrici di un *modus operandi* piuttosto coerente e sempre meglio precisato.

Considerazioni analoghe scaturiscono dall'osservazione di una seconda variante rintracciabile in Add in prossimità della porzione centrale della miniatura:

145. Tra i codici illustrati della *Commedia* superstiti, Add è l'unico a deviare così clamorosamente dalle puntualissime descrizioni dantesche; altri testimoni miniati del poema praticano al più confusione tra i simboli, le pose ritratte o i colori impiegati. Per le varianti più significative, cfr. ora Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 152-157.

146. L'imprecisione di Add è già segnalata da BMS, p. 139: «Strozz. 152 correctly shows a diagram with ten concentric rings, whereas Additional, which derives from the same prototype, is short two».

147. Cfr. BMS, p. 139: «in the center of both is an hexagonal well shown in a perspective view similar to the well in the illustrations of *Inferno XI*».

mentre nella soluzione di St, seguendo rigorosamente il testo, compaiono in scena dapprima un gruppo di ruffiani frustati da tre diavoli e poi, rivolti in direzione opposta, alcuni seduttori pure sferzati, nel gruppo centrale realizzato da Add non si distinguono più punitori e puniti, e l'intera schiera risulta composta di soli diavoli.¹⁴⁸ La variante trādita da Add, come si vede, ancora una volta si discosta di poco da quella testimoniata da St, ma tradisce in modo significativo la lettera del testo, eliminando di fatto dalla scena un'intera categoria di dannati.

In Add risulta variata anche l'ambientazione specifica della pena infernale inflitta agli adulatori, collocati su una superficie rocciosa di cui Dante non fa menzione, a fronte di quelli di St invece ritratti, in maniera fedele al testo, «attuffati in uno sterco» (*If* XVIII 113). La nuova collocazione degli adulatori di Add parrebbe a tutti gli effetti la diretta conseguenza dell'accorpamento su un unico *bas de page* degli episodi del canto (in St distribuiti più comodamente su due carte contigue): la necessità di inglobare anche l'ultimo episodio nello spazio ristretto di una striscia narrativa già fitta avrà posto il miniatore di fronte a un serio problema di organizzazione degli spazi, sapientemente risolto con l'ideazione di una costruzione rocciosa che potesse ospitare nello stesso tempo alcuni dannati al suo interno e altri al di sopra. Il ricorso a una simile soluzione, certo ingegnosa, conduce però non solo all'introduzione di un elemento del tutto estraneo al contesto (la grotta), ma soprattutto alla soppressione della punizione specifica di una precisa categoria di dannati (lo sterco), nonché al trasferimento su un'altura di un gruppo di anime che Dante ha espressamente sistemato «giù nel fosso» (*If* XVIII 113).¹⁴⁹

Completa il quadro l'ultima variante di Add, che ricorre a una caratterizzazione tutta al femminile – ne sono spia le acconciature – delle anime rappresentate all'interno della grotta (seduttori), forse indotta dalla specifica categoria di peccatori qui punita o dall'impiego passivo di caratterizzazioni ascrivibili a modelli visivi di altro genere (afferenti, per esempio, all'ampio e variegato canone delle rappresentazioni medievali delle punizioni infernali). Parrebbero, ancora in Add, tutte donne – questa volta con lunghi capelli sciolti – anche le anime adulatori, forse così ritratte per estensione a partire dalla menzione di Taide, mentre in St, in maniera più fedele al testo, compare una sola figura femminile, nettamente distinta dalle altre e appunto agilmente identificabile con Taide, «che là si graffia con l'unghie merdose» (*If* XVIII 131).

A fronte di un ritratto piuttosto aderente al dettato dantesco quale quello offerto da St, risalta sensibilmente il numero dei fraintendimenti e delle deviazioni dalle soluzioni visive di riferimento operate da Add. Per contro, interventi di Add come quelli appena ripercorsi provano una volta di più l'accentuata vicinanza al testo delle proposte visive elaborate da St.

148. La soppressione dei primi dannati è segnalata anche da BMS, p. 139: «This illuminator [*scil.* Add] misunderstood the first group of Strozzi. 152 and turned them all into devils who obstruct Dante and Virgil».

149. BMS, in riferimento alla distribuzione spaziale degli episodi, notano che «he [*scil.* Add] makes a clear distinction topographically between the seducers and the flatterers, but places the latter above instead of below the seducers» (p. 139).

If XIX, St (c. 16v) [fig. 19] - Add (c. 31v) [fig. 20]. *Virgilio sostiene Dante nel passaggio alla bolgia successiva; Dante e Virgilio osservano i simoniaci*

La variante che balza immediatamente all'occhio osservando la seconda porzione della striscia narrativa dedicata al canto XIX dell'*Inferno* e che più in particolare riguarda la rappresentazione dei «fóri» (*If* XIX 14) in cui sono imprigionati i peccatori di questo canto è già stata censita da Brieger e Meiss,¹⁵⁰ ma soprattutto approfondita da Mirko Tavoni in una nota e accurata discussione critica sulla conformazione e la simbologia dei pozzetti del «bel San Giovanni» (*If* XIX 16), cui Dante stesso rimanda per la descrizione della punizione riservata, a quest'altezza del viaggio dell'*Inferno*, ai simoniaci.¹⁵¹

A fronte dei dieci pozzetti di St, pensati come vasi tondeggianti e cavi, con bordatura superiore spessa, da cui fuoriescono scalpitanti le palme infuocate di dieci simoniaci, Add opta per la realizzazione di una vera e propria architettura presumibilmente marmorea, che tanto somiglia al basamento di un fonte battesimale o di un altare, all'interno o dietro il quale risultano collocate tre anfore rifinite con cura, con piccoli manici laterali; dalle stesse anfore fuoriescono gambe e piedi, anche in questo caso infuocati, di tre dannati così puniti. Altre gambe scalpitanti e altri piedi infuocati fuoriescono poi, nella stessa miniatura, uno per cavità, da alcuni quadri forati ricavati più in basso nella superficie marmorea del basamento rettangolare; così distribuiti, i dannati inclusi nella miniatura di Add risultano sette in totale. Come ha efficacemente scritto Tavoni a proposito della peculiarità di queste due soluzioni iconografiche – già da Brieger e Meiss definite «unique»¹⁵² –, «è chiaro che l'inventore di questo tipo d'illustrazione ha voluto visualizzare nella bolgia il termine di paragone evocato da Dante, condensando in una sola immagine termine paragonante e termine paragonato: ha quindi rappresentato i simoniaci non dentro ai fori nel terreno (simili a quelli che dovevano fungere da alloggio dei battezzatí), ma direttamente dentro i battezzatí».¹⁵³ Un processo di assimilazione visiva dei due elementi offerti dalla comparazione dantesca che, come abbiamo visto, sottende anche alla rappresentazione della grossa diga lignea di *If* XV.

Le varianti di non poco peso rilevabili tra le miniature degli unici due codici che, nel rappresentare il medesimo soggetto, condividono non solo la sovrapposizione tra paragonante e paragonato – comune, come detto, pure ai mss. *Filippino* e M676 – ma soprattutto, più in generale, la morfologia e gli schemi compositivi dell'intera decorazione, hanno condotto lo studioso a confermare e meglio

150. BMS, p. 141.

151. Cfr. Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*.

152. BMS, p. 141.

153. Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, p. 163. Come precisa lo studioso, nell'intera tradizione illustrata della *Commedia*, alle soluzioni di St e Add si possono affiancare solo quella del New York, Morgan Library, ms. M676, c. 29r, per ragioni di somiglianza del modulo iconografico (pur trattandosi in questo caso di una miniatura più contenuta, raffigurante un solo recipiente e un solo dannato) e quella del *Dante Filippino* dei Girolamini di Napoli (c. 20v), per comunanza, per così dire, di processi associativi: in tutta la tradizione illustrata dantesca è questo l'unico caso di raffigurazione di un vero e proprio fonte battesimale marmoreo a forma quadrata, con quattro anime dannate conficcate a testa in giù nei quattro bacini angolari. Cfr. anche BMS, p. 141.

argomentare l'ipotesi, già avanzata da Brieger-Meiss¹⁵⁴ e Rotili,¹⁵⁵ dell'esistenza di un antigrafo comune alla base delle due miniature, rispetto al quale St sarebbe stato sì fedele, a suo modo, ma Add fedelissimo.

Sulla base di un efficace parallelismo tra il «suggel» (*If* XIX 21) dantesco e la simbologia pregnante insita nella rottura di un vaso o di un'anfora ricavabile dal passo di Geremia (*Ier.* 19.10), Tavoni individua nella tipologia di battezzatoio e di fonte proposta da Add, cioè nell'anfora inserita all'interno di un recinto marmoreo, la riproposizione visiva più fedele e attendibile di quello che dovette essere il vero fonte battesimale di Firenze, direttamente fruito ed evocato da Dante a quest'altezza dell'*Inferno*. Pertanto spiega la soluzione impiegata da St – il recipiente un po' più tondeggiante e privo di un significativo restringimento superiore caratteristico dell'anfora – come una riproposizione meno accurata e un po' più libera del recipiente già presente in un presunto comune prototipo; prototipo che, poiché fiorentino, rappresenterebbe, a parere dello studioso, una testimonianza visiva del fonte particolarmente attendibile: «il miniatore che ha prodotto il modello dal quale dipendono le [...] illustrazioni conservate, infatti, può averlo prodotto così solo perché vedeva, o ricordava, o comunque sapeva, che i *battezzatori* del bel San Giovanni evocati dal passo di Dante erano fatti proprio così. Non c'è infatti nulla nel passo stesso [...] che possa in alcun modo suggerire la presenza di anfore».¹⁵⁶

Per Tavoni, dunque, abbandonata felicemente l'idea che il fonte battesimale di Firenze somigliasse a quelli noti e conservati di Pistoia o Calci (caratterizzati dalla presenza di una larga vasca centrale e quattro bacini angolari), i battezzatoi di Dante sono recipienti autonomi e più di preciso anfore; vanno quindi immaginati disposti ordinatamente all'interno di una superficie marmorea quadrangolare o poligonale. Che poi, nello spazio più esteso di una vasca geometricamente regolare, risultassero collocati «non [...] a caso, o a occhio»¹⁵⁷ ma all'interno di incavi appositamente predisposti, ottenuti scavando nel pavimento «dei fori, tutti rotondi e tutti della stessa larghezza»,¹⁵⁸ è confermato dai convincenti raffronti che Tavoni avanza tra i dati ricavabili dai versi danteschi e i disegni di tre manoscritti latori dell'Ottimo commento¹⁵⁹ (due dei quali testimoni della versione del commento a lungo conosciuta come terza redazione dell'Ottimo, oggi distinta come compilazione del cosiddetto Amico dell'Ottimo¹⁶⁰). I tre codici menzionati

154. Cfr. Meiss, *The Smiling Pages*, p. 49.

155. Cfr. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 46-47.

156. Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, pp. 164, 204.

157. Ivi, p. 171.

158. *Ibidem*. Seguendo sempre l'intuizione di Tavoni, questi «fori, tutti rotondi e tutti della stessa larghezza» dovevano evidentemente fungere «da alloggiamenti dei battezzatori» (*ibidem*), deduzione che consente di afferrare con molta maggiore immediatezza il paragone dantesco tra i fori della bolgia e quelli presenti sul pavimento di pietra del fonte battesimale di Firenze, chiarendo pure la stessa precisazione «que' [*scil.* i fori] / [...] fatti per loco d'i battezzatori» (vv. 17-18).

159. Ivi, pp. 166-174. I mss. considerati dallo studioso sono i seguenti: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II I 46 (disegno a c. 83r); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 4103 (c. 89a); New York, Pierpont Morgan Library, ms. M676 (c. 29r), quest'ultimo latore anche della miniatura del recipiente con il dannato sopra citata.

160. Cfr. Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno,

dallo studioso offrono al lettore, accanto al commento al passo specifico, un'«semplificazione visiva della conformazione peculiare del fonte battesimale di San Giovanni, a detta dell'Ottimo stesso utile «maximamente alli forestieri»,¹⁶¹ evidentemente poco esperti, a differenza sua, di cose fiorentine in generale e più in particolare della disposizione degli elementi interni al fonte battesimale della città di Firenze, in effetti poco comune e ben diversa da quella di altri fonti noti, tutti accomunati, come si è visto, da un'unica struttura marmorea, composta da una vasca centrale e quattro bacini angolari.

Nei recinti quadrangolari disegnati nei tre manoscritti dell'Ottimo commento si riconoscono cinque cerchi di uguale diametro, contraddistinti da una peculiare bordatura a linea doppia, da intendere come «cinque distinte pile cilindriche». ¹⁶² Queste, per la loro regolarità, come sottolinea Tavoni, risultano perfettamente in linea con il dettato dantesco («d'un largo tutti e ciascun era tondo», *If* XIX 15) – per quanto il verso si riferisca specificamente ai fori nel terreno e non al diametro del recipiente, ma in questo caso le due cose coincidono – e restituiscono un'immagine complessiva del fonte che si discosta nettamente da quella che è possibile ammirare non solo negli esempi succitati di Pistoia o Calci ma anche, restando in ambito manoscritto, nella miniatura dantesca di *If* XIX realizzata nel ms. *Filippino* (c. 20v). La testimonianza dell'Ottimo – ancora seguendo la ricostruzione di Tavoni – renderebbe dunque conto dell'esistenza a Firenze di un fonte quadrangolare ospitante al suo interno più recipienti autonomi; e il dantesco Add condividerebbe con questa raffigurazione la presenza, oltre ai vasi singoli, di una sezione del recinto.

Occorre però riconoscere, a questo punto, e nonostante l'ultima consonanza, le effettive divergenze che emergono tra quanto della conformazione di questi recipienti lascia intuire l'Ottimo (seppur attraverso una riproduzione in pianta) e quanto di fatto, nel calare una tessera fiorentina all'interno dell'ambientazione infernale del XIX canto, propone visivamente Add: mi riferisco in particolare alla distanza che pare emergere tra le forme di un vaso cilindrico (Ottimo) e quelle di un'anfora (Add), una divergenza importante che Tavoni per primo rileva e discute, giungendo alla conclusione che la proposta di Add vada fatta risalire direttamente al fonte del tempo di Dante (per il tramite del prototipo fiorentino più antico), mentre quella dell'Ottimo sia da ascrivere a una fase leggermente successiva, corrispondente ai primi anni Trenta, durante i quali si ritiene avviata la stesura del commento. La prima possibile obiezione a tale ricostruzione – ovvero la prossimità cronologica che in realtà sussisterebbe tra i disegni dell'Ottimo e l'allestimento di un eventuale prototipo fiorentino, presunto modello di Add e latore delle anfore – è infine risolta dallo studioso con l'idea di una «migliore memoria

2018. Cfr. *ivi*, part. pp. LXXXVI-LXXXVIII, per una descrizione aggiornata dei mss. Barb. lat. 4103 (BA) e M676 (NY); il ms. II I 46 (F₁) afferisce invece alla tradizione dell'Ottimo commento, per cui cfr. ora *Ottimo Commento alla Commedia*, a cura di Giovanni B. Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno, 2018, p. XCIV.

161. Cito da Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, p. 153 (trascrizione dal ms. Barb. lat. 4103, c. 88b).

162. *Ivi*, p. 169.

storica locale»¹⁶³ posseduta dal miniatore del prototipo rispetto a quella evidentemente mostrata dal commentatore suo contemporaneo.

Tornando al confronto tra i contorni della pila cilindrica (Ottimo) e l'anfora (Add), si potrà però notare che la discrepanza rilevata tra queste due testimonianze non pare sussistere tra il disegno dell'Ottimo e la soluzione dei vasi semi-cilindrici con bordatura spessa realizzati da St. Questi, dalle forme non troppo regolari (alcuni paiono più larghi, altri più simili ad anfore; il primo in particolare appare sensibilmente più snello di tutti gli altri) sono tutti accomunati, come anticipato, da una bordatura spessa e circolare che mostra un buon accordo con la doppia linea che, nel disegno in pianta dell'Ottimo, caratterizza ogni recipiente. Esiste cioè, a mio parere, a dispetto della maggiore attendibilità che si è inteso conferire all'operato del miniatore di Add, una certa continuità tra i recipienti ricostruibili a partire dalla testimonianza dell'Ottimo e quelli effettivamente presenti nella miniatura di St. Ci si potrà inoltre chiedere se le doppie linee circolari, che nei disegni del commento definiscono lo spazio di cinque diverse postazioni e concorrono a mostrare che tra i tondi e l'interno del recinto, come già rileva Tavoni, «c'è vuoto, non pieno»,¹⁶⁴ non possano in realtà alludere alle sole bocche dei recipienti, senza che se ne debba dedurre che si tratti di pile cilindriche di uguale diametro. Se così fosse, le tre proposte visive (Ottimo, St, Add) risulterebbero in buon accordo nonostante le differenze evidenziate e – si tratti di vasi non troppo regolari e più larghi come quelli di St o di vere e proprie anfore come si rileva in Add – i recipienti di tutte e tre le soluzioni, in ogni caso mobili, verrebbero ad essere compatibili con la necessità di infrangerne uno per il salvataggio di un infante accidentalmente cadutovi all'interno.

Circa infine la presunta maggiore fedeltà di Add alle soluzioni del supposto prototipo, occorre rilevare che le consuetudini operative del suo miniatore non paiono contraddistinte, come già in parte emerso dalla serie di confronti proposti fino a questo momento, da un particolare coefficiente di aderenza a un dato modello, fatto rilevabile in particolare nei luoghi in cui le varianti iconografiche di Add denunciano un'abitudine alla rielaborazione virtuosistica di particolari che nel suo affine rimangono più essenziali, rielaborazione che il più delle volte si specifica in una serie di interventi anche piuttosto contenuti sul piano materiale ma spesso responsabili di una significativa alterazione del senso delle immagini e di conseguenza di un marcato allontanamento di quelle stesse immagini dalla lettera del testo dantesco. Per tutte queste ragioni e per la maggiore economicità di un'ipotesi che non ponga troppi intermediari tra l'aspetto del fonte nella sua materialità, il disegno dell'Ottimo e gli esiti figurativi di St, tenderei ad inquadrare la proposta iconografica di quest'ultimo come più prossima all'aspetto originario dei battezzatoi che dovettero comporre il fonte – in linea con le importanti acquisizioni di Tavoni circa la conformazione del fonte stesso (una serie di recipienti autonomi collocati all'interno di un recinto marmoreo) –, e a considerare la lezione iconografica di Add, seppur innegabilmente *difficilior*,¹⁶⁵ come una rivisi-

163. Ivi, p. 174.

164. Ivi, p. 169.

165. Ivi, p. 482.

tazione più elaborata della miniatura offerta dal suo modello, verosimilmente ispirata, nel contesto specifico, a fonti visive accessibili al miniatore.

Assai rilevante infine, al di là dei rapporti specifici intercorsi tra i due codici qui esaminati, la deduzione della fiorentinità del presunto prototipo di St e Add, avanzata da Tavoni a partire dall'indagine sulla raffigurazione di elementi strettamente fiorentini, come di fatto risulta essere l'antico fonte battesimale della città. Tale pista di ricerca incoraggia difatti analoghi accertamenti nella medesima direzione: al momento è questo l'unico studio, escluse le analisi di tipo stilistico, che offre un appiglio iconografico concreto per una localizzazione fiorentina del presunto capostipite dei due corredi o, se si esclude l'esistenza dell'antigrafo, per qualche ipotesi meglio circostanziata sui luoghi di ideazione e realizzazione del corredo di St.

If XXIV, St (cc. 20v-21r) [fig. 21; tav. 1] - Add (c. 40r) [fig. 22]. *Virgilio sostiene Dante; Riposo di Dante; Dante e Virgilio nella bolgia dei ladri; Metamorfosi di Vanni Fucci*

Nell'ambito dell'illustrazione degli episodi narrati nel XXIV canto dell'*Inferno*, le soluzioni visive di St e Add mostrano un buon grado di convergenza, sia per ciò che concerne la trasposizione visiva dei primi due momenti narrativi del canto (dedicati all'impervio percorso nel passaggio dalla sesta alla settima bolgia: cfr. *If XXIV* 22-63), che per quanto riguarda la rappresentazione della punizione dei primi dannati incontrati in questo luogo infernale, sebbene St (c. 20v), nella resa dei dettagli, si riveli complessivamente più preciso e più aderente alle indicazioni fornite dal testo: per esempio, sono qui meglio delineati i movimenti dei serpenti attorno ai corpi dei primi ladri, i quali – lo si vede in dettaglio – «con serpi le man dietro avean legate», mentre «quelle ficcavan per le ren la coda / e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate» (*If XXIV* 94-96).¹⁶⁶ Anche in questo caso, Add accorpa sul margine inferiore di un'unica carta gli episodi che in St si estendono comodamente a una mezza porzione di carta ulteriore, ma senza che questo comporti grosse alterazioni nell'organizzazione complessiva della scena.

In entrambi i manoscritti l'ultimo frammento narrativo del racconto per immagini dà figura alla metamorfosi di cui è protagonista Vanni Fucci, senza tracce evidenti del momento in cui «el s'accese e arse» (*If XXIV* 101), ma comunque rispettando la scansione temporale, scissa in due momenti distinti, dell'attacco da parte del serpente, dapprima, e degli esiti metamorfici a questo connessi, subito dopo.¹⁶⁷ Se Add mostra ancora una certa cura nel riprodurre l'aggressione che conduce alla metamorfosi del dannato – replicando cioè con esattezza, e in accordo con St, l'attacco di un serpente al collo di Vanni («s'avventò un serpente che 'l trafisse / là dove 'l collo a le spalle s'annoda», *If XXIV* 98-99) –, fraintende invece il modello al momento di riprodurre l'ultimo dettaglio in scena: il grosso cumulo di cenere che in St compare ai piedi del dannato e simboleggia la sua trasformazione fulminea (c. 21r), in Add diviene un elemento paesaggistico, una roccia sullo sfondo della bol-

166. BMS riconoscono a entrambi i codici una certa fedeltà al testo del canto, precisando che «very few [illustrators] follow the text in making head and tail pass between the loins» (p. 145).

167. Cfr. BMS, p. 146: «in some manuscripts he [*scil.* Vanni] appears twice in his second state»; tra i mss. menzionati, latori di tale soluzione, compaiono sia St che Add.

gia. Assistiamo a un chiaro esempio di banalizzazione di una soluzione grafico-visiva presente nel modello, non intesa a pieno, riprodotta in maniera poco diligente e in definitiva svuotata del suo significato originario.

La soppressione, praticata da Add, di un dettaglio iconografico rilevante – correttamente tradito, invece, come visto, da St – condiziona inoltre l'equilibrio complessivo della scena: nel manoscritto più tardo l'osservatore si ritrova difatti di fronte non più a due momenti della punizione specifica di un dannato ben individuato, bensì alla rappresentazione di due anime percepite come distinte, una aggredita da due serpenti e una seconda, di fianco, illesa, in dialogo con Dante.

If XXXI, St (cc. 26v-27r) [fig. 23] - Add (c. 52v) [fig. 24]. Incontro con i giganti; Anteo solleva i due poeti

Anche nell'illustrazione di questo canto si assiste, in Add, allo svolgimento su una striscia miniata unica dell'insieme di episodi che St invece ripartisce tra due carte contigue; questa volta, a differenza di quanto visto negli altri casi, il margine inferiore di Add appare sì fitto di personaggi ma non sovraffollato.

In entrambe le miniature saltano immediatamente all'occhio le proporzioni gigantesche dei tre protagonisti del canto (Nembrot, Fialte e Anteo), particolarmente smisurate se rapportate alle figurine minute dei due poeti. I tre giganti, in Add come in St, si presentano barbuti e dotati di una folta e lunga chioma, ma la resa dei dettagli muta sensibilmente tra le due proposte visive, rivelandosi ancora una volta, e sempre dal punto di vista dell'aderenza al testo dantesco, più letterale in St e più libera in Add. Se in entrambe le proposte visive risultano a tutti gli effetti rispettate posizione e collocazione di questi guardiani («e son nel pozzo intorno da la ripa / da l'umbilico in giuso tutti quanti», *If XXXI* 32-33), si registra invece più di una variante iconografica nella visualizzazione degli attributi e dei gesti che, nel testo, connotano con precisione almeno i primi due personaggi.

Nembrot, il primo gigante da sinistra, in St porta una corda al collo, alla cui estremità è annodato un piccolo corno; le due braccia, legate, sono accuratamente disposte una sul ventre e l'altra dietro la schiena (c. 26v). È evidentemente estesa anche a Nembrot la disposizione degli arti accordata da St a Fialte (il secondo da sinistra), della quale è Dante stesso a fornire una puntuale descrizione: «el tenea soccinto / dinanzi l'altro e dietro il braccio destro / d'una catena» (*If XXXI* 86-88). Questa precisa disposizione degli arti superiori – sebbene in St un poco approssimativa, almeno con riferimento a Nembrot – in Add è persa totalmente, sia nella rappresentazione del primo che del secondo gigante, entrambi ritratti con tutte e due le braccia raccolte davanti. Nella soluzione di Add risulta soppresso anche il corno, elemento distintivo del personaggio, evidentemente sfuggito o giudicato ancora una volta di scarso rilievo, ma con buona probabilità presente nel modello. Analoga la dinamica ravvisabile nella visualizzazione di Fialte con particolare riferimento alla trasposizione figurata dei cinque giri di catena attorno alla sua massa corporea, così come accuratamente descritto da Dante («d'una catena che 'l tenea avvinto / dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto / si ravvolgea infino al giro quinto», *If XXXI* 88-90): puntuale e ben visibile il dettaglio nel

Fialte di St, liberamente interpretato nella soluzione di Add (qui la catena stringe i polsi del gigante e compie un paio di giri attorno al suo corpo).¹⁶⁸

If XXXIV, St (c. 29v) [fig. 25] - Add (c. 58r) [fig. 26]. Dante e Virgilio osservano Lucifero; Dante e Virgilio risalgono lungo il corpo di Lucifero

L'ultima tappa infernale, dedicata all'incontro con Lucifero, costituisce di per sé, nell'intera tradizione iconografica dantesca, luogo soggetto a varianti e libere rielaborazioni da parte degli artisti, per la cospicua presenza di modelli e di fonti visive che spesso, influenzando i miniatori, hanno la meglio sulla pur dettagliata e nitida descrizione dantesca de «lo 'mperador del doloroso regno».¹⁶⁹

Del Lucifero di Add colpisce anzitutto la terminazione bicaudata della porzione inferiore del corpo,¹⁷⁰ un espediente originale che consente la rappresentazione simultanea dell'incontro di Dante e Virgilio con il mostro e della risalita dei due poeti in direzione contraria, verso la fuoriuscita dall'Inferno: come si vede, i poeti sono ritratti sia sull'estremità marginale sinistra della composizione sia mentre si arrampicano su uno dei due prolungamenti delle zampe luciferine (in realtà, così ritorto l'arto di Lucifero non consente il passaggio all'altro lato, nel senso e nelle modalità esplicitate da Dante, ma è chiaro – e forse anche apprezzabile – lo sforzo d'immaginazione di chi dovette congegnare la soluzione iconografica¹⁷¹). La conformazione davvero peculiare del Lucifero di Add, che Rotili ritiene «del tutto diversa [...] da quella del codice Laurenziano [*scil.* St]»,¹⁷² a mio avviso parrebbe piuttosto una rielaborazione consistente – e qualitativamente superiore – di un espediente singolare già attestato nella corrispondente miniatura dell'affine St.

Alla percezione di una divergenza macroscopica tra le due soluzioni, in realtà conformi nello schema figurativo basilare, hanno senz'altro contribuito la diversa disposizione delle due miniature sulle rispettive carte (in St l'illustrazione è confinata al *bas de page* e costretta in uno spazio davvero esiguo, in parte rubato all'intercolumnio, mentre in Add appare slanciata lungo il margine laterale del foglio, con un aumento significativo delle proporzioni dell'intera rappresentazio-

168. BMS non fanno invece distinzione tra le soluzioni dei due codici e ascrivono anche a St quanto in realtà rintracciabile nel solo Add: «Ephialtes may have chains around only his neck and hands» (p. 153).

169. Per una disamina delle principali soluzioni realizzate dagli illustratori del poema in riferimento a questo frammento testuale, cfr. BMS, pp. 156-157; circa le fonti visive e i modelli possibili alla base del Lucifero dei miniatori danteschi, cfr. Lucia Battaglia Ricci, *Viaggio e visione tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73; Laura Pasquini, *Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 41-57; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, pp. 127-134.

170. Cfr. BMS, p. 156: «The Neapolitan illustrator of the Additional manuscript treats the pair of legs like a split fishtail».

171. La scarsa efficacia dell'espediente iconografico è già discussa da Brieger e Meiss che notano come «by bending the tails so that the lower parts points upward, he [Add] manages to convey the upward direction of the poet's climb, even though this leads them back toward Lucifer's head» (BMS, p. 156).

172. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 47. Anche Brieger e Meiss ascrivono la soluzione al solo Add (cfr. BMS, p. 156).

ne) e la presenza di una serie di dettagli sovrabbondanti (e fuorvianti) introdotti da Add. A fronte del Lucifero di St, di colore scuro, dotato – come Dante scrive – di sei ali di pipistrello e di tre facce cromaticamente fedeli alle indicazioni del testo, dalle quali si dipartono sei corna (due per faccia), il Lucifero di Add appare assai stravagante e molto meno vicino al dettato testuale: le ali di pipistrello e le corna del mostro si riducono a due; la protuberanza bicaudata sopra descritta termina in due zampe leonine del tutto incongrue e risulta circondata da una grande vampa infuocata, a sua volta, nel contesto glaciale di Cocito, completamente decontestualizzata; infine, in corrispondenza del ventre di questo strambo mostro infernale sono delineati i contorni di un volto, comune ai Luciferi divoratori e defecatori di molte rappresentazioni medievali¹⁷³ ma del tutto assente nella morfologia puntuale del Lucifero di Dante.

Dal confronto tra le due miniature si ricava dunque che tutto quanto caratterizza il Lucifero di St è direttamente riconducibile alle indicazioni offerte dal testo di Dante, con l'unica eccezione, come detto, della biforcazione inferiore, funzionale però, anche se non troppo riuscita, alla messa in scena di uno specifico frammento narrativo. Di contro, tutte le varianti iconografiche riscontrate in Add risultano accomunate da una significativa estraneità al testo del poema, profilandosi, con sempre crescente probabilità, come libere aggiunte del suo miniatore.

Circa la rappresentazione, infine, dei dannati conficcati nella ghiaccia di Cocito è possibile effettuare un confronto soltanto parziale tra le due soluzioni, dal momento che in St la rifilatura del codice deve aver compromesso una porzione consistente della miniatura. Mentre in St si rintraccia soltanto una serie di teste di dannati piuttosto ravvicinati, Add riserva una sezione importante dell'illustrazione alla visualizzazione delle anime immobilizzate nel ghiaccio dell'ultima zona infernale; i dannati figurano qui per intero, ammassati l'uno sull'altro all'interno di una sorta di teca, ritratti, come vuole il testo, nelle posizioni più disparate: «là dove l'ombre tutte eran coperte, / e trasparen come festuca in vetro. / Altre sono a giacere; altre stanno erte, / quella col capo e quella con le piante; / altra, com'arco, il volto a' piè rinverte» (*If XXXIV 11-15*).

If XXXIV, St (c. 30r) [fig. 27] - Add (c. 60r) [fig. 28]. Fuoriuscita dall'Inferno

La seconda figurazione dedicata all'ultimo canto dell'*Inferno* ospita il fraintendimento del testo iconico del modello forse più clamoroso dell'intera impresa pittorica di Add. L'impostazione complessiva di quest'ultima miniatura infernale denuncia chiaramente l'intenzione di Add di illustrare in maniera più ariosa l'episodio conclusivo dell'*Inferno*, costretto invece in St – come del resto l'intero suo corredo – allo spazio esiguo del *bas de page*. Così l'artista più tardo, disponendo di una carta quasi del tutto bianca, riproduce in scala nettamente maggiore l'insieme degli elementi in scena recuperabili anche in St: dapprima il ritratto dei due poeti; nel mezzo una grossa montagna; in alto una lunetta capovolta che ri-

173. Cfr. Laura Pasquini, *Il diavolo nell'iconografia medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo*. Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto, CISAM, 2013, pp. 479-519.

manda a un cielo stellato; infine, ancora le due figure di Dante e Virgilio – il primo seduto, il secondo forse già in cammino – apparentemente in dialogo tra loro.

La variante macroscopica ravvisabile in Add consiste nell'elaborazione di una montagna che non solo, rispetto alla piccola roccia presente in St, accresce notevolmente le sue dimensioni, ma appare anche caratterizzata da un grosso foro in alto, verso la punta. Una simile variante, che certo non si spiega con il richiamo a modelli visivi di altro ambito né tantomeno con il rinvio a elementi del testo dantesco, appare un'introduzione indebita, la cui genesi è agilmente ricostruibile a partire da quanto visivamente attestato in St. Vediamo difatti che qui la composizione, che riproduce con precisione il momento della fuoriuscita dei due poeti dalle tenebre infernali, contempla a sua volta la presenza di una sorta di foro a metà circa di una struttura rocciosa di modesta levatura, ma in questo caso la cavità, di fondo scuro, allusiva a un passaggio percorribile e ancora prossima a Dante, dà figura al cammino che conduce i viaggiatori oltre il buio, sulla pianura, consentendo loro di tornare «a riveder le stelle» (*If* XXXIV 139). È alle stelle ritratte in alto che difatti qui Dante, nel secondo frammento narrativo della stessa miniatura, rivolge il suo sguardo, ancora semi-accovacciato. Il foro di St, con un'accuratezza visiva non comune, parrebbe proprio il «pertugio tondo» (*If* XXXIV 138), la soglia che separa il mondo delle tenebre dalla superficie, attraverso la quale Dante al termine della salita, intravede «de le cose belle» (*If* XXXIV 137). È altamente probabile, inoltre, che la miniatura di St rappresenti, uno in sequenza all'altro, dapprima lo spaesamento di Dante seguito alla risalita sul corpo di Lucifero (con conseguente spiegazione dottrinale di Virgilio, ritratto con il dito puntato verso il foro nella roccia¹⁷⁴) e in seconda battuta la fuoriuscita dalle tenebre, utilizzando il sasso forato allusivo all'ultimo tratto infernale come spartiacque tra i due momenti narrativi.

A fronte di una rete di richiami testuali così ben elaborata sul piano figurativo, risalta una volta di più l'assenza totale di un piano di significati dietro le figure riprodotte da Add, tanto in relazione alla stramba montagna quanto in riferimento alle pose e ai gesti dei due poeti: il foro del tutto ingiustificato che attraversa la punta del monte non nasconde alcuna cavità, né lascia in qualche misura intravedere le stelle (una soluzione, quest'ultima, che avrebbe forse ridotto la distanza della soluzione di Add da quella del suo antografo); il secondo frammento di Add ritrae Dante accomodato sulla roccia e con una mano alzata, che non indica né le stelle sopra di lui né un punto alternativo della scena, ma forse allude a un suo dialogo con Virgilio.

Un'innovazione tanto singolare (la montagna forata) e l'insieme di imprecisioni iconografiche ad essa direttamente connesse (la gestualità confusa dei personaggi) non possono che dipendere, dunque, dal totale fraintendimento, da parte di Add, delle soluzioni visive presenti nel suo modello. La mancata comprensione del riferimento testuale celato dietro il dettaglio iconografico così come lo vediamo riprodotto in St – unita evidentemente, come abbiamo più volte rilevato, alla volontà di dar vita a una composizione più ariosa e scenografica di quella presente nell'anti-

174. La specifica conformazione della struttura rocciosa di St potrebbe spiegarsi alla luce del riferimento di Virgilio, nel corso della sua spiegazione, alla montagna del Purgatorio.

grafo – avrà condotto il miniatore di Add a una libera rielaborazione degli schemi compositivi del modello, i cui esiti finali, infarciti di elementi incongrui, risultano anche questa volta lontanissimi dai contenuti del testo che si sta illustrando.

Pg VIII, St (c. 37v) [tav. 3] - Add (c. 73r) [tav. 4]. Ingresso nella valletta dei principi; Cacciata del serpente da parte di due messi celesti

La ricca e articolata illustrazione del canto VIII del *Purgatorio* offerta da Add mostra buone convergenze con la proposta visiva di St, con la quale anzitutto condivide la distribuzione degli elementi sulla scena e il numero complessivo di figure e dettagli rappresentati. Le miniature di entrambi i manoscritti pongono al centro della scena la visualizzazione della cacciata, ad opera di due messi celesti, della «mala striscia» dalla valletta dei principi (*Pg VIII* 100), un episodio spettacolare al quale Dante e Virgilio, su indicazione di Sordello, possono assistere da un punto riparato della valle. Come si vede, entrambi i corredi affrontano l'illustrazione del canto scandendo la narrazione in due momenti visivi autonomi, che separano l'incontro di Dante e Virgilio con le anime di Sordello, Nino Visconti e Corrado Malaspina – collocate sulla porzione sinistra del *bas de page*, sia in St che in Add¹⁷⁵ – dall'intervento degli angeli sul serpente, nonostante l'alternarsi invece, nell'intreccio narrativo del testo, dei rimandi all'avvenimento miracoloso che sta per avvenire e i dialoghi, nell'attesa, con le anime di questo luogo purgatoriale.

Alle due estremità marginali di entrambe le proposte visive figurano due angeli in posizione eretta, muniti di spade; trattasi dei due messi guardiani sopraggiunti nella valle ad apertura del canto, le ragioni della cui discesa sono state svelate a Dante da Sordello: «“Ambo vegnon del grembo di Maria”, / disse Sordello, “a guardia della valle” / per lo serpente che verrà vie via» (*Pg VIII* 37-39). È il testo stesso a precisare che, una volta discesi, i due angeli si dispongono proprio ai due estremi della valletta: «L'un poco sovra noi a star si venne, / e l'altro scese in l'opposita sponda / sì che la gente in mezzo si contenne» (*Pg VIII* 31-33). Al centro della rappresentazione compaiono dunque le sagome delle anime dei principi neglienti inginocchiati in preghiera – cinque in St, quattro in Add – e, ai lati, uno per parte, ancora due angeli in volo, con le spade sguainate, diretti verso due serpenti collocati in basso. Il numero apparentemente sovrabbondante degli elementi in scena (quattro angeli e due serpenti, a fronte di soli due angeli e un unico serpente menzionati nel testo) si deve in verità al tentativo di rappresentare simultaneamente due diverse fasi dello stesso episodio.¹⁷⁶ I due angeli ritratti in piedi, appena giunti

175. In Add le figure dei tre personaggi appaiono chiaramente distinguibili, mentre in St, considerato lo stato di incompiutezza in cui versa la miniatura, risultano solo accennate. Al completamento della miniatura di St mancano le colorazioni delle tre anime purganti, dei cinque principi neglienti, dei volti dei poeti e di quelli degli angeli: è stato dunque inserito il colore per l'intera estensione della miniatura tranne che per gli incarnati. Una simile circostanza, comune a molte miniature a questa successive, rende forse conto della divisione dei compiti tra due o più artisti o anche semplicemente della scansione in più fasi della colorazione di singole miniature.

176. Già BMS segnalano l'eccezionalità, a fronte delle consuetudini figurative riscontrate in altri codici, della concentrazione simultanea di tutti gli avvenimenti in una sola miniatura, così come vediamo in St e Add: «Only two, Strozz. 152 and Additional, bring all of them in one picture [...] Two scenes are superimposed» (p. 163).

sul prato, si lanciano ora in volo verso il serpente sopraggiunto nella valle, un solo serpente e non due, come provano le opposte direzioni di marcia indicate dalla testa e dalla coda dell'animale, particolarmente evidenti in St: qui il serpente più in basso, con la testa rivolta a sinistra, è quello che, avanzando «tra l'erba e' fior» (Pg VIII 100), suscita l'intervento dei due messi; il secondo simula invece il momento della sua uscita di scena a seguito dell'assalto divino.¹⁷⁷

Concorde con St per la gran parte di questi dettagli, Add innova nella colorazione degli abiti e delle ali dei messi celesti, oltre che nella rappresentazione dei loro attributi: gli angeli di Add sfoggiano vesti di colore verde e rosa tenue e grandi ali dalle sfumature policromatiche; i due più esterni sostengono poi ciascuno, oltre alle spade citate nel testo, una sfera, mentre i due diretti verso il centro della valle, dove giace il serpente, impugnano sia una spada che uno scettro. Prediligendo le tonalità pastello e nel tentativo di tener fede a una certa simmetria cromatica, il miniatore del codice più tardo opera quindi più di una variazione nella raffigurazione dei suoi angeli, a fronte di quelli tutti identici e verdisimi di St, ricoperti di abiti «verdi come fogliette pur mo nate» (Pg VIII 28), nonché, ancora in perfetta aderenza al dettato dantesco, dotati di verdi calzari e di «verdi penne» brillanti (Pg VIII 29). Occorre rilevare che la variazione cromatica operata da Add non solo allontana la proposta visiva dal contenuto del testo ma, eliminando la corrispondenza tra gli angeli di ciascuna coppia, impedisce anche di leggere la scena come una rappresentazione simultanea di due momenti narrativi del medesimo episodio; analoghe conclusioni si ricavano anche da un'attenta osservazione del serpente in basso, ritratto in Add con la testa torta verso destra, nella stessa direzione dell'altro, anziché in quella contraria.

Se dunque gli angeli di St aderiscono pienamente, ancora una volta, a quanto narrato nel testo, quelli di Add rispondono al gusto e al bagaglio culturale del loro miniatore, e danno nuova prova del mancato intendimento, da parte dell'artista più tardo, della portata semantica di alcuni elementi iconografici del modello. Gli interventi fuorvianti di Add, operati evidentemente senza vera cognizione della loro effettiva entità, mettono ancora una volta in luce la correttezza e la puntualità delle proposte visive di St.

d) Deviazioni dal senso del testo praticate da St

Se tutti i confronti finora discussi hanno posto in evidenza la morfologia delle varianti iconografiche di Add e consentito di inquadrarne alcune come parziali rivisitazioni delle soluzioni replicate dal modello (si tratta, lo abbiamo visto, di interventi il più delle volte coincidenti con l'introduzione di dettagli sovrabbondanti), sarà ora utile rivolgere uno sguardo alle imprecisioni di St, e più precisamente ai casi in cui le sue proposte iconografiche tradiscono il senso del testo (non si sono rilevati casi di imprecisioni di tipo grafico-compositivo anche solo minimamente sospette). L'accuratezza di St in termini di fedeltà visiva al narrato registrata finora, ribadita in via indiretta dall'insieme delle circostanze di deviazione delle immagini dal testo rilevate in Add, non è comunque smentita, come

177. Cfr. *ibidem*: «the serpent [...] appears twice: sliding into the valley and out again».

vedremo, dalle pochissime occorrenze di allontanamento delle sue proposte visive da quanto narrato nei luoghi danteschi corrispondenti: non solo, infatti, il numero delle deviazioni dal senso del testo rilevabili nelle immagini di St risulta davvero esiguo a fronte di quello raggiunto complessivamente da Add (tre soli casi a fronte dei numerosi di Add appena censiti¹⁷⁸), ma le proposte iconograficamente poco puntuali di St risultano tutte attestate anche nell'affine Add, in alcuni casi persino ulteriormente alterate. La circostanza fa luce, una volta di più, sull'operazione di copia passiva, da parte di Add, del proprio modello di riferimento: del tutto assente l'intenzione di "correggere" le soluzioni visive riprodotte sul piano semantico, sopravvive semmai quella di "migliorarle" sul piano stilistico.

If XXV, St (c. 21v) [fig. 29] - Add (c. 42r) [fig. 30]. Dante e Virgilio osservano Vanni Fucci e il centauro Caco

In stretta sinergia con la trasposizione visiva degli avvenimenti narrati nel canto precedente, la striscia di episodi di *If XXV* si apre con il gesto blasfemo delle «fiche» (*If XXV* 2) compiuto da Vanni Fucci al termine del suo discorso¹⁷⁹ e con la raffigurazione della triste sorte cui questi va incontro a causa della sua superbia: sulla scena compare dunque sia un secondo Vanni, particolarmente vicino al primo e stretto dai serpenti al collo e ai polsi, funzionale alla rappresentazione dell'aggressione seguita alle parole blasfeme («Da indi in qua mi fuor le serpi amiche, / perch'una li s'avvolse allora al collo / come dicesse "Non vo" che più diche' / e un'altra a le braccia, e rilegollo», *If XXV* 4-7), sia il centauro Caco, guardiano della bolgia e punitore del ladro («El si fuggì che non parlò più verbo; / e io vidi un centauro pien di rabbia / venir chiamando: "Ov'è, ov'è l'acerbo?"», *If XXV* 16-18).

Alla luce dell'alto grado di fedeltà al testo mostrato finora da St, la peculiare rappresentazione del centauro colpisce per la scarsa aderenza delle fattezze del mostro alla descrizione dantesca: da un lato sorprende la collocazione del drago sulla groppa di Caco anziché «sopra le spalle, dietro da la coppa» (*If XXV* 22), dall'altro la totale assenza di «bisce» (*If XXV* 20) su tutta l'estensione della porzione equina del mostro. Il confronto con la proposta visiva di Add non offre una soluzione alternativa, anzi palesa la consonanza morfologica dei due soggetti: Add tramanda la medesima imprecisione iconografica vista nel codice più antico e non mostra traccia di interventi mirati a una rielaborazione più informata della soluzione; al contrario, elabora una proposta visiva ancora più libera, ricorrendo all'introduzione di elementi iconografici che allontanano ulteriormente l'immagine dal testo: il drago accresce le sue dimensioni, ostenta una coda voluminosa e articolata, due grosse ali aperte, due corna sul capo e una lunga lingua di fuoco,

178. Dei tre casi individuati è possibile discuterne soltanto due. Del terzo – la raffigurazione, in *If XII*, di entrambi i poeti in groppa al centauro Nesso, invece che il solo Dante, come vorrebbe il testo – non è stato possibile verificare l'eventuale ricaduta sulla soluzione di Add, dacché la miniatura relativa a questo canto risulta qui perduta.

179. Per un elenco dei manoscritti miniati della *Commedia* che includono il gesto blasfemo e una convincente analisi della simbologia ad esso legata in tale contesto infernale, cfr. Andrea Mazzucchi, *Le "fiche" di Vanni Fucci (Inf., XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in *Intorno al testo*, pp. 535-553: 540-545.

divenendo quasi un'entità autonoma, separata dalla groppa del centauro. Traendo dunque spunto da una base iconografica comune a St, Add pare concentrarsi, anche in questo caso, sugli elementi più scenografici della rappresentazione e cimentarsi in elaborazioni virtuosistiche di dettagli che, mentre elevano il livello estetico delle sue miniature, ne riducono sensibilmente l'aderenza al testo e la portata ermeneutica.

If XXIX, St (c. 25r) [fig. 31]- Add (c. 49r) [fig. 32]. Dante e Virgilio osservano Geri del Bello; Incontro con Griffolino e Capocchio

La striscia illustrata dedicata a *If XXIX*, in St come in Add, si compone di due momenti narrativi distinti: il primo ritrae Dante e Virgilio di fronte a un dannato un poco isolato rispetto a un mucchio di anime accasciate le une sulle altre, rappresentative del gran numero di dannati puniti in questa bolgia («Qual sovra 'l ventre e qual sovra le spalle / l'un de l'altro giacea, e qual carpone / si trasmutava per lo tristo calle», *If XXIX* 67-69); il secondo ricostruisce visivamente l'incontro di Dante e Virgilio con i due falsari Griffolino e Capocchio, costretti, seguendo i versi danteschi, a condividere il proprio tormento infernale («vidi due [...] a sé poggianti, / com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia», *If XXIX* 73-74).

Osserviamo dapprima la proposta visiva offerta da St. L'identificazione del primo personaggio a partire da sinistra con l'anima di Geri del Bello, punita nella bolgia appena superata ma nominata da Dante soltanto all'inizio di questo canto *XXIX*, non appare immediata, a causa della presenza, sul suo corpo, di macchie chiaramente allusive ai morbi caratteristici della bolgia dei falsari, cui Geri non appartiene. Complicano ulteriormente il quadro la prossimità di Geri agli «ammalati» (*If XXIX* 71) e l'impressione che il gesto di difesa compiuto da Dante in risposta alle urla di dolore che pervadono la bolgia («ond'io le orecchie con le man copersi», *If XXIX* 45) preceda lo scambio di battute tra i due poeti circa il comportamento di Geri, nel testo invece cronologicamente invertiti. Secondo Brieger e Meiss il dannato isolato all'inizio della striscia illustrata e il primo della coppia raffigurata nella seconda parte andranno identificati sempre con Griffolino, sdoppiato e ritratto in due momenti differenti del racconto: «the first time Griffolino is shown talking to Dante and Virgil, he is seated in front of a heap of stricken; the second time he is seated back to back with Capocchio».¹⁸⁰ La proposta di lettura, in parte giustificata dal fatto che, prima dei due alchimisti e al di là di Geri, Dante non nomina nessun altro dannato, risulta però in definitiva poco convincente: Dante dialoga con i due alchimisti solo nella seconda parte del canto e soltanto dopo aver descritto lo scenario della bolgia e la peculiare posizione assunta dai due, parte integrante della punizione (*If XXIX* 73-74); il racconto non contempla, inoltre, un incontro preventivo con l'uno o con l'altro dannato. La decodificazione dell'intera striscia illustrata si fa più lineare se invece nel primo personaggio ritratto sulla scena si riconosce proprio l'anima di Geri del Bello, ammettendo che il miniatore di St abbia commesso o replicato un'inesattezza, conferendo indebitamente anche a questo dannato, per estensione con i restanti, un aspetto maculato.

180. BMS, p. 150.

In questa direzione la figura realizzata da Add, priva delle chiazze, appare più vicina al dettato del testo, ma è assai difficile intravedervi una modifica intenzionale e informata, dal momento che la variante investe tutte le figure in scena, dando dunque luogo a un'imprecisione iconografica ancora maggiore di quella praticata dall'affine St: la nuova soluzione di Add priva difatti un'intera bolgia del suo carattere distintivo, rappresentando le anime dei falsari come semplici corpi nudi, sprovvisti di allusioni visive alle malattie richiamate dal testo dantesco. Anche in questo secondo caso, e pur a fronte di una proposta visiva di St parzialmente imprecisa, si registrano in Add soluzioni più incerte e ancor meno aderenti ai contenuti del testo dantesco.

e) Rifacimenti iconografici (apparenti) di Add

Nel nutrito insieme di varianti iconografiche rintracciabili tra St e Add è infine possibile isolare un'ultima manciata di divergenze palesi, caratterizzate, almeno in apparenza e contrariamente a quanto visto finora, da una maggiore puntualità delle proposte di Add, a fronte di soluzioni di St un poco più approssimative. Nelle seguenti schede di confronto potremo constatare come risulti però assai arduo ascrivere ad Add un intervento di rifacimento consapevole delle soluzioni del modello, non potendo escludere che soluzioni apparentemente più informate rappresentino in realtà l'esito del tutto accidentale di rimaneggiamenti e rielaborazioni diversamente orientati.¹⁸¹

If XV, St (c. 13r) [fig. 13] - Add (c. 24v) [fig. 14]. Incontro con Brunetto Latini; Pg XVIII, St (c. 46r) [fig. 33] - Add (c. 89v) [fig. 34]. Dante dialoga con due anime purganti

Come già accennato nella discussione relativa alle innovazioni di Add censite nel medesimo contesto di *If XV*, si registra qui un caso di maggiore puntualità della soluzione tradata da Add a fronte di quella offerta da St: nella seconda porzione della miniatura Add restituisce la posizione assunta, secondo il testo, da Brunetto Latini, ritratto con il solo busto rivolto a Dante e il resto del corpo orientato nella medesima direzione dei due poeti (contraria a quella tenuta dalla schiera di anime della quale Brunetto stesso è parte), mentre in St tutti i dannati, Brunetto compreso, conservano un'unica direzione di marcia. La posa resa da Add parrebbe trasporre in immagine con maggiore efficacia il momento narrativo lungo il quale Brunetto, che non può arrestarsi a rischio di giacere «poi cent'anni / sanz'arrostarsi quando 'l foco il feggia» (*If XV* 38-39), colloquia con Dante senza interrompere il cammino, e invertendo, almeno per un breve tragitto, la rotta originaria. La soluzione offerta da St, invece, pur lasciando intuire in quale direzione Brunetto intenda procedere (il braccio sinistro, teso verso destra, orienta la rotta del dannato), risulta meno accurata sul piano grafico, mostrando il sodomita tutto rivolto ai due poeti. La soluzione di St risulta, comunque, alternativa a quella di Add, meno precisa nella definizione delle pose del

181. Sono discusse in parallelo, nell'ambito di una sola scheda di confronto, le divergenze iconografiche rintracciate in luoghi diversi del corredo ma caratterizzate da dinamiche del tutto analoghe.

soggetto ritratto, ma non classificabile come inesatta o fuorviante rispetto ai contenuti del testo.

Di grande utilità all'inquadramento di questa divergenza si rivela il confronto con quanto in maniera analoga accade in *Pg* XVIII, dove, nel contesto dell'incontro dei due poeti con le anime della quarta cornice, Add delinea con grande precisione la rotazione del busto di Dante: anche in questo secondo caso, la torsione del Dante di Add, rivolto a due anime appena sopraggiunte sulla scena e a lui retrostanti, è decisamente più marcata di quella riprodotta da St, dove il poeta, più che torto – e al pari del Brunetto di *If* XV – appare in posizione statica.

È certo lecito chiedersi se tali lezioni iconografiche di Add possano replicare puntualmente le soluzioni tradite da un altro modello, ma il ripetersi della dinamica grafica anche in *Pg* XVIII, in un contesto assai differente da quello di *If* XV, del tutto svincolato dal testo, pare più ribadire la particolare abilità dell'artista di Add nella resa virtuosistica delle pose (perseguibile anche a partire da una figura-modello come quella di St), che denunciare l'intenzione di aderire meglio ai contenuti della narrazione o rispettare pedissequamente le linee grafiche di un modello. Simili preoccupazioni – lo si è visto – non paiono del resto caratterizzare il *modus operandi* di Add, neppure in contesti meno ricercati di questo. Entrambe le varianti iconografiche possono dunque essere agilmente inquadrate come esempi di migliore resa grafica di pose e soggetti, in St invece più essenziali e stilisticamente meno accurati.

If XVI, St (c. 14r) [fig. 35] - Add (c. 26r) [fig. 36]. *Incontro con i tre sodomiti fiorentini; Dante consegna la corda a Virgilio; Lancio della corda nel burrato*

Un'ulteriore lezione iconografica di Add graficamente più accurata di quella offerta da St si rintraccia nel primo frammento narrativo della striscia illustrata di *If* XVI, con riferimento alla raffigurazione dei tre sodomiti fiorentini: nella miniatura del codice più tardo è meglio affrontato il tentativo di ricreare visivamente la ruota formata dai tre peccatori, riecheggiata dall'impiego di una figura centrale ritratta di spalle e due laterali disposte frontalmente; in St la medesima situazione è resa invece disponendo i tre soggetti uno di fianco all'altro e orientandoli tutti nella medesima direzione (minimo l'accento al movimento collettivo, cui forse allude l'anima centrale, leggermente avanzata¹⁸²).

È questa la sola divergenza iconografica rintracciabile sull'intera estensione dei due corredi di St e Add che potrebbe giustificare l'esistenza di un antigrafo miniato o di un prototipo comune ai due codici, sebbene la soluzione di Add risulti, dal punto di vista grafico, praticabile senza troppe difficoltà anche a partire da St. Alla luce del *modus operandi* del miniatore di Add finora riscontrato, certo colpisce la buona intuizione che questi avrebbe avuto circa il reale significato cui intenderebbero alludere le pose dei soggetti ritratti così come li vediamo nella miniatura di St.

182. BMS notano che «the illuminator of the Strozzi manuscript misunderstood and could not draw properly the averted soul at the left in *Inferno* XVI» (p. 49).

If XVII, St (c. 14v) [fig. 15] - Add (c. 28r) [fig. 16]. *Incontro con gli usurai*; *If XXX*, St (c. 26r) [fig. 37] - Add (c. 51r) [fig. 38]. *Dante e Virgilio assistono all'aggressione di Griffolino e Capocchio*

Accanto alle divergenze già viste nelle schede di confronto dedicate alle innovazioni di Add, all'altezza di *If XVII* si registra l'introduzione, da parte di quest'ultimo, di una grossa base rocciosa in prossimità dei tre usurai collocati sull'argine del fiume, ritratti in dialogo con il solo Dante. L'aggiunta della roccia, assente in St, richiama la circostanza del tutto analoga – già segnalata da Meiss¹⁸³ e poi ripresa da Rotili¹⁸⁴ – di *If XXX*, dove le anime di Griffolino e Capocchio ritratte da Add dispongono di una vistosa base d'appoggio, mentre quelle di St figurano sì sedute ma private di un supporto, di fatto sospese.

Per Meiss e Rotili la lezione iconografica di Add deriva indubitabilmente da un antigrafo provvisto delle rocce, rispetto al quale il miniatore napoletano si sarebbe mostrato più preciso e puntuale di St.¹⁸⁵ È però vero che l'introduzione di un elemento iconografico simile non richiede necessariamente una conoscenza del passo testuale di riferimento e non denuncia il possesso di (o il ricorso a) informazioni aggiuntive – come si potrebbe invece dire della «rota» di *If XVI* –, ma si configura agilmente quale intervento riparatore del modello in termini di verosimiglianza rappresentativa. La variante potrebbe pertanto spiegarsi anche come esito di un'incongruenza rilevata da Add in un modello fatto come St e pienamente risolta con l'aggiunta dell'elemento mancante.

Pg XIII, St (c. 41v) - Add (c. 80v). *Dante e Virgilio in cammino*; *Incontro con le anime degli invidiosi* - *Pg XV*, St (c. 43v) - Add (c. 85r). *Dante e Virgilio guardano in direzione dell'angelo sul monte*; *Dante e Virgilio riprendono il cammino*

A una prima osservazione delle illustrazioni riservate ai canti XIII e XV del *Purgatorio* (miniature colorate in Add, disegni solo abbozzati in St¹⁸⁶), parrebbe di registrare l'inserimento, nel primo, di un frammento visivo aggiuntivo per canto: sui margini inferiori di *Pg XIII* e *Pg XV* di Add, in entrambi i casi in apertura della striscia narrativa, sembrerebbe comparire una rappresentazione aggiuntiva di Dante e Virgilio, nel primo caso ritratti in dialogo tra loro, nel secondo rivolti verso l'angelo che indica il cammino.

Di primo acchito parrebbe di trovarsi di fronte a due aggiunte iconografiche di Add, tipologia di intervento sui contenuti visivi del modello però insolita per il *modus operandi* di questo miniatore, tanto più a fronte del fatto che entrambe le integrazioni alludono a luoghi precisi del racconto dantesco: il cammino solitario dei due poeti descritto nella prima parte del canto XIII, da un lato (*Pg XIII* 1-23);

183. Meiss, *The Smiling Pages*, p. 49: «In *Inferno XXX* in the Neapolitan manuscript Griffolino sits on a rock; he has the same posture in Strozzi. 152 but no rock».

184. Cfr. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 47.

185. Meiss, *The Smiling Pages*, p. 49; Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 47.

186. Ricordo che a partire da *Pg IX* le illustrazioni di St restano tracciate a penna (con la sola esclusione di *Pg XI*, invece colorata). La presenza in St, da *Pg X* e *Pg XII* al termine della cantica, di soli disegni, peraltro in alcuni casi significativamente compromessi, impedisce una comparazione sicura, tra St e Add, delle soluzioni di volta in volta realizzate.

il richiamo alla luce dell'angelo che abbaglia Dante all'altezza del XV canto, dall'altro (*Pg* XV 7-30).

In ragione dello stato di incompiutezza del corredo di St, non può essere esclusa la possibilità che qualche frammento figurato, in St solo abbozzato, sia andato qui perduto: la grossa macchia di umidità oggi presente a c. 41 di St potrebbe, per esempio, coprire le tracce di un disegno originario (*Dante in dialogo con Virgilio*), che Add non avrebbe interpolato ma attinto, come tutto il resto, dal suo modello.¹⁸⁷ Una macchia consistente di umidità compare anche in prossimità di una porzione del *recto* e del *verso* della carta di St latrice di *Pg* XV, che oggi restituisce soltanto i contorni di una grossa montagna, la sagoma centrale dell'angelo e i due poeti in fondo (questo secondo frammento pergameneo, assai rovinato, potrebbe nascondere un'antica traccia, seppur solo abbozzata, dei due poeti in prossimità della prima sporgenza rocciosa, con un Dante che porta la mano alla fronte, proprio come si vede in Add¹⁸⁸).

4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di St e Add

Alla luce dei dati emersi dal confronto e dalla discussione di una casistica variegata di divergenze visive rilevate tra le soluzioni di St e Add, è ora possibile avanzare qualche conclusione più circostanziata circa la relazione genealogica intercorsa tra i corredi dei due manoscritti.

L'insieme dei confronti proposti consente di rilevare anzitutto lo *status* di prodotto di copia che contraddistingue Add, prima ancora che si tenti di rintracciarne il modello specifico e si provi a definire la tipologia di copia effettivamente praticata. Una simile conclusione, a fronte dell'esistenza tuttora documentata di un altro esemplare, affine ad Add e più antico di questo (St, appunto), potrà forse apparire ovvia, ma in realtà la considerazione del primo come impresa non originale esula e dalla presenza di un fratello iconografico superstite e dal dato cronologico, ricavandosi direttamente dal *modus operandi* dell'artista attivo sulle sue carte. Esempi di una rielaborazione grafica del tutto fuorviante, da parte di Add, di alcune lezioni iconografiche già realizzate in un esemplare modello si rintracciano per esempio, come visto in dettaglio, nella peculiare conformazione delle fiammelle di *If* XIV, trasformate in elementi ornamentali apposti sulla parete di fondo della miniatura, o nella trasposizione visiva dell'ultimo tratto del percorso infernale di Dante e Virgilio, in *If* XXXIV, che in Add prende le forme di una montagna ingiustificatamente forata in prossimità della punta. A un'osservazione puntuale delle soluzioni di questo corredo, simili circostanze – di natura grafica prima che icono-

187. Il primo momento narrativo di *Pg* XIII, ancora visibile in Add, potrebbe essere stato originariamente tracciato anche su St, sia sulla carta che ospita l'incontro con gli invidiosi (c. 41v) sia sull'estremità destra di quella precedente (c. 41r), ipotizzando, come più volte accaduto, una ripartizione delle miniature di St su più carte e un conseguente accorpamento degli episodi su un unico *bas de page* da parte di Add.

188. La possibilità che il frammento visivo alloggiasse sulla carta precedente, così come ipotizzato per l'illustrazione di *Pg* XIII, non è qui ammissibile in virtù della precisa gestualità di Dante, strettamente connessa all'apparizione dell'angelo.

grafica, relativamente cioè al tracciato del disegno prima che al significato affidato all'immagine – apparirebbero incongrue e stravaganti anche se non disponessimo di un codice iconograficamente affine cui rapportarle (solo la presenza di un corredo a questo assai vicino rende naturalmente possibile una verifica concreta sul campo e la formulazione di un'ipotesi di ricostruzione del tipo di corto-circuito avvenuto). La non-originalità del corredo di Add – con cui qui si intende il fatto che questo corredo non sia nato per le carte di Add – risulta tanto più marcata ed evidente se rapportata a quanto trádito da St, il cui corredo – lo abbiamo visto – sfugge a una simile classificazione, sebbene sia stata postulata spesso anche alla sua base, come già detto, la mediazione di un prototipo più antico (il medesimo ipotizzato per Add). Ma su questo torneremo a breve.

Molti dei raffronti tra le varianti iconografiche rintracciate tra i due manoscritti consentono di rilevare che, mentre nel codice più antico (St) la gran parte delle soluzioni realizzate risulta decifrabile tramite il ricorso al testo dantesco, nel manoscritto più tardo (Add) molte proposte visive denunciano una genesi di tipo differente, sovente riconducibile, più che a scelte operative di stampo esegetico-interpretativo, a incidenti e fraintendimenti imputabili alla copia da modello. Alcune soluzioni iconografiche adottate dal miniatore di Add mostrano chiari indizi di una copia spesso meccanica, che è insieme causa e conseguenza della comprensione parziale o del fraintendimento totale delle soluzioni di riferimento: ne sono un chiaro esempio i ruffiani di *If* XVIII, soppressi dalla scena poiché ingenuamente assimilati ai diavoli torturatori, o la trasformazione del cumulo di cenere altamente rappresentativo della pena infernale di Vanni Fucci in una piccola roccia decorativa sullo sfondo della scena. Varianti iconografiche come queste denunciano il mancato intendimento, da parte del miniatore di Add, delle iconografie replicate e l'impulso costante (dove più e dove meno consapevole) di ricondurre a un proprio bagaglio di conoscenze e di schemi grafico-visivi le soluzioni reperite nel modello.

Dallo spoglio delle divergenze iconografiche esistenti tra i due corredi sono risultate numerose, inoltre, le soluzioni visive che, rapportate a quanto figurativamente trádito da St, appaiono lievemente riviste da Add. Molti interventi di Add parrebbero dar voce alle esigenze rappresentative di un miniatore senz'altro più capace di quello che opera sulle carte di St, evidentemente però svincolato da precise istruzioni operative. Difatti, dal punto di vista dei contenuti veicolati, molte rivisitazioni di Add, pur conferendo una certa armonia all'insieme delle rappresentazioni ed elevando la qualità artistica delle miniature, si rivelano iconograficamente più imprecise di quelle essenziali e non sempre ottimamente definite di St: si pensi alla terminazione della coda di Gerione (*If* XVII), che in Add si avvolge su sé stessa terminando in una testa di drago o all'insieme di attributi sovrabbondanti e decontestualizzati consegnati al Lucifero di *If* XXXIV, a fronte di descrizioni dantesche molto accurate e di lezioni iconografiche di St a queste pienamente aderenti. La gran parte delle innovazioni di Add, innocue solo in apparenza, spingono dunque a sospettare che il corredo del codice napoletano scaturisca dall'osservazione diretta di un modello visivo, ovvero riproduca graficamente un sistema di immagini già pronto, ignorando i contenuti del testo cui quel sistema visivo si lega, e non si giovi della guida di istruzioni operative dedicate.

Al contempo, e nonostante le molte deviazioni delle immagini di Add dalla lettera del testo dantesco e le molte incongruenze registrate anche sul piano del tracciato grafico, non si potrà di certo affermare che l'artista all'opera su queste carte trascuri i dettagli o semplifichi eccessivamente le scene del modello: per ogni canto del poema, con una sola eccezione,¹⁸⁹ Add riproduce puntualmente tutti gli episodi che è possibile individuare nella corrispondente striscia illustrata di St, ambientazioni paesaggistiche comprese. Ma è proprio in ragione del fatto che risulta sempre rispettato l'impianto strutturale del corredo originario che le alterazioni praticate dall'artista di Add rischiano di passare inosservate: questi interventi si dirigono, difatti, come si è visto, in prevalenza sui molti particolari apparentemente secondari, talvolta sulle sfumature cromatiche, e riesce di intercettarne gli esiti più stravaganti solo a seguito dell'ispezione sistematica del complesso delle operazioni.

Dalla collazione iconografica integrale effettuata tra i due corredi si ricava dunque che, su 61 confronti totali, praticati tra *Inferno* e *Purgatorio*, sono solo 7 i casi di varianti iconografiche di Add apparentemente più precisi di quanto vediamo accadere nei corrispondenti luoghi figurati di St. Di queste sette varianti, sei risultano raggruppabili, poiché della medesima tipologia, in tre coppie (un determinato modo di ritrarre la torsione del busto accumuna il Brunetto di *If* XV e il Dante di *Pg* XVIII; specifiche rocce d'appoggio compaiono sia a sostegno degli usurai di *If* XVII che dei falsari di *If* XXX; due apparenti integrazioni di elementi visivi deducibili dal testo caratterizzano la striscia narrativa di *Pg* XIII e quella relativa a *Pg* XV); la settima e ultima variante concerne, invece, la migliore resa grafica, nell'organizzazione delle pose e dei movimenti, della ruota formata dai tre sodomiti di *If* XVI. Si tratta, come mostrato nelle singole schede di confronto, di circostanze di natura prevalentemente grafica, spiegabili anche senza postulare la mediazione di un antigrafo comune ai due manoscritti, e tutte praticabili da Add pure a partire dall'osservazione diretta di St: ciò vale, in particolar modo, per le rocce su cui siedono usurai e falsari, due aggiunte qualificabili, come già detto, come interventi mirati a sanare un'incongruenza grafica riscontrata nel modello e a conferire maggiore verosimiglianza alla soluzione visiva, al di là dei contenuti veicolati; con più elevate abilità di esecuzione possono spiegarsi anche le pose decisamente più eleganti delle due figure di *If* XV e *Pg* XVIII, e forse la stessa disposizione dei tre sodomiti in cerchio in *If* XVI. Ben più numerose risultano invece, come visto in dettaglio lungo la serie dei confronti svolti, le varianti iconografiche di Add piuttosto stravaganti e non in linea con il dettato del testo. Difficile dunque sottrarre ad Add la paternità dell'insieme delle soluzioni alternative fin qui discusse; assai improbabile, per dirla altrimenti, che Add abbia potuto ereditare un numero di soluzioni così eccentriche per l'illustrazione di determinate sezioni del poema dantesco direttamente da un prototipo così costruito.

Passiamo al secondo aspetto della questione. Gli incidenti figurativi riscontrati in Add obbligano a guardare con la giusta attenzione al fatto che St non risulta

189. Cfr. la scheda di confronto relativa a *If* XXI (c. 35r) in b) *Omissioni iconografiche di Add (o integrazioni di St?)*.

interessato da nessuna delle ingenuità macroscopiche tradite dal manoscritto più tardo. Le imprecisioni iconografiche di St (assenti quelle grafiche) appaiono in numero nettamente inferiore (tre in totale a fronte delle moltissime di Add) e soprattutto risultano tutte attestate anche nel codice più tardo. Non solo dunque St non tramanda la gran parte delle inesattezze grafiche e iconografiche di Add, ma quasi tutti gli episodi di deviazione e di rielaborazione delle soluzioni del modello rilevabili in quest'ultimo concorrono a evidenziare l'aderenza al testo del suo corredo visivo, viva anche nei luoghi più complessi: St, per esempio, ritrae sistematicamente e con grande cura per la mimica e la gestualità – un fatto non scontato nel più ampio contesto della tradizione illustrata della *Commedia* – anche i momenti di paura, pietà e sdegno che investono il poeta in viaggio¹⁹⁰ o quelli di fatica e scoramento nel passaggio da una zona all'altra dell'*Inferno*.¹⁹¹ Le stesse scelte cromatiche messe in campo da St risultano tutt'altro che casuali, come dimostra la colorazione degli angeli della valletta dei principi (*Pg VIII*), fedelissimi all'indicazione dantesca. Non tutte le sfumature cromatiche e semantiche tradite da queste immagini sono invece, come visto, pienamente intese dal più tardo Add.

La puntualità semantica ravvisabile nel racconto per immagini offerto da St spinge a chiedersi se il corredo di questo manoscritto possa essere considerato a sua volta frutto della copia di un modello iconografico. Se un numero tanto elevato di dettagli aderenti al testo è solitamente spia di un legame diretto delle illustrazioni con l'opera letteraria, potremmo dedurre che il miniatore di St fosse fedelissimo a un presunto prototipo – un prototipo che per forza di cose dovremo immaginare connesso a un progetto iconografico puntuale – oppure che il corredo visivo tradito da St nascesse proprio sulle sue carte, realizzato tenendo fede a un piano di istruzioni iconografiche redatto per l'occasione da una personalità direttamente coinvolta o incarica da terzi di aggiungere un corredo di immagini a una copia della *Commedia* provvista di solo testo, acquistata sul mercato librario, ricevuta in dono o giunta in possesso del suo committente per altre vie. È lo stesso parente Add, del resto, a offrire prova tangibile di quante deviazioni dal testo dell'opera di riferimento risultano praticabili guardando unicamente a un modello figurativo e prescindendo da istruzioni operative mirate e puntuali.

Negli studi che hanno accennato alla parentela iconografica tra i due manoscritti, risulta invece più di frequente elogiata la qualità artistica delle miniature di Add, a dispetto di uno St giudicato di «tono [...] molto più dimesso e corrente», colpevole, come già parve a Rotili, di «alcune manchevolezze». ¹⁹² È proba-

190. È il caso, a titolo di esempio, del primo frammento narrativo della sequenza di *If XX* (c. 17r) che, ritraendo Dante rivolto verso uno sperone roccioso e con il volto contrito, mette in scena i vv. 25-26 del canto: «Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi / del duro scoglio», oppure quello di *If XXI* (c. 17v), raffigurante il poeta intimorito, nascosto dietro una roccia, durante l'incontro di Virgilio con i diavoli di Dite: «giù t'acquatta / dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aia» (vv. 59-60).

191. È quanto accade nella prima sezione della miniatura dedicata a *If XXIV* (c. 19v): mediante la rappresentazione di un Dante a riposo, sono trasposti in figura i vv. 43-45: «La lena m'era del polmon sì munta / quand'io fui sù, ch'i' non potea più oltre, / anzi m'assisi ne la prima giunta».

192. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 47-48. Cfr. anche Tavoni, *Papi simoniaci e Dante profeta*, pp. 165-166, 170, 204.

bilmente per questa ragione – guardando cioè alla maggiore eleganza, intesa in molti casi come maggiore accuratezza visiva, del corredo di Add – che la gran parte degli studiosi ha ritenuto necessario postulare l'esistenza di un antigrafo miniato più antico, fonte figurativa comune ai due manoscritti. Gli esiti figurativi del codice londinese sono indubbiamente elevati e certo superiori sul piano stilistico a quelli di St – trattasi pur sempre di «uno dei più lussuosi prodotti della capitale angioina alla metà del secolo», come ha opportunamente rilevato Perriccioli Saggese¹⁹³ –, ma non lo stesso si può affermare in termini di coerenza grafica delle soluzioni e di traduzione visiva del testo, che St rispetta con meticolosità e attenzione imparagonabili all'approssimazione che si rileva in Add, spesso dovuta, come visto, alla predilezione per soluzioni virtuosistiche e appariscenti, di fatto molto meno interessate all'interpretazione e alla trasposizione figurata del testo cui si riferiscono. Alla luce delle consuetudini operative e delle stravaganze grafico-iconografiche riscontrate nel codice più tardo (Add), e a fronte della puntualità iconografica generale ravvisabile in quello più antico (St), mi pare acquisti plausibilità sempre maggiore l'ipotesi di una dipendenza diretta del corredo di Add da un corredo-modello in tutto simile a quello trådito da St. Offre un importante riscontro in questa direzione la disamina dei contesti di produzione e circolazione dei due esemplari.

5. La migrazione di St a Napoli e i contatti con l'ambiente angioino

Tra luoghi di allestimento e luoghi di approdo, i due manoscritti qui indagati si inseriscono nel fervente clima di scambi culturali e finanziari attivi tra la città di Firenze e la capitale del Regno angioino nella seconda metà del Trecento, lungo l'arco temporale che vede interferire le imprese politiche della regina Giovanna I con quelle del gran siniscalco del Regno Niccolò Acciaiuoli,¹⁹⁴ che abbraccia

193. Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 154.

194. Sulla figura dell'Acciaiuoli, gran siniscalco del Regno di Napoli dal 1348 alla sua morte, strenuo sostenitore di Luigi di Taranto e ispiratore, per un buon ventennio, delle politiche culturali del Regno angioino, cfr. Émile G. Léonard, *Niccolò Acciaiuoli*, in DBI, I, 1960, pp. 87-90; Id., *Gli Angioini di Napoli*, pp. 461-525; Giorgio Falco, *Niccolò Acciaiuoli e Luigi di Taranto* e Id., *Il gran siniscalco*, in *Albori d'Europa. Pagine di storia medievale*, Roma, Edizioni del Lavoro, 1947, pp. 437-448 e 449-458; Curzio Ugurgieri della Berardenga, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi (1160-1834)*, Firenze, Olschki, 1962, pp. 203-317; Carlo De Frede, *Nel regno della prima Giovanna*, in *Storia di Napoli*, a cura di Antonio Ghirelli, Napoli, ESI, 1975, II, pp. 190-239; Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 86-89 e 101-103. Si veda, da ultimo, l'importante monografia di Francesco P. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli: vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011 e, con particolare riferimento agli scambi epistolari dell'Acciaiuoli, Marco Cursi, *Gli Acciaiuoli e Giovanni Boccaccio: libri, lettere, scritture*, in *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo. Politica, religione ed economia nell'Italia del Trecento*, a cura di Alessandro Andreini et al., Roma, Viella, 2020, pp. 167-189; Id., *Nicola, Lapa, Andreina: gli Acciaiuoli tra Petrarca e Boccaccio*, in *Échange épistolaires autour de Pétrarque et Boccace*, sous la direction de Sabrina Ferrara, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2021, pp. 251-274. Circa il rapporto dell'Acciaiuoli con il libro di Dante e con i letterati del suo tempo cfr. invece *infra*, §6, pp. 95-105.

i due ultimi soggiorni napoletani di Boccaccio e che ritrae in azione, alla corte di Napoli e a contatto con i letterati più influenti del tempo, un'ultima e non meno importante personalità, quella del giurista e funzionario di corte irpino Pietro Piccolo da Monteforte.¹⁹⁵

Si è già detto della prossimità del più tardo Add agli ambienti della corte angioina. Un contatto anche del più antico St con il medesimo contesto culturale è deducibile, come anticipato in apertura di questo capitolo, a partire in particolare da un manipolo di versi latini trascritti sul margine inferiore dell'ultima carta del codice (c. 92v), i quali, alludendo a fatti e nomi molto puntuali, legati a vario titolo – come vedremo in dettaglio – alla corte angioina, offrono appigli preziosi per una contestualizzazione più precisa della migrazione di St a Napoli.¹⁹⁶

Il tema dei versi trascritti in fondo a St – sette in totale, divisi in due gruppi (tre più quattro) – è intimamente legato alla storia partenopea e in particolare rinvia, per mezzo di alcune allusioni enigmatiche, a Castel dell'Ovo e alla leggenda della sua fondazione, di grandissima fortuna nella Napoli tre-quattrocentesca. I due componimenti, attribuiti rispettivamente a Pietro Piccolo da Monteforte e Giovanni Boccaccio, entrambi incentrati su un restauro architettonico del castello certamente riferibile a una commissione della regina Giovanna I, presuppongono un antefatto leggendario, che ascrive l'edificazione del primo nucleo del castello napoletano all'intervento di Virgilio, poeta e mago costruttore.¹⁹⁷ Di tale antefatto si rintraccia testimonianza anche nella *Cronaca di Partenope*, un antico testo cronachistico di area meridionale dalla storia redazionale piuttosto complessa,¹⁹⁸ incentrato sulla

195. Sul quale si veda anzitutto Giuseppe Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 1-76. Cfr. anche Andrea Labardi, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Enciclopedia Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, II, pp. 515-519.

196. La presenza di questo gruppo di versi sull'ultima carta di St è segnalata per la prima volta nel lavoro, ancora di riferimento, di Sabatini, *Napoli angioina*, p. 95, e poi discussa a più riprese da Roberta Morosini, *Boccaccio and the Mediterranean Legend about Virgil the Magician and the Castle of the Egg in Naples with a Note on ms. Strozzi 152, Filocolo IV 31 and Decameron X 5*, in «Scripta Mediterranea», 23 (2002), pp. 13-30; Ead., *Ancora Boccaccio e i «franceschi romanzzi»: «Ki vertè trespasse et laisse» ovvero gli «ignoranti», i maghi e i loro «fabulosi parlari»*, in *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Simonetta Mazzoni, Firenze, Alinea, 2006, pp. 135-157; Ead., *Napoli: spazi rappresentativi della memoria*, in *Boccaccio geografo: un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il mondo di Giovanni Boccaccio*, a cura di Roberta Morosini, Firenze, Pagliai Editore, 2010, pp. 179-204. Solo di recente Angelo Piacentini, *La poesia latina: il Buccolicum carmen e i Carmina*, in *Boccaccio*, a cura di Maurizio Fiorilla e Irene Iocca, Roma, Carocci, 2021, pp. 176-177. Anticipavo i primi risultati della ricostruzione documentaria che segue in occasione di un convegno tenutosi a Pisa nel 2017: cfr. *Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica*, in *Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale*, a cura di Vincenzo Allegrini et al., Pisa, Edizioni della Normale, 2020, pp. 103-121.

197. Sulle leggende fiorite in epoca medievale attorno alla figura di Virgilio, cfr. Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1941 e, con particolare riferimento alle storie e alle superstizioni legate al Castello napoletano, cfr. Vincenzo Dattilo, *Castel dell'Ovo. Storie e leggende di Napoli*, Napoli, Casella Editore, 1956, pp. 89-92.

198. Il testo della *Cronaca* fu steso presumibilmente tra gli anni Quaranta e le fine del XIV secolo: cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 133-140; Francesco Montuori, *La scrittura della storia a Napoli negli anni del Boccaccio angioino*, in *Boccaccio angioino*, pp. 175-201: 180-181. La tradizionale divisione dell'opera in quattro sezioni, distinte per cronologia di riferimento e scelte compositive, è stata di recente rivista da Samantha Kelly, editrice del testo: la studiosa ascrive

narrazione della storia della città di Napoli, dal tempo della sua fondazione al termine del Trecento. Secondo la leggenda riproposta anche dalla *Cronaca*, Virgilio avrebbe consacrato il primo uovo deposto da una gallina e lo avrebbe collocato all'interno di un'ampolla dal collo molto stretto; avrebbe poi rinchiuso l'ampolla con l'uovo in una gabbia di ferro e legato questa a un grosso ramo di quercia incastonato tra le mura di una stanzetta segreta, ricavata allo scopo tra le fondamenta della fortezza. Da quest'uovo prodigioso il castello avrebbe dunque tratto il suo nome¹⁹⁹ e dall'uovo, per tutti i secoli successivi, sarebbero dipesi «li facti et la fortuna» dell'edificio. Se questo si fosse mai infranto, il castello sarebbe crollato:

Virgilio, d'lectandose con soy arte, consacrò uno ovo lo primo che fece una gallina. Lo quale ovo possi dentro in una carrafa per lo pyu stricto forame de la dicta carrafa, la quale carrafa ponere fece dentro una gabia de ferro soctilmente laborata. Et la predicta gabia in una piccola camerecta socto lo predicto castello collocare fece. La quale camera segreta et ben rehyusa con grande sollicitudine et diligencia guardata fo [...] Et li antichi napolitani teneano chyaramente che da lo predicto ovo pendeyano li facti e la fortuna de lo predicto castello et che durare devea tanto quanto lo ovo se conservava sana et salvo e cossi bene guardato.²⁰⁰

Recuperato l'antefatto necessario alla piena comprensione delle molte allusioni celate dietro i versi vergati a c. 92v di St, possiamo rivolgerci ai testi, trascritti sul codice in due sezioni debitamente separate da parentesi graffe e accompagnate dall'indicazione dei due autori. Trascrivo qui di seguito quanto appuntato in fondo al nostro manoscritto, restituendo graficamente l'impaginazione dei due componimenti e delle relative annotazioni marginali:²⁰¹

alla comune denominazione di *Cronaca di Partenope* solo le parti tradizionalmente indicate come “parte I” e “parte II”, individuandone l'autore in Bartolomeo Caracciolo Carafa. La terza parte, normalmente suddivisa in IIIA e IIIB, interpolata con alcuni capitoli della *Nuova Cronica* del Villani, è suddivisa e rinominata da Kelly in *Southernized Villani* e *Universal Villani Excerpts*. L'ultima parte (IV), considerata dalla studiosa un'aggiunta posteriore al primo nucleo, assume il nome di *Late Angevine Chronicle*. Cfr. *The Cronaca di Partenope. An Introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, a cura di Samantha Kelly, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 11-26, 79-101. Per un quadro completo e aggiornato delle diverse ipotesi di datazione del testo, cfr. Chiara De Caprio, *La storiografia angioina in volgare. Lessico metaletterario, modalità compositive e configurazioni stilistiche nella Cronaca di Partenope*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Periccioli Saggese, Firenze, Cesati Editore, 2014, pp. 427-448: 431-434.

199. La denominazione, ancor oggi adoperata, di «Castel dell'Ovo» (o «Castrum Ovi Neapolis»), come si rileva da un documento archivistico del 1337 o ancora «Chastel de l'Euf», come è detto sia in una testimonianza ancora più antica, del 1278, sia nel celebre esemplare trecentesco degli *Statuti dell'Ordine del Nodo* si afferma definitivamente in epoca angioina, subentrando a quella precedente di «Castello Marino, o vero di Mare» e a quella ancora più antica di «Castellum Sancti Salvatoris» (rispettivamente impiegati nei periodi normanno e svevo). L'impiego della denominazione di «Castello dell'Ovo», direttamente connessa alla leggenda dell'uovo consacrato, è già documentato nella seconda metà del Trecento dalla *Cronaca di Partenope* (cfr. *The Cronaca di Partenope*, p. 198, cap. 30 [31B], group A). In proposito cfr. Dattilo, *Castel dell'Ovo. Storie e leggende di Napoli; Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, a cura di Luigi Maglio, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, 2015.

200. *The Cronaca di Partenope*, pp. 197-198, cap. 30 [31B], group A.

201. I due componimenti sono introdotti da un breve appunto: «in cavea[...] intus carrafa posita in castro ovi; sunt infrascripti versus facti per subt[...]». In corrispondenza di «posita in

{ Ovo myra novo novo [sic] sic ovo non tuber ovo dorica castra cluens tutor temerare timeto ovum pange bonum francis in [...] leonum }	factum per dominum Petrum Picholum
{ Siciliae dum grandis erat regina Iohanna hoc in vase novum vitreo quod cernitis ovum cavea clausum suricis fuit arte Iohannis clavibus bisque vitrum caveam firmavit et ovum }	factum per dominum Iohannem Buchatium de Certaldo prope Florenciam

Come si ricava in particolare dal secondo componimento, un poco meno enigmatico del primo, il complesso dei versi vergati in fondo al nostro St informa di un'opera di ristrutturazione del castello napoletano avviata al tempo della regina Giovanna I e incentrata sul recupero dell'antica leggenda partenopea, cui si deve soprattutto la decisione di collocare un «ovo novo» sotto le fondamenta del castello, in stretta continuità con l'antico prodigio virgiliano, ripetuto in funzione propiziativa al fine di ripristinare la quiete cittadina. Nei quattro versi attribuiti a Boccaccio è citato, non senza ironia, anche l'architetto incaricato della ricostruzione edilizia, tale Giovanni di Gilio detto Surice («clausum Suricis fuit arte Iohannis»), richiamato attraverso un sottile intreccio di allusioni alla leggenda partenopea, nel quale molto si ironizza, ancora, sul recupero della ritualità magica connessa alla collocazione di un uovo consacrato in una cameretta segreta sottostante il castello.²⁰²

Tuttavia, seppur infarciti di inserti leggendari, i versi testimoniati da St si ispirano a fatti storicamente documentati, effettivamente legati alla storia del castello napoletano.²⁰³ Di un antico crollo di una porzione dell'edificio e di una successiva ristrutturazione si rintraccia testimonianza, ancora una volta, in una sezione specifica della *Cronaca di Partenope*,²⁰⁴ sebbene anche in questo caso non manchino spiegazioni di natura semi-leggendaria, stando alle quali la rovina parziale del castello non sarebbe avvenuta per cause naturali o accidentali, ma avrebbe avuto un responsabile in carne e ossa, Ambrogino Visconti, tenuto allora prigioniero in Castel dell'Ovo. Questi, fuggendo di notte tra i sotterranei bui, sa-

castro ovi» si registra un'informazione integrativa: «per Iohannem de Gilio dictum Surice de Neap.».

202. L'architetto è menzionato una seconda volta, e più esplicitamente, anche nel cappello introduttivo ai due componimenti, vergato, come visto, nel medesimo contesto.

203. Sulle vicende architettoniche di Castel dell'Ovo, di grande valore documentario il saggio di Riccardo Filangieri, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni (1352-1465)*, in Id., *Scritti di paleografia e diplomatica, di archivistica e di erudizione*, Roma, Ministero dell'Interno-Archivi di Stato, 1970, pp. 367-379.

204. Cfr. *Chroniche de la Inclyta Città de Napole emendatissime, con li bagni di Puzzolo, e Ischia novamente ristampate*, Napoli, Astrino, 1526, LXVI, p. 102. Il rinvio è alla sezione della *Cronaca* comunemente indicata come "parte IV" (cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, p. 134) e che invece, come anticipato, Kelly, *The Cronaca di Partenope*, rinomina "*Late Angevin Chronicle*" (e pertanto non edita). Sulla scelta dell'editrice cfr. le osservazioni di Montuori, *La scrittura della storia a Napoli*, pp. 180-190. Per questa (quarta) sezione del testo, che narra gli avvenimenti della città di Napoli dal 1322 al 1382, Kelly propone una datazione coincidente all'incirca con l'ultimo trentennio del Trecento, tutto sommato in accordo con quanto già sostenuto da Sabatini, *Napoli angioina*, p. 134.

rebbe incappato proprio nel leggendario uovo di Virgilio e inavvertitamente lo avrebbe infranto, causando così il crollo parziale del castello:

e come se rompeva la dicta carrafa con lo ovo, deviva cadere lo dicto Castiello, la quale cosa quasi così fò, perché quando messere Ambrosio figliolo naturale dello Duca de Milano, era presone in lo Castiello dell'Ovo, e fuggiendose roppe lo dicto ovo, e tutti li edificij antiqui de lo dicto Castiello se diruparò.²⁰⁵

Tenendo a parte i risvolti leggendari, l'associazione tra la caduta di una porzione del castello e la fuga del prigioniero Ambrogino Visconti, così come testimoniata dalla *Cronaca di Partenope*, costituisce un'informazione assai preziosa, poiché consente di risalire a un anno ben individuato, il 1370,²⁰⁶ e offre così un appiglio cronologico utile per datare con più precisione gli avvenimenti direttamente legati al crollo e la ricostruzione stessa di una porzione di Castel dell'Ovo: scavando un poco tra le fonti storiche, si scopre difatti che proprio nell'estate del 1370 la città di Napoli contava i danni causati da una forte tempesta marina,²⁰⁷ simile per entità e impatto a quella cui assistette Francesco Petrarca nel 1343,²⁰⁸ causa plausibile – questa sì, fuor di leggenda – del cedimento della roccia naturale su cui sorgeva parte del castello napoletano.²⁰⁹

Come messo in luce da Riccardo Filangieri,²¹⁰ autore di uno studio accurato sulla *facies* antica del castello napoletano, la sezione dell'edificio interessata dal

205. Cfr. *Chroniche de la Inclyta Città de Napole emendatissime*, p. 102.

206. Catturato e rinchiuso nel 1367, Ambrogino Visconti fugge dalle prigioni di Castel dell'Ovo nel 1370. A quell'anno risale difatti una nuova collaborazione bellica con il padre adottivo Bernabò, mentre nel 1373 si hanno già notizie della sua morte, avvenuta a seguito di un'imboscata in area lombarda. Cfr. Francesco Cognasso, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995 [rist. anast. 1953-1966], vol. V, p. 440.

207. Si veda anche la testimonianza de *I Diurnali del Duca di Monteleone*, i quali ascrivono al 1370 il verificarsi di alcuni brutti presagi strettamente connessi all'apparizione di una cometa (cfr. *I Diurnali del Duca di Monteleone*, a cura di Michele Manfredi, Bologna, Zanichelli, 1960, p. 12). *I Diurnali* collocano nello stesso 1370 anche la cattura (e non la fuga) di Ambrogio Visconti («Anno Domini 1370 fo sconfitto Messer Ambrose con sua compagnia»; cfr. *ivi*, p. 12), posticipandone l'evasione al 1375 («Et questo anno si fuggio dalo castello del'ovo messer ambrosio con uno famiglio de lo castello per dinari», con variante significativa «per mare»; *ivi*, p. 18). Di un certo interesse il fatto che, pur registrando una cronologia degli eventi leggermente diversa da quella riportata dalla *Cronaca di Partenope* e da altre fonti storiche, e non istituendo alcun legame tra la fuga di Ambrogino Visconti e la leggenda dell'uovo, il 1370 resti un anno percepito come funesto.

208. La tempesta del 25 novembre 1343, com'è noto, è accuratamente descritta da Petrarca in una lettera inviata a Giovanni Colonna il 26 novembre di quello stesso anno. Per il testo della lettera (*Fam. V v*), cfr. Francesco Petrarca, *Le Familiari*, introduzione, traduzione e note di Ugo Dotti, Urbino, Araglia Editore, 1974, I, pp. 518-529.

209. Se davvero vi fu concomitanza tra il crollo parziale dell'edificio e la fuga di Ambrogino Visconti dalle prigioni, la data della tempesta e della conseguente frana (condizioni che evidentemente poterono agevolare la fuga del prigioniero, ribaltando il rapporto causa-effetto istituito dalla *Cronaca di Partenope*) può persino precisarsi al 20 luglio 1370, datazione proposta dalla *Chron. Vatic. incerti authoris* per l'evasione di Ambrogio Visconti da Castel dell'Ovo. Rintraccio notizia di questa indicazione cronologica assai precisa unicamente in Nicola Barone, *Giovanni di Gilio, architetto ed ingegnere napoletano*, in «ASP», 12, 1 (1881), pp. 778-786, p. 780, n. 2.

210. Cfr. Filangieri, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*, pp. 374-375.

crollo fu con ogni probabilità quella sovrastante l'arco naturale che, tagliato nella roccia, univa due scogli dell'isolotto sul quale tuttora giace il castello e che si può ancora ammirare, nella sua forma originaria, in una miniatura del già citato testimone riccamente miniato degli *Statuti dell'Ordine del Nodo* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 4274²¹¹), formalmente istituito nella Pentecoste del 1353 dal re Luigi di Taranto ma, come anticipato, espressione degli ideali e dell'attenta supervisione politica, economica e culturale sul Regno esercitata dal gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli.²¹² La miniatura, verosimilmente del 1354, ritrae in primo piano, dietro un muro di cinta merlato, un grande arco naturale ricavato nella roccia, che invece già nel contesto della più ampia veduta di Napoli offerta dalla Tavola Strozzi,²¹³ dell'ultimo quarto del Quattrocento,²¹⁴ appare tutto ricostruito: qui l'arco non è più naturale ma «tutto di fabbrica, ed a rivestimento del suo pilone settentrionale vi appare una grande scarpata di sostegno».²¹⁵ Gli interventi di ricostruzione affidati, circa un secolo prima, dalla regina Giovanna all'architetto e ingegnere napoletano di Gilio,²¹⁶ dovettero dunque interessare principalmente l'arco e gli edifici a questo immediatamente sovrastanti. Tale ristrutturazione, molto probabilmente avviata subito dopo il cedimento parziale dell'edificio (nel 1370, con tutta probabilità in estate), è da considerarsi certamente terminata prima del 28 maggio 1379, quando Giovanna I riceve nel castello, rifinito e riccamente adornato per l'occasione, l'antipapa Clemente VII,²¹⁷ o ancora – se si vuole prestar fede al racconto della *Cronaca* e credere che l'impresa urbanistica fosse davvero compresa «infra lo tempo di questo maritaggio»,²¹⁸ cioè nei sette anni (1362-1375) del matrimonio di Giovanna I con Giacomo di Maiorca – già entro la fine del 1374 o al più tardi nel gennaio del 1375.²¹⁹

La presenza, sul nostro St, di informazioni relative a questi avvenimenti si rivela dunque preziosissima per una datazione più circostanziata del soggiorno

211. Cfr. *supra*, § 2.3, pp. 42-43.

212. Cfr. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 352-356; Léonard, *Histoire de Jeanne I^{re}*, p. 15; Id., *Gli Angioini di Napoli*, pp. 463-467.

213. La comparazione delle due illustrazioni è alla base del lavoro di Filangieri, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*.

214. La datazione della tavola è tuttora discussa e incerto è pure il suo autore. Per una recente proposta e una disamina della bibliografia critica precedente, cfr. Rosanna Di Battista-Pier Gabriele Molari, *La Tavola Strozzi della Napoli Aragonese come progetto di Francesco Di Giorgio*, su <https://amsacta.unibo.it/> (ultimo accesso: luglio 2023), pp. 1-38.

215. Filangieri, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*, p. 375.

216. Cfr. *Chronique de la Inclyta Cité de Napole*, XLVI, p. 102: «la dicta Regina de novo lo fece edificare [...] per Ioanne de Gilio de la Piazza de Sancta Catarina dicto Surice de Napoli, lo quale era Napolitano, e era pieno di multe virtute, e subtilitate».

217. Cfr. Andreas Kiesewetter, *Giovanna I d'Angiò*, in DBI, 55, 2001, pp. 455-477. Della visita del Papa alla regina Giovanna si rintraccia notizia anche nei *Diurnali del duca di Monteleone*, p. 22, che narrano di come «ali 28 de Magio venne Papa chimente in Napole alo castello dell'ovo, con tutto lo Collegio et discesero con le galee sotto l'arco delo Castello, et illo era reparato tutto Realmente et coperto sutto, et sopra de Drappe, et da canto lo thalamo ad alto con la seggia triumphale [...] e tutti basciaro lo pede a lo Papa, et qua fo la gran festa».

218. Cfr. *Chronique de la Inclyta Cité de Napole*, XLVI, p. 102.

219. Giacomo di Maiorca muore nel febbraio del 1375. Cfr. in proposito De Frede, *Nel regno della prima Giovanna*, p. 262; Kiesewetter, *Giovanna I d'Angiò*, p. 470.

napoletano del testimone stesso che, sulla base di questi primi appigli cronologici, potremo pensare sicuramente a Napoli negli anni che videro, o che di poco seguirono, i fatti storici appena ricostruiti.

Anche l'enigma affidato ai primi tre versi copiati sull'ultima carta di St e ricondotto alla penna di Pietro Piccolo da Monteforte, sebbene di contenuto ancora in parte oscuro, consente – al pari di quello attribuito a Boccaccio – di muovere qualche passo ulteriore in direzione di una contestualizzazione più consapevole degli eventi citati. Una raccolta di epigrafi antiche, compilata tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, segnalata da Domenico Comparetti,²²⁰ informa dell'esistenza di un'iscrizione misteriosa, mai decifrata, posta in origine proprio «in castro ovi de Neapoli»²²¹ (purtroppo perduta nel 1503 con l'esplosione di una porzione significativa delle mura del castello seguita all'assalto di Pietro Navarro²²²), il cui testo coincide perfettamente con quello dei primi due versi trāditi da St:

Ovo mira novo sic ovo non tuber ovo
dorica castra cluens tutor temerare timeto.²²³

L'iscrizione, che potremo immaginare senza troppi ostacoli apposta sull'arco del castello (presumibilmente ivi collocata appena conclusi i lavori di ripristino architettonico),²²⁴ fu nota, come segnalato da Nicola Barone in un breve studio del 1887,²²⁵ anche a Marin Sanudo il Giovane,²²⁶ che ne lascia traccia nella sua *Spedizione di Carlo VIII in Italia*, quando, descrivendo la città partenopea, non manca di nominare il «Castel di l'Uovo»²²⁷ e di riferirne l'epigramma soprascritto, tuttavia giuntoci, attraverso la sua testimonianza, in forma già fortemente corrotta.²²⁸

Quanto riportato dalla raccolta di epigrafi e antiche iscrizioni compilata all'incirca un secolo prima coincide invece perfettamente, come anticipato, con il testo dei primi due versi trascritti su St, i quali rappresentano dunque non solo

220. Cfr. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, II, p. 38.

221. Cfr. Giovanni Battista De Rossi, *Le prime raccolte d'antiche iscrizioni compilate in Roma tra il finire del secolo XIV e il cominciare del XV*, Roma 1852, p. 92.

222. Cfr. Filangieri, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*, p. 379.

223. De Rossi, *Le prime raccolte d'antiche iscrizioni compilate in Roma*, p. 92.

224. Cfr. Dattilo, *Castel dell'Ovo*, p. 203.

225. Cfr. Barone, *Giovanni di Gilio*, pp. 778-779.

226. Sul quale cfr. almeno Matteo Melchiorre, *Marino Sanudo il Giovane*, in DBI, 90, 2017, pp. 498-504.

227. *La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo*, edizione critica a cura di Rinaldo Fulin, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1873, p. 236.

228. Al punto che l'editore Fulin, leggendo nel primo verso un improbabile «Ovo nicro novo non sic turbor ovo», sente la necessità di interrogare sulla questione il collega storico Bartolomeo Capasso, il quale, in assenza di altro testimoniale manoscritto o a stampa disponibile, si risolve ad emendare nella forma: «Ovum vitro novo; non sic turbor ovo». Il secondo verso («dorica castra cluens tutor temerare timeto») non subisce invece alterazioni, salvo l'introduzione, di sostegno al significato generale che si volle conferire all'iscrizione, di un punto e virgola tra «tutor» e «temerare». Ciò che emerge dallo scambio di opinioni tra i due studiosi – e che più interessa nella ricostruzione che stiamo qui conducendo – è la totale assenza di attestazioni ulteriori dei versi che, a detta – per Fulin e Capasso – del solo Sanudo, componevano una misteriosa iscrizione elaborata per Castel dell'Ovo. Il confronto tra i due è ricordato da Barone, *Giovanni di Gilio*, pp. 778-779.

una preziosissima attestazione, presumibilmente coeva e piuttosto affidabile, dell'elaborazione di un'iscrizione epigrafica per il castello napoletano, ma anche la più antica testimonianza manoscritta attualmente in nostro possesso dell'esistenza di tale enigma. Allo stesso modo, i riferimenti all'architetto e alla regina esplicitati nel secondo componimento trascritto su St (e attribuito a Boccaccio) potrebbero costituire la più antica attestazione manoscritta oggi nota della commissione dei lavori di riparazione e della decisione di collocare un secondo uovo sotto il castello, se è vero che, come segnala Samantha Kelly, ultima editrice della *Cronaca di Partenope*, tra i testimoni manoscritti superstiti dell'opera non si rintraccia menzione dell'impresa urbanistica voluta da Giovanna, la notizia di tale commissione figurando per la prima volta solo in un'edizione a stampa degli anni 1486-1490.²²⁹

Se, accanto ai lavori di ripristino della porzione crollata del castello, anche l'iscrizione destinata all'arco fu voluta e commissionata dalla regina, dovremo immaginare che questa mirasse così a serbare nei secoli memoria dell'opera architettonica intrapresa, e al contempo a rassicurare la cittadinanza, a lei così devota, dell'effettivo ripristino degli equilibri dell'edificio, garantiti, come anticipato, dalla sistemazione di un nuovo uovo prodigioso tra le sue fondamenta. Giovanna difatti, come ci ricorda ancora la *Cronaca di Partenope*, con profonda osservanza dell'antica tradizione leggendaria «fece includere lo ovo in vassello de vetro più bello, e più sottile, migliore, che non era prima»,²³⁰ ed è proprio attorno a questo piccolo nucleo aneddotico che ruota l'enigma linguistico affidato all'epigrafe evidentemente destinata all'arco e testimoniato dal primo componimento copiato su St.

Ma chi fu l'autore dell'iscrizione enigmatica apposta sull'arco del castello? E chi trascrisse quei versi, insieme ad altri ancora, in fondo all'ultima carta di un codice dantesco?

Proprio il carattere giocoso e, con ogni probabilità, volutamente oscuro dei primi due esametri permette di ipotizzare che l'elaborazione dell'iscrizione fosse stata commissionata dalla regina stessa e pertanto affidata a uno degli intellettuali gravitanti a corte. In alternativa, è possibile immaginare una composizione indipendente, ispirata agli stessi avvenimenti e prontamente impiegata da Giovanna I a sigillo dell'intervento architettonico. La perfetta coincidenza dei versi trāditi da St con i due che compongono l'antica iscrizione documentata dalla raccolta epigrafica primo-quattrocentesca porta, comunque, all'ovvia deduzione dell'esistenza di un autore unico e dell'impiego, per l'iscrizione, di una breve porzione di una composizione poetica a noi nota in forma più estesa grazie alle cure di chi la trascrisse sull'ultima carta di St.

Sul nostro codice dantesco, i primi tre versi, seguiti da altri quattro, risultano, come visto, distinti dall'impiego di parentesi graffe, ciascun gruppo ricondotto, con meticolosa cura, al proprio autore. Andrà a mio parere conferita una certa

229. Cfr. Kelly, *The Cronaca di Partenope*, pp. 87-88: «No manuscript copies of it survive from the fourteenth or even fifteenth century. It first appears in the 1486-1490 edition of the *Cronaca di Partenope*, where it is treated graphically as an integral part of the *Cronaca*, and the only known manuscript copy of it is, in fact, a copy of that edition».

230. *Chronique de la Inclyta Cità de Napole*, XLVI, p. 102.

credibilità alle attribuzioni qui espresse, e cioè al fatto che il primo componimento dovette essere redatto «per dominum Petrum Picholum» e il secondo, a seguire, di tema identico ma diversamente sviluppato, «per dominum Iohannem Buchatium de Certaldo». Al di là dell'attendibilità che due intellettuali del loro calibro potessero conferire a simili leggende,²³¹ Pietro Piccolo da Monteforte e Giovanni Boccaccio appaiono, oltre che i due autori espressamente chiamati in causa da chi vergò e attribuì loro i versi in questione, soprattutto due dei pochi nomi storicamente plausibili per una produzione di questo tipo. Una serie di dati biografici, cronologici e geografici sostiene difatti la veridicità di tali attribuzioni.

Come anticipato, la tempesta marina che sconvolse il castello si abbatté sulla città di Napoli nell'estate del 1370. Data l'entità del danno, è plausibile che si facesse ricorso molto presto ai lavori di riparazione e, con l'avvio dell'impresa o comunque non troppo tempo dopo, si provvedesse alla composizione dei versi celebrativi. La gran parte dei letterati e degli intellettuali legati a vario titolo alla corte di Napoli, cui tale compito avrebbe potuto essere affidato, a quest'altezza risulta già scomparsa: Zanobi da Strada, amico di Petrarca e favorito di Niccolò Acciaiuoli, dapprima segretario del Regno, poi vicario a Montecassino e funzionario apostolico ad Avignone, era deceduto nel 1361;²³² Barbato da Sulmona, segretario regio già sotto Roberto d'Angiò e letterato amico e corrispondente di Petrarca e Boccaccio, scompariva soli due anni dopo, nel settembre del 1363,²³³ nello stesso anno moriva di peste Francesco Nelli, vecchio amico di Petrarca e Boccaccio, giunto nel Regno per subentrare a Zanobi quando questi si trasferì ad

231. Si veda la diversa posizione in proposito di Roberta Morosini (*Boccaccio and the Mediterranean Legend about Virgil the Magician*; Ead., *Ancora Boccaccio e i «franceschi romanzi»*, pp. 146-155; Ead., *Napoli: spazi rappresentativi della memoria*, pp. 191-202), che giudica Boccaccio un autore poco incline all'impiego e alla diffusione di leggende popolari come questa: «Ritengo che Boccaccio avesse con molta probabilità conosciuto la leggenda del Castello e dell'uovo, e avesse anche sentito dire che le spoglie del poeta fossero conservate nello stesso Castello [...] ma la ignorasse. [...] Attribuire i versi sul Castel dell'Ovo a Boccaccio e/o a una sua collaborazione con Pietro Piccolo da Monteforte serve solo a perpetuare il mito di un medioevo leggendario!» (Ead., *Ancora Boccaccio e i «franceschi romanzi»*, p. 149). Ma sulla familiarità di Boccaccio con le leggende napoletane del tempo e per alcuni riscontri puntuali tra luoghi boccacciani e fonti coeve, cfr. almeno i più recenti Montuori, *La scrittura della storia a Napoli*, pp. 198-201 e Gennaro Ferrante, *L'Inferno e Napoli. Spazi personaggi e miti della catabasi negli antichi commenti danteschi*, in *Boccaccio angioino*, pp. 219-250: 241-246. Celebre è del resto la sollecitazione rivolta dallo stesso re Roberto al Petrarca in visita a Napoli in occasione dell'esame precedente l'incoronazione in Campidoglio circa quanto si andava narrando nel Regno a proposito delle opere magiche e delle costruzioni prodigiose di Virgilio (il poeta risponderà al re con squisita ironia: «iocans nusquam me legisse marmorarium fuisse Virgilium respondi», poi volgarizzato in «io rispuise me in nullo loco avere letto Virgilio essere stato scoltitore de marmo»). Cfr. *Volgarizzamento meridionale anonimo di F. Petrarca, Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam*, a cura di Antonio Paoletta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993, a p. 26 (testo latino a p. 82).

232. Cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, p. 88; Giacomo Ferraù, *Zanobi da Strada*, in ED, V, 1976, p. 1165; Marco Baglio, «*Avidulus gloriae*». *Zanobi da Strada tra Boccaccio e Petrarca*, in «Italia medioevale e umanistica», 54 (2013), pp. 343-395; Id., *Zanobi da Strada*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti, Roma, Salerno, 2013, vol. I, pp. 161-173: 161-164.

233. Cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 81-82 e 88; Augusto Campana, *Barbato da Sulmona*, in DBI, VI, 1964, pp. 130-134.

Avignone;²³⁴ Niccolò d'Alife, Gran Cancelliere del Regno e primo committente della già citata *Bibbia di Malines*, scompariva invece nel 1367.²³⁵ Soli due anni prima, nel novembre del 1365, lasciava il Regno lo stesso Niccolò Acciaiuoli, che per gran parte dei decenni precedenti aveva orientato la politica, l'economia e gli indirizzi culturali della corte;²³⁶ Giovanni Barrili, diplomatico e funzionario del Regno, sebbene figura in generale più defilata, cara a Petrarca, a Barbato, a Pietro Piccolo e allo stesso Acciaiuoli, risultava scomparso sin dal lontano 1355;²³⁷ infine, «il più grande giurista meridionale dell'epoca»,²³⁸ Luca da Penne, ancora vivente, allievo e amico, tra gli altri, di Pietro Piccolo, dopo lungo tempo trascorso al servizio della corte impegnato in attività giurisdizionali, lasciava il Regno proprio attorno al 1370, in veste di segretario al seguito di Papa Gregorio XI.²³⁹

Ancora attivo presso la corte angioina – morirà attorno al 1384²⁴⁰ – è invece Pietro da Monteforte, «giudice della Magna Curia del Regno, professore di diritto civile nell'università napoletana e autore di alcune opere legali»,²⁴¹ oltre che – prendendo ancora a prestito un'elegante definizione di Giuseppe Billanovich – «piccolo, ma aristocratico, intellettuale». ²⁴² E sono proprio questi gli anni che vedono Boccaccio stesso, da Certaldo, dove si era spostato almeno dal 1361,²⁴³ intraprendere la sua ultima trasferta napoletana. Com'è ormai noto, Boccaccio raggiunge la corte di Giovanna nell'autunno del 1370, per poi sostare nel Regno soltanto alcuni mesi e ritirarsi già nella primavera inoltrata del 1371.²⁴⁴ Che il Certaldese avesse lasciato la Toscana nell'autunno è apertamente dichiarato da lui stesso nell'epistola a Iacopo Pizzinga,²⁴⁵ mentre una datazione ancora più circo-

234. Cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, p. 88; Paolo Garbini, *Francesco Nelli*, in DBI, 78, 2013, p. 190.

235. Cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 82, 89.

236. Cfr. Léonard, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 89; De Frede, *Nel regno della prima Giovanna*, p. 239. Per i rapporti tra Acciaiuoli e gli intellettuali napoletani chiamati e accolti in città cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, 86-91.

237. Cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 82 e 88; Ingeborg Walter, *Giovanni Barrili*, in DBI, VI, 1964, pp. 529-530. Sull'insieme delle figure politiche e intellettuali qui nominate e la fitta rete di rapporti che le unì, cfr. Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 59-294; Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 79-83.

238. Ivi, p. 58.

239. Cfr. Emanuele Conte, *Luca da Penne*, in DBI, LXVI, 2006, pp. 251-254; Id., *Luca da Penne*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani: XII-XX secolo*, a cura di Maria Luisa Carlino, Giuseppina De Giudici, Ersilia Fabbriatore, Eloisa Mura, Martina Sammarco, Bologna, Il Mulino, 2013, II, pp. 1204-1206.

240. Cfr. Labardi, *Pietro Piccolo da Monteforte*, p. 519; Ennio Cortese, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani: XII-XX secolo*, II, pp. 1582-1583.

241. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, p. 4. Cfr. anche Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 56-57, 89.

242. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, p. 42.

243. Come già indicato da Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1992, pp. 122-123, ma per l'insieme delle questioni toccate rapidamente nel prosieguo di questo paragrafo si vedano ora gli studi contenuti nel più recente Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*.

244. Ivi, pp. 166-167.

245. Cfr. Giovanni Boccaccio, *XIX. A Iacopo Pizzinga*, in *Epistole*, a cura di Ginetta Auzzas, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1992, vol. V, pp. 658-673: 658: «Generose miles, incertus mei Neapoli aliquamdiu fueram vere preterito:

scritta al principio di settembre si ricava ora dai documenti fiscali inerenti pagamenti imposti a Boccaccio dal Comune di Firenze, riportati alla luce da Laura Regnicoli.²⁴⁶ Questi informano di ben tre prestanze dovute dal poeta alla città (settembre e novembre 1370 e gennaio 1371),²⁴⁷ «che furono assolute in ritardo e tutte insieme l'ultimo di aprile del 1371, in occasione dell'adempimento della prestanza indetta a marzo».²⁴⁸ Se ne deduce quindi, provvedendo Boccaccio ai pagamenti vecchi e nuovi solo una volta rientrato in Toscana, che il soggiorno napoletano dovette durare, come anticipato, dall'inizio di settembre – «poiché altrimenti la prestanza di settembre verosimilmente sarebbe stata pagata con puntualità»²⁴⁹ – all'aprile o maggio del 1371.²⁵⁰ Proprio in questo lasso temporale, a seguito dell'incontro presso Ugo di Sanseverino,²⁵¹ fiorisce e prospera l'amicizia tra il Certaldese e Pietro Piccolo da Monteforte, attori di un dialogo mai più interrotto.

L'accostamento dei due nomi sul nostro St dunque non sorprende, anzi si inserisce perfettamente nel quadro dei legami affettivi e della corrispondenza allora attiva tra i due intellettuali. Basti pensare alla nota lettera scritta nel febbraio del 1372 – in risposta a una precedente, perduta, di Boccaccio²⁵² – dal giurista irpino all'amico già nuovamente lontano dal Regno, tutta incentrata su questioni squisitamente letterarie, fitta di lodi, ragguagli e consigli.²⁵³ O, ancora, alle numerose

hinc enim plurimo desiderio trahebar redeundi in patriam quam autumnus nuper elapso indignans liqueram [...] inde vero urgebar ut consisterem atque detinebar, nunc a venerabili violentia nunc suasionibus nunc precibus incliti viri Hugonis de comitibus Sancti Severini» (corsivo mio). La lettera, non datata ma riferibile con certezza al 1371, è sicuramente scritta dalla Toscana: il riferimento alla partenza verso Napoli compare difatti come ricostruzione *a posteriori* degli spostamenti incerti degli ultimi mesi. Tenuto conto che l'epistola XVII a Matteo D'Ambrasio è datata al 12 maggio 1371 e ancora localizzata a Napoli, la missiva al Pizzinga non potrà essere in alcun modo antecedente a quella data. Circa le molte questioni connesse a datazione e circolazione delle lettere del Boccaccio cfr. Marco Petoletti, *Epistole*, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 233-241. Si veda anche Monica Berté, *Petrarca e le altre amicizie epistolari*, in Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*, pp. 293-312.

246. Cfr. Laura Regnicoli, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 385-402; Ead., *Per il Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), a cura di Michelangiola Marchiaro e Stefano Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 511-527; Ead., *Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio. I documenti fiscali*, in «Italia medioevale e umanistica», 54 (2013), pp. 1-80. Più di recente Ead., *Il Codice diplomatico di Boccaccio*, in Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*, pp. 235-251: 238-247.

247. Cfr. Regnicoli, *Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, docc. n. 83-86.

248. Regnicoli, *Per il Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, p. 518.

249. *Ibidem*.

250. I documenti forniti da Laura Regnicoli collocano al 30 aprile 1371 il saldo, da parte di Boccaccio, di tutte le prestanze, ancora insolute, inerenti i sei mesi precedenti. Il soggiorno napoletano a questa data dovrebbe pertanto considerarsi terminato, ma la deduzione andrebbe in qualche modo conciliata con il fatto che l'epistola XVII di Boccaccio a Matteo d'Ambrasio (12 maggio 1371) sia scritta, come anticipato, ancora da Napoli.

251. Cfr. Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, p. 285.

252. Cfr. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, p. 15.

253. Sul recupero della lettera e sull'influenza dei suoi contenuti su due opere boccacciane in particolare (due libri delle *Genealogie deorum gentium* e un brano delle *Esposizioni sopra la Comedia*), resta fondamentale Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*.

correzioni e annotazioni apposte da Pietro Piccolo sull'autografo delle *Genealogie* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 52.9),²⁵⁴ che Boccaccio aveva portato con sé a Napoli proprio alla fine del 1370 e aveva poi temporaneamente lasciato nel Regno presso Ugo di Sanseverino, desideroso di trarne una copia per sé; passato tra le mani di Pietro Piccolo, il manoscritto si era dunque arricchito di glosse, correzioni su rasura e varianti e, in questa nuova forma, aveva fatto ritorno in Toscana, dove il suo autore avrebbe favorevolmente accolto la gran parte degli interventi correttori del nuovo amico.²⁵⁵ Tracce ulteriori dell'esistenza di una fitta rete di scambi tra i due si ravvisano ancora, come ha mostrato Marco Petoletti,²⁵⁶ sui margini del *Marziale* di Boccaccio (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 67 sup.), sui quali il Certaldese trascrive «tre esametri, seguiti da un pentametro, costruiti con il ricorso a *Mart.*, XIII 62 e 63» (c. 131v),²⁵⁷ e introdotti da una rubrica che ne esplicita l'autore (il giurista meridionale e amico del Boccaccio «Petrus de Monteforte»), e ancora due distici, copiati sulla carta successiva (c. 132r),²⁵⁸ a loro volta attribuibili alla penna di Pietro Piccolo.²⁵⁹

254. Sul ms., cfr. Marco Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, p. 131; Laura Regnicoli, *L'autografo di Boccaccio delle Genealogie deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 177-179, scheda nr. 33.

255. Il recupero, da parte di Boccaccio, del proprio libro è sicuramente successivo al 5 aprile 1372, anno della lettera a Pietro Piccolo, dalla quale si evince che il codice lasciato a Ugo di Sanseverino alloggia ancora a Napoli. Cfr. Giovanni Boccaccio, *Epistola XX*, in *Epistole*, pp. 674-689, 678-681. Sulla ricostruzione degli spostamenti del codice cfr. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, p. 39 e più recentemente Silvia Fiaschi, *Genealogia deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 171-176. Su tradizione e fortuna dell'opera cfr. Valentina Rovere, *La produzione erudita: le Genealogie deorum gentilium e il De montibus*, in Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*, pp. 197-215.

256. Cfr. Marco Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in «Italia medioevale e umanistica», 4 (2005), pp. 35-55: 51; Id., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)*, in «Studi sul Boccaccio», 34 (2006), pp. 103-184; Id., *Il Marziale di Giovanni Boccaccio*, in Epigramma longum. *Da Marziale alla tarda antichità*. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006), a cura di Alfredo M. Morelli, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2008, pp. 727-742; Id., *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 336-337, scheda nr. 58; Marco Cursi-Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani*, pp. 43-103: 53, nr. 21. Su base paleografica Marco Cursi (*Boccaccio: autografie vere o presunte. Novità su tradizione e trasmissione delle sue opere*, in «Studj romanzi», 3 (2007), pp. 135-163: 142-149) ridiscute la datazione del codice proposta da Marco Petoletti (anni 1362-63), ascrivendo il manoscritto ai mesi dell'ultimo soggiorno napoletano del Boccaccio (1370-1371) e non al precedente e più sfortunato viaggio nel Regno.

257. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, p. 51.

258. Ivi, p. 51.

259. Trattasi di pochi versi a tema culinario, allusivi alla preparazione di capponi e fagiani: la rubrica che introduce al primo componimento recita «De caponibus impastatis», la seconda «Duo fasiani». Cfr. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, p. 51. Come osserva lo stesso studioso a partire da una postilla presente su un codice primo-quattrocentesco delle *Epistole* di Plinio il Giovane (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 47.37, copia però di un codice tardo-trecentesco), sussiste la possibilità che Boccaccio derivasse la propria copia di *Marziale* direttamente da un antografo di proprietà di Pietro Piccolo. Cfr. Marco Petoletti, *Gli Epigrammi di Marziale prima dell'Umanesimo: manoscritti, fortuna, tradizione*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di Daniele Bianconi, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2014, pp. 147-177: 163-164. Il dato – aggiungo – giocherebbe in favore di una datazione del codice agli anni dell'ultimo soggiorno napoletano di Boccaccio.

Che Pietro Piccolo fosse, poi, un candidato particolarmente idoneo per la composizione di un'iscrizione giocosa e oscura quale quella elaborata per il castello napoletano – un lavoro che di certo avrebbe richiesto una buona conoscenza delle leggende locali e insieme discrete abilità linguistiche e stilistiche atte a elaborare un vero e proprio enigma – è provato indirettamente da un'altra composizione attribuita al giurista da Giuseppe Billanovich, trascritta sull'ultima carta del Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1919, latore dei *Dictorum et factorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo, appartenuto a Pietro Piccolo e da lui fittamente annotato.²⁶⁰ Il dotto funzionario di corte, non solo un attento studioso e uno scrupoloso postillatore di codici²⁶¹ ma anche, a quanto pare, un «ricco committente»,²⁶² alla fine del suo *Valerio Massimo*, su una carta rimasta per metà bianca, trascrive e firma un carne dedicato alla Vergine,²⁶³ un particolare «esercizio di bravura [...] inchiodato a concetti obbligati e vincolato alla ripetizione di una unica rima in fine di ogni emistichio»,²⁶⁴ che tanto somiglia al gioco linguistico affidato ai primi versi traditi da St, basato sulla ripetizione del sostantivo «ovo» e di una serie di altri termini chiave, tutti in rima con questo, legati alla vicenda napoletana («Ovo mira novo sic ovo non tuber ovo ecc.»). Del resto, come informa una lettera riconducibile alla fine del 1355, inviata da Barbato da Sulmona all'amico Petrarca, Pietro da Monteforte aveva già composto per la corte, alcuni anni prima, un epitaffio, a commemorazione della prematura scomparsa di un nipotino della regina Giovanna, figlio della sorella Maria e di Filippo di Taranto.²⁶⁵

260. Cfr. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, pp. 23-32.

261. Si deve a Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, p. 52, la segnalazione – in aggiunta alle glosse già note rintracciate su un *Seneca* più antico (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 90 inf.) – di altri *notabilia* attribuibili a Piero Piccolo, presenti sul Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 29.2 (l'*Apuleio* del XIII secolo letto e annotato anche da Zanobi da Strada e Boccaccio). Su quest'ultimo, cfr. ora David Speranzi-Maurizio Fiorilla, *Un Apuleio letto e annotato dal giovane Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 350-353.

262. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, p. 23.

263. Di seguito il componimento, secondo la trascrizione di Billanovich (ivi, pp. 31-32): «Virginis intacte cum veneris ante figuram / pretereundo cave ne taceatur, Ave. / Felix mater, Ave; qua mundus solvitur, Ave; / que genitricis Eve ve facis esse breve. / Angelus inquit: "Ave". Nuis, alma puerpera, clave. / Fit Deus, haudque rave, qui tulit omne rave. / Eva revolvit Ave, ve tollens gestaque prave. / Istud Ave suave mitigat omne grave. / Utar Ave nave pelago, celis quoque clave. / Dum cano sic gnave, Virgo beata, fave. / Dic ingressus Ave, fugias ut verbera clave. / Hoc per conclave dicere vana pave. / Hac ave fretus ave celos, alis aquilave, / mente columbave, dum sibi dicis: Ave». Come conclude lo studioso, la trascrizione corretta di un testo di tale complessità dovrebbe farsi garante dell'identità tra autore e copista, la cui firma pure compare accanto all'ultimo verso nella forma «P. de Monteforti». Non del tutto persuaso da questa attribuzione Vincenzo Romano, *Un carne alla Vergine Maria*, in «Belfagor», 14 (1959), pp. 686-698, che rintraccia un errore nell'ultimo verso («sibi» andrebbe a suo parere corretto in «tibi», p. 697). Giuseppe Di Stefano, *Per la fortuna di Valerio Massimo nel Trecento: le glosse di Pietro da Monteforte ed il commento di Dionigi di Borgo S. Sepolcro*, in «Atti dell'Accademia di Scienze di Torino», 96 (1961-1962), pp. 777-790: 786, n. 3, individuando la fonte delle glosse di Pietro Piccolo a Valerio Massimo nel commento di Dionigi da Borgo San Sepolcro, accenna alla possibilità che anche il carne recuperi e rielabori un testo precedente.

264. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, p. 31.

265. La lettera di Barbato a Petrarca intende principalmente informare l'amico della scomparsa di Giovanni Barrili e lo fa, nella dichiarata impossibilità di elaborare pensieri degni in un momento

Per parte sua Boccaccio, a Napoli un'ultima volta in anni ormai liberi dal dominio acciaiolesco, fa esperienza a quest'altezza di una nuova e diversa accoglienza, riscuotendo un certo apprezzamento a corte non solo tra i vari intellettuali ma presso gli stessi sovrani che, come lui stesso racconterà a Nicolò Orsini prima²⁶⁶ e a Iacopo Pizzinga poi,²⁶⁷ gli offrono senza riserve la prospettiva di una dimora stabile e di una vecchiaia lunga e tranquilla nel Regno. La stessa copia a buono del *De mulieribus claris* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 90 sup. 98, riconducibile al torno d'anni 1370-1373²⁶⁸), latrice di un'opera cui il Certaldese aveva atteso in anni precedenti e che circa un decennio prima aveva dedicato ad Andreina Acciaiuoli, sorella del gran siniscalco Niccolò, non nasconde «i segni di una chiara polarizzazione [...] nei confronti della corte angioina»,²⁶⁹ alla luce della riorganizzazione interna della raccolta ma soprattutto della scelta di aggiungere, in chiusura, proprio la biografia di Giovanna I, regina di Gerusalemme e di Sicilia.²⁷⁰ Anche il nome di Boccaccio dunque, al pari di quello di Pietro Piccolo da Monteforte e tanto più se a questo accostato, risulta del tutto compatibile con la figura di intellettuale e letterato che avrebbe potuto congegnare, ispirandosi agli ultimi avvenimenti napoletani, un componimento di singolare ironia come quello trádito da St, o cui la regina Giovanna, in occasione di una ricostruzione edilizia da lei avviata, avrebbe potuto affidare il compito di elaborare un'iscrizione enigmatica che fosse insieme commemorativa e a suo modo rassicurante, conforme alle aspettative di un popolo fortemente provato dai numerosi disordini politici ma sempre, a volte anche sorprendentemente, assai fiducioso nell'operato della propria sovrana.

Se dunque Pietro Piccolo e Boccaccio possono dirsi senza difficoltà gli autori di questi versi, altro lavoro resta da svolgere per individuare chi decise di

così doloroso, attraverso le parole stesse di Pietro Piccolo, dal quale Barbato ha appunto ricevuto la notizia. Nella breve lettera il giurista irpino è poi ricordato anche nelle vesti di grande devoto del Petrarca, al quale – riferisce sempre Barbato – Pietro Piccolo avanzerebbe la richiesta di alcuni versi in onore dell'amico comune appena scomparso. A tale proposta, Barbato allega l'epitaffio composto da Pietro Piccolo per il nipotino di Giovanna, del quale però non si conserva traccia. Cfr. Marco Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma, Tipografia Vaticana, 1904, pp. 32-33.

266. Cfr. Giovanni Boccaccio, *XIII. A Niccolò Orsini*, in *Epistole*, pp. 653-657: 654-656: «Ceterum in discessu meo a Neapoli – non verebor verum dicere – serenissimus princeps Iacobus Maioricarum rex fecit onerari me precibus ut sub umbra sue sublimitatis otiusus senium traherem».

267. Cfr. Giovanni Boccaccio, *XIX. A Iacopo Pizzinga*, p. 658: «Curabat enim, vir eximius [Ugo di Sanseverino], etiam me invito, totis viribus ut me, interveniente subsidio serenissime domine Iohanne Ierusalem et Sicilie regine, apud Parthenopeos placido locaret in otio».

268. Per una descrizione del ms. cfr. Sandro Bertelli, *L'autografo del De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 201-202, scheda nr. 40. Il ms. è datato al «1373 c.» da Bertelli, *L'autografo del De mulieribus claris*, p. 201; ritenuto «databile intorno al 1370-1372» da Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, p. 131.

269. Silvia Argurio-Valentina Rovere, *Boccaccio alla corte di Napoli: le redazioni del De mulieribus claris*, in *Dal testo all'opera*, a cura di Marialaura Aghelu, Gaia Benzi, Mario Cianfoni, Silvia Corelli, Chiara Licameli, Alessandra Mattei, Federico Ruggiero, Giuseppe Zappalà, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 13-25: 24.

270. Cfr. Caterina Malta, *De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 197-200. Sulle vicende compositive e le diverse fasi redazionali dell'opera si vedano i più recenti Argurio-Rovere, *Boccaccio alla corte di Napoli*, e Carla Maria Monti, *Le biografie antiche: il De mulieribus claris e il De casibus virorum illustrium*, in Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*, pp. 217-232.

trascriverli sull'ultima carta di St. L'accertamento paleografico condotto su entrambi i componimenti esclude con certezza l'autografia di Boccaccio,²⁷¹ mentre resta da verificare quella di Pietro Piccolo: ulteriori controlli paleografici potranno giudicare se possa appartenere a quest'ultimo non solo la mano che vergò, in fondo al codice, i versi su Castel dell'Ovo, ma anche una di quelle che annotarono qua e là i margini del manoscritto e introdussero *maniculae* e altri segni di attenzione accanto ai contenuti dell'opera di Dante giudicati di maggior rilievo. Sappiamo, e proprio attraverso la testimonianza di una lettera inviata dallo stesso Pietro Piccolo a Boccaccio, che il giurista meridionale, grazie alle letture praticate negli anni della sua giovinezza, possedeva una discreta conoscenza della *Commedia* dantesca.²⁷² Sebbene nessun appiglio concreto – in assenza di una verifica paleografica – consenta al momento di affermare che la *Commedia* Strozzi 152 possa essergli appartenuta, molti degli elementi emersi da questo scavo documentario rendono assai plausibile quantomeno l'eventualità che il manoscritto, di certo a Napoli nella seconda metà del Trecento, possa essere passato per le sue mani.

Al di là, comunque, della paternità delle annotazioni marginali sparse sul codice, tutte ancora da studiare, un eventuale coinvolgimento di Pietro Piccolo anche soltanto nella trascrizione dei componimenti su Castel dell'Ovo in fondo a St consentirebbe, alla luce della stretta collaborazione con Boccaccio, di restringere la data della composizione e della copia dei versi su St a un lasso di tempo assai circoscritto, compreso tra l'autunno del 1370 e la primavera del 1371, in coincidenza con l'ultimo soggiorno partenopeo del Certaldese e a pochissima distanza dagli avvenimenti napoletani. Ma, in assenza per il momento di appigli certi, la composizione dei versi così come traditi da St sarà da fissare ragionevolmente ad anni non troppo lontani dall'avvio del restauro architettonico del castello (ossia non troppo dopo il 1370), e la loro trascrizione su St verosimilmente entro lo scadere del secolo.

6. All'origine dell'allestimento del corredo di St: indagine su committenti e primi proprietari del manoscritto

Se numerosi indizi disseminati tra le carte di St denunciano la migrazione del manoscritto a Napoli e lo collocano sicuramente in città a ridosso di determinati avvenimenti storici, nessuna traccia consente invece al momento di risalire con certezza ai committenti o primi possessori del codice.

A partire dallo stemma apposto sul frontespizio di c. 1r del manoscritto, il cui proprietario risulta a oggi non ancora identificato, ho condotto alcune indagini orientate a verificare la possibilità di un coinvolgimento, nella committenza o più

271. L'*expertise* è di Marco Cursi, che ringrazio vivamente per l'aiuto.

272. «Qua de re quod de poesi Dantis Alligerii, cum primum puer adhuc eam audivi et vidi, continuo dixisse me recolo impletumque video, iam illam scilicet, vulgari licet ydiomate promulgatam» (cito dalla trascrizione di Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte*, pp. 48-49). Cfr. in proposito, ivi, p. 17; Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 89, 94-98; Mazzucchi, *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, p. 9; Id., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia*, p. 204.

semplicemente nell'acquisto del codice a fini collezionistici, del gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli. Nel campo dello stemma realizzato su St, seppur parzialmente abraso, è difatti possibile distinguere senza troppe difficoltà la sagoma di un leone nero rampante in campo argento, che potrebbe corrispondere alla versione ossidata del più noto leone azzurro degli Acciaiuoli²⁷³ o rappresentarne una variante meno diffusa, sebbene questa seconda possibilità, pur documentata,²⁷⁴ si scontri con l'esistenza di simboli araldici esclusivi del gran siniscalco, già distinti, per privilegio concessogli dal re, da quelli della famiglia d'origine.²⁷⁵

La verifica della plausibilità di un coinvolgimento dell'Acciaiuoli nelle vicende napoletane di St fa chiaramente i conti, come si immagina, con il complesso delle incertezze circa i modi e i tempi della migrazione del manoscritto dantesco da Firenze a Napoli. Degli spostamenti del codice conosciamo, come si è detto, solo un tardo passaggio napoletano, intrecciatisi a precisi avveni-

273. Lo stemma degli Acciaiuoli di Firenze, ampiamente documentato, appare «d'argento, al leone d'azzurro, linguato e armato di rosso» (Francesca Fumi Cambi Gado, *Stemma della famiglia Acciaiuoli*, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina. Mostra di documenti privati restaurati* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 ottobre-9 dicembre 1989), Firenze, ACTA, 1989, pp. 30-31: 30, scheda nr. 10), ma si rintracciano anche versioni semplificate, con leone sprovvisto di lingua e unghioni. Cfr. *Blasoni delle famiglie toscane descritte nella Raccolta Ceramelli Papiani*, consultabile online all'indirizzo: <http://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=IndiceFamiglie> (ultimo accesso: luglio 2023). La digitalizzazione rimanda al fondo, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti*, 471, "Armi di Firenze, Città, Terre e Castelli, e Famiglie fiorentine", sec. XVIII. Per la variante semplificata (d'argento al leone d'azzurro) cfr. anche la descrizione di Vincenzio Borghini, *Dell'Arme delle famiglie fiorentine, con le annotazioni di Domenico Maria Manni*, Firenze, Festina Lente, 1990 (rist. anast.), p. 72, tav. III, fig. VIII.

274. La variante con scudo d'argento al leone di nero, meno frequente, è documentata in Giacomo Pietramellara, *Il libro d'oro del Campidoglio*, Roma, 1893-1897, I, p. 34, ma parrebbe che tale blasono sia appartenuto principalmente al ramo siciliano della famiglia. Cfr. in proposito la tavola contenuta in Vincenzo Palizzolo Gravina, *Il blasone in Sicilia*, Palermo, 1871-1875, p. 588, nr. 10. Ancora al leone di nero, ma coronato, è lo stemma degli Acciaiuoli di Sicilia secondo Giovanni Battista Di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, presso la direzione del Giornale araldico, 1886 (ristampa anastatica Forni Editore, 1965).

275. L'arma del gran siniscalco veniva migliorata con l'aggiunta di uno stendardo caricato di tre gigli d'oro, sostenuto dal leone azzurro, per cui cfr. Luigi Borgia, *Gli ampliamenti degli stemmi in Toscana*, in *Brisures, augmentations et changements d'armoiries. Actes du V Colloque international d'héraldique* (Spolète, 12-16 octobre 1987), Bruxelles, Académie internationale d'héraldique, 1988, pp. 51-72: 65. Di tale ampliamento poté disporre l'intera discendenza di Niccolò, ma non il padre, Acciaiuoli, deceduto prima del conferimento della carica di gran siniscalco (e dunque della concessione dello stemma migliorato) al figlio. Ne sono testimonianza i blasoni intagliati sulle lastre tombali ancor oggi visibili alla Certosa del Galluzzo (Firenze): mentre Niccolò, il figlio Lorenzo e la sorella Lapa accludono ai propri stemmi la variante ampliata, il padre Acciaiuoli conserva quello originario. Cfr. in proposito Fumi Cambi Gado, *Stemma della famiglia Acciaiuoli*, p. 31; Caterina Chiarelli, Giovanni Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano, Electa, 1982, pp. 275-277, tavv. 212-215. Un ulteriore ampliamento dello stemma Acciaiuoli si rintraccia nell'arma del cugino di Niccolò, Angelo Acciaiuoli, arcivescovo, cui fu concesso di «introdurre nel suo scudo, facendola sorreggere dal leone, una lunga croce astile di rosso, rappresentante, forse, la sua dignità episcopale» (Fumi Cambi Gado, *Stemma della famiglia Acciaiuoli*, p. 30), come pure testimonia il monumento funebre a lui dedicato, anch'esso situato presso la Certosa fiorentina (cfr. Chiarelli, Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, pp. 277-278, tav. 222).

menti cittadini, che aiutano a collocare con certezza il codice nella capitale del Regno angioino, ma che non bastano a ricostruire con esattezza il momento del suo approdo in città. La questione è ulteriormente complicata dalla possibilità che la decorazione estesa di St sia stata realizzata non a Firenze (dove è allestito il testo e approntata la decorazione incipitaria), ma direttamente nel Regno: in tal caso, il manoscritto potrebbe essere giunto nella capitale angioina anche molto presto, sin dal terzo o quarto decennio del secolo; se invece il corredo esteso è da ritenersi avviato e in gran parte condotto in ambito fiorentino, difficilmente il manoscritto avrà raggiunto la città di Napoli prima del sesto decennio del Trecento.

Circa la possibilità di un contatto diretto di Niccolò Acciaiuoli con il libro di Dante, è assai plausibile che, nell'ambito di «una meno rigida separazione tra le sfere d'influenza della cultura latina e volgare»²⁷⁶ caratteristica del regno di Giovanna I, e nonostante la dichiarata devozione per la poesia e la figura di Petrarca²⁷⁷ e i noti attriti con il vecchio amico Boccaccio,²⁷⁸ il gran siniscalco nutrisse qualche interesse, pure vago e superficiale, per la *Commedia* dantesca. Alcune testimonianze rintracciabili nell'epistolario Acciaiuoli conservano pochi ma significativi indizi di una lettura, forse giovanile ma non per forza fiorentina, del poema da parte del funzionario del Regno: se il riferimento indiretto all'«orazion picciola» dell'Ulisse dantesco (*If* XXVI 122), contenuto in un'allusione dell'amico Giovanni di Rucco Savini in risposta a una precedente missiva di Niccolò («Tu mi scrivi che in niuno caso se' disposto a volere vivere come brutto ma solo per seguire virtù e chonoscenza»²⁷⁹), potrebbe derivare anche dall'impiego di un'espressione ormai

276. Sabatini, *Napoli angioina*, p. 86.

277. Ne sono testimonianza i diversi inviti che Acciaiuoli rivolse a Petrarca perché si trasferisse alla corte di Napoli, due visite al poeta durante una sosta a Milano nell'estate del 1360, l'incontro a Sulmona presso Barbato, in presenza anche dei due Orsini, Nicola e Napoleone, finalizzato alla lettura di alcuni versi del Petrarca e alla formulazione di un invito che persuadesse definitivamente il poeta a pubblicare la sua *Africa*. Cfr. Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, pp. 199-200, 228 e n. 2, 252; Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, II, p. 169; Ernest H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, a cura di Luca Carlo Rossi, trad. di Remo Ceserani (ed. or. *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951), Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 203-204 e 217-219. Sul mecenatismo di Acciaiuoli cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 86-89; Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 348-366.

278. Sui rapporti tra Boccaccio e il gran siniscalco, avviati con la comune formazione fiorentina presso Giovanni Mazzuoli da Strada, proseguiti a Napoli tra il 1331 e il 1338, ma poi irreparabilmente incrinatisi a causa della scarsa considerazione che Acciaiuoli riservò al concittadino e della forte delusione scaturita in quest'ultimo a seguito dei primi soggiorni napoletani, cfr. Émile G. Léonard, *Nicolas Acciaiuoli victime de Boccace*, in *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses Françaises, 1934, pp. 139-148; Id., *Boccace et Naples: un poète à la recherche d'une place et d'un ami*, Paris, Droz, 1944; Ugurgieri della Berardenga, *Gli Acciaiuoli di Firenze*, pp. 278-309; Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, passim; Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 87, 112-115; Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, passim. Si vedano anche i più recenti Id., *La Certosa di San Lorenzo: metafora incompiuta dei sogni del Gran Siniscalco*, in *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo*, pp. 129-149 e Jason Houston, *Tre amici fiorentini fra Napoli e Firenze*, ivi, pp. 151-166.

279. Si tratta dell'estratto di una lettera che Giovanni di Rucco Savini invia all'amico Niccolò da Rodi, il 13 marzo del 1338. La citazione dantesca è segnalata da Ida G. Rao, *Il carteggio*

proverbiale, e se il richiamo all'«acqua di Lete»²⁸⁰ espresso in un'altra missiva del gran siniscalco potrebbe qualificarsi anche come «reminiscenza classica non mediata dalla lettura del conterraneo»,²⁸¹ certo colpiscono la definizione di «noverca» adoperata dall'Acciaiuoli in una lettera del 1 aprile 1352 per riferirsi all'amata e ostile Firenze²⁸² o il suo peculiarissimo ideale di nobiltà, fortemente diviso tra una ferrea difesa dantesca dell'«elitismo delle qualità e non della schiatta»²⁸³ e il malcelato desiderio di un lignaggio antico, non sfuggito al concittadino Giovanni Boccaccio (e da questi, tra le altre cose, aspramente criticato²⁸⁴).

Il gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli è del resto colui che il vecchio amico certaldese, scrivendo risentito a Francesco Nelli nel 1363, immortala, nel vivo della temperie culturale del Regno di Napoli, nell'atto di «intra più sommi sedere, e parlare e recitare storiuzze note alle femminelle, ed alcuna volta mandare fuori alcune parole che sanno un poco di grammatica, libri palesemente trassinare e leggere alcuni versicciuoli». ²⁸⁵ La figura goffa dell'Acciaiuoli, che arranca sul latino e si diletta con storielle di bassa levatura, è inoltre – stando sempre al profilo che ne restituisce Boccaccio – tanto più spregevole per una detestabile abitudine all'accumulo e al sequestro dei libri, «per ragione o per forza o per dono o

Acciaiuoli della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Roma, Libreria dello Stato, 1997, p. 36, scheda nr. 4 (II, 245), e ripresa da Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 17-18, e Cursi, *Libri e modelli librari*, p. 81.

280. «Io in questa parte voglio bere di l'acqua di Lete», scrive Niccolò al padre Acciaiuoli, da Napoli, l'8 ottobre del 1338. Come si vede, l'anno coincide con quello della lettera contenente il riferimento precedente. La probabile reminiscenza dantesca è indicata, seppur dubitativamente, da Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 18. Cfr. anche Cursi, *Libri e modelli librari*, p. 81. La lettera è catalogata in Rao, *Il carteggio Acciaiuoli*, p. 36, scheda nr. 5 (I, 87); si veda anche Ead., *Lettera di Niccolò al padre Acciaiuoli*, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina*, p. 34, scheda nr. 12.

281. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 18.

282. Niccolò scrive amareggiato, da Napoli, al cugino Jacopo di Donato, suo principale corrispondente a Firenze, in merito al pagamento di 5.000 fiorini ancora attesi da parte del Comune fiorentino a seguito della vendita di Prato, conclusasi il 23 febbraio del 1351: «Io non vollio que per me si paghi sega ne lima. [...] Se mi serà facto in quista forza, male mi saperà e forse non averà bono consilio cotesto Comune voleremi lapidare di bona opera, ne per giusto disdegno faremi cambiare o turbare ma bona intenzione. Vollio que ancora sopra questa materia mi riscrivi accioque, se pure me volessono trattare per filliastro, io loro reputi per noverca» (corsivo mio). Il testo integrale della lettera è riportato da Léonard, *Histoire de Jeanne I^{re}*, pp. 488-489, doc. LXX. Il riferimento dantesco, pure già segnalato da Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 327, è naturalmente la «spietata e perfida noverca» di *Pd* XVII 47.

283. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 351.

284. Nella celebre lettera al Nelli, Boccaccio irride duramente alcune ingenue dichiarazioni del gran siniscalco, tutte strettamente connesse al rimpianto di non possedere natali illustri: «Mentre che io era presso a Mecenate, io udii certamente lui molte volte dire ed affermare con quanta gravità poteva, sé desiderare d'essere nudo di sue ricchezze pure che egli traesse la generazione sua dagl'iddii di Frigia [...] Che nel sangue, che nella schiatta di Troia vede costui di nobiltà più che nel suo o in altro quale più gli piace? Non abbiamo noi i corpi da un medesimo padre? non fabbricati da un medesimo artificio di natura? non composti di quelli medesimi elementi con re e con lavoratori, con quella medesima legge, e passibili e mortali? [...] E nondimeno, se a questa così grande affezione è tirato, perché non chiamò egli il padre, Giove? perché non il Sole? E sarà più nobile che non sono gl'iddii di Frigia» (Boccaccio, *Epistola XIII*, in *Epistole*, pp. 596-629: 624-625).

285. Boccaccio, *Epistola XIII*, p. 618.

per prezzo o per rapina aggregati»,²⁸⁶ e per una smaccata tendenza al collezionismo, ostentata con fierezza ai suoi interlocutori: lo si coglie difatti «spessissime volte, mentre che nel parlare si cade nel nome d'alcuno di questi, dire, non altrimenti che se tutto l'avesse letto, sé averlo nell'armario». ²⁸⁷

Il ritratto del gran siniscalco tracciato da Boccaccio al Nelli, seppur condito di giudizi perentori, esacerbatosi dallo sfogo personale di cui è in larga parte depositaria la lettera, coincide dunque con quello di un funzionario politico mediamente colto, il quale usa collezionare libri, procurandoseli nei modi e con i mezzi più disparati, non già per il piacere di leggerli o studiarli, quanto per la frenesia di accumularli, intercettandone evidentemente il valore economico e intravedendovi il prestigio intellettuale e sociale derivante dal possederne.²⁸⁸ È verosimile dunque che l'Acciaiuoli, assecondando la propria formazione e nel pieno della smania culturale che pare caratterizzare soprattutto l'ultimo decennio della sua vita, possa essere stato attratto dall'idea di aggiungere un *Dante* alla propria libreria, ancor più se conforme alle direttrici culturali del Regno e in linea con le tendenze librerie del momento. Dalla seconda metà del secolo XIV è ampiamente attestata a Napoli, com'è noto, non solo la circolazione del poema, molto probabilmente attiva, seppur in misura minore, già da circa un ventennio²⁸⁹ – incoraggiata dalla

286. *Ibidem*. Ben si concilia con tale *modus operandi* la notazione, fulminea ma piuttosto penetrante, sull'Acciaiuoli che è possibile ricavare dal noto episodio legato alla prima fortuna del *Decameron* e all'appassionata richiesta che Francesco Buondelmonti, nipote di Niccolò Acciaiuoli, figlio della sorella Lapa e di Manente di Gherardo, rivolge a Giovanni Acciaiuoli, arcivescovo di Patras, perché restituisca a lui e a lui solo «il libro de le novelle di meser Giovanni Bocacci». L'autore della lettera, scritta da Ancona e datata 13 luglio 1360, raccomanda in particolare che il libro non giunga, tra gli altri, tra le mani dello zio («e che non lo desse né a meser né a nullo se non a me»), consapevole del fatto che, se così avvenisse, quasi certamente il volume non farebbe più ritorno al proprietario. Cito dalla trascrizione di Marco Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, p. 20. La lettera è catalogata e descritta in *Mostra di manoscritti, documenti ed edizioni (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 maggio-31 agosto 1975)*, Certaldo, a cura del Comitato promotore, 1975, pp. 56-57; Rao, *Il carteggio Acciaiuoli*, p. 84, scheda nr. 129 (II, 182). Per l'episodio, cfr. Émile G. Léonard, *La nomination de G. A. à l'archevêché de Patras (1360)*, in *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga*, Paris, J. Gamber, 1933, pp. 513-535: 525; Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II, pp. 163-169; Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1994 [1993], I, pp. 349-350; Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 356-357; Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, pp. 19-21.

287. Boccaccio, *Epistola XIII*, pp. 618-619.

288. Di grande interesse, a questo proposito, quanto scrive Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 356-357 in relazione alla famiglia d'origine di Niccolò: «caratteristica peculiare dell'ambiente in cui Niccolò si formò, e più in generale della famiglia Acciaiuoli, è l'enorme importanza attribuita ai libri, a partire dal loro valore in quanto merci pregiate – gli Acciaiuoli erano tra le non numerose compagnie che si occupavano anche di compravendita di libri –, per giungere sino alla dimensione formativa ma, soprattutto, a quella dello svago ricreativo».

289. Largamente note le attestazioni di citazioni dantesche nei sermoni di Agostino d'Ancona e Ruggiero di Sicilia «composti a Napoli rispettivamente tra il 1322 e il '28 e prima del '36» (Sabatini, *Napoli angioina*, p. 94), cui si aggiunge, come visto, la dichiarazione di Pietro Piccolo da Monteforte, in una lettera al Boccaccio, circa una lettura del poema da lui compiuta in età giovanile, ascrivibile dunque anch'essa agli anni Venti del Trecento. Cfr. Gustavo R. Ceriello, *Versi della Divina Commedia in uno scrittore trecentista*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», 26 (1921), pp. 131-142; Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 65, 94-95; Mazzucchi, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia*, p. 204; Id., *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, p. 9;

prima attività esegetica locale, a sua volta stimolata dalla presenza in città di commenti provenienti dall'area fiorentina²⁹⁰ –, ma soprattutto uno spiccato interesse per l'allestimento di lussuosi esemplari del poema, di cui offrono importanti testimonianze, tra gli altri, il celebre *Dante Filippino*²⁹¹ oppure, per ricchezza ed estensione dell'apparato decorativo, l'Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48 (olim Holkham Hall, ms. 514; d'ora in avanti Holkham)²⁹² –, sebbene sulla localizzazione di quest'ultimo ancora si discuta.²⁹³ Non sorprenderebbe dunque se anche il gran siniscalco del Regno bramasse una copia tutta per sé di un'opera che a Napoli, dalla metà del secolo, aveva conosciuto una diffusione significativamente ampia, oltrepassando i confini della più ristretta cerchia fiorentina residente e operante in città e generando una certa curiosità anche tra gli intellettuali della capitale angioina.²⁹⁴

Tenendo conto dei numerosi spostamenti e dei molteplici impegni politici presso e fuori la capitale cui era obbligato un uomo di stato della levatura di Acciaiuoli, l'acquisto di un codice del poema interamente gestito da lui e localizzato a Firenze potrebbe aver avuto luogo in occasione di soli due soggiorni fiorentini, peraltro piuttosto ravvicinati: un primo rientro del gran siniscalco a Firenze, nella

Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 151; Oriana Visani, *Citazioni di poeti nei sermonari medievali*, in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 123-145.

290. Per un quadro della prima circolazione dei commenti al poema nell'Italia meridionale di età angioina e delle numerose e inevitabili contaminazioni tra materiali esegetici importati e produzioni locali, cfr. Mazzucchi, *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, pp. 9-52; Id., *Contributi dell'antica esegesi dantesca a un vocabolario storico del dialetto napoletano*; Id., *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*; Id., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia*.

291. Le indagini codicologiche di Giancarlo Savino hanno chiarito che il codice dovette essere trascritto da un copista fiorentino direttamente a Napoli, in un torno d'anni compreso tra il 1355 e il 1360, «proprio a ridosso, se non un poco oltre, il discrimine boccaccesco» (Savino, *Statigrafia del Dante Filippino*, p. 77). La peculiare impaginazione riservata alle illustrazioni ha condotto a ipotizzare un «programma combinato» (p. 79), al quale copista e miniatore attesero congiuntamente sin dalla prima fase dell'allestimento del codice. La datazione alla seconda metà degli anni Cinquanta del Trecento è confermata, a seguito dell'analisi del contesto pittorico di realizzazione delle miniature, da Perriccioli Saggese, *Le miniature del Filippino*.

292. Sul codice, per lo più ricondotto alla seconda metà del Trecento, cfr. Laura Pasquini, *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48)*, in *Dante visualizzato I*, pp. 237-257 e relativa bibliografia. Nell'ambito della discussione critica sulla datazione del codice (per cui cfr. ivi, p. 237, n. 1), la studiosa propende però per una cronologia più alta, coincidente con l'età ancora robertiana; della stessa opinione Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 53-56, 63, che ritiene il codice realizzato tra il 1340 e il 1345. Sostengono invece una datazione al terzo quarto o alla seconda metà del secolo Sabatini, *Napoli angioina*, p. 75; Ciardi Dupré dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini*, pp. 84-85; Perriccioli Saggese, *Le miniature del Dante Filippino*, p. 89; Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia*, pp. 130-131. Il ms. è interamente visionabile all'indirizzo <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/10974934-30a5-4495-857e-255760e5c5ff/> (ultimo accesso: luglio 2023).

293. Cfr. il più recente *Il manoscritto Holkham misc. 48. Dante Alighieri, Commedia: saggi e commenti*, a cura di Marina Solimine e Sara Esposito, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2021 (saggi di Lucia Battaglia Ricci, Sandro Bertelli, Laura Pasquini), part. Sandro Bertelli, *Il ms. Oxford, Bodleian Library, misc. 48 (già Holkham Hall)*, pp. 95-129: 108-116 con bibliografia ivi indicata.

294. Cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, pp. 93-94.

primavera del 1355, e una seconda visita alla città, forse più rapida, ascrivibile al dicembre 1359.²⁹⁵

Circa il primo soggiorno, è Matteo Villani a documentare che Niccolò Acciaiuoli «se ne venne a Firenze del mese di aprile»²⁹⁶ dell'anno 1355, facendo in quell'occasione tale sfoggio di ricchezza da alimentare unicamente la cattiva fama di cui già godeva presso i concittadini.²⁹⁷ La testimonianza del Villani, ponendo l'accento sullo sfarzo delle cerimonie e dei banchetti allestiti dall'Acciaiuoli, prova che questa volta, forse diversamente da quanto accadde in altre circostanze, il gran siniscalco dovette trattenersi in città per un periodo medio-lungo: il soggiorno fiorentino precede difatti di poco il passaggio a Pisa in occasione dell'incoronazione poetica di Zanobi da Strada, conferitagli da Carlo IV di Boemia nel maggio dello stesso anno²⁹⁸ (e che tanto fece discutere gli amici e letterati Petrarca, Boccaccio e Nelli²⁹⁹). È assai probabile che il gran siniscalco si sia recato a Pisa direttamente da Firenze. Il rientro in patria del 1355 si colloca peraltro in un momento significativamente prossimo a quello della fondazione napoletana dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Spirito,³⁰⁰ della redazione degli *Statuti* e dell'allestimento del celebre esemplare manoscritto che ne tramanda il testo (ms. Fr. 4274), arricchito, come già visto, da una splendida traduzione visiva realizzata per mano dell'artista di corte Cristoforo Orimina. Una simile impresa, che riflette gli ideali cavallereschi del gran siniscalco e riporta in auge un immaginario di nobiltà per molti contemporanei già tramontato,³⁰¹ restituisce efficacemente l'immagine di uno statista con velleità da mecenate, sostenitore e membro di un ordine di cavalieri ispirato a modelli francesi e impregnato di letteratura, a partire dalla «scelta come sede per le riunioni annuali di un luogo legato più alla dimensione mitica e magica che a quella religiosa»,³⁰² proprio Castel dell'Ovo – «Chastel de l'Euf enchanté du merveilleux péril» secon-

295. Acciaiuoli transiterà a Firenze anche nel dicembre del 1360, ma si tratterà di una sosta molto breve, peraltro svolta in un clima di grande ostilità collettiva. Cfr. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 341-345.

296. Matteo Villani, *Cronica, con la continuazione di Filippo Villani*, ed. critica a cura di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 1995, IV XCI, pp. 604-605.

297. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 325-345 analizza e discute accuratamente gli intenti sottesi a una simile condotta e la forte emotività connessa al rapporto difficile, diviso tra amore e odio, del gran siniscalco con la città di Firenze. Cfr. anche Ugurgieri della Berardenga, *Gli Acciaiuoli di Firenze*, pp. 226-227.

298. Cfr. Sabatini, *Napoli angioina*, p. 88; Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, pp. 198-200; Marco Petoletti, *Due nuovi manoscritti di Zanobi da Strada*, in «Medioevo e Rinascimento», 23 (2012), pp. 37-59: 38-40; Baglio, «*Avidulus gloriae*», p. 345; Id., *Zanobi da Strada*, p. 161.

299. Cfr. in proposito Paola Guidotti, *Un amico del Petrarca e del Boccaccio: Zanobi da Strada, poeta laureato*, in «Archivio Storico Italiano», 88, 2 (1930), pp. 249-293; Émile G. Léonard, *Victimes de Pétrarque et de Boccace: Zanobi da Strada*, in «Études italiennes», 4 (1934), pp. 5-19; Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, p. 200 e n. 1; Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 206-207; Wilkins, *Vita del Petrarca*, p. 175.

300. Del 1352 ma in realtà formalizzata nella Pentecoste del 1353, nel giorno dell'anniversario dell'incoronazione regale. Cfr. De Frede, *Nel regno della prima Giovanna*, p. 227; Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, p. 463; Id., *Histoire de Jeanne I^{re}*, p. 12; Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 352-356.

301. Cfr. *ibidem*.

302. Ivi, p. 354.

do il testo degli *Statuti*³⁰³ –, il Castello incantato di Virgilio, così caro ai napoletani del tempo, di cui molto abbiamo detto. Possiamo allora forse intercettare, con un piccolo sforzo di immedesimazione, il sentimento confuso, e probabilmente anche un poco risentito, che dovette investire i fiorentini spettatori del rientro in patria, fastoso e piuttosto caotico, del loro concittadino.

Durante la permanenza fiorentina del 1355 Niccolò Acciaiuoli avanzava inoltre l'invito, dapprima a Petrarca e forse personalmente anche a Boccaccio,³⁰⁴ a recarsi presso la corte di Napoli per poter godere dei benefici della sua ospitalità, e forse riservava una visita alla sua Certosa in costruzione in Val d'Ema, per ammirare i lavori già compiuti e incoraggiare quelli ancora in corso, da tempo seguiti per via epistolare con mirabile tenacia.³⁰⁵ Quattro anni dopo, durante la seconda «felice digressione a Firenze»³⁰⁶ del dicembre 1359, Acciaiuoli incrociava ancora una volta Boccaccio e gli destinava un secondo e ultimo invito a corte, probabilmente a seguito dell'incontro con il *Decameron*, forse proprio in quell'occasione bramato (e commissionato in copia) dal nipote Francesco Buondelmonti.³⁰⁷

Se è dunque questo il momento culturalmente più intenso della vita dell'Acciaiuoli e quello storicamente più favorevole per immaginare un acquisto dantesco gestito di persona a Firenze, la ricostruzione delle circostanze pratiche di una simile compravendita pone qualche difficoltà. Se si ammette che all'altezza cronologica dei due soggiorni fiorentini dell'Acciaiuoli (1355 e 1359) l'illustrazione delle carte di St è avviata e presumibilmente già interrotta, si dovrà supporre che il gran siniscalco acconsentisse all'acquisto di un esemplare già parzialmente decorato da altri e rimasto incompiuto, e che si rivolgesse a un libro siffatto pur a fronte della possibilità di procurarsene uno contenente il solo testo del poema (sicuramente più pratico, se l'intenzione era quella di farlo miniare) o ancora alla possibilità di commissionarne uno *ex novo* direttamente nel Regno. Se invece si immagina che la decorazione di St non fosse ancora stata intrapresa e che il gran siniscalco stesse acquistando un testo da far illustrare poi a Napoli, si dovrà in qualche misura tener conto della difficoltà di ricondurre ad anni così tardi (1355-

303. Léonard, *Histoire de Jeanne I^{re}*, p. 18.

304. Cfr. Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, pp. 199-203.

305. I riferimenti alla costruzione, presso Firenze, di un monastero destinato all'ordine dei certosini si rintracciano numerosi nella corrispondenza dell'Acciaiuoli, dal primo desiderio di fondazione espresso nel 1338 alle ferree disposizioni dell'ultimo testamento del 30 settembre 1359. L'ipotesi di un passaggio di Acciaiuoli alla Certosa nella primavera del 1355 è avanzata da Giovanni Leoncini, *Niccolò Acciaiuoli e gli inizi della Certosa fiorentina*, in Chiarelli, Leoncini, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano, Electa, 1982, pp. 10-20: 13, e sostenuta da un riferimento contenuto in una lettera del 19 gennaio 1363, in cui l'Acciaiuoli stesso allude a una donazione cospicua in favore della Certosa di San Lorenzo effettuata «jam [...] anni octo et ultra». La lettera è conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, con segnatura Conventi Soppressi 51, nR. 235, c. 203v. Sulla peculiare spiritualità del gran siniscalco, la devozione ai santi di famiglia e l'«esasperata precisione» con la quale gestì e supervisionò in prima persona ogni fase della costruzione del monastero, cfr. le splendide pagine di Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 367-401. Per una panoramica più ampia, si vedano ora i saggi contenuti nel più recente *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo*.

306. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 223.

307. Si veda *supra*, pp. 98-99 e n. 286. Cfr. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II, pp. 164-165; Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, p. 26.

1359) un'impresa decorativa come quella di St, sul piano stilistico piuttosto distante dagli altri prodotti librari realizzati in ambiente angioino tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Chiaramente, non si può escludere la possibilità che il gran siniscalco venisse in possesso del manoscritto direttamente nel Regno, in un momento successivo a quello dell'approdo (del tutto autonomo) dell'esemplare in città,³⁰⁸ o che la commissione stessa dell'esemplare fosse più antica, riconducibile per esempio all'iniziativa di qualche esponente della sua famiglia, e che il gran siniscalco ne raccogliesse di persona, a Firenze, i frutti incompleti o, ancora, ricevesse l'impresa incompiuta a Napoli, per il tramite di uno dei numerosi amici intellettuali, consulenti o funzionari, frequentemente in viaggio tra Firenze e la capitale angioina.

Come si vede, offrire una risposta definitiva a una simile questione appare – almeno alla luce dei dati disponibili – pressoché impossibile, e non giunge in aiuto lo stato di conservazione dello stemma realizzato sul codice, che potrebbe non solo aver alterato il proprio colore originario, ma anche essere stato ridipinto e ricoprire un blasone ancora più antico. Un dato, però, è certo: lo stato di incompletezza dell'apparato iconografico di St elimina dal campo l'ipotesi di un dono o di un omaggio offerto al gran siniscalco; l'interruzione della decorazione *en bas de page* risulta difatti compatibile soltanto con un'impresa decorativa ordinata e avviata privatamente, da qualche potente o intellettuale, a Firenze come a Napoli, e rimasta poi sospesa (se decorata a Firenze, a un certo momento migrata a Napoli; se miniata nella capitale angioina, circolante ancora nel Regno e magari passata a nuovi proprietari).

Negli inventari ancora oggi disponibili dei libri che appartennero a Niccolò Acciaiuoli o cui in qualche misura il siniscalco poté avere accesso – dalla lunga lista del 1359 compilata dalla sorella Lapa³⁰⁹ a una seconda più breve³¹⁰ ma latrice di un piccolo gruppo di volumi quasi certamente da lui «non [...] solo gelosamente custoditi, ma anche letti»³¹¹ – di un *Dante* non c'è traccia, ma è certo che i

308. Circa la possibilità che un manoscritto con decorazione incompiuta venisse acquistato nella seconda parte del secolo XIV, a Firenze come a Napoli, si potrà considerare che la grande confusione legata all'epidemia di peste del 1348 aveva riportato sul mercato librario diverse copie appartenute a possessori ormai deceduti, oltre che rappresentato in più di un caso la ragione stessa dell'interruzione di commissioni e confezionamenti di libri già avviati. Cfr. almeno *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una rappresentazione*. Atti del XXX Convegno storico internazionale (Todi, 10-13 ottobre 1993), Spoleto, CISAM, 1994.

309. L'inventario è stato pubblicato per la prima volta da Remigio Sabbadini, *I libri del gran siniscalco Nicola Acciaiuoli*, in «Il libro e la stampa», 1 (1907), pp. 33-40: 37-40, poi rivisto da Luigi Chiappelli, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, in «Studi medievali», 1 (1928), pp. 456-470. È ora disponibile un'edizione commentata, con definitiva contestualizzazione, a cura di Luciano Gargan, *I libri di Niccolò Acciaiuoli e la biblioteca della Certosa di Firenze*, in «Italia medioevale e umanistica», 53 (2012), pp. 37-116. Sulla scrittura di Lapa Acciaiuoli e il suo rapporto con i libri cfr. ora il bel saggio di Cursi, *Gli Acciaiuoli e Giovanni Boccaccio*, pp. 181-189; il lavoro offre importanti novità anche sulla scrittura e sugli interessi letterari della sorella minore di Acciaiuoli, Andreina.

310. Il testo di questa seconda lista è reperibile in Chiappelli, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, p. 470.

311. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 358.

libri così barbaramente «aggregati»³¹² dal siniscalco dovettero essere molti di più di quanto risulta qui inventariato.³¹³ Verso il 1359-1360, una buona parte dei volumi dell'Acciaiuoli era peraltro verosimilmente già confluita nel progetto di una biblioteca situata presso la Certosa di San Lorenzo (Firenze), risalendo proprio al 1359 il lungo elenco di libri stilato da Lapa, e manifestando Boccaccio a Nelli, nel 1363, ancora una certa insofferenza nei confronti di quanto ai suoi occhi appariva come l'ennesimo sequestro indebito di volumi preziosi praticato dall'Acciaiuoli: «Io sono per volgermi in contrario se egli non apre la prigione alla moltitudine de' libri i quali appresso ad alcuni oziosi uomini, i quali non molto di lungi da Firenze nobilmente pasce, sotto chiave di diamante ha riposti».³¹⁴ La collezione del gran siniscalco dovette inoltre accrescersi ulteriormente anche a seguito del rientro a Napoli dei libri di Zanobi, subito dopo la sua morte (1361), così come lo stesso Zanobi aveva disposto che si facesse nel proprio testamento, e come lo stesso Acciaiuoli, in una lettera dello stesso anno, si premurava di ricordare al notaio Landolfo Caiazza, parente dell'amico appena scomparso.³¹⁵

312. Boccaccio, *Epistola XIII*, p. 618.

313. Non c'è peraltro accordo sul fatto che l'elenco redatto da Lapa rappresenti una lista di codici allora appartenenti al fratello. Se così crede Sabbatini (*I libri del gran siniscalco Nicola Acciaiuoli*, pp. 33-36), Chiappelli (*Una notevole libreria napoletana del Trecento*, pp. 457-458) associa la lista al primo viaggio del gran siniscalco ad Avignone (1348) e vede nei novantotto volumi censiti una cospicua donazione fatta a papa Clemente VI dai sovrani Giovanna I e Luigi di Taranto. Riassume efficacemente Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, p. 357: «Non è ancora del tutto chiaro se questi libri fossero di proprietà di Niccolò, o se fossero una parte della biblioteca del re Roberto, né se fossero destinati al pontefice come preziosa merce di scambio per le esose richieste che Niccolò si accingeva a fargli per sé e per il *Regnum*, o se invece dovessero costituire un nucleo consistente per la progettata biblioteca della certosa». Sulla biblioteca di re Roberto cfr. Sabbatini, *Napoli angioina*, pp. 71-73. A mio avviso è verosimile che i libri provenissero dalla collezione dell'Acciaiuoli e che fossero diretti alla Certosa di San Lorenzo in particolare in ragione della prossimità cronologica tra la data del lungo inventario di libri (1359), quella del secondo e ultimo testamento dell'Acciaiuoli (30 settembre dello stesso anno) – in cui peraltro il gran siniscalco dichiara apertamente l'intenzione di destinare alla Certosa tutti i suoi volumi – e quella di una lettera inviata dallo stesso Niccolò al priore della Certosa, risalente a soli due anni prima (1 aprile 1357). In questa entusiastica missiva il gran siniscalco annuncia il suo nuovo «proponimento» (la volontà di realizzare, accanto al palazzo, «uno studio di dodici pauperi studenti»), e dichiara che, se il priore fosse stato d'accordo, avrebbe provveduto a rendere quanto prima quello «studietto [...] abundante di boni libri e assai» (cito dal testo della lettera trascritto da Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 399-400). Di tale ipotesi offre oggi conferma il lavoro dettagliato di Gargan, *I libri di Niccolò Acciaiuoli*, che ha reso noto un lungo inventario di libri posseduti dalla Certosa fiorentina, redatto nel 1600, e individuato diverse convergenze tra i volumi inseriti nell'elenco di Lapa Acciaiuoli e alcuni di quelli presenti nel monastero al tempo del censimento seicentesco.

314. Boccaccio, *Epistola XIII*, p. 620.

315. «Chonciò sia de chosa che li detti libri io intendo e dispositivamente ò determinato di farli ponere in uno armario allo mio monesterio dell'ordine di Ciertorosa presso a Florenza, insieme chon tutte le scrizioni e opere che de ipso si potranno trovare, acciò che ibi sia plu recettata la sua dignissima memoria, e che tutti li suoi libri e scrizioni permanchono firmi in uno medesimo locho insieme che le mie ossa, se sarà placiare di Dio che ivi si possino portare, sichome è ordinato nelle mie disposizioni». Il testo della lettera è edito in Leopoldo Tanfani, *Niccola Acciaiuoli: studi storici fatti principalmente sui documenti dell'archivio fiorentino*, Firenze, Le Monnier, 1863, pp. 201-205, doc. XVIII (citazione a p. 205). Nonostante le accurate richieste dell'Acciaiuoli, solo una parte dei libri di Zanobi raggiunse la Certosa; su questi libri e le loro possibili destinazioni cfr. Baglio, «*Avidulus glorioe*», p. 367; Id., *Zanobi da Strada*, pp. 164-165.

Oltre ai volumi di cui resta testimonianza nei due elenchi menzionati e ai libri di Zanobi, Acciaiuoli dovette possedere altri preziosi materiali, come attesta la presenza ancora nel primo Seicento, nell'inventario dei manoscritti posseduti dalla Certosa di Firenze pubblicato e studiato da Gargan, di una manciata di volumi che «per il loro particolare contenuto hanno più di una probabilità di provenire dalla biblioteca dell'Acciaiuoli».³¹⁶ Diversi e distribuiti nel tempo dovettero essere difatti gli invii, da parte del gran siniscalco, di volumi e oggetti preziosi al monastero fiorentino. Niente infine esclude che, a seguito della sua morte, avvenuta l'8 novembre del 1365, alcuni libri potessero essere rimasti nell'ambiente di corte, a Napoli, o essere passati nelle mani di altri possessori e per questo non figurare in alcun elenco, né coevo né più tardo.

Allo stato attuale delle ricerche e sulla base dei dati in nostro possesso, non è dunque possibile rintracciare al momento molto più che un plausibile interesse del gran siniscalco per il possesso di un manoscritto della *Commedia* e un contesto storico e culturale del tutto compatibile con la concretizzazione di un simile intento, mancando però appigli concreti e testimonianze sicure di una sua diretta partecipazione alla migrazione a Napoli del dantesco St.³¹⁷ Certo è, comunque, che il proprietario napoletano di questo manoscritto – non per forza coincidente con il suo primo committente – non andrà ricercato in un ambiente troppo distante da quello fin qui delineato: tale personalità plausibilmente gravitò a corte e qui introdusse il codice, dal momento che proprio su questo (St) qualcuno decise di prendere nota di fatti e avvenimenti assai vicini all'ambiente di corte, e proprio le sue miniature mostrano importanti tangenze compositive e strutturali con quelle che compongono l'illustrazione di un secondo codice dantesco (Add), con ogni probabilità «destinato ad un autorevole membro della famiglia reale».³¹⁸

316. Gargan, *I libri di Niccolò Acciaiuoli*, p. 41. Del ricchissimo inventario dei codici, ancora situati presso il monastero fiorentino ai primissimi del Seicento, va segnalata la presenza di un «Dante, Terze rime, rotto» (ivi, p. 77), in cui Gargan individua «un esemplare manoscritto della *Commedia* dantesca, che viene indicata con il titolo della celebre edizione aldina del 1502» (*ibidem*), e detto «rotto» forse nel senso di «deteriorato per le frequenti consultazioni» (ivi, p. 51). Se in questo esemplare possa essere rintracciato il nostro St, da Napoli passato alla Certosa e da qui alla libreria del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi, è ipotesi certamente suggestiva ma difficile da provare, non essendo state rintracciate finora notizie che possano far meglio luce sui due secoli di vuoto bibliografico intercorsi tra il primo soggiorno napoletano del codice (riconducibile, come visto, alla seconda metà del Trecento) e il passaggio alla celebre libreria fiorentina del Senatore Strozzi (verosimilmente ascrivibile alla prima metà del Seicento).

317. Una ricognizione paleografica potrà forse rendere conto della presenza o meno, sulle carte del codice, di eventuali annotazioni riconducibili alla sua mano. Va inoltre segnalato che con le vicende personali e i luoghi prediletti dal gran siniscalco risulta compatibile pure la testimonianza, resa nota da Perriccioli Saggese, *Le miniature del Filippino*, p. 89, n. 19, di una «Comedia del Divino Dante manoscritta in pergameno di caratteri antichi, e miniata con figure del Zingaro, scritta per uso del Serenissimo Re Roberto il Saggio». L'esemplare, purtroppo oggi perduto, risulta documentato fino ai primi anni del Settecento, localizzato presso la ricca «libreria» dell'avvocato Gaetano Ayeta, a Nocera. Ne dà notizia Giovanni Battista Pacicchelli, *Il regno di Napoli in prospettiva, diviso in dodici provincie*, Napoli, nella stamperia di M.L. Mutio, 1703 (citazione a p. 198). Che Acciaiuoli possedesse una sfarzosa residenza proprio a Nocera e che questa fosse sede delle maggiori attività ricreative del gran siniscalco e dei suoi congiunti è ampiamente documentato in Tocco, *Niccolò Acciaiuoli*, pp. 252-256.

318. Perriccioli Saggese, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, p. 156.

7. Il *Dante* di Add e la parentela con St: conclusioni

La ricostruzione delle vicende napoletane cui si intreccia un pezzetto della storia di St, condotta a partire dalle annotazioni e dai componimenti vergati in fondo al codice, ha consentito, come visto, di meglio definire i tempi e i modi della permanenza di St a Napoli, cui strettamente si lega l'allestimento dell'affine Add. Anzitutto è stato possibile fissare il *terminus post quem* per la trascrizione su St dei due componimenti latini attribuiti a Boccaccio e Pietro Piccolo da Monteforte e così concludere che l'ancora anonimo trascrittore dei versi su Castel dell'Ovo dovette copiare i testi e il relativo cappello introduttivo certamente dopo il 1370, ovvero in un momento successivo alla commissione dei lavori di riparazione del castello e più o meno prossimo a quello di composizione dei versi celebrativi. La presenza sul nostro codice dantesco di due componimenti incentrati su un'impresa architettonica diretta dalla regina Giovanna concorre peraltro a denunciare una certa centralità di St nel contesto culturale del tempo e a concludere che il codice molto probabilmente, come già accennato, alloggiasse proprio negli ambienti di corte, dove qualcuno avrebbe avuto agio, nell'immediato o nel giro di qualche anno, di trascrivere su una delle ultime sue carte una composizione poetica recente, direttamente connessa a quei fatti storici.

I fatti napoletani ricostruibili a partire dalla testimonianza indiretta di St investono, come visto, un arco temporale significativamente prossimo a quello di realizzazione di Add, a sua volta orbitante negli ambienti reali facenti capo a Giovanna I, forse confezionato proprio per la regina o per qualche altro nobile esponente attivo a corte. Venendo allora alla relazione di parentela intercorsa tra i corredi di St e Add – e in maniera complementare alle conclusioni avanzate a seguito della collazione delle miniature e dell'inquadramento delle modalità operative dei due artisti, affrontata al §3 – parrebbe piuttosto antieconomica l'ipotesi che, alla base della decorazione di Add, vorrebbe la mediazione di un ulteriore antigrafo che non sia St stesso. Documentata la presenza a Napoli di un manoscritto fiorentino (St), sul quale si rinvencono non solo numerose glosse in volgare meridionale ma anche nomi di poeti e intellettuali vicini all'ambiente di corte, nonché traccia delle leggende popolari in voga in anni molto prossimi a quelli dell'allestimento del corredo di un secondo codice (Add), a questo visibilmente affine e iconograficamente meno puntuale; documentato tutto questo – dicevo –, appare dispendioso postulare l'intervento di ulteriori intermediari miniati, poiché ciò equivarrebbe a sostenere che a Napoli, tra il terzo e l'ultimo quarto del Trecento, circolasse un secondo St, a questo identico ma cronologicamente più antico, giunto contemporaneamente alla corte di Napoli e contemporaneamente gravitante nei medesimi luoghi del primo, ma per qualche ignota ragione modello privilegiato per la decorazione pittorica del più sontuoso Add.

Sebbene, infine, sia St che Add mostrino segni tangibili di una stratificazione del processo di allestimento, ovvero non derivino da progetti unitari preconfezionati – si pensi soltanto alla presenza, ravvisabile con sicurezza almeno in Add, di antigrافي diversi per testo e per corredo iconografico –, si può tentare un brevissimo inquadramento degli intenti potenzialmente sottesi a ciascuna commissione.

L'indagine comparativa e la classificazione delle varianti iconografiche riscontrate tra St e Add ha consentito, come visto, di raccogliere informazioni sicure circa le modalità operative di entrambi gli artisti, utili a far meglio luce, oltre che sulla direzione e sulla natura della dipendenza iconografica, anche sugli interessi specifici e sulle finalità sottese a ciascun allestimento. Recuperando alcune delle considerazioni formulate al termine della discussione delle singole varianti iconografiche rintracciate tra i due corredi, occorre rivolgere la giusta attenzione ai due profili di miniatori che, al termine di questa indagine, vengono delineandosi: si è visto come, da un lato, St realizzi visualizzazioni estremamente accurate, segua con puntualità il testo e si mostri sensibile alle sfumature emotive del narrato; e come dall'altro Add elabori invece strisce illustrate di estrema eleganza, soluzioni appariscenti e maestose ma meno aderenti al tessuto narrativo dei singoli luoghi testuali trasposti in figura. Add compie inoltre numerose imprecisioni iconografiche, mostrando scarsa comprensione del senso delle immagini replicate e scarsa familiarità con i contenuti del testo illustrato, mentre St, per larga parte in linea con il narrato, offre pochissimi esempi di approssimazione iconografica, i quali, nei pochi casi in cui si verificano, non risultano mai inquadrabili – come è invece possibile concludere per Add – come sviste esecutive grossolane o liberi interventi dettati in prima istanza da una scarsa fedeltà grafica alle linee di un progetto iconografico specifico.

Le consuetudini operative di Add informano dunque di una commissione svincolata da un progetto iconografico meditato, e piuttosto frutto della volontà di confezionare un esemplare di lusso a fini estetici o collezionistici, per il cui allestimento dovette risultare senz'altro più pratico, soprattutto sul piano materiale e logistico, il ricorso a un modello pronto, tanto più se comodamente reperibile poiché gravitante nei medesimi ambienti culturali. Meno immediate si rivelano invece le conclusioni circa il confezionamento del corredo esteso di St, privo di incidenti figurativi imputabili all'attività di copia grafica e anzi ricco di dettagli semantici correttamente tradotti in figura. A monte di St, in virtù della spiccata coerenza tra testo e immagini e considerato anche l'elevato numero delle scene realizzate, è agilmente ipotizzabile l'esistenza di un piano di istruzioni iconografiche mirate. La mediazione di un antigrafo iconografico più antico – postulata da alcuni studiosi a partire dal giudizio di un Add più corretto e preciso ma smentita, almeno per quanto riguarda il confezionamento di quest'ultimo, dai risultati della collazione integrale dei due corredi qui effettuata – parrebbe superflua anche per il confezionamento di St. Resta però impossibile, in assenza di indizi inequivocabili, affermare o escludere categoricamente la presenza di un antigrafo miniato alla base della decorazione estesa di quest'ultimo.

Alla luce, comunque, dell'attenzione che il corredo di St rivolge agli snodi narrativi del viaggio e al racconto dell'esperienza emotiva del poeta, oltre che a una narrazione visiva puntuale e dettagliata – e in attesa che il reperimento di nuovi elementi possa aiutare a chiarire anche l'origine di questa seconda e più antica impresa decorativa –, non sarà azzardato affermare che l'allestitore del programma iconografico testimoniato da questo corredo esteso fu un acuto e attentissimo lettore del poema dantesco.

Appendice

Londra, British Library, ms. Additional 19587, c. 177v

Si offre qui la trascrizione di c. 177v di Add,¹ latrice di un elenco di date di nascita e di morte di alcuni esponenti della famiglia Monforte. Il testo è vergato da due diverse mani (mano C e mano D), che si aggiungono alle due che copiano il testo della *Commedia* (già indicate come mano A e mano B).

[*mano D*] Anno Domini M^oCCCCXLVIII, die X mensis octobris, ab hac luce migravit excellens dominus Federicus de Monforte, comes Vigiliae, in Castro suo Campagnani. Regnante Serenissimo Rege Ferdinando [...] excellens dominus Federicus obiit anno etatis sue nonagesimo sexto.²

[*mano C*] Anno Domini MCCCCLV^o, die XXI^o augusti, ab hac luce migravit magnificus Sergius de Monfort, filius cuiusdam excellentis domini Federici de Monfort, comitis Vigiliae. Regnante Serenissimo domino Rege Ferdinando [...] dominus Sergius obiit in Civitate Theani, hora xxiii, anno quinquagesimo sextimo etatis sue.

[*mano C*] Anno Domini M^oCCCCLVIII, die XXVII marcij, nata fuit domina Antonella de Monfort, filia magnifici domini Nicoli Francisci de Monfort et de Celano et ex domina Johannella de Bauno magnifica sua uxore, in terra sua Petremellare.

[*mano C*] Anno sexagesimo sequenti, die ii^o julij, natus fuit magnificus Sergius Franciscus de Monfort, filiusque prefati domini Nicoli Francisci et ex sua jam dicta uxore, in Castro suo Roccebandre.

[*mano C*] Anno sexagesimo tercio sequenti, ex mense februarij xviii^o eiusdem, nata fuit domina Romundecta de Monfort, filia eiusdem domini Nicoli et ex dicta uxore, in terra sua Petremellare.

[*mano C*] Anno jam dicto, de mensis julij die primo, mortuus fuit dictus magnificus Sergius Franciscus, in rocca predicta, anno ii^o sue etatis [*aggiunto con inchiostro più chiaro*] in arce sua Roccebandre.³

1. Gli interventi sulla veste grafica del ms. si limitano a scioglimento delle abbreviazioni, divisione delle parole nei casi di scrittura continua, distinzione tra u e v, introduzione di interpunzione minima e degli accenti, normalizzazione delle maiuscole. Tra parentesi quadre i luoghi del testo non decifrati.

2. La prima notazione, addossata all'explicit («Finito libro sit laus et gloria Xpo. Amen») e non troppo distanziata dalla successiva, è aggiunta in un secondo momento da un'altra mano (mano D), in concomitanza con la stesura delle ultime due note in fondo alla carta.

3. L'integrazione è con ogni evidenza apposta in un secondo momento. Lo prova non solo la diversa tonalità dell'inchiostro adoperato, ma anche il contenuto stesso della nota, che di fatto

[*mano C*] Anno sexagesimo quarto, die xvi^o marcij, natus Fredericus Francisci de Monfort, filius jam dicti magnifici domini Nicoli Francisci de Monfort et ex uxore jam dicta, in terra Petremellare.

[*mano C*] Anno sexagesimo quinto, die p^o maij, in dicta terra Petremellare, natus fuit Bericus Franciscus, filius eiusdem domini et ex eadem sua uxore [*aggiunta con inchiostro più chiaro*], in terra sua Petremellare.⁴

[*mano C*] Anno sexagesimo sexto sequenti, natus fuit magnificus Villanuccius Franciscus, filius eiusdem domini et ex eadem uxore, de mensis octobris die v^o, in dicta sua terra Petremellare.

[*mano C*] Anno sexagesimo septimo, die vigesimo quarto mensis augusti, in aurora obiit mortem excellens domina Johanna de Celano, in terra Petremellare, [...] laudab[...] sua vita conduxerat [...] [...] [...] construxit, anno quinquagesimo septimo, in dimidio sue etatis.

[*mano C*] Anno sexagesimo octavo, die undecimo novembris, [...] in [...] natus fuit magnificus Albericus Franciscus, filius eiusdem domini et ex eadem uxore, in terra Petremellare.

[*mano D*] Anno MCCCCLXXXIII, obiit mortem magnificus dominus Nicolaus Franciscus de Monfort supra [...] die VI^o augusti, in terra Petremellare, hora XX^a, anno etatis sue XLVII^o.

[*mano D*] Anno eodem, die nono [...], obiit mortem magnificus adolescens Albericus de Monfort, hora noctis VIII^a, anno xvi^o sue etatis [...].

integra la stringa originaria con un'informazione in realtà già presente: «in arce sua Roccebandre», che è quanto viene aggiunto, equivale di fatto a «in rocca predicta», entrambe le diciture alludendo all'odierna Rocca d'Evandro.

4. Anche in questo secondo caso la precisazione finale aggiunge un'informazione in realtà già annotata.

Figure

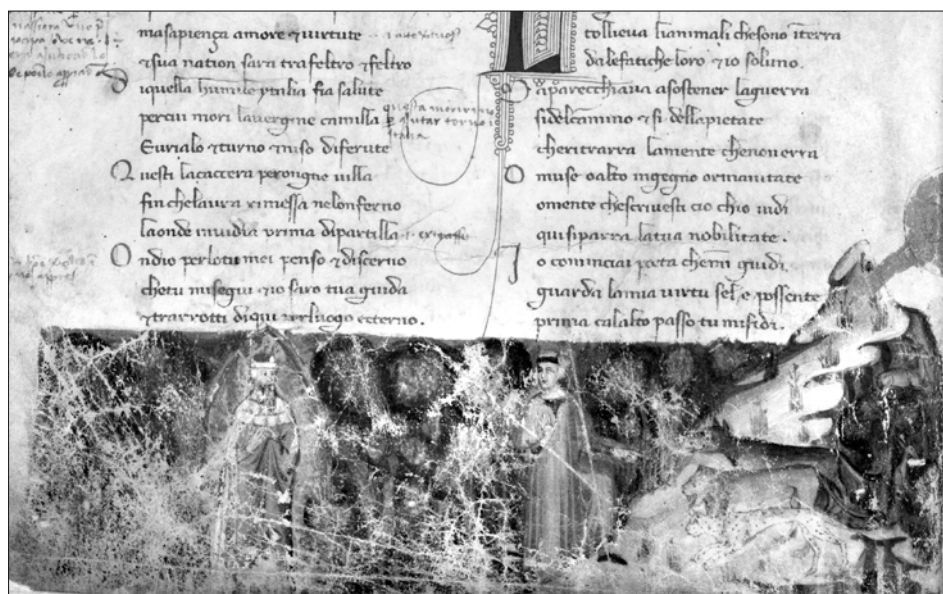
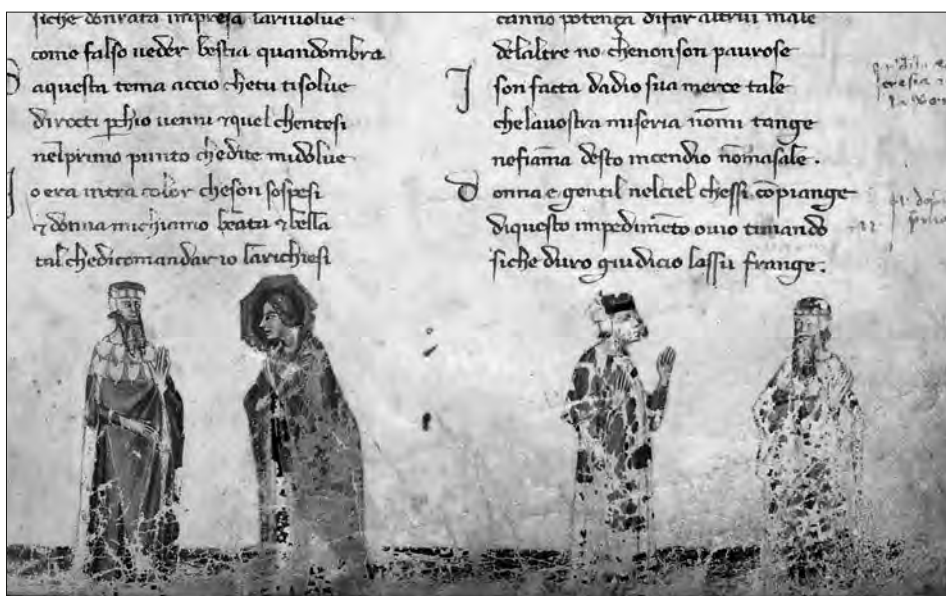


Fig. 1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 1v (If I). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 2. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 2r (If I).



3



Fig. 3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 2r (If II). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



4



5

Fig. 4. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 3r (IfII).

Fig. 5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, cc. 17v-18r (IfXXI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

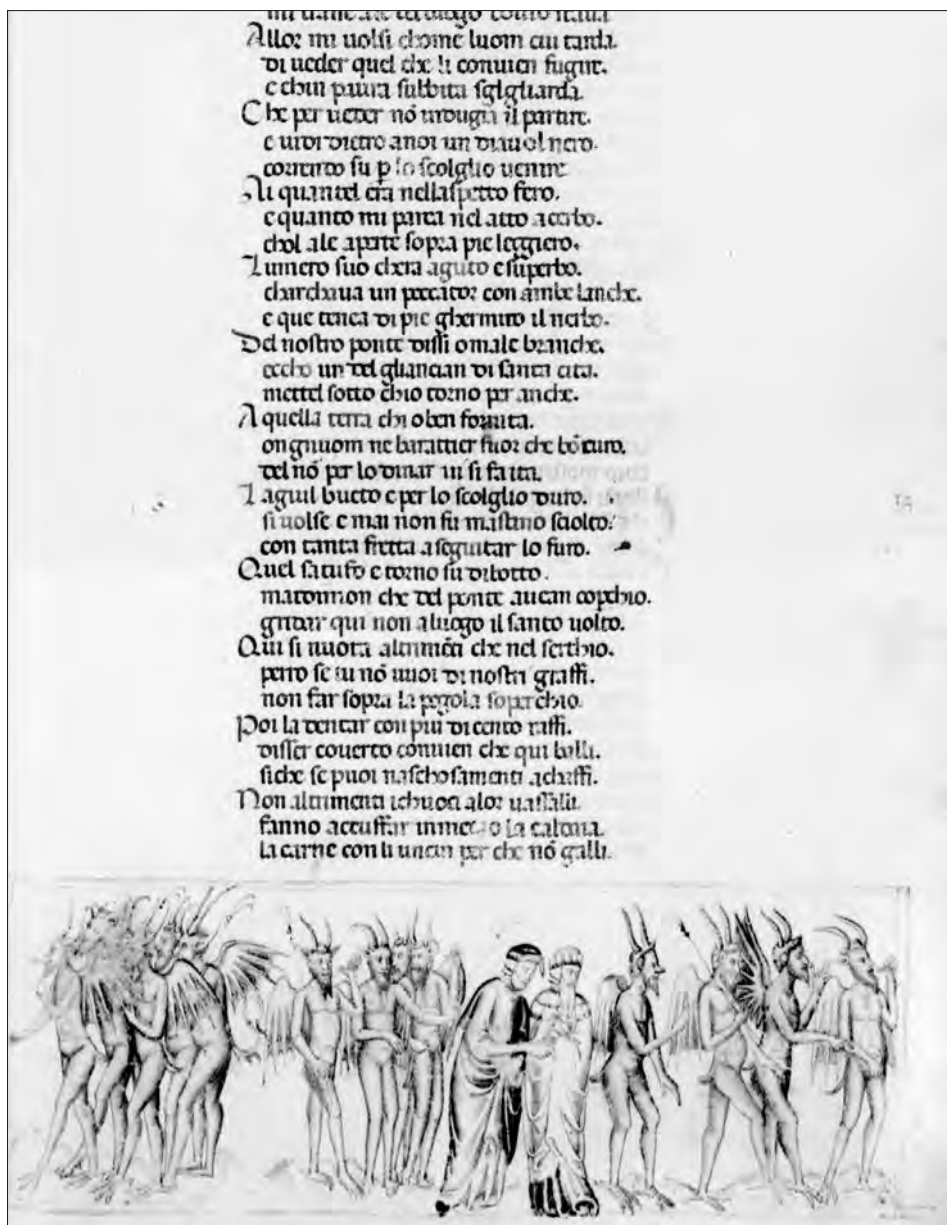


Fig. 6. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 35r (ff XXI).



Fig. 7. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 19v (*If* XXIII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 8. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 38r (*If* XXIII).



Fig. 9. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 12r (If XIV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 10. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 22v (If XIV).

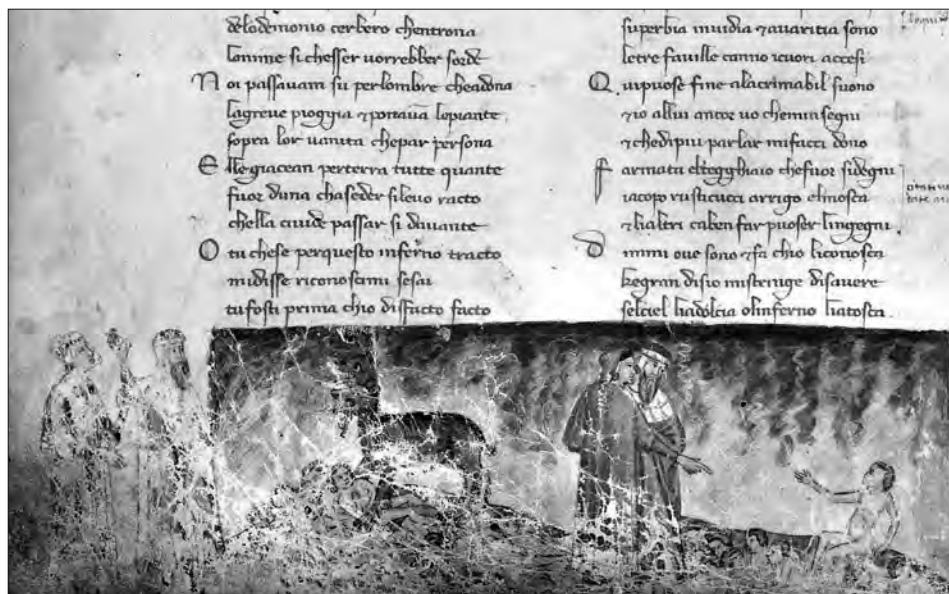


Fig. 11. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzini 152, c. 5v (If VI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 12. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 9v (If VI).



Fig. 13. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 13r (If XV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 14. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 24v (If XV).



Fig. 15. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzini 152, c. 14v (If XVII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 16. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 28r.



Fig. 17. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, cc. 15r-15v (lf XVIII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 18. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 29v (lf XVIII).

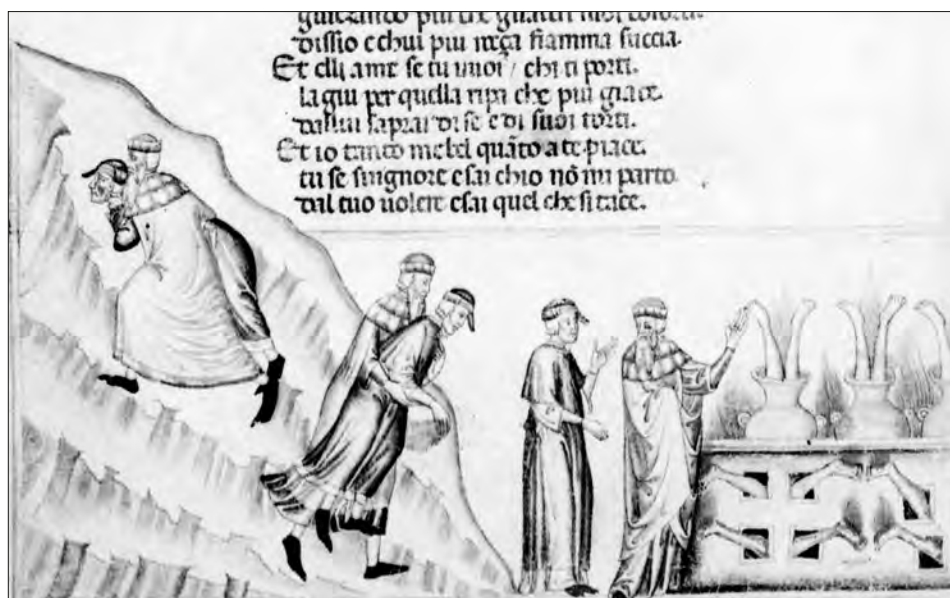
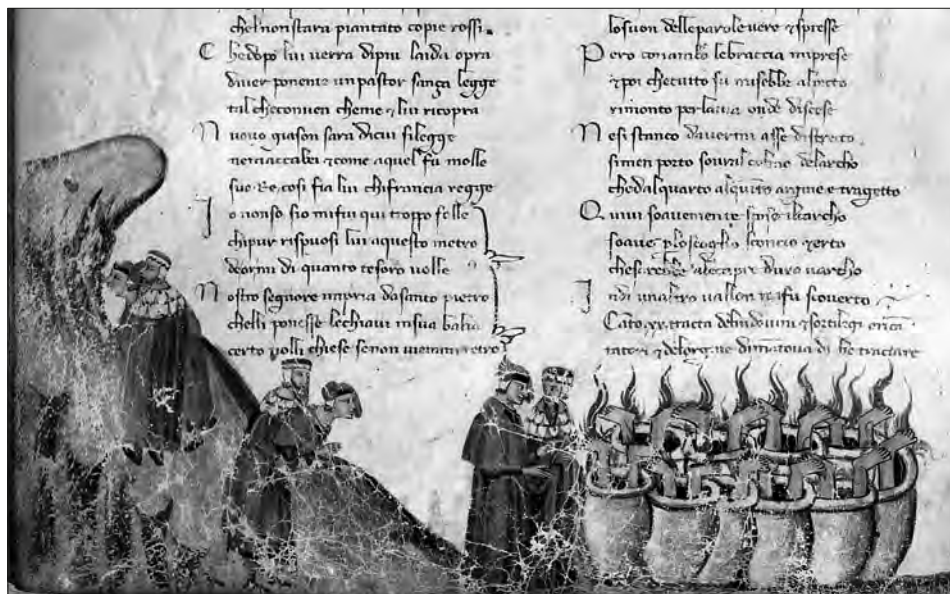


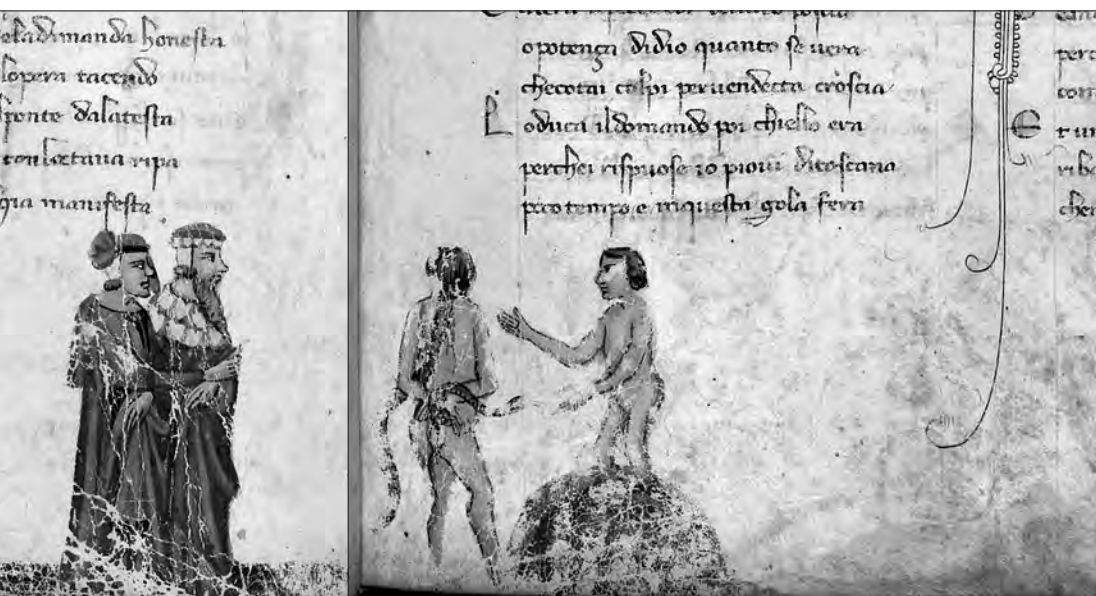
Fig. 19. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 16v (lf XIX). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 20. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 31v (lf XIX).

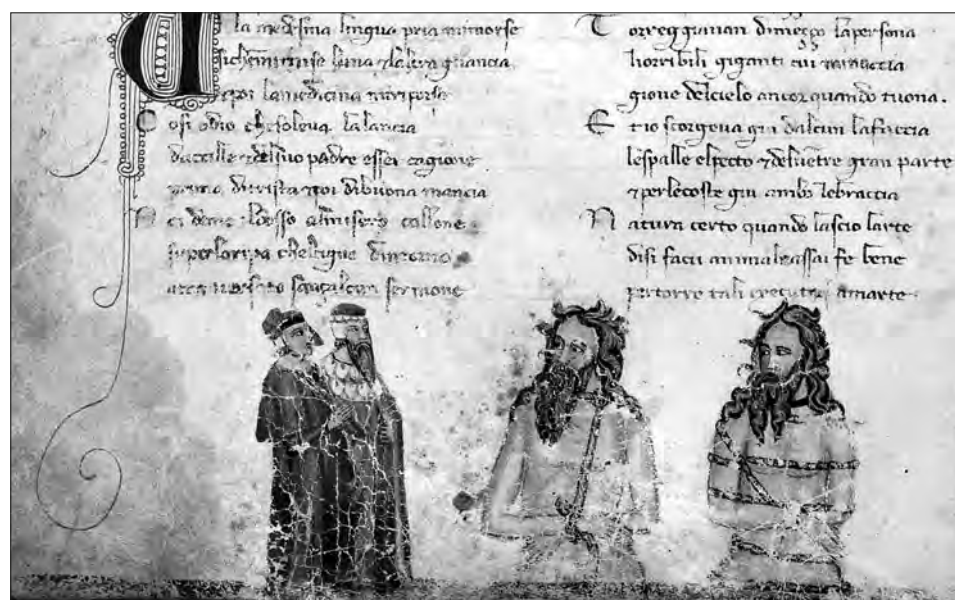


Fig. 21. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, cc. 20v-21r (If XXIV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 22. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 40r (If XXIV).



21



23

Fig. 23. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 26v (lf XXXI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 24. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 52v (*If XXXI*).

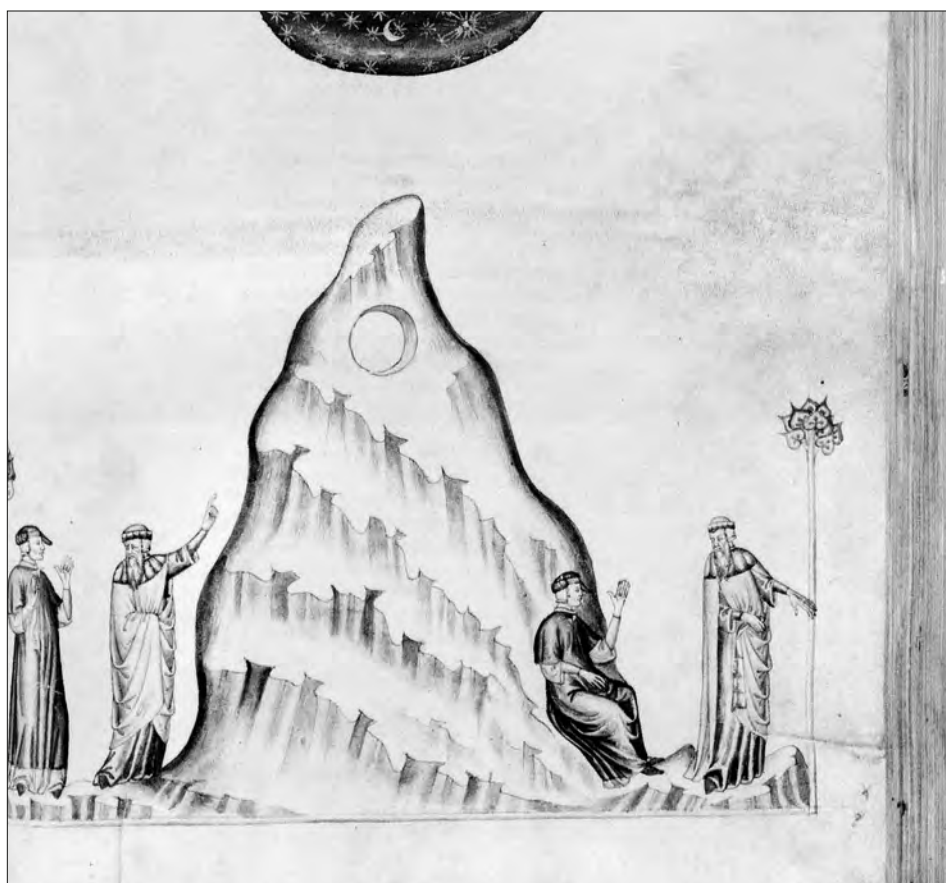
Fig. 25. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 29r (*If XXXIV*). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 26. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 59r (IfXXXIV).



27



28



Fig. 27. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 30v (*If* XXXIV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 28. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 60r (*If* XXXIV).

Fig. 29. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 21v (*If* XXV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 30. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 42r (*If* XXV).



Fig. 31. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 25r (If XXIX). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 32. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 49r (If XXIX).



Fig. 33. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzini 152, c. 46r (Pg XVIII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 34. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 89v (Pg XVIII).

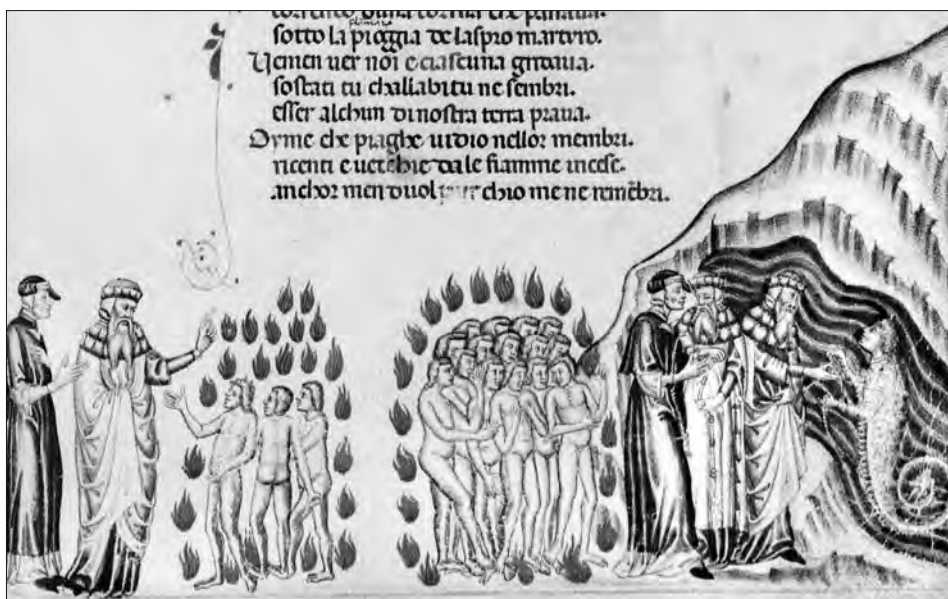


Fig. 35. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, c. 14r (If XVI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 36. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 26r (If XVI).



Fig. 37. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 26r (IfXXX). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 38. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 51r (IfXXX).

2. Un caso di parentela iconografica in area padana

1. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67

1.1. *Composizione, datazione e localizzazione del codice*

La *Commedia* ms. 67 del Seminario Vescovile di Padova raggiunge l'odierna collocazione nel 1720, a seguito dell'acquisto, per volontà del vescovo Giorgio Corner e su impulso dell'allora bibliotecario del Seminario Francesco Canale, del ricco fondo manoscritto e a stampa già appartenuto al conte Alfonso Alvarotti.¹ Il codice, dapprima ritenuto quattrocentesco,² poi retrodatato agli ultimi decenni del Trecento,³ è oggi ascrivito a un momento compreso tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo,⁴ non eccedente, comunque, il primo decennio del Quattrocento.⁵

1. Cfr. Giuseppe Valentinelli, *Della Biblioteca del Seminario di Padova*, Venezia, Tipografia di Teresa Gattei, 1849, pp. 2-3, 31-32; Domenica Barbaran, *Illustrazione di quattro codici della Divina Commedia esistenti nel Seminario vescovile di Padova*, in *Dante e Padova. Studi storico-critici*, Padova, Prosperini, 1865, pp. 393-406: 394-395; Giordana Mariani Canova, *Cod. 67* (scheda nr. 49), in *I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, a cura di Andrea Donello et al., Firenze, Sismel, 1998, p. 22; Roberta Manetti-Paola Mario, *Dante Alighieri. Commedia con il Commento di Iacopo della Lana* (scheda nr. 67), in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento. Catalogo della mostra* (Padova, 21 marzo-27 giugno), a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modena, Panini, 1999, pp. 185-187: 185; Riccardo Battocchio, *Nota bibliografica sul Seminario vescovile di Padova, la sua biblioteca e la sua tipografia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2005, pp. 1-23: 3; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 248; Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 333.

2. Cfr. Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui*, Prato, Alberghetti, 1845, p. 146; Volkmann, *Iconografia dantesca*, pp. 42-43; Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, pp. 228-229, scheda nr. 534; *Mostra storica nazionale della miniatura* (Palazzo Venezia, Roma, 1953), a cura di Giovanni Muzzioli, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 163-164, scheda nr. 244.

3. Cfr. Mario Rotili, *Commedia. Miniature*, in *Enciclopedia Dantesca* (d'ora in avanti = ED), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, II, 1970, pp. 113-117: 115; Mariani Canova, *Cod. 67* (scheda nr. 49), p. 22; Gabriella Pomaro, *Forme editoriali della Commedia*, in *Intorno al testo*, pp. 283-320: 302.

4. Cfr. Paola Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano: una Divina Commedia della Biblioteca del Seminario di Padova*, in «Rivista di Storia della miniatura», 1-2 (1996-1997), pp. 141-145: 141; Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, p. 367; CCD, scheda nr. 529 (di Marina Spadotto), pp. 930-932: 930; Fabio Romanini, *Altri testimoni della Commedia*, in *Nuove prospettive I*, pp. 61-94: 86; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 248.

5. Cfr. BMS, p. 305; Mirko Volpi, *Per l'edizione del commento alla Commedia di Iacopo della Lana*, in «Rivista di studi danteschi», 2 (2008), pp. 269-327: 270; Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 333. Per un quadro aggiornato del ms. e bibliografia di riferimento si veda il più recente

Ricondotto su base stilistica all'ambiente padovano⁶ o a quello padovano-ferrarese,⁷ il manoscritto è stato a lungo ascritto ad area veneta anche sul piano linguistico.⁸ Più di recente, nell'ambito dell'allestimento di una nuova edizione critica della *Commedia*, coordinato da Paolo Trovato, e sulla base di una serie di indizi linguistici rilevati da Fabio Romanini,⁹ il manoscritto è stato invece ritenuto di origine emiliano-romagnola.

Lo stemma presente a c. 4r, con cimiero eraso,¹⁰ risulta fortemente danneggiato: a metà circa del fregio marginale destro del frontespizio dell'*Inferno* si scorge un blasone a tre bande orizzontali, forse originariamente in oro, che parte della critica ascrive alla famiglia padovana degli Obizzi,¹¹ per i rapporti che questa strinse con le città di Padova e Ferrara, e parte ritiene invece difficilmente compatibile con tale identificazione.¹² Da ultimo, Marina Spadotto,¹³ autrice della scheda codicologica del manoscritto per il *Censimento dei commenti danteschi*, avanza, pur dubitativamente, l'ipotesi di attribuzione dello stemma a un'altra famiglia padovana, quella degli Orsati, alla quale già de Montfaucon, richiamato anche da Roddewig,¹⁴ ascriveva il possesso di un «Dantis poemata cum iconibus».¹⁵

Il manoscritto, membranaceo, redatto da un'unica mano in *littera textualis*,¹⁶ è latore del testo della *Commedia* e del commento alle tre cantiche del Lana, fatta eccezione per proemio e commento al primo canto dell'*Inferno* (quest'ultimo però lacunoso),¹⁷ da riportare entrambi all'Ottimo.¹⁸ Impaginati su due colonne di

Divina Commedia. Obizzi. Ms. 67 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, commentario al codice a cura di Sandro Bertelli, Marcello Ciccuto, Alessandra Forte, Silvia Maddalo, Rimini, Imago, 2021.

6. Cfr. *Mostra storica nazionale della miniatura*, p. 164; Mario Salmi, *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956, p. 39; Giulia Bologna, *Manoscritti e miniature: il libro prima di Gutenberg*, Milano, CDE, 1988, p. 132; Mariani Canova, *Cod. 67* (scheda nr. 49), p. 22.

7. Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 186, ritengono «difficile definire l'origine sicura del codice», comunque «collocabile tra Padova e Ferrara».

8. Ivi, p. 185; Spadotto, in CCD, p. 932.

9. Cfr. Romanini, *Altri testimoni della Commedia*, p. 87.

10. Cfr. Mariani Canova, *Cod. 67* (scheda nr. 49), p. 22; Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 185; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 248.

11. Giordana Mariani Canova, *I manoscritti miniati, in I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, pp. XIX-XLV: XXXIV, n. 84.

12. Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 185; Spadotto, in CCD, p. 932.

13. Cfr. Spadotto, in CCD, p. 932.

14. Cfr. Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 228.

15. Bernard de Montfaucon, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, Paris, Briasson, 1739, I, p. 489.

16. Cfr. Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 185; Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, p. 290; Spadotto, in CCD, p. 930.

17. Cfr. *infra*.

18. Cfr. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, pp. 290 e 367; Mirko Volpi, *Iacomo della Lana*, in CCD, pp. 290-315: 307; Id., *Per l'edizione del commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, p. 307; Massimiliano Corrado, *Ottimo Commento*, in CCD, pp. 371-406: 399; Spadotto, in CCD, p. 931. Sul commento del Lana e la sua ampia tradizione, cfr. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, pp. 281-303; Volpi, *Per l'edizione del commento alla Commedia di Iacomo della Lana*; Id., *Nota al testo*, in Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, pp. 65-103. Per ciò che invece concerne la tradizione dell'Ottimo commento, cfr. gli studi ora confluiti nelle

scrittura, testo del poema e testo del commento appaiono vergati in stretta continuità: il nutrito apparato di note approntato dal Lana segue, di volta in volta, i versi del canto di riferimento,¹⁹ servendosi dei consueti richiami alfabetici; non mancano, inoltre, in questa direzione, inserti didascalici e altri aiuti al lettore come diagrammi, schemi e piccoli disegni,²⁰ collocati in appositi spazi ricavati tra le righe del commento e mirati a favorire la comprensione del testo dantesco mediante la visualizzazione semplificata di alcune delle proposte esegetiche contestualmente vergate.²¹ A testo e commento si unisce un ricco apparato decorativo, costituito da numerose illustrazioni (incentrate sul viaggio oltremondano di Dante) e da una cospicua quantità di iniziali miniate (di cantica, di canto e di partizioni di commento), che concorrono, con splendidi fregi fitomorfi e ramificazioni floreali, a intervallare la regolarità serrata della pagina scritta. A causa dell'asportazione di alcune carte, il codice presenta ampie lacune testuali e iconografiche: risultano assenti (e mai reintegrate) ampie porzioni di testo dantesco,²² alcune sezioni di commento lanèo²³ e ben 12 miniature.²⁴

Nel quadro dell'intera tradizione illustrata del poema dantesco, la *Commedia* ms. 67 costituisce uno dei rari e fortunati casi di esemplare compiutamente miniato, con illustrazioni previste e realizzate dal primo canto dell'*Inferno* all'ultimo

recenti edizioni dell'*Ottimo Commento alla Commedia* e dell'Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la Commedia*.

19. Trattasi della modalità impaginativa classificata come E (e suddivisa in E₁ e E₂) da Pomaro, *Forme editoriali nella Commedia*, p. 296: «il commento segue ogni canto su specchio intero o a due colonne». La *Commedia* ms. 67, impaginata su due colonne, è ascrivibile con più precisione alla sottocategoria E₂.

20. Schemi, disegni e diagrammi risultano variamente distribuiti lungo l'apparato di glosse alle tre cantiche: riscontriamo sei inserzioni per l'*Inferno* (all'interno del commento ai canti XI, c. 37rb; XVI, c. 52ra; XXIV, c. 75va; XXVI, c. 83rb; XXVIII, c. 88va; XXXIV, c. 104ra), quattro per il *Purgatorio* (canti IV, c. 115vb e c. 116va; XV, c. 142va; XXIII, c. 166ra), e un numero maggiore – ben nove – per il *Paradiso* (canti II, c. 204ra e 204rb; X, c. 236ra; XIII, c. 248va; XIV, c. 252va; XVII, c. 262rb; XXV, c. 282vb; XXVIII, c. 294vb; XXXI, c. 304vb). La gran parte dei diagrammi qui realizzati rispetta grosso modo morfologia e collocazione di quelli già riprodotti nella versione toscana dell'edizione sinottica del commento lanèo curata da Mirko Volpi (Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*).

21. Sull'impostazione didascalica ed enciclopedica del commento di Iacomo e il suo stretto legame con la cultura universitaria bolognese, cfr. Bellomo, *Dizionario dei commentatori trecenteschi*, pp. 282-283; Mirko Volpi, *Introduzione*, in Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, pp. 17-55; e con particolare attenzione all'esemplare latore del poema dantesco e del commento del Lana, noto ai filologi come Rb (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005-Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG XII 2), cfr. Lucia Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, pp. 2719-2737, e più di recente Mirko Volpi, *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braidense*, in *Dante visualizzato I*, pp. 143-160: 146-147.

22. Risultano assenti i seguenti versi del poema: *If* II, 1-100; *If* XI, 1-115 (canto integrale); *If* XVI, 1-11; *If* XXII, 5-151; *Pg* XII, 1-89; *Pd* VIII, 1-148 (canto integrale); *Pd* XXIV, 1-60; *Pd* XXVI, 1-35; *Pd* XXVIII, 1-55; *Pd* XXXII, 1-59; *Pd* XXXIII, 1-94.

23. Mancano le seguenti porzioni di commento: *If* I 105-136; *If* X 122-136; *If* XI, sezione proemiale; *If* XV, 65-124; *If* XXII, 1-3; *Pg* XI, 99-142; *Pg* XXX, 6-145; *Pd* VIII, sezione proemiale; *Pd* XXIII, 73-138; *Pd* XXV, 33-139; *Pd* XXVII, 139-148; *Pd* XXXI, 40-142; *Pd* XXXII, 110-151.

24. Mancano le illustrazioni relative ai seguenti canti: *If* II; *If* X; *If* XXII; *Pg* XXXI; *Pd* VIII; *Pd* XXIV; *Pd* XXVI; *Pd* XXVIII; *Pd* XXXII-XXXIII.

del *Paradiso*. Allo stato di conservazione attuale, e al netto delle illustrazioni asportate, il corredo iconografico di questa *Commedia*, conta però 89 miniature, distribuite una per canto (a sola eccezione della carta incipitaria dell'*Inferno*, che ne conta due²⁵). Queste si rintracciano generalmente a inizio canto, collocate subito al di sotto delle rubriche, ma non mancano le eccezioni, molto probabilmente di volta in volta orientate da particolari esigenze di impaginazione e ottimizzazione degli spazi disponibili.²⁶

Il sistema illustrativo adottato per la realizzazione del corredo iconografico della *Commedia* padovana è del tipo monoscenico,²⁷ basato sulla selezione e relativa trasposizione visiva di un unico episodio per canto, generalmente corrispondente all'incontro del Dante *viator* con il personaggio centrale della sezione testuale di riferimento: così, il protagonista di un canto o il fulcro di una determinata esperienza oltremondana confluisce in una vignetta di modeste dimensioni, priva di cornice ma circoscritta a uno spazio d'azione ben definito e di misura sempre regolare, in buon equilibrio con le porzioni testuali vergate sulla pergamena. Si tratta di quadretti visivi parecchio essenziali ma di spiccata potenza icastica,²⁸ in grado di fissare in un numero limitato di figure e in un'abbozzata ambientazione paesaggistica le tappe fondamentali del viaggio dantesco e di offrire all'osservatore un efficace sunto visivo di quanto narrano le carte, dapprima in versi, lungo la trascrizione del canto, quindi in prosa, attraverso il filtro della lettura esegetica del Lana. Miniature siffatte e così distribuite concorrono inoltre, assieme alle rubriche e alle iniziali miniate, a scandire ordinatamente la materia dantesca, agevolando il lettore nella consultazione dell'esemplare e nell'orientamento all'interno di una mole testuale tanto vasta, oltretutto lungo i percorsi dell'assimilazione mnemonica,²⁹ certamente sostenuta dall'efficacia comunicativa di quadretti visivi informati e concisi, collocati, con rassicurante puntualità, in apertura di ogni canto.

Confluiscono nel gruppo delle illustrazioni aniconiche, accanto alle letterine incipitarie di canto e di commento, anche le tre iniziali di cantica, le quali, rispondendo a stilemi decorativi poco frequentati in Italia e di probabile derivazione francese,³⁰ non si conformano ai canoni iconografici più diffusi nell'illustrazione

25. Cfr. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 141; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, pp. 56, 229.

26. Fanno eccezione i seguenti casi: *If* III (c. 11v); *If* XVIII (c. 56r); *If* XXIII (c. 70r); *Pg* XXIX (c. 182r); *Pd* XII (c. 241r); *Pd* XV (c. 253r). In proposito, cfr. più distesamente *infra*, §5, pp. 173-177 e n. 133.

27. Cfr. Ciardi Dupré dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini*, pp. 88-89; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, pp. 56, 229.

28. Si veda l'elegante carrellata, assai esemplificativa della tipologia di illustrazione realizzata su questo codice, recentemente offerta da Silvia Maddalo, *Dante tra parola e figura: suggestioni dalla Commedia degli Obizzi*, in *Divina Commedia. Obizzi. Ms. 67*, pp. 105-124.

29. Cfr. Francis Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966), pp. 87-88; Battaglia Ricci, *Viaggio e visione tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, pp. 18-21; Ead., *Per una lettura dell'Inferno. Strutture narrative e arte della memoria*, in «Rivista di studi danteschi», 3, 2 (2003), pp. 227-252; Lina Bolzoni, *Dante o la memoria appassionata*, in «Lettere italiane», 60 (2008), pp. 169-193.

30. Cfr. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144; Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 186.

incipitaria della *Commedia*:³¹ la tipologia di iniziale qui impiegata, a nastro su fondo oro,³² né abitata né istoriata, come invece più di frequente accade nella tradizione illustrata del poema dantesco,³³ risulta composta, come da definizione, da un unico lungo nastro che, ripiegandosi su sé stesso, delinea i tratti della lettera incipitaria; dal corpo principale delle iniziali – sia delle tre incipitarie che di tutte quelle di canto e di partizioni di commento realizzate sul manoscritto – si dipartono fregi marginali di varia estensione, spesso arricchiti con «inserti naturalistici di frutta, fiori e animali».³⁴ Come ha chiarito Paola Mario, l'impiego di tali moduli per le iniziali trova largo riscontro nella miniatura padovana tardo-trecentesca ma anche, allargando il raggio di osservazione, nei prodotti dell'ambiente gotico veneto-lombardo dell'ultimo ventennio del secolo XIV:³⁵ la studiosa individua, ad esempio, consonanze significative tra le iniziali a nastro della nostra *Commedia* padovana e quelle solo disegnate di un *Livio* dell'Ambrosiana (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 214 inf.), risalente al 1373 e opera di un veneziano infarcito di cultura lombarda,³⁶ o quella splendidamente miniata da Michelino da Besozzo, in area veneta, nel 1403 per l'*Elogio funebre per Gian Galeazzo Visconti* di Pietro da Castelletto (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 5888).³⁷ La studiosa ravvisa, inoltre, una significativa continuità rappresentativa tra il realismo degli inserti naturalistici a decoro delle partizioni di canto e di commento della *Commedia* del Seminario patavino e quelli, limitandoci a un solo esempio tra molti, ampiamente attestati nel cosiddetto *Erbario Carrarese* (London, British Library, ms. Egerton 2020), destinato a Francesco Novello, a Padova, e ascrivibile all'ultimo decennio del Trecento.³⁸ È stato inoltre osservato come l'impianto realistico delle miniature della *Commedia* ms. 67, di stampo dichiaratamente giottesco, conviva con un'eleganza e una fluidità dei tratti che paiono «già denunciare una timida apertura sul tardogotico».³⁹ Il profilo di miniatore che ne risulta coincide allora con quello di «un artista dalla cultura complessa, aperta agli sviluppi tardogotici a Padova tra la fine del Trecento e gli

31. Considerazioni ulteriori in proposito *infra*, §7, pp. 180-181.

32. Cfr. Mariani Canova, *Cod. 67* (scheda nr. 49), p. 22; Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144; Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), pp. 185-186.

33. Cfr. almeno Miglio, *Dante. Manoscritti*, p. 629; Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*; Boschi Rotiroli, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, p. 25.

34. Mariani Canova, *Cod. 67* (scheda nr. 49), p. 22. Cfr. anche Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144; Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), pp. 185-186.

35. Cfr. *ivi*, pp. 186-187; Bologna, *Manoscritti e miniature*, p. 132.

36. Cfr. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144; Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), pp. 186-187.

37. Cfr. *ivi*, p. 186 e bibliografia pregressa. La studiosa segnala che tale tipologia di iniziale, seppure in versione semplificata, è presente anche nelle carte della *Commedia* estense (Modena, Biblioteca Estense, ms. α R 4 8 = Ital. 474).

38. Cfr. Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 186. Cfr. anche Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144.

39. *Ivi*, p. 142. Cfr. anche Mariani Canova, *I manoscritti miniati*, p. XXXIV; Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 186.

inizi del Quattrocento e provenienti dalla Lombardia e da Bologna».⁴⁰ Si tratta, come si vede, di espressioni artistiche di transizione, che mostrano punti di contatto tanto con l'ambiente pittorico lombardo e veneto nel suo complesso quanto con specifici esempi di decorazione padovana tardo-trecentesca, com'è il caso della celebre *Bibbia* istoriata (Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. Silv. 212; London, British Library, ms. Additional 15227), risalente agli anni Novanta del secolo XIV⁴¹ o di un'altra *Commedia* dantesca (Rimini, Biblioteca Gambalunghiana, ms. SC 1162), appartenuta a Iacopo Gradenigo e decorata ancora a Padova negli ultimi anni del Trecento⁴² o, secondo la più recente proposta di Daniele Guernelli, lungo il secondo decennio del Quattrocento.⁴³ La varietà di suggestioni e stilemi che questa *Commedia* accoglie all'interno della sua decorazione ha dunque condotto la critica a proporre «una paternità padovana dell'opera del Seminario non dimenticando [però] gli stretti legami tra Padova e Ferrara e il libero passaggio della cultura cortese lombarda e del gotico internazionale»⁴⁴ o, più cautamente, a estendere il raggio di localizzazione dell'impresa a una più vasta e meno differenziata «area padana, di cui al tempo Padova, Bologna e Ferrara costituivano i poli principali».⁴⁵

Con particolare riferimento alla «salda impostazione altichieresca»⁴⁶ che Paola Mario ravvisa nelle ultime miniature della *Bibbia* padovana oggi divisa tra Rovigo e Londra, in parte consonanti con quelle della nostra *Commedia*, va infine ricordato che Gian Lorenzo Mellini, in un precedente studio sui disegni di Altichiero da Zevio e la sua scuola,⁴⁷ attribuiva proprio al prestigioso pittore veneto non certo la realizzazione delle miniature della *Commedia* ms. 67, ma la loro prima ideazione, dal momento che – come vedremo meglio tra poco – riconosceva nel *Dante* del Seminario patavino un prodotto di copia a carattere cursorio, a suo parere discendente da un più lussuoso antigrafo dantesco di mano di Altichiero.⁴⁸

Il manoscritto del Seminario di Padova è notoriamente in strettissima relazione con un'altra *Commedia* dantesca, ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. 40.1. I due testimoni, per le stringenti analogie compositive e le affinità iconografiche assai manifeste, sono stati a lungo e pressoché u-

40. Ivi, pp. 186-187.

41. Cfr. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 143; Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 187. Sulla *Bibbia* padovana cfr. i saggi contenuti nel volume *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento*, a cura di Gianfranco Folena e Gian Lorenzo Mellini, Venezia, Neri Pozza, 1962.

42. Cfr. Giordana Mariani Canova, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto: il Quattrocento*, a cura di Mauro Lucco, I, Milano, Electa, 1990, pp. 193-220: 198; Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 143.

43. Daniele Guernelli, *Considerazioni sul Dante Gradenigo* (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162), in *Dante visualizzato I*, pp. 193-206: 204.

44. Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), pp. 186-187.

45. Mariani Canova, *I manoscritti miniati*, p. XXXIV. Si veda ora Marcello Ciccuto, *Un miniator cortese, all'ombra di Dante e di Petrarca*, in *Divina Commedia. Obizzi. Ms. 67*, pp. 43-64.

46. Cfr. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 143.

47. Gian Lorenzo Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola (1)*, in «Critica d'arte», 51 (1962), pp. 1-24; Id., *Disegni di Altichiero e della sua scuola (2)*, in «Critica d'arte», 53-54 (1962), pp. 9-19.

48. Per una trattazione più approfondita della vicenda critica cfr. *infra*, §3, pp. 148-152.

nanimamente considerati codici “gemelli”, nella radicata convinzione che il quattrocentesco Laurenziano costituisse l'esemplare *descriptus* del più antico Padovano.

2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1

2.1. Composizione, datazione e localizzazione del codice

Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.1,⁴⁹ oggi conservato presso l'omonima biblioteca fiorentina, è un prodotto più tardo, misto, vergato da «due mani in collaborazione»:⁵⁰ una mano A copia il testo affidato alle cc. 1r-79v e 113r-124v, e una mano B la porzione tra queste compresa (cc. 79va-111r) e quella che procede da c. 125r fino al termine del codice (c. 338r).⁵¹ Se il primo menante risulta ad oggi ancora ignoto, il secondo, grazie ai dati ricavabili dalla sottoscrizione presente a c. 388r, si identifica con Gaspare di Tommaso da Montone, copista umbro attivo a Ferrara.⁵² L'*explicit* vergato in fondo al codice informa anche della data di compimento della trascrizione dell'esemplare (1456) e fornisce qualche elemento biografico utile alla ricostruzione dell'identità del committente, sulla quale torneremo più distesamente nel prossimo paragrafo.

49. Il ms. è interamente visionabile all'indirizzo <http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000623312&keywords=Plut.40.01#page/1/mode/1up> (ultimo accesso: luglio 2023), cui si rinvia per le carte del codice menzionate lungo il lavoro e non presenti tra le illustrazioni di questo volume.

50. Francesca Mazzanti, in CCD, p. 584 (scheda nr. 165).

51. *Ibidem*. Francesca Mazzanti individua nella prima mano una «scrittura bastarda molto posata» e nella seconda una «scrittura bastarda con elementi di *littera antiqua*» (p. 584).

52. Il copista è citato come trascrittore, nell'anno 1456, del nostro Laur. Plut. 40.1 in John W. Bradley, *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copyists, with References to Their Works, and Notices of Their Patrons, from the Establishment of Christianity to the Eighteenth Century*, New York, B. Franklin, 1973 [rist. anast. dell'ed. New York 1887-1889], II, p. 12, sulla scorta di Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, pp. 41-42: 42; e in Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, I, p. 185. È invece citato come «copista attivo a Ferrara tra il 1456 e il 1464» in *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1990-1991, vol. 1, p. 866 (scheda di M. Perugini), senza però esplicitare l'attività di trascrizione che fisserebbe il secondo termine cronologico. Segnalo che – come si ricava ancora da Bradley, *A Dictionary of Miniaturists*, pp. 11-12 – sicuramente legato all'anno 1464, è un altro Gaspare, trascrittore – e proprio a Ferrara! – di un *Sallustio* (*Bellum Iugurthinum*, attuale London, British Library, ms. King's 18), al termine del quale un tale Gaspare appone la propria firma, annotando: «Vale. Ferrarie pridie Kal. aprilis. Vale. Gaspar» (c. 154r). Per Albinia M. de la Mare, il copista è il medesimo dei mss. London, British Library, King's 19, 20, 22, Burney 292, Additional 16983 (la notizia è data in alcuni appunti mai pubblicati dalla studiosa, oggi conservati alla Bodleian Library di Oxford). Se possa trattarsi dello stesso Gaspare della nostra *Commedia* laurenziana potrà dirsi solo a seguito di perizia paleografica. Basti intanto segnalare che nel gruppetto di schede descrittive relative ai sei codici menzionati e riuniti su base paleografica da de la Mare (disponibile sul sito della British Library: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/searchMSNo.asp>; ultimo accesso: luglio 2023), il copista risulta sempre identificato, seppur dubitativamente, con Gaspare da Verona, ma l'ipotesi appare poco plausibile per ragioni cronologiche e geografiche. Si vedano i dati forniti su questo copista da Paolo Viti, *Gaspare da Verona*, in DBI, LII, 1999, pp. 466-470.

Il ms. Laurenziano condivide con il parente padovano l'intero assetto strutturale, dall'impaginazione del testo su due colonne alla distribuzione regolare di una singola scena miniata all'inizio di ogni canto. Anche in questo caso, la trascrizione dei versi danteschi è seguita puntualmente dal relativo commento, facente sempre capo alla corposa impresa esegetica di Iacomo della Lana, con identico accostamento, per le sezioni di *Proemio* e canto I dell'*Inferno*, alle chiose dell'Ottimo.⁵³ Il testo trádito dal Laurenziano appare però complessivamente, tra versi e chiose, meno lacunoso di quello del parente padovano (assenti soltanto le porzioni testuali di *If* III, 1-13 e *If* XVIII, 1-19⁵⁴); di conseguenza, anche il corredo illustrativo si rivela più nutrito, pressoché integro,⁵⁵ composto di 99 miniature (a fronte delle 89 del ms. padovano), distribuite, una per canto, dal primo dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso*.

Occorre segnalare che le prime quattro miniature del Laurenziano (carta incipitaria compresa) parrebbero opera di un artista diverso da quello che poi condurrà l'intera impresa pittorica (da *If* V, c. 16r, a *Pd* XXXIII, c. 333r). Pur nella conformità degli abiti e delle pose dei personaggi ritratti nelle prime quattro vignette del codice Laurenziano con quanto raffigurato nel manoscritto collaterale più antico, la caratterizzazione dei protagonisti di questa prima manciata di illustrazioni muta sensibilmente rispetto a quella delle restanti soluzioni del codice: da *If* I a *If* IV il Dante del ms. Laurenziano presenta sopracciglia nerissime, un ciuffetto di capelli neri che fuoriesce dal copricapo e persino una singolare barbetta a punta, a fronte del Dante imberbe, fasciato da una cuffia bianca e da un copricapo azzurro che abita tutte le restanti miniature del codice; Virgilio, per parte sua, nelle stesse quattro vignette, mostra un volto paffuto e davvero poco espressivo rispetto a quanto saprà figurare, nel prosieguo del racconto visivo, l'artista principale del codice. Tali divergenze si accordano peraltro con una variazione analoga riscontrabile nella decorazione delle letterine incipitarie: le iniziali di canto e di commento dei primi quattro canti dell'*Inferno*⁵⁶ risultano sprovviste di fregio marginale e complessivamente più essenziali sia rispetto alle ricche iniziali realizzate nel collaterale padovano sia rispetto a quelle poi miniate, da *If* V in avanti, nello stesso Laurenziano. La coincidenza informa dunque di un repentino cambio di mano pittorica, avvenuto sulle carte del Laurenziano a decorazione evidentemente appena avviata.

Al medesimo schema illustrativo impiegato dal collaterale padovano, procedente per singoli quadretti raffiguranti una strettissima selezione dei contenuti di ciascun canto, il Laurenziano aggiunge – interpolando in apertura del volume, a c. IVr, quasi sicuramente in un momento successivo e per opera di un artista an-

53. Cfr. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, pp. 290, 367; Corrado, *Ottimo Commento*, p. 399; Volpi, *Iacomo della Lana*, p. 307; Id., *Per l'edizione del commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, p. 307. Cfr. da ultimo Mazzanti, in CCD, p. 584; Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la Commedia*.

54. Cfr. Mazzanti, in CCD, p. 584.

55. Assente soltanto la miniatura relativa a *If* XVIII, contestuale alla perdita dei primi 19 versi del canto.

56. Esclusa l'iniziale di canto di *If* III, erasa assieme a una porzione della rubrica e ai primi tredici versi del canto.

cora diverso – una miniatura a piena pagina raffigurante Lucifero e alcuni diavoli alle prese con i dannati immersi in un lago di pece.⁵⁷ In continuità con quanto osservato per i frontespizi del codice del Seminario patavino, le tre iniziali di cantica – al pari di quelle di canto e di commento – confluiscono anche in questo caso nel folto gruppo delle illustrazioni aniconiche: mentre la lettera incipitaria dell'*Inferno* (c. 1r) si distanzia, come anticipato, anche dalla tipologia impiegata nel collaterale e resta nel complesso più sobria pure per quanto riguarda il fregio floreale che la costeggia, i frontespizi di *Purgatorio* (c. 113r) e *Paradiso* (c. 211r) ospitano due iniziali a nastro molto simili a quelle realizzate nel manoscritto padovano, cui molto somigliano anche le ramificazioni fitomorfe che si diramano lungo i margini di entrambe le carte incipitarie.

Disegni, diagrammi e altri schemi di supporto all'esegesi, già inseriti all'interno del commento vergato sul primo codice, si rintracciano qui in medesimo numero e disposizione, con una sola eccezione: a c. 177v, sul ms. Laurenziano, all'altezza della seconda colonna di testo e nell'ambito del commento a *Pg* XXIII, figura lo spazio bianco destinato all'esemplificazione del volto umano stilizzato così come riconoscibile, seguendo l'allusione dantesca, nei tratti delle tre lettere che compongono la parola OMO («Parean l'occhiaie anella senza gemme: / chi nel viso de li uomini legge "omo" / ben avria quivi conosciuta l'emme», *Pg* XXIII 31-33). Il disegno, qui non realizzato, è invece presente nella porzione di commento corrispondente nel collaterale padovano (c. 166r).

Circa infine la localizzazione dell'esemplare, se Petrocchi, sulla base delle dichiarazioni contenute nell'*explicit*,⁵⁸ riteneva il codice sicuramente umbro, ma Roddewig ne attenuava le conclusioni, segnalando indizi linguistici di una provenienza forse padovana ma più prudentemente settentrionale,⁵⁹ nell'ambito delle ultime ricerche sulla tradizione della *Commedia* coordinate da Paolo Trovato il codice è stato riportato, come il suo collaterale, all'area emiliano-romagnola, sulla base delle «vistose tracce»,⁶⁰ nel testo e nel commento, di una veste linguistica riferibile a questa specifica area di circolazione del poema.⁶¹ Anche dal punto di

57. Cfr. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, p. 42; BMS, p. 226; Mazzanti, in CCD, p. 584.

58. Cfr. Giorgio Petrocchi, *Codici umbri e in Umbria della Commedia*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria dell'Umbria», 62 (1965), pp. 212-214.

59. Cfr. Roddewig, *Dante Alighieri*. Die Göttliche Komödie, pp. 42, 228.

60. Romanini, *Altri testimoni della Commedia*, p. 77. Cfr. anche *Nuove prospettive II*, pp. 197-198.

61. Cfr. anche le forme linguistiche censite da Elisabetta Tonello, *La tradizione settentrionale della Commedia*, in *La variazione nell'italiano e nella sua storia: varietà e varianti linguistiche e testuali*. Atti dell'XI Congresso Silfi, Società internazionale di linguistica e filologia italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010), a cura di Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, Chiara De Caprio, Francesco Montuori, Firenze, Cesati, 2012, pp. 265-272: 269-271, e Elena Niccolai, *Pluteo 40.1 (scheda nr. 1)*, in *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo. III/1. I codici della tradizione recenziore (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana*, a cura di Sandro Bertelli, Firenze, Olschki, 2023, pp. 6-8. Elena Niccolai rintraccia e segnala, accanto a «fenomeni genericamente settentrionali assieme ad alcune tracce emiliano/venete» riferibili al primo copista, la presenza di «numerosi spie dell'origine mediana della scripta di Gasparo», secondo copista del codice (p. 7). Ma già Volpi, *Per l'edizione del commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, p. 307, giudica il codice «trascritto a Ferrara da copista umbro».

vista storico-artistico, sulla scorta delle indagini meglio approfondite attorno al corredo e al contesto pittorico del codice del Seminario padovano e sempre a partire dalla palese affinità dei due esemplari, si è dapprima parlato, anche per il Laurenziano, di miniatura di area padana, per poi estendere la localizzazione a una meno definita area settentrionale.⁶² La difficoltà di inquadrare con precisione stilemi e tratti compositivi delle miniature del Laurenziano aveva certo sollecitato conclusioni poco definitive ma forse, a guardar bene, già orientate verso l'area emiliana: Rotili, pur riconoscendo come «piuttosto problematica» la localizzazione della decorazione di questa *Commedia*, vi individuava qualche indizio di una realizzazione in ambito bolognese o emiliano;⁶³ Salmi, da par suo, vi aveva riconosciuto un «respiro formale che sembra proprio di Bologna, a meno che non sia di un veneto di provincia, nutrito di succhi bolognesi».⁶⁴

2.2. La committenza

Come anticipato, sottoscrizione e datazione del manoscritto consentono di identificare il secondo menante attivo sulle carte della *Commedia* Laurenziana (mano B) con il copista umbro Gaspare di Tommaso da Montone e di ascrivere con precisione all'anno 1456 il termine della trascrizione dei testi trāditi dall'esemplare. Le restanti informazioni ricavabili dall'*explicit* consentono, inoltre, di riferirne l'allestimento alla commissione di un signore, tale «Johannes M[...] de Civitati Castelli», in quell'anno impiegato a Ferrara in qualità di pretore della città:

Explicit liber Dantis allegherij de florentia scriptus per me Gasparem thome de montone tunc militem Magnifici et generosi equitis domini Johannis M[...] de civitati castelli tunc inclite urbis Ferr(arie) praetoris degnissimi videlicet in anno 1456.⁶⁵

In tutte le trascrizioni della sottoscrizione offerte nel tempo dagli studiosi la famiglia di appartenenza dell'«equitis domini Johannis» è rimasta oscura, a causa di una raschiatura sulla carta che ha investito tutte le lettere successive all'iniziale *M*. La cancellatura ha dunque finora impedito di conoscere con esattezza chi si celasse dietro l'indicazione un tempo limpida fornita dal copista.

62. Cfr. Ida G. Rao, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 59), in *I luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1994, pp. 178-179: 178.

63. Rotili, *Commedia. Miniature*, p. 114.

64. Mario Salmi, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'Unità d'Italia. Atti del I Congresso Internazionale di studi danteschi* (Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961), a cura di Adalgisa Borraro e Pietro Borraro, Firenze, Olschki, 1962, pp. 174-181: 179. Cfr. anche Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, Rec. a *L'uomo, il lavoro, l'ambiente nelle miniature laurenziane* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, aprile 1976-febbraio 1977), in «Prospettiva», 7 (1976), pp. 77-78, nr. 95.

65. L'*explicit* risulta così trascritto nella gran parte dei titoli bibliografici che menzionano il codice, a partire da Angelo M. Bandini, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae* [...], Florentiae, 1778, V, pp. 17-18: 18; Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, pp. 41-42: 42; Franz X. Kraus, *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik*, Berlino, Grote, 1897, p. 584; BMS, pp. 226-230: 226; Rao, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 59), p. 178; Mazzanti, in CCD, p. 584; Romanini, *Altri testimoni della Commedia*, p. 77.

Grazie alle informazioni ricavabili da un elenco dei pretori di Ferrara attivi sotto il dominio di Borso d'Este, impiegati in città dal 1450 al 1471,⁶⁶ risulta invece possibile colmare questa antica lacuna e concludere con ragionevole certezza che il nome parzialmente raschiato dalla sottoscrizione sia quello di Giovanni Magalotti, proveniente da Città di Castello e pretore di Ferrara dal maggio del 1455 all'ottobre del 1456 (dal 1 novembre risulterà già in carica il successore Francesco Corvino da Siena).⁶⁷ L'identificazione è confermata anche dal riscontro con la sola altra traccia superstite (oltre all'iniziale) del cognome originario, reperibile sul codice ancora in prossimità della raschiatura orizzontale: a guardar bene, in corrispondenza della sillaba *-te* che, al rigo sottostante, chiude la parola «incline», risulta ancora visibile una coda assai simile a quella che caratterizza la *g* di «Magnifici» e «dignissimi» sempre entro i confini della sottoscrizione, o quella di vari altri lemmi reperibili sulla stessa carta o su altri fogli vergati dalla mano di Gaspare. Il committente del nostro Laurenziano, recuperata la puntuale annotazione di Gaspare di Tommaso da Montone, appartenne dunque ai «Magdaloti».⁶⁸

Non sono molte, ma di rilievo, le notizie oggi note in relazione alla figura che commissionò e cui evidentemente appartenne in origine il *Dante* Laurenziano: sappiamo anzitutto che un tale Giovanni Magalotti fu anche committente, con la moglie Ludovica Ciappetti,⁶⁹ di un'omonima pala d'altare, oggi conservata presso la Pinacoteca di Città di Castello ma un tempo verosimilmente collocata sull'altare di famiglia, allestito in una cappella della chiesa di San Domenico sita nella stessa città.⁷⁰ La pala, raffigurante l'*Annunciazione*, è l'unica opera certa di

66. L'elenco, tratto dal *Libro degli officii dello stato di Ferrara al tempo di Borso*, conservato all'Archivio estense, è trascritto e pubblicato in un lungo studio di inizio Novecento, condotto da Giuseppe Pardi, *Borso d'Este duca di Ferrara, Modena e Reggio*, in «Studi storici», 15 (1906), pp. 3-58: 28, 133-203. Lo studioso segnala la presenza delle medesime notizie anche nel *Libro dei giustiziati*, oggi alla Biblioteca Ariostea di Ferrara (ms. Cl. I 404). Una prima lunga lista dei podestà della città di Ferrara (dal 1162 al 1596) è già nello studio, di fine Ottocento, di Luigi N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite, ricavate da documenti ed illustrate*, Ferrara, per i tipi di Domenico Taddei, 1864, pp. 366-371.

67. «1455 mag. 1. Giovanni Magalotti di Città di Castello / 1456 nov. 1. Francesco Corvino di Siena» (cfr. Pardi, *Borso d'Este duca di Ferrara, Modena e Reggio*, p. 28).

68. Ne rintraccio ora conferma nella recente lettura di Sandro Bertelli, *Il Codice Obizzi*, in *Divina Commedia. Obizzi*, Ms. 67, pp. 7-40: 18. In relazione al pretorato ferrarese di Giovanni Magalotti, lo studioso aggiunge il rimando all'utile (e più recente) Maria S. Mazzi, «Gente a cui si fa notte innanzi sera». *Esecuzioni capitali e potere nella Ferrara estense*, Roma, Viella, 2003, p. 103. Si veda anche la scheda, recentissima, contenuta in *La tradizione della Commedia*, III/1, pp. 465-467.

69. Recupero notizia della famiglia di appartenenza di Ludovica, moglie di Giovanni Magalotti, dalla testimonianza ottocentesca di Giacomo Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, Perugia, Tipografia Baduel da Vincenzio Bartelli, 1832, I, p. 241, il quale afferma che la Pala Magalotti «stavasi all'altare di patronato dell'estinta famiglia Magalotti poi Ciappetti, le di cui armi erano già nel gradino di dett'altare».

70. Cfr. Mariangela Bocciolesi, Vittoria Garibaldi, *Francesco Tifernate o da Castello. Annunciazione*, in *Raffaello giovane e Città di Castello*, Catalogo della mostra (Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 16 settembre 1983-31 maggio 1984), Roma, Oberon, 1983, pp. 201-202; Francesco F. Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate: un documento e alcune precisazioni*, in «Antichità viva», 22, 5-6 (1983), pp. 27-34 e bibliografia pregressa; Id., *Francesco Tifernate* (scheda nr. 23), in *Pinacoteca comunale di Città di Castello: Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, a cura di Francesco F. Mancini, Perugia, Electa, 1987, pp. 173-174.

Francesco Tifernate o da Castello, come permette di appurare la firma del pittore reperibile sul basamento della colonna centrale del dipinto («Franciscus Thifer»⁷¹). La committenza delle opere contenute nella Cappella Magalotti è oggi nota grazie alla testimonianza settecentesca di Alessandro Certini,⁷² il quale riferisce dell'esistenza di un'iscrizione posta in origine sull'altare della cappella stessa e con ogni probabilità da lui vista direttamente: «nel gradino di pietra [dell'altare] vi si leggono ancora intagliate con il scalpello le seguenti parole: Opus Dñi Joannis (sic) de' Magalottis et Doñe Ludovice uxoris positum MDIII».⁷³ Si ritiene che tale iscrizione, oggi perduta, possa essere stata rimossa dalla sua collocazione originaria ai primi dell'Ottocento, al tempo del primo trasferimento della pala nella sagrestia della stessa chiesa.⁷⁴

Da questo primo insieme di notizie deduciamo dunque che nel 1504 – al tempo cioè dell'apposizione dell'iscrizione sull'altare – il signore Giovanni Magalotti fosse ancora vivo e culturalmente attivo nella sua Città di Castello. Un secondo importante documento ci rivela però che questi dovette scomparire improvvisamente già nello stesso anno o al più tardi in quello immediatamente successivo: il contratto di allogazione della pala⁷⁵ – evidentemente già in progettazione dai primissimi del Cinquecento e slittata un poco in avanti forse per il desiderio, poi naufragato, dei Magalotti di affidare l'impresa al più celebre Raffaello⁷⁶ – risulta difatti stipulato dalla sola moglie Ludovica, che nel testo del documento, del novembre 1505, compare appunto come «uxor olim Iohannis». La data riferita dall'iscrizione (1504) andrà pertanto intesa in relazione al completamento del solo altare, ma è al contempo rivelatrice dell'intenzione del committente Giovanni di finanziare il complesso dei lavori, poi ultimati dalla moglie Ludovica non prima dell'estate del 1506.⁷⁷

La testimonianza settecentesca di Certini risulta di grande utilità anche per la ricostruzione della fisionomia delle armi di famiglia, e più nello specifico di quelle dei Magalotti castellani, data la varietà di blasoni e simboli araldici che dovette

71. Cfr. Bocciolesi, Garibaldi, *Francesco Tifernate o da Castello*, p. 201; Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, pp. 28-29; Id., *Francesco Tifernate*, p. 173. Per un profilo dell'artista, cfr. Paolo Di Paola, *Francesco da Città di Castello*, in DBI, XLIX, 1997, pp. 718-720.

72. La testimonianza è pubblicata da Giovanni Magherini Graziani, *L'arte a città di Castello*, Città di Castello, Scipione Lapi, 1897, pp. 172-175, poi ripresa da Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, p. 33, n. 10.

73. Alessandro Certini, *Origine delle Chiese e monasteri di Città di Castello* (Città di Castello, Archivio Storico Diocesano, ms. 1). Una versione più estesa del brano è pubblicata da Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, p. 33, n. 10.

74. Cfr. Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, p. 29, sulla scorta di Mancini, *Istruzione storico-pittorica*, p. 241; cfr. anche Mancini, *Francesco Tifernate*, p. 173. Ne parla difatti già al passato («nel gradino erano le parole») Giovanni Muzi, il quale compila la sua opera monumentale su Città di Castello tra il 1842 e il 1844 (*Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello*, Città di Castello presso Francesco Donati, 7 voll.; citazione dal vol. IV, p. 231).

75. Al documento alludono già Bocciolesi, Garibaldi, *Francesco Tifernate o da Castello. Annunciazione*, p. 65. Il testo integrale è però pubblicato e discusso a partire dallo studio di Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, p. 33 (trascrizione di Lidia Mazzerioli).

76. Cfr. Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, p. 29.

77. Come già indicato da Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, p. 29, nel contratto il termine di consegna dell'opera è fissato all'agosto 1506.

caratterizzare i diversi rami della casata.⁷⁸ Certini, descrivendo «l'altare dedicato alla SS. Annunziata», realizzato, come detto, nella chiesa di San Domenico a Città di Castello, chiarisce che «ne' suoi capitelli e nel paleotto vedeasi intagliata l'arme de' Magalotti castellani che è un leone oscuro in campo d'argento pieno di rose pur d'argento».⁷⁹ Le informazioni riportate dal Certini risultano coerenti con una porzione dello stemma che ancor oggi è possibile osservare sul margine destro del frontespizio del nostro *Dante Laurenziano*, in particolare con lo scudo al leone rampante di nero in campo chiaro, distinguibile nella porzione più bassa della mandorla ospitante le armi. Nello stemma realizzato sul codice dantesco, lo scudo risulta inoltre timbrato da un elmo dotato di svolazzi, in linea con l'origine nobile e militare dei Magalotti, il cui esponente del ramo castellano, Giovanni, nella sottoscrizione del codice, è appunto indicato come *eques*. La lettura integrale del blasone, comunque, già di per sé piuttosto articolato nel numero degli elementi e dei simboli impiegati, è purtroppo compromessa dal cattivo stato di conservazione della carta e ancor più della porzione destra della mandorla illustrata, che non permette di appurare l'eventuale presenza delle «rose pur d'argento» nel campo dello scudo o intorno ad esso, né di identificare con certezza ciò che sormonta l'elmo (forse un unicorno stante, con capo e lungo corno rivolti verso sinistra).⁸⁰

78. Dai Magalotti di Città di Castello vanno anzitutto distinti i Magalotti di Firenze, il cui stemma (fasciato di sei pezzi di oro e di nero, dal 1375 con il capo di Libertà) è ben documentato in *Blasoni delle famiglie toscane descritte nella Raccolta Ceramelli Papiani*, consultabile online all'indirizzo: <http://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=IndiceFamiglie> (ultimo accesso: luglio 2023). Se ne può ammirare tuttora una bella testimonianza scolpita nella Chiesa di Santa Croce a Firenze (navata destra, settimo pilastro). Solo in territorio umbro si rintracciano inoltre almeno altri due diversi blasoni: uno stemma «di argento allo scaglione di nero accompagnato in capo da due rose di rosso ed in punta un giglio dello stesso» per i Magalotti di Terni e Collestatte (secondo Di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane*), e uno stemma d'argento, a tre bande doppiomerlate di rosso per i Magalotti di Orvieto, di cui resta ancora traccia nel basamento dell'edicola sepolcrale nella chiesa di Sant'Andrea della stessa città. Cfr. in proposito Filippo Orsini, Maurizio Bettoia, *Lo stemmario Cartari dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», 50-57 (1194-2001), 2002, pp. 501-553: 536, tav. LXX; Alberto Satolli, *Quando le chiese erano anche cimiteri*, in «Lettera Orvietana», 32-33-34 (2011-2012), pp. 15-18: 15. Particolarmente preziosa dunque la testimonianza offerta dal Certini che, riferendosi espressamente alle armi Magalotti intagliate nella chiesa di San Domenico a Città di Castello, libera il campo da possibili confusioni tra i diversi rami della stessa famiglia e rispettivi blasoni.

79. Certini, *Origine delle Chiese e monasteri di Città di Castello*, così come riportato da Mancini, *Raffaello e Francesco Tifernate*, p. 33, n. 10.

80. Segnalo che un cavallo nascente (e uscente da un elmo) caratterizza lo stemma dei Magalotti di Orvieto sopra citati, non quello scolpito nell'edicola sepolcrale della chiesa di Sant'Andrea, ma un secondo esempio rintracciabile nello Stemmario Cartari, un blasonario seicentesco conservato presso l'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto, descritto e riprodotto da Orsini, Bettoia, *Lo Stemmario Cartari dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto* (Magalotti a p. 536, tav. LXX). Trattasi però, come detto, di cavallo nascente, mentre l'animale rappresentato sul *Dante Laurenziano* parrebbe caratterizzato da un lungo corno. Suggestivo, in questo contesto, il fatto che l'unicorno, negli anni del ducato di Borso d'Este (1450-1471), e dunque al tempo in cui Giovanni Magalotti fu pretore a Ferrara, assurde a impresa esclusiva (e altamente simbolica) del Duca della città. Cfr. in proposito Irene Galvani, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este: "imprese" e simboli alla Corte di Ferrara*, Tesi del dottorato di ricerca in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni Culturali, Università degli Studi di Ferrara, 2007-2009, XXII ciclo, *passim*.

Scomparso dunque tra il 1504 e il 1505, cinquant'anni dopo aver assolto alla carica di pretore della città di Ferrara e in procinto di terminare la decorazione di una sfarzosa cappella di famiglia, Giovanni Magalotti da Città di Castello è personalità del tutto compatibile, per vivi interessi culturali, potere e sicura disponibilità economica, con il desiderio di possedere una copia riccamente illustrata della *Commedia* dantesca. Che la sua commissione avesse natura prettamente collezionistica, finalizzata al possesso dell'esemplare più che allo studio approfondito dell'opera, paiono rivelarlo le caratteristiche materiali stesse del manoscritto che la ospita (attuale Laurenziano Pluteo 40.1), un prodotto librario ricco ma non particolarmente curato, facente chiaramente capo a un modello preesistente, con buona probabilità reperito proprio a Ferrara nell'anno del servizio podestarile assolto dal suo committente.

3. Mss. Pad. 67 e Laur. Plut. 40.1: collazione iconografica

Significativamente vicini – per *mise en page*, contenuti trāditi e schemi compositivi delle singole miniature – il manoscritto 67 del Seminario Vescovile di Padova e l'affine Laurenziano Pluteo 40.1 sono stati a lungo ritenuti, come anticipato, l'uno copia dell'altro.

L'ipotesi di una discendenza diretta dell'esemplare più tardo (ms. Laurenziano) da quello più antico (ms. 67) è stata difesa anzitutto in sede storico-artistica, muovendo dalle stringenti affinità dei due corredi miniati e spesso senza che la tesi si giovasse in parallelo di una verifica estesa al piano testuale: così Brieger e Meiss, sin dai tempi del *Censimento* americano (1969) e senza approfondire in dettaglio il confronto tra i due corredi, vedevano nel codice padovano il modello di riferimento del più tardo Laurenziano;⁸¹ Giordana Mariani Canova⁸² e Paola Mario,⁸³ difendendo a loro volta l'ipotesi di una copia diretta, davano inoltre per certa, come logica conseguenza, la presenza fisica del manoscritto padovano a Ferrara nell'anno 1456, a disposizione degli allestitori del Pluteo 40.1.⁸⁴ Posizioni con queste concordi si rintracciano, più di recente, anche nell'indagine sui co-

81. Gli studiosi si esprimono, pur cursoriamente, sulla questione sia nella scheda dedicata al ms. 67 del Seminario (BMS, p. 305: «The manuscript served as model for Florence, Bibl. Laur., Plut. 40.01») che in quella relativa al Laurenziano 40.01 (BMS, p. 226: «The composition are based on a Paduan or Veronese model, Padua, Biblioteca del Seminario 67»).

82. Cfr. Mariani Canova, *I manoscritti miniati*, p. XXXIV.

83. Cfr. Manetti-Mario, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), p. 143.

84. Tuttavia, in un contributo precedente, la stessa Paola Mario (Ead., *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144) esprimeva in proposito anche qualche «motivo di perplessità», indotto in particolare dallo studio della moda e dei costumi indossati dai protagonisti della *Commedia* del Seminario, i quali, non armonizzandosi con il gusto e le tendenze di primo Quattrocento (momento cui veniva ascrivito il codice), inducevano il sospetto che l'intero corredo discendesse da un esemplare-modello più antico. La questione veniva risolta dalla studiosa evidenziando il fatto che «la miniatura padana sembra essere rimasta a lungo fedele alla sobrietà trecentesca aggiornandosi solo tardi sul sofisticato gusto lombardo». Per qualche considerazione ulteriore sulla datazione del ms. padovano a partire dai costumi vestiti dai suoi personaggi, cfr. *infra*, §4, p. 172; §7, pp. 186-188.

dici danteschi miniati di area padana svolta da Chiara Ponchia⁸⁵ e lungo l'articolata disamina di soluzioni canoniche e deroghe iconografiche dell'intera tradizione illustrata della *Commedia* affrontata da Gianni Pittiglio.⁸⁶ La sola voce critica discordante appartiene a Gian Lorenzo Mellini che, come vedremo meglio tra poco, già in uno studio del 1962 rifiutava l'ipotesi della filiazione diretta, profilando la possibilità che i due manoscritti discendessero in maniera del tutto autonoma da un modello preesistente.⁸⁷

Per quanto concerne invece la tradizione dei testi vergati sui nostri due codici, i due esemplari – latori, come visto, del poema e del commento alle tre cantiche del Lana, compresa «l'altrimenti inedita giustapposizione»⁸⁸ tra questo e l'Ottimo per la porzione di *Proemio* e chiose al primo canto dell'*Inferno* – rientrano tra i testimoni censiti nella più recente edizione del commento lanèo curata da Mirko Volpi. Sulla base di «rilievi condotti sui *loci selecti* del Commento», l'editore ha riconosciuto nel ms. Laurenziano un *descriptus* del più antico Padovano e riscontrato, già nel contributo che anticipa i primi risultati del lavoro di edizione, che «non c'è errore in Pd₂ [*scil.* ms. 67 del Seminario di Padova] che non abbia anche F₄ [*scil.* Laurenziano Pluteo 40.1], il quale ne aggiunge di propri».⁸⁹ Le ultime indagini di Paolo Trovato sulla tradizione manoscritta della *Commedia*, condotte sulla base di una nutrita serie di collazioni svolte da un più ampio gruppo di ricerca, sono invece approdate a conclusioni differenti.⁹⁰ Le analisi testuali, condotte sempre sul testo lanèo – più che su quello del poema, ritenuto povero di errori significativi – hanno portato a escludere rapporti di dipendenza diretta tra i due esemplari e a postulare l'esistenza di un antigrafo comune, cui risalirebbero la *mise en page* dei due codici, la disposizione e l'interazione sulle carte di testo, commento e apparato illustrativo.⁹¹ Nell'ultimo stemma della *Commedia* approntato dal gruppo ferrarese,⁹² i due testimoni, collaterali, fanno

85. Cfr. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà, passim*.

86. Cfr. Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*; Id., *La Commedia dei dettagli, passim*.

87. Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (1); Id., *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (2).

88. Romanini, *Altri testimoni della Commedia*, p. 87.

89. Volpi, *Per l'edizione del commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, p. 307, n. 113.

90. Cfr. *Nuove prospettive I*, pp. 77, 86-87; *Nuove prospettive II*, pp. 197-198.

91. Cfr. *ivi*, p. 197: «La collateralità del tardo, e spesso corrotto, Laur. 40.1 (Ferrara 1456) e del trecentesco Pad. 67 (che un ladro di miniature ha privato di numerose carte, oscurando così in parte il comportamento del testimone), da me intuita, ma non dimostrata in NP [*scil.* *Nuove prospettive I*], pp. 684-686, è ben argomentata nella tesi di laurea triennale di [...] Katiuscia Zanollo. Zanollo ha collazionato a campione il commento del Lana, di cui l'edizione Volpi ha reso comodamente confrontabili i piani alti, e ha dimostrato che i due testimoni sono indipendenti, ragion per cui il loro imponente apparato iconografico (inteso dagli storici della miniatura come una prova evidente della dipendenza del Laur. 40.01, più recente, da Pad. 67) risale al perduto antigrafo dei due mss., ossia *q*. Ben inteso, il rapporto che intercorre tra i due testimoni riguardo al commento e all'illustrazione vale anche per il testo della *Commedia*».

92. Un primo «stemma dichiaratamente provvisorio» è fornito in *Nuove prospettive I*, p. 643, rivisto e aggiornato in *Nuove prospettive II*, p. 27. L'ultima proposta è reperibile in Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, edizione critica e commento, p. VII. Un bilancio recente e puntuale in Martina Cita, Federico Marchetti, Elena Niccolai, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, *Per una*

capo alla sottofamiglia siglata *q*, a sua volta discendente da una delle due sottofamiglie (nello specifico *p*) della più ampia famiglia β_0 .

L'ultima ricostruzione genealogica, ricavata dallo studio dei processi di trasmissione del testo, si rivela dunque in accordo con quanto sospettato già quarant'anni prima da chi, ragionando, pur cursoriamente, sui processi di copia e trasmissione delle immagini, giungeva – e ancor prima che si sedimentasse il giudizio critico opposto – a postulare l'esistenza di un antigrafo miniato a monte dei due esemplari danteschi.⁹³ Gian Lorenzo Mellini, il solo tra gli storici dell'arte, come anticipato, a non difendere un rapporto di discendenza diretta tra i due testimoni, citava il corredo del ms. 67 di Padova in uno studio dedicato all'attività di disegnatore di Altichiero da Zevio e ai prodotti manoscritti ascrivibili alla sua mano o alla collaborazione della sua scuola. Tre anni dopo, alla luce di nuove indagini, lo studioso poté rimodulare le sue attribuzioni e spostare l'attenzione dall'attività di Altichiero a quella del pittore e miniatore bolognese Jacopo Avanzi,⁹⁴ ma restavano immutate le considerazioni avanzate circa le modalità di allestimento dei codici presi in esame – poiché relative al *modus operandi* dell'artista coinvolto e non alla sua identità –, che vale qui la pena ripercorrere brevemente.

Di un nutrito *corpus* di disegni attribuibili ad Altichiero da Zevio, Mellini intendeva riportare al noto pittore veneto anzitutto i corredi di due manoscritti riccamente miniati: un ciclo della *Tebaide* (Dublino, Chester Beatty Library, ms. W 76) e il petrarchesco *De viris illustribus* di Darmstadt (Hessische Landes-und Hofschulbibliothek, ms. 101).⁹⁵ Ascritte le due opere a una stessa mano pittorica, lo studioso spiegava le differenze «di modalità, non di qualità» delle illustrazioni del *De viris* (rispetto a quelle complessivamente più accurate della *Tebaide*) come conseguenza dell'«esistenza degli affreschi dello stesso soggetto nelle aule del signore di Padova, i quali venivano qui [*scil.* nel codice petrarchesco] evidentemente solo richiamati alla memoria».⁹⁶ Vale a dire – con Mellini – che la maggiore approssimazione riscontrata nelle miniature del codice di Darmstadt a fronte della puntualità di quelle della *Tebaide*, «cromaticamente elaborate, compiute in

nuova edizione della *Commedia. Ricerche sui piani alti della tradizione*, in «Filologia italiana», 17 (2020), pp. 9-116.

93. Cfr. Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (2).

94. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Edizioni di comunità, 1965, *passim*. Non del tutto persuaso dalla proposta di attribuire ad Altichiero l'ampio *corpus* di codici illustrati ricostruito da Mellini era già stato, l'anno appena precedente, Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, pp. 155-156, il quale, pur sottolineando la ragionevolezza di gran parte delle deduzioni operate dal collega, avanzava un'unica – ma forse sostanziale – riserva, in relazione soprattutto alla quantità dei disegni che, per via di affinità stilistiche, finivano per essere ascritti alla mano del pittore. La più recente voce enciclopedica dedicata ad Altichiero (Francesca Flores D'Arcais, *Altichiero*, in EAM, I, 1991, pp. 458-463) conclude che, tra le molte assegnategli, «le sole attribuibili con certezza alla sua mano sono le due illustrazioni a monocromo delle due redazioni del *De viris illustribus* di Petrarca (Parigi, BN, lat. 6009 F e lat. 6909 H) con un *Trionfo della Gloria*, probabilmente eseguite a Padova» (p. 463).

95. Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (2), pp. 1-24.

96. Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (1), p. 18.

tutti i particolari e completamente autonome»,⁹⁷ si giustificava agilmente alla luce del fatto che il codice petrarchesco non nasceva come progetto indipendente ma replicava stilemi e iconografie già impiegate negli affreschi (purtroppo poi perduti) della Sala dei Giganti di Padova.

Nell'intento di includere anche il *Dante* padovano nel *corpus* di opere riconducibili a uno stesso artista o a questo direttamente legate, Mellini tentava di spiegarne la spiccata approssimazione grafica dei disegni, nonché l'aspetto complessivo assai dimesso (rispetto agli esiti più alti dei codici di Stazio e Petrarca appena citati), proprio sottolineandone l'affinità sorprendente con un altro codice dantesco, un «*Dante* fiorentino» (il nostro Laurenziano Pluteo 40.1⁹⁸). L'esistenza di un secondo codice dantesco dal corredo iconografico pressoché identico al primo appariva allo studioso condizione del tutto analoga a quella che gli aveva permesso di ipotizzare la paternità altichierasca del codice di Petrarca, il cui artista, come detto, avrebbe agito sulle carte con minore precisione dacché replicava su pergamena schemi e modelli già presenti negli affreschi della Sala padovana. Seguendo ancora il ragionamento di Mellini, il corredo del *Dante* padovano risultava dunque di esecuzione assai modesta, in quanto a sua volta prodotto non originale ma di copia, e le somiglianze con il Laurenziano autorizzavano a postulare l'esistenza di una fonte iconografica comune ai due allestimenti. Tale fonte avrebbe potuto identificarsi, secondo la prima ipotesi dello studioso, in «un *Dante* – ora ignoto, oppure distrutto – illustrato da Altichiero»⁹⁹ e poi, abbandonata la prima attribuzione, in un *Dante* miniato da «un abilissimo illustratore padovano».¹⁰⁰ Un artista di area veneta, ancor oggi anonimo, sarebbe dunque stato il responsabile della decorazione di un primo (perduto?) antigrafo dantesco, modello dei due testimoni affini conservati.

A fronte di tale quadro critico e nel tentativo di dirimere la questione, è parso utile effettuare una collazione integrale dei due apparati illustrativi, al fine di isolarne le varianti iconografiche e procedere a una discussione puntuale delle discrepanze di maggior rilievo. È stato possibile praticare i raffronti sull'intera estensione dei due corredi, a sola eccezione dei 13 luoghi (12 nel primo codice e 1 nel secondo), su un totale di 100, interessati da lacuna iconografica.¹⁰¹

L'analisi in dettaglio delle divergenze iconografiche più significative rinvenute tra i corredi del ms. 67 del Seminario patavino (= Pad) e del Laurenziano Pluteo 40.1 (= Laur), in maniera analoga a quanto praticato nel primo caso di indagine, si concentra sull'osservazione del *modus operandi* di ciascun miniatore in rapporto a quello del suo affine. A fronte della varietà delle divergenze registrate e nell'impossibilità di definire gruppi di varianti iconografiche realmente omogenei, ci si concentrerà, volta per volta, su circostanze grafiche e iconografiche puntuali. È forse utile anticipare sin da ora che l'insieme dei raffronti praticati sui corredi di Pad e Laur ha offerto un'importante conferma dell'opportunità – già

97. *Ibidem*.

98. Mellini, *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (2), p. 9.

99. *Ibidem*.

100. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, p. 95.

101. Cfr. *supra*, §1.1, p. 137, §2.1, p. 142.

emersa nell'analisi del caso d'indagine precedente ma qui osservabile in maniera ancor più netta – di operare una distinzione tra due macro-tipologie di varianti grafico-visive, ossia distinguere le discrepanze iconografiche (emergenti sul piano dei contenuti visivi di volta in volta affrontati figurativamente, in maniera più o meno fedele al dettato dantesco) dalle discordanze di tipo prettamente grafico (riferibili invece al tracciato del disegno e riconducibili all'atto della riproduzione materiale di una specifica soluzione visiva).

3.1. *Schede di confronto*

a) Varianti iconografiche indifferenti o equivalenti

Anche in questo secondo caso di studio, sarà utile partire dall'osservazione di un gruppetto di soluzioni iconografiche dell'uno e dell'altro codice inquadrabili come perfettamente alternative, tra loro divergenti soltanto per variazioni minime di soggetti, cromie o ambientazioni. Trattasi, nella gran parte dei casi, di varianti iconografiche in alcun modo utili alla formulazione di ipotesi circa la natura del rapporto di parentela iconografica intercorso tra i due manoscritti. Considerato il peso irrisorio e la scarsa utilità a tal fine di simili discrepanze, che non investono che dettagli minimi delle soluzioni visive di volta in volta prese in esame, ne sarà discusso un numero esiguo, a titolo esemplificativo.

If III, Pad (c. 11v) [fig. 39] - Laur (c. 10r) [fig. 40]. *Incontro con Caronte*

La miniatura che introduce al terzo canto dell'*Inferno*, integra in Pad e parzialmente abrasa in Laur, mette in scena il momento dell'incontro dei due *viatores* con il primo guardiano del primo regno. In Laur le figure di Dante e Virgilio, collocate al di sotto di una struttura architettonica solo in parte sovrapponibile a quella delineata in Pad, risultano visibilmente compromesse nella parte superiore (sono erasi i volti e la porzione superiore del corpo di entrambi). I due poeti, in Pad come in Laur, sono rivolti in direzione del fiume Acheronte, al di sopra del quale avanza, «per nave» e diretto alla riva, Caronte (*If* III, 82).

Se, tra le due soluzioni, risultano concordi la disposizione degli elementi sulla scena, il numero dei personaggi impiegati e il gesto paterno di Virgilio che stringe la mano di Dante a inaugurazione del viaggio oltremondano («E poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond'io mi confortai, / mi mise dentro a le segrete cose», *If* III, 19-21), la soluzione di Laur si discosta da quella di Pad per la caratterizzazione specifica del guardiano traghettatore: privato delle due ali di pipistrello che connotano il Caronte di Pad, dotato di un solo corno arcuato, provvisto infine di una coda lunga e volteggiante (a fronte di quella corta e irsuta visibile nella miniatura affine), il Caronte di Laur risulta complessivamente distante dal diavolello medievale trādito dal manoscritto più antico. Trattandosi in entrambi i casi di figurazioni cristianizzate del traghettatore di *If* III, nessuno degli elementi presenti o assenti in Laur rispetto a quanto attestato in Pad può considerarsi suggerito o incoraggiato dall'interazione con il testo: le varianti riscontrate hanno carattere puramente formale e dipendono con ogni probabilità dal gusto personale dei miniatori e/o dal grado di fedeltà di ciascuno alla lezione iconografica di un proprio eventuale modello.

If XXVIII, Pad (c. 86r) [fig. 41] - Laur (c. 91v) [fig. 42]. *Incontro con i seminatori di discordia*

Il quadretto illustrativo realizzato per la visualizzazione di questo canto focalizza l'attenzione sulla dannazione infernale di cinque seminatori di discordia (a fronte dei sei espressamente nominati dal poeta), con particolare interesse per il breve dialogo di fine canto tra Dante e Bertran de Born. In entrambe le miniature, Bertran è il più prossimo ai due poeti, fedelmente ritratto come «un busto senza capo» (*If* XXVIII 119) che avanza tra gli altri stringendo «'l capo tronco [...] per le chiome» (*If* XXVIII 121). Seguono poi, nell'ordine, Pier da Medicina, che apre con forza la bocca di Curione mettendone così in evidenza la lingua mozzata; Maometto «rotto» (*If* XXVIII 24), ritratto mentre mostra sprezzante i suoi indicibili squarci («guardommi e con le man s'aperse il petto», *If* XXVIII 29) e «le minugia» fuoriescono penzolanti dal suo ventre (*If* XXVIII 25); infine Ali, «fesso nel volto» (*If* XXVIII 33), più precisamente in corrispondenza della fronte e non propriamente «dal mento al ciuffetto». Manca all'appello dei seminatori di discordia citati da Dante in *If* XXVIII soltanto Mosca de' Lambertini, la cui figurazione è omessa in entrambe le miniature.

Nella conformità generale delle due soluzioni, la proposta di Laur si distingue da quella di Pad per l'aggiunta di un dettaglio minimo, ossia la dotazione di due braccia (e non uno soltanto) alla figura di Bertran de Born: il corpo acefalo del dannato è quindi qui ritratto mentre con un braccio sorregge la propria testalucerna e con l'altro, indice alzato, dialoga con i due poeti. Quest'ultimo dettaglio rimane invece implicito nella soluzione di Pad, ma la sua assenza non compromette l'armonia e l'efficacia complessiva della proposta visiva, la quale basta a sé stessa (il secondo arto si potrà immaginare senza troppa fatica idealmente disteso lungo il corpo del dannato). La proposta di Laur, del tutto alternativa a quella di Pad, potrebbe spiegarsi tanto come libera interpolazione del suo miniatore (se si immagina che Laur dipenda da Pad o da un codice del tutto simile a Pad) quanto come riproduzione fedele di una fonte diversa, condivisa con Pad (attribuendo, in tal caso, un'omissione iconografica a quest'ultimo).

If XXXIV, Pad (c. 102r) [tav. 5] - Laur (c. 107v) [tav. 6]. *Dante e Virgilio, capovolti, risalgono il corpo di Lucifero*

La miniatura di Laur dedicata all'ultimo canto dell'*Inferno*, meno compromessa della corrispondente di Pad, consente una più accurata disamina dei molti dettagli visivi direttamente ispirati alla minuziosa descrizione dantesca. Resta palese, pur a fronte dello scarto significativo tra gli stati conservativi delle due miniature, la consonanza degli stilemi e dell'impostazione complessiva delle scene: in entrambi i quadretti visivi, vediamo «lo 'mperador del doloroso regno» (*If* XXXIV 28) conficcato a mezzo busto in una cavità semi-rocciosa («da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia», *If* XXXIV 29), dotato di «tre facce», «sei occhi» e «tre menti» (*If* XXXIV 38-53), con puntuale connotazione cromatica di ciascuna componente («l'una dinanzi [...] era vermiglia; / e la destra pareva tra bianca e gialla; / la sinistra a veder era tal, quali / vegnon di là onde 'l Nilo s'avvala», *If* XXXIV 39-45), provvisto inoltre di tre paia di ali («sotto ciascuna uscivan due grand'ali», *If* XXXIV 46), a loro volta cromaticamente coerenti con le tre teste da

cui si dipartono. Al folto gruppo di dannati scalpitanti sulla sinistra si aggiungono i tre massimi traditori: Giuda è ritratto in corrispondenza della bocca centrale, disposto in maniera tale che «'l capo ha dentro e fuor le gambe mena» (*If* XXXIV 63) e vittima al contempo dei grossi artigli di Lucifero («a quel dinanzi il mordere era nulla / verso 'l graffiar», *If* XXXIV 58-59); gli altri due, Bruto e Cassio, sono torturati invece in posizione contraria, con gli arti inferiori conficcati nelle fauci di Lucifero e «il capo di sotto» (*If* XXXIV 64).

Compagno, infine, sulla scena le due figurine di Dante e Virgilio, ritratte già capovolte in direzione della cavità in cui è conficcato Lucifero, in chiara allusione al percorso di risalita che di lì a poco li condurrà «a riveder le stelle» (*If* XXXIV 139). Dei due poeti così disposti risultano visibili soltanto i piedi e una porzione delle vesti, per cui le cromie impiegate si rivelano strettamente funzionali a chiarirne l'identità. È proprio con riferimento a queste scelte esecutive che, tra Pad e Laur, è possibile registrare una nuova variante iconografica di peso del tutto trascurabile: nella prima soluzione Dante, vestito di blu, figura a destra, e Virgilio, vestito di rosso, a sinistra; l'esatto contrario si attesta invece in Laur, nella cui soluzione i colori delle vesti – e dunque le posizioni dei due poeti – risultano invertite. Le due proposte visive, alternative ed equivalenti, non offrono alcun elemento utile al ragionamento sulla relazione di affinità esistente tra i due codici.

Pd XI, Pad (c. 238v) [fig. 43] - Laur (c. 255v) [fig. 44]. *Incontro con san Tommaso e san Francesco* (?)

Nell'ambito della figurazione del celebre episodio in cui la «lamera» (*Pd* XI 16) di san Tommaso narra a Dante e Beatrice la storia della vita di san Francesco, Laur si fa latore di una variante iconografica in apparenza innocua ma forse in grado di orientare l'identificazione dell'ultimo personaggio ritratto in scena. Se, in Laur come in Pad, sull'identità della prima anima rappresentata in abiti domenicani e rivolta a Dante e Beatrice non sussistono dubbi (trattasi certamente di san Tommaso), la seconda figura, ritratta di profilo e vestita dell'abito francescano, pone invece qualche incertezza, rivelandosi compatibile sia con una raffigurazione di san Francesco¹⁰² che con un ritratto di Bonaventura da Bagnoregio, il santo che, secondo la struttura chiasmica caratteristica dei canti XI e XII del *Paradiso*, narrerà della vita di san Domenico, fondatore del secondo dei due ordini qui elogiati. La confusione dei personaggi in scena, relativamente alla visualizzazione di questi canti, è in verità assai frequente e comune a molti testimoni illustrati della *Commedia*, dacché incoraggiata, come anticipato, dall'intreccio narrativo stesso, oltre che, in molti casi, dall'assenza di attributi distintivi che consentano di cogliere con sicurezza se nella coppia di illustrazioni siano ritratti i due santi lodati, i rispettivi cantori delle loro lodi o altri ancora.¹⁰³

102. Così Brieger e Meiss (BMS, p. 308).

103. Qualche esempio di imprecisione o deroga iconografica relative all'illustrazione dei canti XI e XII del *Paradiso* in Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 384-385. Sulle proposte figurate di Pad e Laur qualche considerazione ulteriore anche al termine di questo capitolo (cfr. § 7, pp. 186-187).

La variante trädita da Laur nel contesto della miniatura relativa a *Pd XI* consiste in una migliore definizione grafica dei piedi dell'anima francescana, che qui indossa i sandali e parrebbe mostrare traccia di alcune ferite. Un richiamo visivo alla presenza delle stimmate identifica inequivocabilmente la figura ritratta con l'anima di san Francesco (*Pd XI* 107-108: «da Cristo prese l'ultimo sigillo, / che le sue membra due anni portarno») e forse spiega in maniera più convincente anche perché san Tommaso la additi, mentre rivolge lo sguardo ai suoi due interlocutori, Dante e Beatrice.

Il dettaglio, del tutto assente in Pad (sotto la veste del santo si intravede soltanto la sagoma di uno dei due piedi), seppur assai rilevante sul piano ermeneutico, non fornisce comunque di per sé informazioni dirimenti sulla genesi della variante iconografica: come nel caso precedente, questa potrebbe qualificarsi tanto come libero inserto di Laur (suggerito da precise indicazioni o introdotto dal miniatore stesso, magari per sua familiarità con il soggetto riconosciuto nel modello) che come riproduzione fedele della lezione iconografica trädita da un antigrafo comune, ammettendo in quest'ultimo caso che la stessa sia stata invece alterata da Pad.

b) Integrazioni di Laur (o omissioni di Pad?)

Si potrà ora considerare rapidamente un gruppetto di poche altre divergenze, meglio precisabili – sempre rispetto a quanto osservabile ora nell'uno ora nell'altro codice – come aggiunte o omissioni di particolari visivi. In tutte le circostanze censite è sempre Laur a contare un numero più alto di dettagli e figure in scena, e sempre Pad a registrarne un numero inferiore. In questa fase ancora preliminare dell'indagine, simili divergenze potranno essere annoverate, in maniera del tutto equivalente, tanto come integrazioni di Laur che come omissioni di Pad. In ragione della totale omogeneità del fenomeno riscontrato, cinque diversi luoghi figurati di Pad e Laur sono qui accorpati in un'unica scheda di confronto.

Pg I, Pad (c. 107r) [fig. 45], Laur (c. 113r) [fig. 46]. *Incontro con Catone* - *Pg II*, Pad (c. 110r) [fig. 47], Laur (c. 116r) [fig. 48]. *Dante e Virgilio al cospetto dell'angelo nocchiero* - *Pg III*, Pad (c. 112r) [fig. 49], Laur (c. 118r) [fig. 50]. *Incontro con Manfredi* - *Pg XX*, Pad (c. 154r) [fig. 51], Laur (c. 165r) [fig. 52]. *Incontro con Ugo Capeto* - *Pg XXI*, Pad (c. 158r) [fig. 53], Laur (c. 169v) [fig. 54]. *Incontro con Stazio*

L'insieme dei luoghi visivi qui riuniti risulta accomunato dalla presenza in Laur – e assenza, in Pad – di una serie di componenti paesaggistiche, funzionali a delineare la scenografia di fondo dei singoli quadretti visivi. Le varianti iconografiche risultanti dal confronto ravvicinato delle soluzioni di Pad e Laur vanno dall'incremento – in Laur, rispetto a Pad – del numero degli elementi vegetali sullo sfondo e a margine delle rappresentazioni (è il caso di *Pg I* e *Pg III*) al maggiore realismo nel tracciato grafico di piante e arbusti (in Pad per lo più stilizzati; cfr. soprattutto *Pg XX* e *XXI*), fino all'introduzione evidente e macroscopica di un monte a tre balze ricoperto da arbusti, collocato in prossimità del corso d'acqua sul quale avanza la barca guidata dall'angelo nocchiero di *Pg II* (si osservi come in Pad, dietro i protagonisti del canto, figura uno spazio completamente bianco).

Varianti iconografiche come queste, anch'esse di nessuna rilevanza ermeneutica, risultano classificabili tanto come liberi inserti aggiuntivi di Laur (a partire dallo stesso Pad o da un antigrafo del tutto simile a Pad) che come più e meno innocue omissioni di Pad.

c) Innovazioni iconografiche di Pad e di Laur

La collazione delle numerose tessere visive che compongono i corredi di Pad e Laur restituisce, accanto alle molte varianti iconografiche formali, del tipo appena visto, un manipolo di divergenze iconografiche significative, utili tracce indiziarie per la formulazione di qualche prima ipotesi sulla relazione iconografica intercorsa tra i due codici esaminati. Come si vedrà, la gran parte delle divergenze iconografiche di questo secondo tipo informa del fatto che entrambi i corredi sono frutto di copia ed entrambi gli artisti (o le botteghe cui appartengono) responsabili di repliche non del tutto fedeli alle soluzioni tradite dal modello preso a riferimento. Tale scarsa fedeltà al proprio prototipo, e di Pad e di Laur, è testimoniata sia da circostanze di tipo grafico (relative, cioè, al tracciato del disegno e del tutto svincolate dal piano di significati in origine affidato alle immagini replicate), sia da casi di rivisitazioni di particolari visivi che finiscono per alterare i contenuti veicolati dalle stesse immagini, in definitiva non più rispondenti a quanto suggerito dal testo dantesco. Se le circostanze grafiche fungono più agilmente da prove evidenti della non-originalità di entrambi i corredi, il peso delle divergenze estese al piano dei contenuti andrà discusso e verificato caso per caso, lasciando aperta la possibilità che esistessero già a monte soluzioni visive non del tutto aderenti al dettato del testo.

Alla luce della varietà tipologica delle discrepanze visive individuate, sarà utile discutere ciascuna divergenza singolarmente, proponendo come unico criterio d'ordine la suddivisione delle varianti riscontrate in c1) innovazioni di tipo grafico (una copia meccanica o una svista del miniatore provocano un'alterazione della soluzione offerta nel modello, senza che vi sia alcuna ricaduta sui contenuti del testo) e c2) innovazioni di tipo iconografico (la divergenza tra due soluzioni e la maggiore distanza di una delle due dal dettato del testo invita a considerare la possibilità che il modello sia stato frainteso o replicato in maniera imprecisa). In più di un caso (cfr. in particolare le schede relative a *If* XX e *Pd* XXVI), si potrà constatare come il confine tra le due tipologie risulti in verità assai sottile, quasi inesistente.

c1) Innovazioni di tipo grafico

If VI, Pad (c. 20r) [fig. 55] - Laur (c. 18v) [fig. 56]. *Dante e Virgilio nel cerchio dei golosi*

Il quadretto visivo dedicato a questo canto si concentra, in Pad come in Laur, sulla pena riservata ai dannati del terzo cerchio; in entrambe le miniature non compare Cerbero e la rappresentazione ruota esclusivamente attorno alle anime dannate, qui costrette a giacere sotto un'incessante pioggia di «grandine grossa, acqua tinta e neve» (*If* VI 10), ritratte ammassate le une sulle altre e tutte in posizione supina (*If* VI 37: «elle giacean per terra tutte quante»). La sola figura in vista, che emerge chiaramente dal gruppetto dei golosi, è quella di Ciacco, dipin-

to con il dito puntato verso Dante, in allusione al dialogo in corso (*If* VI 38-39: «fuor d'una ch'a seder si levò, ratto / ch'ella ci vide passarsi davante»).

La soluzione offerta da Laur appare nel complesso più accurata di quella di Pad, in particolare nella resa grafica di alcuni dettagli che in quest'ultimo risultano invece tagliati di netto o non rifiniti: si veda in particolare la figura dell'ultimo dannato a destra, ritratto di spalle, rappresentato in Laur con la testa ripiegata sul corpo e in Pad acefalo, o, in maniera analoga, il penultimo dannato del gruppo in basso, i cui due arti inferiori in Laur si spingono oltre il confine della cornice ideale del quadretto visivo, mentre in Pad risultano troncati di netto; si osservi infine la pioggia infernale che scende a tormentare i dannati, in Laur estesa a tutte le figure accasciate al suolo, in Pad interrotta al di sopra del mucchio di anime.

Le prime due circostanze – anche guardando solo a Pad e in assenza del prezioso riscontro di Laur – instillano più di un sospetto circa l'operato del primo miniatore e offrono qualche indizio a sostegno della possibilità che questi lavorasse non attingendo a istruzioni precise, bensì a partire da un modello iconografico già esistente: non poco singolare risulterebbe difatti, in assenza di un prototipo di riferimento, l'introduzione volontaria di un corpo acefalo in questo preciso luogo del racconto visivo (peraltro in presenza dello spazio sufficiente a completarlo). La circostanza appare invece del tutto coerente con un'operazione di replica grafica, sia a partire da schizzi preventivamente abbozzati sulle carte o da prototipi mobili¹⁰⁴ sia guardando a un altro esemplare così illustrato.

È dunque ragionevole credere che Pad abbia tratto le sue soluzioni da un altro modello iconografico, e ne abbia qui riprodotto un dettaglio in maniera approssimativa, nello specifico troncando il disegno una volta raggiunta la cornice ideale del quadretto visivo (il taglio è perfettamente simmetrico allo spazio riservato alla miniatura). La proposta visiva di Laur – che potremmo facilmente considerare una variante migliorativa di quanto attestato in Pad – potrebbe anche discendere direttamente da un'altra fonte, per esempio la medesima adoperata da quest'ultimo.

Pg XI, Pad (c. 132v) [fig. 57] - Laur (c. 140v) [fig. 58]. Dante e Virgilio nella cornice dei superbi

La vignetta relativa all'illustrazione del canto XI del *Purgatorio* raffigura l'accesso di Dante e Virgilio alla cornice dei superbi, immortalati nell'atto di trascinare sulle spalle grossi massi pesanti («quell'ombre orando, andavan sotto 'l pondo», *Pg XI* 26). Lo schema compositivo delle due miniature è ancora una volta analogo: Pad mette in scena tre figure, ciascuna delle quali sovrastata da un grosso masso; poco più dietro si scorgono ancora due massi, evidentemente allusivi alla presenza di ulteriori penitenti retrostanti. Dal canto suo, Laur disegna tre

104. Circa le possibili tecniche operative di trasferimento dei disegni da un supporto all'altro in ambito manoscritto cfr. *supra*, I, §2, pp. 6-12, sebbene, con particolare riferimento alla possibilità che esistessero prototipi mobili, da "ricalcare" per trasferire una miniatura da uno spazio all'altro, materiale documentario in verità scarseggi. Occorrerà provare a scavare ulteriormente in questa direzione, interrogando un ampio numero di tradizioni illustrate; la precarietà connaturata a questi oggetti ne rende chiaramente arduo il reperimento.

figure in primo piano, ciascuna reggente una pietra sul capo e, poco più dietro, anche in questo caso, ancora due pietre, ma questa volta delineando anche i contorni delle sagome delle anime deputate a sorreggerle.

Limitandosi a questi primi elementi, si potrebbe ipotizzare che abbia qui avuto luogo un'integrazione di Laur, potenzialmente incoraggiata dalla ricerca di una maggiore verosimiglianza grafica. Osservando con attenzione la miniatura di Pad, si rintraccia però un dettaglio sorprendente: un terzo arto compare in prossimità dei due inferiori della prima figura a partire da sinistra, e non appartiene, in assenza di anime sul retro, a nessuno dei personaggi raffigurati. La circostanza, chiaramente non intenzionale, è frutto con ogni probabilità di un errore meccanico di Pad compiuto all'atto della riproduzione grafica di quella specifica soluzione visiva a partire da un modello, ossia la conseguenza della soppressione, da parte del suo miniatore, impegnato in un'operazione di copia, di alcuni elementi presenti nel prototipo (in questo caso, i corpi delle anime occupanti la seconda fila). L'ingenuità praticata dal miniatore di Pad si è di fatto tradotta nell'elaborazione di un'immagine parzialmente imprecisa, a causa della replica meccanica e distratta di un dettaglio incongruo, del tutto superfluo nel contesto della nuova composizione.

Il vero e proprio incidente figurativo occorso a questa altezza del percorso visivo di Pad porta con sé un'importante deduzione: Pad non inventa il suo corredo, ma lo copia a partire da un prototipo già esistente. Se con tale prototipo ci riferiamo a un *Dante* miniato, nelle forme di un codice illustrato vero e proprio al pari di Pad e Laur, sarebbe così provata l'esistenza, finora solo ipotizzata, di almeno un terzo codice in tutto simile alle due copie più tarde (Pad e Laur). Richiamandoci alle modalità operative dei miniatori medievali, andrà considerata anche la possibilità di un ricorso dell'artista attivo in Pad (e successivamente di quello o quelli coinvolti in Laur) a modelli e sagome preconfezionate, trasferite di volta in volta negli spazi deputati all'illustrazione, ma l'ipotesi dovrà comunque tenere conto della distanza cronologica intercorsa tra i due allestimenti (circa un cinquantennio), approntati con buona probabilità nell'ambito di botteghe diverse, in città diverse. Anche la possibilità, in ultimo, che gli artisti, e di Pad e di Laur, lavorassero a partire da schizzi e abbozzi realizzati preventivamente negli spazi riservati all'illustrazione,¹⁰⁵ se da un lato spiega molto bene incidenti grafici come quello appena osservato nel quadretto purgatoriale di Pad (ma anche quello visto nella scheda precedente relativa a *If* VI), non basterebbe a eliminare dal campo la presenza di un intermediario grafico-visivo depositario delle soluzioni originarie, cui gli artisti avrebbero dovuto attingere anche per la realizzazione dei disegni preliminari. Una serie di divergenze iconografiche ulteriori osservabili tra le soluzioni di Pad e Laur conduce, come vedremo meglio nel corso dei confronti, a postulare la mediazione di una fonte terza, con buona probabilità assimilabile al corredo di un libro manoscritto vero e proprio.

105. Il ricorso a questa tecnica operativa, solo ipotizzabile in Pad, è invece una certezza per alcuni luoghi figurati del corredo di Laur. Lo dimostrano alcune tracce di disegni preliminari ancora visibili dietro i contorni colorati delle miniature realizzate alle cc. 302v, 307r.

Tornando a quanto per il momento è possibile ricavare a partire dall'incidente figurativo occorso all'altezza di *Pg XI*, certo è che questo, unito all'approssimazione grafica emersa dai confronti effettuati sulle miniature di *If VI*, offre materiale utile per abbozzare un primo profilo del miniatore di Pad, evidentemente, alla luce di questi primi dati, più grossolano e approssimativo dell'artista o degli artisti attivi sul codice affine.

La spiccata tendenza di Pad all'esecuzione approssimativa, procedente in particolare per sottrazione di elementi, è avvalorata dal ricorrere, lungo il corredo di Pad stesso, di almeno altre due circostanze analoghe a quella appena vista, solo essenti da declinazioni erronee. Si osservino i due casi di *Pg XVI* (c. 143v) [fig. 59] e *Pg XXVI* (c. 173r) [fig. 61],¹⁰⁶ nei quali Pad omette, ancora una volta, gli arti inferiori delle figure che occupano le posizioni posteriori, tracciandone soltanto le teste, in allusione alla presenza di un gruppo di purganti più nutrito rispetto a quanto materialmente rappresentato. Nel primo caso, in *Pg XVI*, Dante e Virgilio sono ritratti in dialogo con Marco Lombardo, l'anima collocata in posizione leggermente più avanzata rispetto alle altre cinque in scena; di questo gruppetto, come accaduto all'altezza di *Pg XI*, solo tre anime sono ritratte a figura intera, mentre nella soluzione offerta da Laur (c. 153v) [fig. 60], al contrario, tutti e cinque i corpi risultano accuratamente delineati. Nel secondo caso, in *Pg XXVI*, il miniatore di Pad sfrutta l'espedito delle lingue di fuoco affinanti le anime dei lussuriosi per mascherare l'assenza degli arti inferiori delle figure ritratte in secondo piano; al contrario, la proposta di Laur (c. 185r) [fig. 62], nella sua integrità e nonostante le fiamme, è ancora una volta completa e graficamente più precisa. Queste due ulteriori circostanze informano dunque della non accidentalità dell'omissione di alcuni elementi rilevabile in Pad in *Pg XI*, costituendo anzi prova di una precisa consuetudine operativa del suo miniatore, che pare concretizzarsi nella tendenza ad abbozzare qualche figura principale sulla scena, senza precisarne tutti i dettagli anatomici e, nei casi più estremi, procedendo a tagliare gli elementi secondari.

Quanto invece al miniatore di Laur, l'insieme delle circostanze appena ripercorse, che vedono questo secondo artista (o gruppo di artisti) riprodurre soluzioni complete di dettagli, pare suggerire che questo o questi non tengano a modello le soluzioni del collaterale più antico Pad, ma quelle di un'altra fonte visiva, con buona probabilità il medesimo antigrafo. Le soluzioni proposte da Laur, cioè, apparentemente migliorative di quelle di Pad, potrebbero spiegarsi più semplicemente come repliche fedeli di un modello altro: nel caso specifico (*Pg XI*), Laur potrebbe aver registrato la lezione del modello in maniera fedele, mentre Pad aver dapprima deciso di eliminare qualche elemento dalla scena e poi confuso i dati. È lecito sospettare che, se Laur avesse guardato direttamente a Pad, una volta riconosciuto l'errore avrebbe forse soppresso il solo dettaglio sovrabbondante, anziché completare, con l'aggiunta di un numero ben maggiore di elementi, l'insieme delle figure sulla scena, ma ciò che davvero pesa – e che meno concerne la libertà di intervento concessa e in generale esercitata dai singoli artisti – è la deduzione circa la spiccata superficialità della copia condotta

106. Un terzo esempio è forse reperibile anche in *Pg III* (Pad, c. 112r; Laur, c. 118v), ma l'approssimazione di Pad è qui meno vistosa di quanto osservabile nei due casi appena menzionati.

dal miniatore di Pad, avvalorata, come vedremo nel prosieguo dei confronti, da circostanze visive ulteriori. Sulla base di questo primo insieme di dati, si potrà intanto considerare con più forza la possibilità che Laur, anziché colmare le lacune iconografiche di un ipotetico modello-Pad, riproduca invece fedelmente le soluzioni visive di un altro prototipo-modello, probabilmente il medesimo a partire dal quale Pad stesso elabora le proprie varianti e, almeno in un caso, cade in errore.

Pd XXVII, Pad (c. 288r) [fig. 63] - Laur (c. 307r) [fig. 64]. Dante e Beatrice al cospetto di san Pietro, san Giacomo e Adamo

La vignetta dedicata a questo canto inscena l'incontro e il dialogo di Dante, sostenuto da Beatrice, con l'anima santa di Pietro che, già protagonista del canto XXIV, riprende qui la parola con la nota invettiva contro la corruzione del papato. Il Santo, subito riconoscibile grazie alla presenza dell'attributo canonico delle chiavi, una d'oro e l'altra d'argento, è affiancato dalle due figure di san Giacomo e Adamo, già comparsi in scena, ciascuno singolarmente, nei quadretti illustrativi dedicati ai due canti precedenti (rispettivamente nel XXV e nel XXVI del *Paradiso*, come del resto accaduto per lo stesso san Pietro in *Pd XXIV*). L'unione delle tre figure in un solo quadretto visivo risponde probabilmente all'indicazione testuale secondo la quale le quattro anime sante incontrate in precedenza – san Pietro, san Giacomo, san Giovanni e Adamo – convergono, a quest'altezza, in un'unica apparizione luminosa («dinanzi a li occhi miei le quattro face / stavano accese», *Pd XXVII* 10-11) e certo colpisce il fatto che, in entrambi i codici, le anime ritratte siano soltanto tre, mancando, sia in questo quadretto visivo che in quello appena precedente (*Pd XXVI*), una rappresentazione di san Giovanni.¹⁰⁷

Nell'accordo quasi totale delle soluzioni di Pad e Laur spicca la variante iconografica, reperibile nel secondo, che vede Adamo coronato di un'aureola dorata, di forma e dimensione analoghe a quella dei due santi che lo precedono. La tessera visiva ha buone ragioni di essere giudicata un'innovazione grafica di Laur (e non una lezione iconografica ereditata da un modello), poiché presente unicamente in questo specifico luogo dell'illustrazione e assente, per esempio, nella miniatura precedente, che pure raffigura l'anima di Adamo in dialogo con Dante (c. 302v). La soluzione alternativa di Laur rappresenta con ogni probabilità l'esito di un intervento meccanico, il risultato dell'assimilazione dell'aspetto dell'ultima anima in scena (Adamo) con le altre due già così caratterizzate (Pietro e Giacomo). Appuriamo dunque che anche Laur, finora apparso più fedele di Pad alle soluzioni tradite da un possibile modello, è in realtà a sua volta responsabile di alcune deviazioni grafiche dal tracciato visivo di riferimento.

107. A meno che non si voglia pensare che si sia qui fatta confusione tra le due – e molto diverse – iconografie di san Giovanni Evangelista (protagonista dei luoghi danteschi menzionati) e san Giovanni Battista (in parte invece rispondente all'iconografia impiegata per l'ultima figura). Sia BMS, p. 202, che Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 284, n. 506, vi riconoscono senza esitazione una rappresentazione di Adamo.

c2) Innovazioni di tipo iconografico

If I, Pad (c. 4r) [fig. 65] - Laur (c. 1r) [fig. 66]. *Dante nella selva; Apparizione di Virgilio*

Nell'ambito della decorazione incipitaria del poema, il *bas de page* di entrambi i manoscritti ospita la figurazione dell'episodio inaugurale del racconto dantesco: Virgilio giunge in soccorso a Dante, a seguito dell'incontro di quest'ultimo con le tre fiere.¹⁰⁸ In entrambi i codici, una lonza, un leone e una lupa occupano la porzione sinistra del *bas de page*, in allusione al pericolo appena scampato da Dante che, collocato al centro della carta, si rivolge ancora impaurito al Virgilio appena sopraggiunto; il poeta latino – dall'aspetto rassicurante in Pad, meno espressivo in Laur – stringe la mano al discepolo e indica il percorso da intraprendere, additando il monte situato all'estremità destra della raffigurazione. Nell'accordo complessivo dello schema compositivo sotteso alle due soluzioni, Laur risulta sprovvisto della raffigurazione del sole (il «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle», If I 16-18), presente invece in Pad in prossimità del «diletto monte» (If I 76). Quella che potrebbe configurarsi agilmente, al pari dei casi discussi nella prima sezione di confronti, come una variante iconografica indifferente, ossia del tutto alternativa a quella proposta dal codice affine, in questo caso specifico assume forse un peso maggiore, data l'alta rilevanza ermeneutica che il dettaglio iconografico detiene a livello narrativo.

Proprio la rilevanza semantica dell'elemento specifico induce quantomeno a sospettare che, tra le due, la soluzione più vicina al corredo originale – che potremmo immaginare elaborato e supervisionato da un *auctor* preparato in materia – sia quella comprensiva del sole (Pad), e che il dettaglio manchi in Laur per sua omissione rispetto alla soluzione originaria: non solo è improbabile che un corredo supervisionato ne fosse sprovvisto, ma appare soprattutto inverosimile che l'artista di Pad possa aver colmato una simile lacuna guardando a una soluzione-modello priva del sole. Perché così fosse, l'artista attivo sulle carte di Pad dovrebbe quantomeno distinguersi per una condotta generale più scrupolosa di quella che – come si è in parte già saggiato e come meglio si vedrà nel prosieguo dei confronti – pare invece caratterizzarlo.

If V, Pad (c. 17v) [fig. 67] - Laur (c. 16r) [fig. 68]. *Incontro con Minosse*

La trasposizione figurata del tessuto narrativo del V canto dell'*Inferno* si limita, nelle due proposte visive di Pad e Laur, alla visualizzazione dell'incontro di Dante e Virgilio con Minosse, eludendo la figurazione del peccato punito in questo cerchio e in particolare – fatto più rilevante poiché più raro – la rappresentazione dell'incontro con le anime di Paolo e Francesca. Il confronto delle soluzioni tradite dai due codici consente di appurare la convergenza, davvero manifesta, degli schemi compositivi impiegati, e di registrare un'unica variante iconografica.

108. Trattasi dell'unica occorrenza, su 188 scenette miniate disponibili tra Pad e Laur (89 illustrazioni nel primo, 99 nel secondo), di miniature occupanti l'intero margine inferiore delle carte interessate.

Sia in Pad che in Laur Virgilio avanza per primo, stringendo la mano di Dante.¹⁰⁹ Poco oltre, su un trono di roccia, alloggia Minosse, ritratto con il dito puntato verso i due pellegrini. Il guardiano, cristianizzato come il Caronte di appena due carte prima, presenta orecchie appuntite, un lungo corno sulla fronte, ali di pipistrello, zampe palmate e una spessa peluria scura su tutto il corpo, cui si aggiunge – questa volta tenendo fede alla descrizione dantesca – una lunga coda più volte arrotolata attorno al busto (*If* V 6: «giudica e manda secondo ch'avvinghia»; *If* V 11-12: «cignesì con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa»).

Il dettaglio, ben evidente in Laur, appare invece mal definito nell'illustrazione di Pad: mentre difatti il primo traccia accuratamente il percorso compiuto dalla coda attorno al busto del guardiano e soprattutto ne definisce con cura la terminazione, facendo spuntare nuovamente, a chiusura del groviglio, un ultimo frammento tra le due zampe del mostro, il miniatore di Pad realizza una soluzione meno puntuale, nella quale la coda di Minosse appare troncata di netto all'altezza della prima zampa e l'intero groviglio, per la modalità con cui è tracciato, risulta nel complesso più vicino a un drappo all'antica che a una coda arrotolata su sé stessa.

Una divergenza simile, di lieve entità e di per sé insufficiente a orientare le conclusioni circa i rapporti genealogici intercorsi tra i due corredi, acquisisce però peso maggiore se unita al resto delle approssimazioni praticate da Pad.¹¹⁰ Alla luce, difatti, dei dati emersi dalla discussione dell'errore di copia commesso da quest'ultimo all'altezza di *Pg* XI, l'imprecisione qui rilevata si configura quale esempio ulteriore di copia grossolana, poco attenta ai dettagli microscopici del modello. Ne deriva, allora, la possibilità di spiegare la proposta visiva graficamente più precisa di Laur con il ricorso (e fedele riproduzione) alla soluzione offerta da un modello terzo, più che con un rimaneggiamento informato e consapevole di una proposta approssimativa come quella registrata in Pad. Non va difatti trascurato il fatto che l'eventuale rielaborazione di un dettaglio iconografico simile richiede una certa familiarità del miniatore con il testo, magari mediata da precise istruzioni, familiarità e modalità operative che non pare possibile attribuire alle personalità attive su Laur, dacché incompatibili con la presenza, nello stesso codice, di illustrazioni che deviano dal dettato dantesco in maniera piuttosto manifesta, come già visto per esempio nella scheda di confronto relativa a *If* I o come ancora si registra nella miniatura di *If* XII, affrontata nella scheda successiva.

If XII, Pad (c. 37v) [tav. 7] - Laur (c. 38r) [tav. 8]. *Dante attraversa il Flegetonte in gropa a Nesso*

Il quadretto illustrativo dedicato a *If* XII ritrae l'attraversamento, da parte dei due poeti, del fiume Flegetonte sotto la guida del centauro Nesso, la «scorta fida» (*If* XII 100) richiesta da Virgilio a Chirone, perché Dante, «ché non è spirito che

109. Non sussistono indicazioni nel testo che giustificino la scelta iconografica. La soluzione, comune anche a *If* III e *If* IV, molto probabilmente deriva dalla reiterazione, del tutto svincolata dal testo, di uno schema iconografico ben preciso. Tale modulo accomuna le tre miniature sia in Pad che in Laur.

110. Oltre al caso di *Pg* XI appena discusso, si vedano tutte le schede seguenti e alcune delle circostanze già segnalate nell'ambito della discussione delle varianti iconografiche riunite in a) *Varianti iconografiche indifferenti o equivalenti* e b) *Integrazioni di Laur (o omissioni di Pad?)*.

per l'aere vada» (*If* XII 96), possa attraversare il fiume e osservare i diversi gradi della punizione riservata ai violenti ivi puniti. Per una serie di scelte compositive molto puntuali, le due proposte visive appaiono nel complesso piuttosto aderenti al dettato testuale: la riproduzione accurata delle due nature del centauro, l'impiego dell'arco come specifico strumento di tortura infernale, la meticolosa distinzione tra i diversi livelli di immersione dei dannati nel Flegetonte e la collocazione del solo Dante in groppa al centauro¹¹¹ concorrono a fare di queste due miniature, sebbene assai concise, due prove assai felici di trasposizione visiva del tessuto narrativo di questo canto.

Nell'accordo generale, di una lezione iconografica con l'altra e delle due con il testo, è però possibile isolare una divergenza non trascurabile: il miniatore più tardo muta il colore delle acque del fiume, tingendole di una tonalità verde-azzurra che si discosta sensibilmente dal rosso acceso impiegato nel quadretto di Pad e ricavabile dalla pluralità dei riferimenti danteschi («la riviera del sangue», *If* XII 47; «lungo la proda del bollor vermiglio», *If* XII 100-101; «a più a più si faceva basso / quel sangue», *If* XII 124-125). A fronte della chiarezza del testo, dell'imprescindibilità del riferimento per questo specifico contesto infernale e della diversa lezione iconografica offerta dal corredo di Pad, è assai difficile non ricondurre a Laur la paternità di questa versione alternativa di Flegetonte e inquadrare la variante iconografica come libera innovazione del suo miniatore. La circostanza offre, anzi, un appiglio importante per illuminare meglio il profilo del miniatore di Laur, parso fino a questo momento più preciso e puntuale di Pad soprattutto nella resa grafica di alcune soluzioni, ma a quanto pare a sua volta responsabile di qualche imprecisione esecutiva. Questi primi dati, mostrandoci un Laur complessivamente diligente ma non esente da piccole ingenuità, sembrano dirci che il miniatore o i miniatori impegnati nell'attività di copia di queste immagini tengono sì fede al loro modello ma al contempo ignorano i contenuti cui quelle stesse immagini si riferiscono: luoghi come questo, in cui le proposte visive di Laur risultano distanti e dal testo dantesco e dall'affine Pad, e approdano a soluzioni alternative difficilmente compatibili con quelle che possiamo immaginare essere state le soluzioni originarie, fungono da indizi vistosi di un'operazione di replica puramente grafica, condotta con ogni evidenza, anche sulle carte di Laur, in maniera svincolata dalla presenza di istruzioni informate.

If XIV, Pad (c. 44v) [tav. 9] - Laur (c. 45v) [tav. 10]. *Incontro con Capaneo*

La miniatura relativa al XIV canto dell'*Inferno* si concentra sull'incontro di Dante e Virgilio con Capaneo. In entrambi i quadretti visivi il protagonista del canto si erge sprezzante, con il dito puntato verso i due poeti, incurante della fitta

111. Non sono pochi i casi in cui i miniatori che illustrano il poema – se e quando riservano uno spazio a questo specifico frammento del racconto – trascurano il dettaglio e ci presentano entrambi i poeti in groppa al centauro. È quanto accade, per esempio, nelle miniature dei seguenti esemplari illustrati del poema: Chantilly, Musée Condé, ms. 597 (c. 99r); Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7 (c. 21r); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152 (c. 10v); Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. It. 2017 (c. 147r); London, British Library, ms. Yates Thompson 36 (c. 21v).

pioggia di fiammelle ardenti che scende sulla landa (*If* XIV 46-48: «quel grande che non par che curi / lo 'ncendio e giace dispettoso e torto, / sì che la pioggia non par che 'l marturi»). In aggiunta ai due poeti e Capaneo, sulla scena di Laur compaiono tre figure ulteriori, delle quali invece non si trova traccia nel quadretto visivo di Pad: a sinistra del Capaneo di Laur compare anzitutto un'anima distesa, con il viso rivolto a terra; poco più dietro, un'anima seduta, con la testa appoggiata al palmo della mano; a destra, una terza e ultima anima, la cui testa affiora al livello del terreno su cui poggia i piedi il re di Tebe.

L'identità delle tre figure di Laur, in apparenza sovrabbondanti poiché non immediatamente riconoscibili, potrebbe in realtà chiarirsi alla luce del dettato testuale: all'inizio del canto, appena fuoriusciti dalla selva dei suicidi, Dante e Virgilio si imbattono in «una rena arida e spessa» (*If* XIV 13); un gran numero di anime qui raggruppate sconta la propria colpa, ma Dante precisa che di queste «molte gregge» (*If* XIV 19) ognuna soggiace a una particolare condizione. Il quadretto illustrativo di Laur potrebbe corrispondere a un tentativo di trasposizione visiva delle tre dannazioni elencate nel testo: «supin giacea in terra alcuna gente» (bestemmiatori), cui rimanderebbe l'uomo disteso sul lato sinistro della miniatura, sebbene raffigurato in posizione prona; «alcuna si sedea tutta raccolta» (usurai), com'è ritratta la figura isolata sul retro; «e altra andava continüamente» (sodomiti),¹¹² categoria cui potrebbe alludere la testa che fuoriesce dal sabbione, sulla destra. Se in quest'ultima figura andrà riconosciuto il corrispettivo visivo della condizione infernale dei sodomiti, come la coerenza dell'illustrazione incoraggia a pensare, si potrà spiegare la presenza della sola testa del dannato (e non del corpo per intero) immaginando che questo si collochi su un livello inferiore rispetto a quello sul quale poggiano i piedi Dante e Virgilio: occorrerà, cioè, conferire maggiore profondità alla landa e immaginare che l'intera scena di dannazione infernale si svolga a un livello più basso rispetto al punto di osservazione dei due poeti. Seguendo ancora il testo, questi dovrebbero difatti collocarsi su una stretta fascia intermedia tra il sabbione infuocato e la selva dei suicidi, su «margini» che, proprio perché «non son arsi» (*If* XIV 141), consentono loro di proseguire il cammino scampando alle fiamme. Quando difatti Dante incontrerà Brunetto Latini, questi, per richiamarne l'attenzione, lo afferrerà «per lo lembo» della veste (*If* XV 24), e Dante, per tutto il dialogo, avanzerà con «'l capo chino» (*If* XV 44), a testimonianza di un dislivello non trascurabile tra i due *viatores* e i dannati del sabbione. L'espediente iconografico reperibile nel solo Laur – se la lettura è corretta – consentirebbe di anticipare visivamente le condizioni infernali dei dannati che abitano i canti successivi, in perfetta linea con il testo, e di evitare al contempo la confusione che potrebbe generare, se la scena si svolgesse tutta su un unico piano, la presenza di due figure ritratte per intero e in piedi. Così costruita, la rappresentazione resta invece nel suo complesso lineare, e consente l'individuazione immediata di «quel grande» di Tebe (*If* XIV 46), senza che vi sia interferenza con gli ulteriori elementi a corredo della scena.

112. Cfr. *If* XIV 20-24.

Accostando l'ingegnosa soluzione di Laur a quella di Pad, colpisce subito l'assenza, in quest'ultimo, delle tre figurine appena descritte e la centralità dell'immagine impettita di Capaneo, protagonista esclusivo della landa infuocata. L'ipotesi di un'interpolazione iconografica di Laur (a partire da Pad o da un antigrafo altro) appare in contraddizione con quanto già operato dal miniatore in altri luoghi del corredo: inserti simili, esegeticamente raffinati, presuppongono difatti, come già detto, una certa familiarità con il testo (familiarità ad ogni modo difficilmente attribuibile all'artista implicato, semmai ai responsabili dell'impresa), di cui Laur, come anticipato, non pare disporre: ne sono prova i casi macroscopici, già discussi, di *If* I e di *If* XII, così come un gruppetto di altre variazioni, tutte di lieve entità, di dettagli diversamente attestati in Pad (si osservino le varianti iconografiche rintracciabili negli esempi di *If* XX, *Pg* VIII e X, affidati alle prossime schede).

Se l'insieme delle circostanze appena richiamate contribuisce a delineare il profilo di un Laur tendenzialmente fedele al suo modello e talvolta innovatore inconsapevole, il confronto condotto sulla miniatura di *If* XIV ci riporta all'altra faccia della questione, sulla linea di quanto già osservato nella scheda relativa a *Pg* XI, in quel caso limitatamente agli aspetti grafici e qui allargando l'analisi anche al piano dei contenuti veicolati dall'immagine: il maggior numero di elementi presenti sulla scena di Laur, non imputabile a Laur stesso, privo degli strumenti atti a elaborare integrazioni così informate, con buona probabilità risale a un esemplare-modello, che dunque, per forza di cose, non potrà identificarsi in Pad. Del resto, nel quadro fin qui ricostruito, non sorprenderebbe che un miniatore come quello attivo su Pad, contraddistinto da una spiccata tendenza alla semplificazione, possa aver omesso dalla scena alcuni elementi, soprattutto se ritenuti superflui e non pregiudicanti la piena fruizione della tappa del viaggio dantesco visualizzata. È assai probabile, come ancora si registra in *Pg* XI, XVI e XXVI (ma si potranno aggiungere anche i casi di *Pg* I-III, visti al principio di questa analisi), che Pad possa aver individuato nella soluzione del modello gli elementi essenziali, funzionali alla piena intelligenza della vignetta e, certo di non alterare la fruibilità complessiva dell'immagine, possa aver provveduto a eliminare i restanti.

Ancora un ultimo elemento diverge tra le due miniature dedicate a *If* XIV: il quadretto di Laur non presenta traccia dell'onda morbida che, collocata in Pad ai piedi di Capaneo, parrebbe alludere al sabbione infuocato, ma ambienta la scena su un terreno cromaticamente disomogeneo, il cui fondo è colorato di azzurro tenue. È lecito sospettare, alla luce dei profili dei due miniatori venuti via via delineandosi, che all'origine di questa ulteriore divergenza agiscano ancora le differenti modalità di copia dal modello poste in campo da Pad e da Laur, le quali potrebbero aver influenzato anche la realizzazione delle rispettive ambientazioni. Difficile però, in assenza di elementi realmente probanti, pronunciarsi in dettaglio circa la possibilità che, rispetto alla proposta originaria, abbia innovato l'uno o l'altro o siano entrambi responsabili di variazioni iconografiche arbitrarie. Basti, con riferimento a quest'ultimo quadretto visivo, aver raccolto, a partire dagli elementi macroscopici della rappresentazione, materiale aggiuntivo utile a chiarire meglio il *modus operandi* di ciascun artista rispetto alle soluzioni potenzialmente offerte dal proprio modello di riferimento.

If XX, Pad (c. 62r) [fig. 69] - Laur (c. 65r) [fig. 70]. *Incontro con gli indovini*

Il quadretto illustrativo relativo al canto XX dell'*Inferno*, in Pad come in Laur, focalizza l'attenzione sull'incontro dei due poeti con una schiera di anime di indovini e incantatori, tutti ritratti con il capo parzialmente rivolto all'indietro, in allusione alla pena peculiare che li affligge («mirabilmente apparve esser travolto / ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso, / ché da le reni era tornato 'l volto», *If* XX 11-13). Omaggiata in figura è anche la contrizione di Dante alla vista di un così atroce stravolgimento della natura umana («com'io potea tener lo viso asciutto, / quando la nostra imagine di presso / vidi sì torta», *If* XX 21-23).¹¹³

Tra le due proposte visive realizzate per questo canto, una divergenza iconografica non trascurabile si individua nella caratterizzazione della prima anima del gruppo degli indovini, in Laur priva di tratti distintivi e ritratta come anima generica assimilabile a tutte le altre, mentre in Pad dotata di lunghi capelli e di fisionomia femminile, con chiara allusione alla figura di Manto, personaggio centrale del canto, citata anche nelle due brevi rubriche sovrastanti entrambe le illustrazioni.¹¹⁴ Come già osservato nella scheda di confronto relativa a *If* I, il dettaglio iconografico risulta strettamente connesso ai contenuti del testo dantesco e, se anche in questo caso non basta di per sé a orientare le conclusioni circa l'identità del modello di Laur (lo stesso Pad o un antigrafo comune ai due), si aggiunge quantomeno alle circostanze sospette già considerate. L'*usus* di Pad, piuttosto passivo, come visto, tutt'al più banalizzante e di certo non avvezzo all'arricchimento delle soluzioni, rende improbabile, d'altra parte, l'ipotesi di una sua integrazione della materia a partire da un antigrafo ipoteticamente in accordo con Laur (e, a circostanze invertite, lo stesso avremmo detto di Laur, faticando ad attribuire anche a quest'ultimo, alla luce della scarsa familiarità con l'opera illustrata già rilevata in altre occasioni, un'integrazione iconografica tanto informata). Il fatto che il dettaglio iconografico sia tradito da Pad e manchi in Laur incoraggia ad attribuire la variante iconografica a quest'ultimo, evidentemente ignaro della pregnanza semantica dei pochi elementi caratterizzanti la figura di Manto e responsabile involontario dell'innovazione.

Pg VIII, Pad (c. 124v) [tav. 11] - Laur (c. 132r) [tav. 12]. *Ingresso nella valletta dei principi e cacciata del serpente* - *Pg* X, Pad (c. 130r) [tav. 13] - Laur (c. 138r) [tav. 14]. *Dante e Virgilio osservano il primo esempio di umiltà*

I quadretti visivi realizzati da Pad e Laur per i canti VIII e X del *Purgatorio* risultano accomunati dalla presenza di due varianti iconografiche riconducibili alla medesima fenomenologia. Quanto è possibile ricavare dalla discussione delle due circostanze visive qui accorpate appare inoltre in piena continuità con le considerazioni appena formulate a partire dalle discrepanze visive rintracciate in *If* XX.

113. Il dettaglio risulta meglio definito in Laur.

114. La rubrica di Pad (c. 62r) recita: «Canto xx. tracta delli indovini et sortilegij et incantatori et de l'origine de mantoa de che de cio tractare e cagione manto incantatrice»; e, allo stesso modo, quella di Laur (c. 65r): «Canto xx. tratta delli indevinij e sortilegij e incantatori e de l'origine di mantoa de che de cio tractare e cagione manto incantatrice».

Partiamo da *Pg VIII*. Entrambe le miniature si soffermano sull'episodio principale del canto (la cacciata del serpente dalla valletta dei principi per intervento di due messi celesti); a indicare «la mala striscia» (*Pg VIII 100*) è Sordello, esegeta dell'evento straordinario, mentre accanto a Dante, in allusione al dialogo svoltosi tra la prima apparizione degli angeli e la cacciata effettiva del serpente, figura Nino Visconti. La soluzione elaborata da Laur presenta una buona convergenza con quella sviluppata da Pad: come nella gran parte dei casi visti fino a questo momento, tra le due miniature risultano del tutto concordi lo schema compositivo generale, il numero dei personaggi in scena e la buona leggibilità complessiva dell'immagine. Tra l'una e l'altra proposta visiva divergono però le colorazioni delle vesti e delle ali degli angeli: in Pad queste risultano cromaticamente uniformi, tutte dipinte di ocre o giallo-bruno, in Laur invece variopinte (si registrano tonalità verde e rosa pastello per gli abiti, sfumature di rosso e di verde per le ali). Inoltre, le spade impugnate dagli angeli di Pad appaiono, fedelmente al testo, «affocate» (rosse), quelle di Laur dipinte invece di grigio chiaro.¹¹⁵

La maggiore aderenza al dettato dantesco che l'impiego del rosso per la colorazione delle spade lascia intravedere nella soluzione di Pad trova in verità conferma, contrariamente a quanto sembrerebbe a primo acchito, nel resto della rappresentazione: il giallo-ocra che caratterizza gli angeli di Pad e che parrebbe allontanare la proposta visiva del codice dalle indicazioni del testo è difatti, con ogni probabilità, il risultato di un'alterazione del verde. Lo confermano già contestualmente «l'erba e ' fior» della valletta (*Pg VIII 100*), a loro volta di colore giallo-ocra (in Laur in verde acceso), oltre che una più ampia serie di circostanze in cui all'impiego del giallo-ocra in Pad corrisponde puntualmente quello del verde in Laur.¹¹⁶ Nelle intenzioni del miniatore di Pad i due angeli di *Pg VIII*, in origine colorati di verde, dovevano dunque rispondere puntualmente alle indicazioni fornite dal testo (*Pg VIII 28-30*: «verdi come fogliette pur mo nate / erano in veste, che da verdi penne / percosse traean dietro e ventilate»), a differenza di quelli di Laur, invece interessati da varianti cromatiche quasi certamente rispondenti al gusto personale dell'artista implicato.

Quanto invece al canto X del *Purgatorio*, vediamo anzitutto come entrambi i corredi riservino un quadretto illustrativo al momento della fruizione da parte del poeta e *viator* del primo esempio di umiltà intagliato nel marmo della cornice purgatoriale. Anche in questo caso pose e gesti delle figure ritratte sulla scena di Pad e di Laur risultano concordi: in entrambe le proposte visive, Virgilio indica a Dante, raccolto in preghiera, la direzione in cui aguzzare la vista; poco oltre, sulla superficie rocciosa del monte, sono ritratti la Vergine Maria orante e l'Arcangelo Gabriele giunto a portare l'annuncio. Concordi tra le due soluzioni anche la collocazione spaziale dell'*exemplum* e gli attributi delle due figure chiave della

115. Circa la forma impiegata, tutte rispettano il testo dantesco: in entrambe le miniature si osservano «due spade [...] / tronche e private de le punte sue» (*Pg VIII 26-27*).

116. Si veda, per esempio, la colorazione dell'abito di Virgilio, vestito in tutte le miniature del codice, da *If I* a *Pg XXIX*, di rosso e ocre in Pad e di rosso e verde in Laur. In proposito, cfr. più distesamente *infra*, §4, p. 172.

vicenda biblica: lunghe vesti drappeggiate e un'aureola dorata coprono il capo di entrambi i protagonisti, grandi ali piumate e un giglio dal lungo stelo arricchiscono la figura dell'Arcangelo. La sola variante iconografica rintracciabile tra le due proposte visive si situa ancora una volta sul piano cromatico, e anche in questo caso con riferimento alle vesti e agli attributi degli attori dell'*exemplum*, in Pad dello stesso colore della pietra nella quale risultano intagliati, fatta eccezione per l'aureola, colorata d'oro (*Pg X* 29-33: «conobbi quella ripa intorno / [...] esser di marmo candido e addorno / d'intagli»), mentre in Laur ricoperti di abiti variopinti, dalle tinte pastello. Anche in questa seconda occorrenza, com'è subito evidente, la soluzione di Pad meglio aderisce al racconto dantesco, mentre quella di Laur ospita una variazione certamente innocua sul piano grafico ma tutt'altro che indifferente sul piano ermeneutico.

In linea con le considerazioni avanzate nella scheda di confronto precedente, anche per le varianti cromatiche di *Pg VIII* e *Pg X* sarà ragionevole supporre che Laur abbia alterato i colori adoperati dal suo modello, con buona probabilità ignorando il peso decisivo, in circostanze come queste, delle scelte cromatiche effettuate. Spia dell'esistenza di soluzioni originarie in linea con il dettato testuale è la testimonianza dello stesso Pad, le cui proposte visive risultano in accordo con le indicazioni ricavabili dalle terzine di riferimento e difficilmente riconducibili a rivisitazioni intenzionalmente migliorative da parte del suo miniatore.

Pd VI, Pad (c. 215v) [fig. 71] - Laur (c. 230r) [fig. 72]. *Dante e Beatrice al cospetto di Giustiniano e Romeo da Villanova*

Dal confronto tra le due miniature che Pad e Laur dedicano alla visualizzazione dell'incontro di Dante con le anime del cielo di Mercurio emerge un'ultima, singolare variante iconografica: nell'ambito di un quadretto illustrativo piuttosto essenziale, che ritrae Dante e Beatrice al cospetto di due anime beate, il secondo personaggio in scena, da identificarsi con l'anima di Romeo da Villanova, in Laur risulta sprovvisto di attributi, mentre in Pad dispone di una sorta di lungo bastone, facilmente assimilabile a un bordone.

Dal punto di vista iconografico l'inserito non stupisce, risultando anzi pienamente coerente con la caratterizzazione dell'anima di Romeo, da Dante ritratta come ramingo, oltre che in linea con un certo canone illustrativo, attestato anche in altri esemplari miniati del poema.¹¹⁷ L'assenza del bordone accanto alla figura di Romeo tratteggiata da Laur induce però a interrogarsi sulle ragioni e sulle modalità della sua introduzione in Pad, a chiedersi cioè se l'attributo potesse figurare già in un eventuale modello (e sia stato quindi omesso da Laur) o se invece, assente nel modello, sia stato introdotto dall'artista di Pad. A un primo sguardo, entrambe le possibilità lasciano spazio a qualche dubbio: l'ipotesi di un'aggiunta integrativa da parte di Pad parrebbe in contraddizione con il *modus operandi* del

117. Si vedano le miniature del Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8530 (c. 128r) e del London, British Library, ms. Yates Thompson 36 (c. 140r), nelle quali Romeo da Villanova compare in veste di pellegrino, dotato di cappello a tesa larga e di bordone, fedelmente alla leggenda a lui legata, ispiratrice del ritratto dantesco del Romeo ramingo, «povero e vetusto» di *Pd VI* 139.

miniature attivo su queste carte, la cui tendenza all'approssimazione, così come finora riscontrata, si è sempre espressa per sottrazione di elementi, banalizzazione e semplificazione delle scene più complesse e mai nelle forme di un arricchimento delle soluzioni grafiche riprodotte; d'altra parte, ipotizzare una soppressione del dettaglio da parte di Laur equivarrebbe a riconoscere a questo secondo artista un ampio margine di intervento sulle soluzioni replicate, finora mai esercitato, di certo non nei termini di un'eliminazione volontaria e consapevole di elementi iconografici macroscopici.

Osservando attentamente la soluzione di Pad emerge però un elemento a mio avviso dirimente ai fini della ricostruzione di quanto verosimilmente accaduto: mi riferisco alle modalità esecutive con cui l'artista di Pad tratteggia il bordone, in definitiva giustapposto alle braccia conserte di Romeo e non impugnato, come la verosimiglianza rappresentativa richiederebbe e come del resto accade in altri codici miniati latori della tessera iconografica. Quanto si registra in Pad parrebbe cioè informare una volta di più, e pur in presenza di un intervento integrativo, di un *usus pingendi* impreciso e approssimativo.

L'incongruità della soluzione appare peraltro tanto più manifesta se la si confronta con gli esiti figurativi della miniatura di *Pd XXV* (Pad, c. 281r [fig. 73]; Laur, c. 299r [fig. 74]), in cui Dante e Virgilio compaiono al cospetto di san Giacomo, tradizionalmente raffigurato nelle vesti di un pellegrino e, anche in territorio dantesco, ritratto con il canonico cappello a tesa larga (qui non indossato ma adagiato sulle spalle, con un laccio sottile che lo lega al collo) e il bordone stretto nella mano sinistra. È importante rilevare che in questo caso l'attributo iconografico, ben definito, compare sia in Pad che in Laur. Una circostanza analoga si verifica poche carte più avanti, al momento della seconda comparsa in scena dello stesso Santo, in *Pd XXVII*, questa volta affiancato a san Pietro e Adamo. Anche in questo caso il Santo conserva i suoi attributi tradizionali e impugna il bordone, con esatta corrispondenza grafica e iconografica tra Pad (c. 288r) [fig. 63] e Laur (c. 307r) [fig. 64]: non solo risulta analogo lo schema compositivo in cui si inserisce l'attributo (il santo *impugna* il bordone), ma si ripete, in tutti e due i codici, anche l'inversione della mano deputata a sostenerlo. A fronte del totale accordo tra Pad e Laur sia per le figure di *Pd XXV* che per quelle di *Pd XXVII*, risalta ulteriormente l'anomalia registrata in Pad diverse carte prima per l'introduzione dello stesso oggetto in *Pd VI*, affiancato, come già detto, alle due braccia conserte dell'anima di Romeo da Villanova e non impugnato, nel quadro di un accostamento poco pratico e del tutto irrealistico.

L'ultima serie di confronti incrociati incoraggia dunque a credere che, all'altezza di *Pd VI*, Pad abbia variato leggermente la composizione presa a prestito dal modello inserendovi un elemento aggiuntivo e che Laur ne risulti sprovvisto poiché fedele a un modello che non è Pad, di fatto ignaro dell'integrazione. È ragionevole supporre che, se quel dettaglio fosse stato presente nella fonte visiva comune a Pad e Laur o se fosse stato proprio Pad il modello di Laur, l'attributo sarebbe confluito anche tra le carte del codice più tardo, proprio come avvenuto poche miniature più avanti in corrispondenza di entrambe le occorrenze visive di san Giacomo. L'integrazione di Pad potrebbe derivare da un ripensamento tardo del suo miniatore, a modello basilare già copiato (e di cui andrebbero però chia-

riti gli intenti¹¹⁸), oppure essere il frutto di un intervento posteriore, ascrivibile ad altri menanti e non necessariamente coevo.

Ad ogni modo quest'ultima importante divergenza iconografica, gettando luce ulteriore sulle consuetudini operative dei miniatori attivi sui due codici, concorre – mi pare – con le altre discordanze rintracciate e discusse a dimostrare l'esistenza di una fonte visiva comune ai due esemplari presi in esame, ribadendo la strettissima familiarità dei corredi di Pad e Laur, ma smentendo la diretta discendenza del più tardo dalle soluzioni iconografiche del più antico.

4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Pad e Laur

Ponendo ordine tra le molte sollecitazioni emerse dalla discussione delle varianti iconografiche di Pad e di Laur di maggior interesse, si può tentare ora la formulazione di qualche prima considerazione circa la natura della parentela intercorsa tra i corredi dei due esemplari esaminati.

Anzitutto è esclusa l'originalità del corredo trádito dal manoscritto più antico (Pad) e comprovata l'esistenza di una fonte visiva ulteriore, cui dovettero rifarsi anzitutto gli allestitori di questo codice. Concorre a dimostrare la derivazione del corredo di Pad da un modello soprattutto l'errore grafico commesso dal suo miniatore all'altezza di *Pg XI*, traccia tangibile di una svista meccanica verificatasi nel processo di copia dell'immagine a partire da uno schema visivo preesistente. Appurata la presenza di un modello di riferimento alla base della decorazione di Pad, l'insieme delle divergenze iconografiche riscontrate lungo il percorso visivo offerto dai due corredi spinge alla conclusione che Laur abbia fatto capo non direttamente a Pad ma ad un'altra fonte visiva, con buona probabilità la medesima tenuta a modello da Pad.

Pur nell'essenzialità delle proposte visive trádite dai due codici e dunque nell'esiguità del campionario di varianti significative raccolte, è stato possibile delineare un quadro piuttosto coerente delle consuetudini operative messe in campo dai due miniatori. L'insieme delle varianti censite restituisce due profili di artisti ben caratterizzati: un primo miniatore (Pad) responsabile di una copia grossolana e corriva, contraddistinta dalla soppressione di elementi giudicati non strettamente necessari, e un secondo miniatore o gruppo di miniatori (Laur) piuttosto meticoloso nella riproduzione degli schemi compositivi di ogni vignetta e di un buon numero di dettagli, ma al tempo stesso a sua volta responsabile di qualche imprecisione iconografica, evidentemente imputabile all'attività di copia stessa. Occorre osservare, però, che le imprecisioni iconografiche di Laur, a differenza di quelle rintracciabili in Pad, si qualificano come tali solo se si estende la valutazione al piano dei contenuti del testo, ponendo volta per volta le divergenze riscontrate tra la proposta visiva dell'uno e dell'altro codice

118. Se mai si trattò, come è legittimo sospettare, dell'esigenza di dotare l'anima spoglia di Romeo di un attributo identificativo, equivalente all'alloro imperiale che incorona la prima figura e consente di identificarvi Giustiniano, la circostanza sorprenderebbe non poco alla luce della passività mostrata da Pad lungo l'intero lavoro di copia delle immagini dal suo modello.

in relazione al narrato dantesco: salvo che per un caso, in cui si assiste all'assimilazione meccanica dell'aspetto di un'anima con quello delle altre ritratte in scena (cfr. *Pd* XXVI), le imprecisioni di Laur scaturiscono tutte dall'alterazione di dettagli iconografici non colti o non ritenuti significativi e pertanto variati all'atto della copia. Un caso eloquente coincide con la libera rielaborazione delle sembianze della figura di Manto, trasformata in un'anima generica, diversamente da quella di Pad, ben connotata, e ritorta, come si conviene alla specifica dannazione dell'indovina (cfr. *If* XX). Improbabile difatti – pur avendo potuto appurare una certa fedeltà grafica di Laur alla fonte visiva di riferimento – che ci si trovi qui in presenza di un'innovazione di Pad, dal momento che un'iniziativa simile avrebbe richiesto una sensibilità alla ricchezza e alla polisemia del narrato certamente estranea a un artista che poche carte prima o altre dopo avrebbe soppresso dalla scena, senza troppo scrupolo, elementi tutt'altro che secondari, come le tre anime di violenti nella miniatura di *If* XIV, o praticato tagli iconografici piuttosto consistenti, come quelli che investono gli arti inferiori delle figure retrostanti nei gruppi di anime di superbi (cfr. *Pg* XI), iracondi (cfr. *Pg* XVI), lussuriosi (cfr. *Pg* XXVI). Al contempo, tornando a *If* XIV, appare altrettanto improbabile che Laur abbia potuto integrare, accanto all'anima di Capaneo, le tre figure appena richiamate, dal momento che l'inserito risulterebbe coerente, ancora una volta, solo con un'attenzione scrupolosa al dettato del testo, del tutto estranea pure al *modus operandi* di Laur, se il suo miniatore rivede – e lo fa chiaramente in maniera del tutto inconsapevole – il colore delle acque del notissimo Flegetonte (cfr. *If* XII).

La maggiore accuratezza mostrata da Laur nella copia degli schemi grafico-compositivi di molte soluzioni e al contempo la presenza, nel suo corredo, di proposte visive poco avvertite sul piano dei contenuti impediscono di ricondurre a Laur interventi migliorativi atti ad arricchire le proposte visive di Pad in termini di aderenza al dettato testuale: si dovrebbe difatti ammettere che Laur sia in grado di arricchire alcune raffigurazioni di Pad con l'aggiunta di elementi particolarmente dotti (si pensi ancora una volta a quanto accade in *If* XIV), ma poi al contempo si riveli assai impreciso al momento della copia di soluzioni ben più elementari, quasi banali per chi dispone di una certa familiarità con il testo che sta illustrando o lavora a partire da istruzioni anche essenziali (emblematiche, ancora una volta, le variazioni cromatiche del tutto arbitrarie di *Pg* VIII e *Pg* X o la soppressione di elementi essenziali dell'intreccio narrativo, come visto in *If* I).

Per tutto quest'ordine di elementi, pare ragionevole concludere che la fonte visiva fruita dall'artista di Laur sia una fonte altra e non Pad, forse la medesima cui attinge quest'ultimo, in definitiva latore di varianti iconografiche sue proprie, di natura assai diversa da quelle rintracciabili in Laur. L'analisi dell'insieme delle divergenze visive condotta tra Pad e Laur consente difatti di riconoscere che i due artisti – tra le due imprese decorative intercorre un arco temporale lungo all'incirca un cinquantennio – sono con ogni probabilità responsabili ora l'uno ora l'altro di svariate innovazioni, che interessano luoghi sempre diversi del racconto per immagini. Il fatto che gli schemi di partenza paiano ora più rispettati da Laur ora meglio riprodotti da Pad spinge a credere che entrambi guardassero a una fonte

visiva, forse la medesima, da ciascuno replicata secondo urgenze e consuetudini operative del tutto personali.

Una prova ulteriore dell'esistenza di un prototipo più antico alla base della realizzazione di Pad (e successivamente di Laur) potrebbe giungere anche dall'analisi dei costumi indossati da molti dei personaggi raffigurati, del tutto convergenti tra i due codici, sia per quanto concerne la moda cui risultano ispirati che per i colori impiegati in origine. Questi, come anticipato nella scheda di confronto relativa a *Pg VIII* e con particolare riferimento alle occorrenze del verde, devono però aver subito, almeno in Pad, una parziale alterazione.¹¹⁹ Lungo il corredo del codice più antico si registra difatti un'ampia diffusione del giallo-ocra, riscontrabile in modo particolare in corrispondenza di tutti quei luoghi (porzioni degli abiti dei personaggi o elementi vegetali dello sfondo) che in Laur risultano realizzati in tonalità verde vivo:¹²⁰ quella che potrebbe apparire, allora, una divergenza cromatica diffusa in realtà non è altro che un'antica convergenza alterata dai segni del tempo. Nei due codici, copricapi e costumi indossati da Dante, Virgilio, Beatrice e molti dei protagonisti dell'ultima cantica, risultano pressoché sovrapponibili nei modelli e nelle tinte. Come ha già osservato Paola Mario, però, «i costumi del *Dante* del Seminario non sono aggiornati alla moda in uso intorno al 1400, con le sue amplissime maniche»,¹²¹ bensì riproducono modelli appena superati, ascrivibili agli anni Settanta-Ottanta del secolo XIV. Se tale circostanza non invita a retrodatare la realizzazione della *Commedia* padovana, unanimemente ascritta agli ultimi anni del Trecento se non al primo decennio del Quattrocento, anziché ipotizzare, con la studiosa, che il miniatore di questo *Dante* (Pad), pur operando a cavallo tra i due secoli, non abbia aggiornato costumi e accessori dei propri personaggi,¹²² si potrebbe avanzare con più forza l'ipotesi che questo corredo non nasca sulle carte di Pad ma qui riproduca schemi e modelli di poco più antichi e con essi fogge e costumi in voga in un tempo precedente, seppur di poco, gli anni effettivi del suo allestimento.

119. In Pad le tracce di elementi colorati di verde sono assai esigue. È possibile recuperarne qualcuna soltanto in corrispondenza di alcune delle ramificazioni foliacee che si dipartono dalle iniziali di canto e di commento, mai all'interno dei quadretti iconici. Anche molti fregi del codice paiono, tuttavia, aver subito a loro volta un imbrunimento del colore adoperato per foglie e frutti.

120. Limitandoci ai casi più significativi, risulta di colore giallo-ocra (talvolta in tonalità più chiare, talvolta tendente al giallo-bruno) la tunica che si intravede sotto il mantello foderato di pelliccia indossato da Virgilio, rintracciabile, come anticipato, in tutte le miniature di Pad comprese tra *If I* (c. 4r) e *Pg XXIX* (c. 182r); dello stesso colore appaiono anche «le fronde di Minerva» che cingono il capo di Beatrice e il manto che le copre le spalle, dalla sua comparsa in scena (*Pg XXX*, c. 186r) fin quasi al termine del viaggio (*Pd XXX*, c. 301), o la veste, completa di cintura con fodero per lo spadino, indossata da Cacciaguida nelle tre miniature di *Pd XVI-XVIII* (cc. 252v, 255v, 259v). Si registra inoltre la presenza dell'ocra in corrispondenza di tutte le occorrenze miniate di elementi vegetali: si vedano, ad esempio, le raffigurazioni dei cespugli di *If XIII* (c. 41v), dell'albero cui tendono le anime dei golosi di *Pg XXIV* (c. 166v), della florida vegetazione bagnata dal Lete o dei fiori colti da Matelda a *Pg XXVIII* (c. 178v). Tutti i luoghi menzionati (e molti altri) assumono invece una colorazione verde nelle corrispettive proposte visive di Laur. La coincidenza è sistematica e tanto più significativa poiché estesa con una certa puntualità a tutti gli elementi la cui tonalità verde è connotata all'oggetto rappresentato (vegetazione e ambientazioni paesaggistiche) e non subordinata al gusto personale dell'artista.

121. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144.

122. *Ibidem*.

5. Il corredo aniconico di Pad e Laur: la decorazione delle iniziali

Alla discussione delle varianti iconografiche rintracciabili tra i due corredi sarà utile accostare una breve disamina del nutrito insieme di illustrazioni aniconiche che contribuiscono a comporre l'ampia e articolata decorazione di Pad e di Laur. L'esame della morfologia delle iniziali di canto e di commento tradite da ciascun esemplare e in particolare delle modalità con cui queste interagiscono con i quadretti illustrativi consente di chiarire meglio l'articolazione delle fasi di allestimento dei due esemplari e forse di compiere un passo ulteriore anche in direzione della ricostruzione della relazione tra loro intercorsa.

La tipologia di iniziale impiegata per le lettere incipitarie, sia di canto che di commento, del tipo a nastro con aggiunta di fregio marginale, è la medesima in entrambi gli esemplari,¹²³ al netto chiaramente di alcune varianti inevitabili, che interessano la morfologia specifica di ciascun fregio (dall'estensione più o meno ampia delle ramificazioni foliacee all'introduzione di fiori o frutti nella singola composizione). La corrispondenza tipologica delle iniziali, tanto più a fronte della distanza cronologica che separa i due manoscritti (all'incirca un cinquantennio), contribuisce al sospetto, già sorto discutendo delle singole varianti grafiche e iconografiche, che le lettere incipitarie replichino moduli e stilemi di un prototipo ben preciso, compatibile con un altro esemplare manoscritto, più antico dei nostri due superstiti, di contenuto identico e a sua volta illustrato.

È altamente probabile che le iniziali di canto e quelle di commento, sia in Pad che in Laur, siano opera degli stessi artisti responsabili della realizzazione delle vignette narrative. Se in Pad il dato è postulabile ma difficilmente dimostrabile per vie diverse dall'attribuzione stilistica, in Laur possono invece provarlo alcune circostanze materiali puntuali: emblematico il caso di *If* VII (c. 20v), dove la ramificazione fitomorfa che trae origine dal riquadro ospitante l'iniziale a nastro *P* si sovrappone (quasi confondendosi) alla veste di Virgilio, dal momento che la tonalità di verde adoperata per la colorazione dell'abito del poeta è la medesima impiegata per la foglia del fregio. Ancora all'interno della stessa vignetta – ma la dinamica è osservabile in svariati altri luoghi del corredo di Laur –, si vede come Dante in questo caso (o Virgilio o le anime, in altre circostanze) poggi i piedi direttamente sul riquadro che incornicia l'iniziale di canto, dando vita a una rappresentazione omogenea e davvero compatta.¹²⁴ La correlazione tra iniziale miniata e quadretto illustrativo in Laur è dunque strettissima, al contrario di quanto invece si registra in Pad, dove la vignetta illustrata appare il più delle volte autonoma rispetto all'iniziale e comunque sempre visibilmente slegata dall'*incipit* del canto, circoscritta a una sorta di cornice ideale delineata dalle righe di scrittura, della quale il miniatore tende a rispettare i confini. Se dunque per Pad, alla luce dell'autonomia dei vari elementi distribuiti sulle carte (iniziale,

123. Fatte salve le prime quattro iniziali di canto e le prime tre iniziali di commento, riconducibili, come anticipato in apertura di questo capitolo, a una mano diversa e molto probabilmente rispondenti a un diverso modello di riferimento (o più semplicemente alla libera fantasia dell'artista coinvolto).

124. Episodi analoghi, in Laur, in *If* V (c. 16r), *If* X (c. 31r), *If* XI (c. 35v), *If* XIV (c. 45v), *If* XX (c. 65r), *Pg* IX (c. 134v), *Pg* XXIV (c. 178v), *Pd* XXIII (c. 294r).

quadretto visivo, testo), è possibile concludere che chi ha provveduto alla decorazione delle iniziali può aver agito sulle carte anche indipendentemente dalla realizzazione della decorazione più estesa, e quasi sicuramente in un momento successivo a quello della stesura dei testi, le conclusioni in merito alle fasi di realizzazione di Laur e al rapporto di corrispondenze tra il corredo iconico, quello aniconico e il testo, non appaiono altrettanto lineari.

Circa l'articolazione del corredo aniconico di Laur, noteremo anzitutto che le proporzioni delle sue iniziali di canto e di commento appaiono sensibilmente irregolari: si oscilla tra iniziali di piccole dimensioni (alte all'incirca quattro o cinque righe di testo) e iniziali di medie dimensioni (le più ricorrenti, occupanti sei o sette righe), fino a giungere a casi di lettere enormi, alte anche otto o nove righe, e senza che la circostanza si spieghi con il particolare rilievo del luogo testuale in cui si ricorre a rimodulazioni di tale entità.¹²⁵ Il dato, già di per sé rilevante, assume peso ancor maggiore se rapportato all'impaginazione di Pad, assai più regolare: qui le letterine incipitarie, di misura sempre stabile, occupano sistematicamente lo spazio corrispondente a quattro righe di testo, senza distinzione tra quelle di canto e quelle di commento, e a sola eccezione delle tre iniziali di cantica, tutte di modulo maggiore. Di conseguenza, in ragione di questa regolarità, in Pad anche l'impaginato del testo risulta ordinato e scandito in maniera più uniforme di quanto si registra in Laur, dove la distribuzione delle terzine, sensibilmente irregolare, pare proprio condizionata dalla misura delle iniziali di canto: vediamo chiaramente alternarsi, sulle carte di Laur, canti i cui primi versi, affiancando l'iniziale miniata, rientrano per lo spazio di sole quattro righe, e canti in cui la scrittura invece si restringe, costeggiando la lettera incipitaria, per cinque, sette, nove o più versi.

La difformità e la vistosa asistematicità delle iniziali di Laur spingono allora a interrogarsi sul margine di autonomia dei vari partecipanti all'impresa e a valutare la possibilità che gli artisti di Laur non fossero sempre obbligati a misurarsi con spazi prestabiliti dalla presenza della scrittura, ma possano aver agito sulle carte anche con maggiore libertà, fissando autonomamente le proporzioni di qualche iniziale e obbligando poi i copisti, di conseguenza, ad adattare la trascrizione dei versi a spazi già miniati. Non sono pochi i luoghi di Laur in cui chi trascrive il testo restringe significativamente la scrittura in prossimità delle righe occupate dall'iniziale, per poi tornare alla consueta dimensione non appena superata la porzione occupata dalla lettera, facendo talvolta ricorso anche a una o più abbreviazioni per le parole collocate in fine di verso, per riuscire forse a rispettare i confini imposti da uno spazio in parte già occupato.¹²⁶ Lungo il corredo di Laur si

125. È quanto si verifica – limitandoci a un esempio per cantica – nel caso dell'iniziale di commento di *If* XXX (c. 98r), inscritta in un riquadro alto otto righe di testo, a fronte delle sei occupate dall'iniziale di canto (c. 97r); o nel caso dell'iniziale di commento di *Pg* X (c. 138v) che, con un'ampiezza corrispondente a ben nove righe di testo, supera a sua volta le dimensioni di quella di canto (sette righe, a c. 138r). Singolare infine quanto accade in *Pd* VI, dove sia l'iniziale di canto che quella di commento occupano lo spazio di ben nove righe di testo (cc. 230r e 230v), superando di fatto le dimensioni della lettera che introduce al *Proemio* del *Paradiso* (tre righe, a c. 211v) e di quella relativa al commento al primo canto della stessa cantica (sette righe, a c. 212v), entrambe, per le posizioni occupate, di rilevanza maggiore.

126. Emblematico in questa direzione il caso di *If* XX (c. 65r), in cui la scrittura si restringe visibilmente in corrispondenza dei primi quattro versi costeggianti l'iniziale; il primo verso, signifi-

registrano inoltre numerosi casi di forte prossimità, se non di parziale sovrapposizione, della scrittura al disegno, con riferimento sia al rapporto tra il verso incipitario del canto e la base della vignetta illustrata, sia tra la scrittura vergata sulla colonna adiacente a quella ospitante la miniatura e piccole porzioni della miniatura stessa. Tra i casi più evidenti di sovrapposizione della scrittura al disegno si annoverano le miniature di *If* XXII (c. 72v), XXIV (c. 82v), XXXIII (c. 105r) [tav. 15], XXXIV (c. 107v), *Pg* XI (c. 140v) e *Pg* XIV (c. 149r) [tav. 16],¹²⁷ tutte circostanze in cui l'inchiostro con cui sono vergate le ultime parole del verso incipitario del canto coprono una piccola porzione della roccia che funge da pavimentazione delle scene miniate. In numero inferiore, invece, ma comunque significativo,¹²⁸ i casi in cui la scrittura vergata sulla colonna adiacente la miniatura parrebbe adattarsi, restringendosi o estendendosi – in qualche caso fino a sporgersi oltre i confini dettati dalla rigatura orizzontale: è il caso davvero singolare di *If* XXIII (c. 75r) – alla presenza di una decorazione a quanto pare già esistente, o parrebbe persino sovrapporsi a piccole porzioni dell'illustrazione, nei casi in cui il disegno oltrepassa palesemente i confini della colonna di scrittura di sua pertinenza e va a invadere quella adiacente.

Alla luce di questo complesso di fattori, è sempre più concreto, dunque, il sospetto che in questo codice – quantunque la si ritenga una prassi meno diffusa – la realizzazione della decorazione, o almeno di alcune porzioni di essa, abbia preceduto la fase di trascrizione del testo.¹²⁹

cativamente prossimo alla base della miniatura, è interessato dall'abbreviazione delle ultime tre parole («convene far versi» è «[con]ve[n] far v[er]si»); l'ultima abbreviazione («vsi») si sovrappone parzialmente alla roccia che fa da pavimento alla scena infernale. Dinamiche simili, in Laur, anche in *If* XXVI (c. 85v), *If* XXXIII (c. 105r), *If* XXXIV (c. 107v), *Pg* XXXI (c. 200v).

127. Di seguito l'elenco completo delle occorrenze: *If* V (c. 16r), *If* VI (c. 18v), *If* IX (c. 26r), *If* X (c. 31r), *If* XVII (c. 56r), *If* XX (c. 65r), *If* XXII (c. 72v), *If* XXIV (c. 78v), *If* XXVI (c. 85v), *If* XXVIII (c. 91v), *If* XXIX (c. 94v), *If* XXXII (c. 102v), *If* XXXIII (c. 105r), *If* XXXIV (c. 107v), *Pg* V (c. 127v), *Pg* VII (c. 129v), *Pg* IX (c. 134v), *Pg* X (c. 138r), *Pg* XI (c. 140v), *Pg* XIV (c. 149r), *Pg* XV (c. 151r), *Pg* XVIII (c. 159r), *Pg* XIX (c. 162r), *Pg* XX (c. 165r), *Pg* XXI (c. 169v), *Pg* XXIII (c. 176r), *Pg* XXIV (c. 178v), *Pg* XXV (c. 181r), *Pg* XXVI (c. 185r), *Pg* XXVII (c. 188r), *Pg* XXVIII (c. 191r), *Pg* XXIX (c. 194v), *Pg* XXX (c. 198v), *Pg* XXXI (c. 200v), *Pg* XXXII (c. 202v), *Pg* XXXIII (c. 206r), *Pd* VI (c. 230r), *Pd* VII (c. 240r), *Pd* IX (c. 247r), *Pd* XX (c. 285v), *Pd* XXIII (c. 294r), *Pd* XXIV (c. 296v), *Pd* XXVIII (c. 312v), *Pd* XXXI (c. 325v).

128. Si vedano i seguenti luoghi figurati di Laur: *If* XXII (c. 72v), *If* XXIII (c. 75r), *If* XXIV (c. 78v), *If* XXX (c. 97r), *If* XXXIII (c. 105r), *Pg* XII (c. 144r), *Pg* XIV (c. 149r), *Pg* XVI (c. 153v), *Pg* XVII (c. 156v), *Pg* XXVI (c. 185r), *Pg* XXVII (c. 188r), *Pg* XXXII (c. 202v), *Pd* X (c. 251r), *Pd* XI (c. 255v), *Pd* XXIII (c. 294r), *Pd* XXXIII (c. 333r).

129. Certamente successivi sia alla trascrizione del testo che alla decorazione miniata sono invece le rubriche e i richiami alfabetici disseminati tra testo e commento, tutti vergati in inchiostro rosso. Diversi i luoghi che denunciano il tentativo di adattamento dei testi delle rubriche agli spazi occupati dalle miniature: si vedano *If* V (c. 16r); *If* XXIII (c. 75r); *If* XXVI (c. 85v); *If* XXVIII (c. 94v); *If* XXX, c. 97r; *Pg* XXXIII, c. 206r; *Pd* IV (c. 221r); *Pd* XXIII (c. 294r); *Pd* XXVI (c. 302v); *Pd* XXXI (c. 325v); *Pd* XXXIII (c. 333r). Sono attestati anche casi di contatto o sovrapposizione della scrittura della rubrica a piccole porzioni di disegno: *If* XXII (c. 72v); *Pg* XXII (c. 172v); *Pd* IX (c. 247r); *Pd* XI (c. 255v); *Pd* XXII (c. 291v); *Pd* XXVII (c. 307r); *Pd* XXVIII (c. 312v). Si vedano infine gli esempi di sovrapposizione dei richiami al disegno: *If* VII (c. 20v); *If* XIII (c. 42v); *If* XV (c. 49v); *If* XIX (c. 61v); *If* XXVII (c. 88v); *If* XXXII (c. 102v); *If* XXXIV (c. 107v); *Pg* I (c. 113r); *Pg* VII (c. 129v); *Pg* VIII (c. 132r); *Pg* XII (c. 144r); *Pg* XIII (c. 146v); *Pg* XIV (c. 149r); *Pg* XX (c. 172v); *Pg* XXIV (c. 178v); *Pg* XXVI (c. 185r); *Pg* XXVII (c. 188r); *Pg* XXVIII (c. 191r); *Pg*

L'ipotesi di una fase decorativa anteposta a quella scrittoria¹³⁰ riuscirebbe anche a spiegare perché lungo le carte di Laur si diano casi di spazi rimasti bianchi tra la rubrica di un canto, vergata ad esempio sul *verso* di una carta, e la miniatura relativa a quello stesso canto, realizzata sul *recto* della carta successiva, e non, come ci si aspetterebbe, su quella precedente, immediatamente al di sotto della rubrica di riferimento.¹³¹ Una gestione siffatta del lavoro potrebbe forse chiarire meglio anche il sussistere di almeno due casi¹³² in cui la miniatura compare non sotto o sopra la rubrica, ma dopo la trascrizione di appena una manciata di versi, spezzando di fatto la copiatura continua del canto, quasi che sia stato il copista a fare i conti con un supporto già parzialmente occupato e non il miniatore a inscrivere la sua soluzione all'interno di spazi appositamente riservatigli dal trascrittore. La circostanza è tanto più evidente se la si rapporta ancora alla *mise en page* di Pad, anche da quest'altro punto di vista regolare e continua, priva di intervalli bianchi, sebbene pure qui si attestino, ma in numero davvero esiguo e con ogni probabilità dettate da comprensibili esigenze di ottimizzazione degli spazi, variazioni della sequenza di impaginazione rubrica-miniatura-testo.¹³³

Se una parte della decorazione di Laur fu davvero realizzata prima della trascrizione di alcune porzioni del testo, la mancata coincidenza della collocazione delle sue illustrazioni con quella messa in campo da Pad potrebbe costituire prova ulteriore dell'esistenza di almeno una fonte iconografica terza, alla quale Laur si sarà verosimilmente attenuto per organizzare la disposizione delle illustrazioni su un supporto ancora totalmente bianco. È solo in un'ottica simile – ammettendo cioè che il miniatore di Laur replicasse le soluzioni (e relative collocazioni sulle carte) di un esemplare già confezionato¹³⁴ – che acquista plausibilità la scelta

XXIX (c. 194v); Pg XXX (c. 198v); Pd V (c. 227r); Pd XI (c. 255v); Pd XII (c. 258r); Pd XVIII (c. 281r); Pd XXVI (c. 302v); Pd XXXIII (c. 333r).

130. Un caso di decorazione miniata certamente realizzata prima della copia del testo, sempre con riferimento a due manoscritti tra loro iconograficamente imparentati, è documentato nella tradizione dei *Bestiari*. Cfr. Muratova, *Les manuscrits-frères*, pp. 70-71.

131. Si considerino i casi di Pg XII (c. 144r), XIX (c. 162r), XXXI (c. 200v) e Pd XVI (c. 273r): le miniature di questi canti, intrecciate alle lettere incipitarie, risultano distanti dalla propria rubrica di riferimento, vergata sull'altra colonna di scrittura oppure sulla carta precedente. Lo spazio bianco che separa la rubrica dalla decorazione (seppur, in qualche caso, di modesta entità) potrebbe essere spia del fatto che la copia del testo di questi canti dovette forse finire per occupare uno spazio inferiore a quello preventivamente calcolato.

132. Cfr. Pg VIII (c. 132r) e Pd XII (c. 258r).

133. In Pad sono solo sei i casi di variazione della disposizione consueta, in cui la miniatura non si frappone tra rubrica e testo ma precede entrambi: cfr. If III (c. 11v), If XVIII (c. 56r), If XXIII (c. 70r), Pg XXIX (c. 182r), Pd XII (c. 247v), Pd XV (c. 252v). Segnalo che anche in Pad – come visto per Laur – si rintraccia qualche caso di miniatura posposta a una manciata di versi (cfr. If XXII, c. 68v; If XXX, c. 92r; If XXXII, c. 97v; Pg VI, c. 119v; Pd II, c. 202r; Pd XIII, c. 247v). La circostanza, però, a differenza di quanto rilevato in Laur, si verifica qui puntualmente in prossimità delle fine di una colonna di scrittura o della carta stessa, per cui è assai probabile che si tratti di scelte operative dettate dalla necessità di utilizzare tutto lo spazio disponibile, compiute dal copista prima che il codice venisse decorato. Non si danno mai difatti, in Pad, casi di intervalli bianchi tra i vari elementi distribuiti sulle carte.

134. L'alternativa teoricamente percorribile (ma a mio avviso improbabile) corrisponde all'utilizzo di una guida iconografica, da immaginarsi come fascicoletto di sole illustrazioni, completo di tutte le tessere visive così come tradite da Pad e Laur.

stessa di anteporre la fase decorativa a quella scrittoria, una soluzione ad altissimo rischio per una modalità impaginativa quale quella trädita da Pad e Laur: in un assetto simile, dove porzioni scritte e porzioni miniate si alternano con cadenzata regolarità, la percentuale di incidenti possibili, al momento di trascrivere un testo su un supporto già parzialmente decorato, non può difatti che crescere esponenzialmente man mano che si procede con la copia, tanto più al variare dei menanti e delle consuetudini scrittorie.

Lungo il corredo di Laur non mancano tuttavia casi in cui tra miniatura e iniziale non c'è invece traccia della stretta correlazione finora evidenziata, bensì si osserva una separazione netta delle due decorazioni per interposizione della rubrica: è quanto accade in *If* XII (c. 38r), *If* XVI (c. 52v), *If* XXI (c. 70r), *Pg* III (c. 118v), *Pg* IV (c. 121v), *Pg* XVI (c. 153v), *Pg* XVII (c. 156v) e *Pd* XXXII (c. 328v). In questi otto casi, che si oppongono ai molti altri facenti capo alla dinamica sopra descritta, è plausibile che, al contrario di quanto osservato finora, sia stato il responsabile della decorazione ad adattarsi a spazi già parzialmente occupati dalla scrittura. Lo proverebbero indirettamente anche le dimensioni piuttosto regolari del gruppetto di iniziali miniate relative ai canti citati (otto di canto e otto di commento, occupanti tutte all'incirca uno spazio compreso tra le quattro e le sei righe di testo) o, ancora, la circostanza del tutto fortuita occorsa in *If* X (c. 31v), dove, per distrazione o dimenticanza, il miniatore di Laur salta la decorazione dell'iniziale di canto e lascia un vuoto della misura di quattro righe di testo. Circostanze simili offrono testimonianza tangibile, seppur per un numero più contenuto di casi, della presenza di interventi decorativi sicuramente posteriori alla scrittura. Al contempo, l'irregolarità e la difformità delle iniziali realizzate sul codice paiono costituire prova dell'ampia autonomia esercitata dal miniatore in certi altri frangenti della decorazione, spingendo quindi a conclusioni non univoche sulle fasi del suo allestimento.

Se dunque la presenza di casi eccentrici come gli ultimi menzionati impone prudenza e impedisce di affermare che Laur sia stato dapprima interamente miniato e poi scritto, si dovrà se non altro concludere che l'esemplare scaturisca da una serrata collaborazione tra copisti e miniatori, molto probabilmente ancorati a una severa divisione dei compiti e obbligati ad alternarsi sulle carte, forse allo scopo di concludere l'impresa nel più breve tempo possibile.

6. L'allestimento di Laur e la parentela con Pad: conclusioni

L'esame del corredo aniconico di Laur offre dunque una chiave di accesso ulteriore alla storia del suo allestimento e dei suoi rapporti con l'affine Pad. Se si estende ora l'analisi alla copia e all'impaginazione dei testi vergati sulle carte, emerge nuova conferma di un quadro di cooperazione tra menanti, che pare avvalorare l'ipotesi, già avanzata sulla base dei fenomeni registrati e discussi nel paragrafo precedente, di un intreccio di interventi scrittori e interventi miniatori.

Sappiamo, come già segnalato in apertura di questo capitolo,¹³⁵ che la trascrizione del testo di Laur si deve a due diversi copisti: una prima mano, non identi-

135. Cfr. anche Mazzanti, in CCD, p. 584.

ficata, responsabile della copia dei primi ventiquattro canti dell'*Inferno* e dei primi quattro del *Purgatorio*, con relativo commento (mano A), e una seconda, riconducibile a Gaspare di Tommaso da Montone, cui si devono le preziose informazioni e la firma contenute nella sottoscrizione del codice, nonché la trascrizione della porzione più consistente del poema (gli ultimi dieci canti dell'*Inferno* e relativo commento, quasi tutto il *Purgatorio* e l'intero *Paradiso*, chiose comprese). Il fatto che i due menanti si alternino sulle carte parrebbe testimoniare che i due copisti lavorassero congiuntamente, forse in contemporanea.

La trascrizione della prima porzione di testo ascrivibile alla mano A (cc. 1r-79va) si interrompe bruscamente, a c. 79v, oltre la metà della prima colonna di scrittura, a quattro terzine dalla fine del canto, obbligando Gaspare, secondo copista, a proseguire il lavoro sulla medesima carta (è vistoso il mutamento della grafia e del modulo della scrittura) e a ultimare, per le 22 carte restanti, la trascrizione dell'*Inferno*. Il primo copista riprende la sua copia dall'incipit del *Purgatorio* (c. 113r), per poi interrompersi nuovamente dopo la trascrizione di 11 carte, all'altezza di Pg V, stavolta completando il verso della carta (c. 124v), ma non il canto, trascritto solo per le prime dieci terzine¹³⁶ e nuovamente ultimato da Gaspare. Nella seconda sezione vergata dalla mano A si registra anche una circostanza piuttosto singolare: all'inizio di c. 124r, il commento di Iacomo della Lana a Pg V, copiato già a partire dalla carta precedente, occupata per intero (c. 123), è interrotto dalla trascrizione di ventotto versi danteschi, corrispondenti, per l'esattezza, a Pg I 73-100. Questo gruppo di nove terzine più un verso compare a quest'altezza per la seconda volta (non si riscontrano lacune testuali in corrispondenza della sua corretta collocazione). La disposizione dei versi sulle due carte coincide peraltro in entrambe le occorrenze; trattasi sempre di ventotto versi vergati sulla prima colonna di scrittura, con un'unica differenza: mentre in posizione corretta le terzine figurano sul verso della carta interessata, nella seconda occorrenza (interpolate al commento di Iacomo) risultano trascritte sul recto. È possibile che il primo copista abbia reimpiegato una carta in origine scartata, sulla quale era stata già vergata quella porzione di testo, e abbia proseguito la copia del commento avviato nella carta precedente al di sotto di quel gruppo di terzine? Se si ignorano i ventotto versi copiati all'inizio del foglio, la glossa di Iacomo, vergata a cavallo tra c. 123v e c. 124r, risulta perfettamente ricomposta. Nell'impossibilità di rispondere con certezza a quesiti di questa natura e di rintracciare una spiegazione univoca a simili dinamiche, mi pare si possa se non altro registrare l'emergere, anche sul piano della copia del testo, di molti indizi compatibili con lo svolgimento di un lavoro collettivo, piuttosto sbrigativo e forse influenzato, come anticipato, dalla necessità di finalizzare l'impresa in un tempo ragionevolmente breve, ancorato a una ripartizione del lavoro di trascrizione e forse obbligato a incursioni anticipate, qui e là, di alcuni interventi decorativi sulla copia del testo.

136. I versi effettivamente trascritti sono in realtà trentuno (e non trenta), per l'anticipazione del verso «Vien dietro a me, lascia dir le genti» (v. 13), copiato subito dopo «perché l'animo tuo tanto s'impiglia» (v. 10). Il verso è dunque ripetuto due volte, poiché ricopiato anche nel luogo corretto.

Tracce visibili di una veste linguistica certamente settentrionale e forse più specificamente emiliana per la mano A, e altre tessere linguistiche di area analoga unite a «numeroso spie dell'origine mediana» del secondo copista, ravvisabili in particolare nelle porzioni di testo trascritte da Gaspare,¹³⁷ risultano del tutto compatibili con l'allestimento del codice a Ferrara, a seguito, come detto – e come del resto almeno in parte dichiarato nell'*explicit* del codice – della commissione di un signore umbro, Giovanni Magalotti di Città di Castello, gravitante in città per ricoprire un incarico politico.

La *Commedia* voluta e finanziata da Magalotti appare dunque, nel contesto qui ricostruito, una commissione dettata con ogni probabilità dalla volontà di possedere un esemplare dell'opera, forse (ma non necessariamente) ispirata dalla visione diretta di un testimone posseduto nella città in cui il tifernate approda. È altamente probabile che, giunto a Ferrara in qualità di nuovo pretore della città, Giovanni Magalotti abbia qui commissionato, senza ambire a un allestimento informato e personalizzato,¹³⁸ la realizzazione di un *Dante* illustrato, e che tale commissione si sia interamente concentrata nel tempo della sua permanenza in città, messa a punto nell'arco di poco più di un anno, verosimilmente tra l'estate del 1455 (Magalotti entra in carica nel mese di maggio) e l'autunno del 1456 (l'incarico di pretore terminerà il 31 ottobre successivo), con tutti gli incidenti logistici che tempistiche così serrate avrebbero potuto comportare.

Proprio a Ferrara – tornando alla ricostruzione dei rapporti genealogici intercorsi tra i nostri Pad e Laur – avrebbe potuto dunque alloggiare o transitare il modello che, intercettato da Giovanni Magalotti, avrebbe fatto da base testuale e iconografica per l'allestimento di una nuova copia della *Commedia*. Un modello che, dai dati ricavati dalla collazione integrale delle miniature e dall'analisi delle varianti iconografiche rinvenute, possiamo identificare non nell'affine Pad ma in una fonte terza (con buona probabilità lo stesso antigrafo di Pad). Il trasferimento degli schemi compositivi delle miniature a partire da un altro supporto pare del resto provato almeno in Laur, come già visto, dalla presenza di alcuni disegni preliminari, ancora visibili dietro un paio di miniature del *Paradiso*. Le deduzioni sopra formulate circa la cronologia delle fasi di allestimento di Laur e in particolare circa la possibilità di un intervento del miniatore precedente o contestuale alla trascrizione del testo risultano inoltre coerenti con le imprecisioni iconografiche e i lievi fraintendimenti delle soluzioni del prototipo ascritte a Laur e qui discusse più distesamente nelle schede di confronto. Che il miniatore di Laur guardasse esclusivamente a un modello iconografico e fosse privo di direttive puntuali oltre che – come sovente accade, e non solo per la *Commedia* – di familiarità con il testo da illustrare è emerso con particolare evidenza già dall'analisi del complesso delle divergenze iconografiche riscontrate tra le sue miniature e quelle di Pad, sulla base delle quali si è potuto riconoscere all'artista una certa

137. Secondo quanto censito da Niccolai, *Pluteo* 40.1, p. 6.

138. Che il corredo di Laur sia il frutto della copia di un altro corredo è provato non solo dalla serie di indizi grafici e iconografici rintracciati e discussi, ma anche dalla totale assenza, nel complesso delle sue soluzioni visive, di varianti iconografiche che fungano da spie di un intervento diretto del committente, o di una figura da lui incaricata, mirato a orientare le scelte illustrative e a personalizzare a vario titolo l'esemplare.

meticolosa fedeltà grafica al modello, insufficiente però a scongiurare imprecisioni e cadute di altra natura.

D'altra parte, si è visto come Pad, prodotto a sua volta non originale, non solo mostrasse tracce evidenti di un *modus operandi* complessivamente approssimativo, ma apparisse responsabile di imprecisioni iconografiche sue proprie, non condivise con Laur e da Laur difficilmente emendabili. Quest'ultima circostanza in particolare rende Pad un modello iconografico incompatibile con gli esiti visivi raggiunti da Laur. Giunti in fondo a questa analisi, si potrà allora concludere che, seppur sorprendentemente somiglianti per impostazione delle singole scene e dei contenuti visivi traditi, Pad e Laur non risultano interessati da una relazione di discendenza diretta, ma risalgono a un modello visivo condiviso, dal quale attingono e replicano, ciascuno a suo modo, schemi e soluzioni. Le presenti conclusioni si pongono in linea con le più recenti acquisizioni raggiunte in sede testuale a seguito delle collazioni del testo della *Commedia* e del commento di Iacomo della Lana, suggerendo l'esistenza di un unico antigrafo per testo, commento e corredo miniato.

7. Quale "idea di Dante"?

I corredi iconografici traditi da Pad e Laur ricostruiscono efficacemente l'intero cammino oltremondano del *viator* protagonista della *Commedia*. Canto dopo canto, le singole tappe del viaggio sono scandite ordinatamente mediante una selezione attenta dei contenuti principali, atta a fornire al lettore le coordinate essenziali del percorso narrato: così, per ciascun quadretto visivo è restituita in immagine l'ambientazione oltremondana specifica, l'identità del personaggio con cui Dante interagisce e, caso per caso, la natura del peccato o dei meriti particolari di ciascuna anima incontrata.

Le tre iniziali di cantica, del tipo a nastro su fondo oro, non si conformano ai canoni iconografici più diffusi nell'illustrazione dei frontespizi della *Commedia*: né abitate né istoriate, non offrono all'osservatore una prima chiave di accesso al testo che sta per cominciare. La funzione di soglia iconica¹³⁹ e di introduzione all'opera, sovente assolta nella tradizione miniata dantesca dalla letterina incipitaria figurata,¹⁴⁰ risulta qui demandata – soprattutto per l'*Inferno*, in apertura di libro – ai riquadri collocati sui frontespizi, in alto a sinistra, immediatamente al di sopra delle iniziali a nastro e delle rubriche.

139. Il riferimento è naturalmente a Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*; Ead., *Il commento illustrato alla Commedia*. Ma cfr. anche il recente contributo di Anna Pegoretti, "Visio" e "fictio" nelle antiche illustrazioni della *Commedia*: per una rivalutazione dei Danti dormienti, in *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, a cura di Mirko Tavoni e Bernard Huss, Ravenna, Longo, 2019, pp. 121-140.

140. Una «vera e propria interpolazione visiva carica di potenzialità paratestuali», secondo l'efficace definizione di Lucia Battaglia Ricci, *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'*, in «Italianistica», 38, 2 (2009), pp. 39-58: 55. In questa direzione, celebri e accuratamente indagati i casi del *Dante* Chantilly e del *Dante* Egerton, ma, com'è stato dimostrato, tale considerazione può essere estesa a un numero più ampio di testimoni illustrati del poema. In proposito cfr. Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*; Ead., *Il commento illustrato alla Commedia*; ma anche Zanichelli, *L'immagine come glossa*.

I due quadretti incipitari (Pad, c. 4r; Laur, c. 1r), incastonati nell'angolo della cornice fogliacea, ci presentano un Dante seduto allo scrittoio, tra le pareti di uno studiolo, intento a trasferire le prime tracce di inchiostro su un supporto cartaceo sistemato sul banco che ha di fronte; poco oltre, sollevato su un leggio, compare un secondo volume, aperto e già interamente scritto. Tale iconografia, attestata anche in altri esemplari del poema e di norma compresa entro i confini della letterina incipitaria *N*,¹⁴¹ pare rendere conto di una precisa maniera di intendere il racconto di Dante, orientata verso la figurazione dell'atto creativo e materiale della composizione poetica¹⁴² e priva degli indizi visivi atti a sostenere – per limitarci a un solo esempio – una lettura del poema in chiave visionaria o sacrale, propria invece, com'è noto, dell'operazione iconografica che sottende al *Dante* di Guido da Pisa (Chantilly, Musée Condé, ms. 597).¹⁴³ Ancora entro i confini della carta incipitaria, dopo la messa in figura del Dante autore della *Commedia*, prende pertanto avvio il percorso del poeta e di ogni suo lettore, mediante la trasposizione visiva, *en bas de page*, della prima scena del racconto, offerta all'osservatore nelle forme di una canonica rappresentazione di Dante nella selva, affiancato dalle tre fiere e dall'anima di Virgilio; quest'ultimo, tenendo il poeta smarrito per mano, indica il monte (illuminato dai raggi del sole in Pad, privato invece della sua stella in Laur)¹⁴⁴ e dà il via al cammino. Anche le illustrazioni dei frontespizi di *Purgatorio* (Pad, c. 107r; Laur, c. 113r) e *Paradiso* (Pad, c. 199r; Laur, c. 211r) non ricorrono alla figurazione di elementi metaforici o strutturali della cantica di riferimento, ma conducono l'osservatore dritto al cuore della narrazione, dando figura all'incontro con Catone in apertura del *Purgatorio* e al dialogo di Dante e Beatrice – serrato già a quest'altezza, come meglio si vedrà nello snodarsi di tutte le tessere visive successive – a inizio del *Paradiso*.

La trasposizione visiva degli episodi del poema – completa se si integrano con le soluzioni di un corredo le lacune iconografiche dell'altro – pare mostrare una discreta attenzione ai contenuti del testo dantesco,¹⁴⁵ per quanto, più in generale, una riflessione sull'aderenza delle illustrazioni al dettato dell'opera meglio si misuri su corredi iconografici a carattere narrativo, condotti senza soluzione di continuità e latori di un numero di lezioni figurate considerevole, sufficiente a svelarne un rapporto diretto con il testo nonché, nei casi più felici, a decretarne la natura esegeticamente orientata. In questo caso la spiccata sinteticità dei frammenti visivi traditi da Pad e Laur non consente di verificare neanche l'eventuale influenza della glossa lanèa sulle iconografie impiegate e obbliga a lasciare inso-

141. Cfr. Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, pp. 83, 88-90; Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, 46; Ead., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 26-34.

142. È quanto si registra anche nel Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. It. 74, in cui «le immagini d'apertura tendono ad attirare l'attenzione sul gesto che ha creato l'opera, denunciando la natura fabbriale, umana, della scrittura» (Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, p. 28).

143. Cfr. ivi, pp. 31-43; Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, pp. 90-100. Su contesti e finalità del *Dante* di Chantilly, cfr. *infra*, cap. 3, §1, pp. 209-216, §5, pp. 279-281.

144. In proposito, cfr. la scheda relativa a *If I in c2*) *Innovazioni di tipo iconografico*.

145. Come già sostenuto da Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 141.

luto il quesito circa la possibile dipendenza delle immagini dalla lettera del commento. Pur nell'essenzialità delle proposte figurate, vari indizi disseminati tra le soluzioni iconografiche dei due corredi lasciano supporre, comunque, una buona e corretta comprensione degli snodi principali del poema da parte di chi dovette provvedere a fornire agli artisti le indicazioni basilari per la figurazione e un'avveduta rappresentazione dei soggetti selezionati da parte di chi, per primo, quelle poche istruzioni traspose in immagine.

Tralasciando i quadretti iconograficamente più asciutti e quindi per forza di cose aderenti al racconto dantesco, risultano degni di nota alcuni dettagli visivi, variamente rintracciabili fra le tre cantiche, la cui diretta dipendenza dal testo, soprattutto a confronto con le soluzioni dell'intera e più vasta tradizione illustrata della *Commedia*, si mostra tutt'altro che scontata: si pensi al tentativo, come già visto, in *If* XII (Pad, c. 37v; Laur, c. 38r), di evidenziare, nonostante l'esiguità dello spazio disponibile, la disposizione graduale dei dannati immersi nel fiume di sangue o alla collocazione del solo Dante in groppa al centauro, in linea con le due diverse condizioni di uomo vivo (Dante) e anima incorporea (Virgilio) cui espressamente si allude nel canto. Sorprendente, poiché ancor più rara, la rappresentazione, in *If* IV (Pad, c. 20r; Laur, c. 12v), del «foco / ch'emisferio di tenebre vincia» (vv. 68-69), sfavillante tra la coppia Dante-Virgilio da un lato e i quattro poeti Orazio, Ovidio, Lucano e Omero dall'altro, quest'ultimo specificamente connotato (e il solo certamente identificabile), in linea con il verso «Mira colui con quella spada in mano» (v. 86).¹⁴⁶

Si consideri inoltre l'articolata illustrazione di *If* XVII (Pad, c. 52v; Laur, 56r), che in un solo quadretto visivo concentra l'incontro di Dante con i tre usurai e la mostruosa figura di Gerione, la cui coda sinuosa sostiene i due viaggiatori e li trasporta in direzione di quell'«alto burrato» (*If* XVI 114) che li separa dalle successive bolge infernali. I colori e i soggetti degli stemmi nobiliari apposti sulle borse appese al collo dei dannati nominati dal poeta sono ritratti con precisione, con la sola eccezione dell'ultimo simbolo araldico, la scrofa di Rainaldo Scrovegni, in entrambi i codici riprodotta in maniera approssimativa.¹⁴⁷ Proprio quest'ultimo dannato, il «padoano» con la «scrofa azzurra e grossa» sul suo «sacchetto bianco» (*If* XVII 64-70), è poi immortalato nell'atto di guardare verso l'alto e mostrare sfrontatamente la lingua, evidente – e ancora non comune – trasposizione figurata del verso dantesco «distorse la bocca e di fuor trasse / la lingua, come bue che 'l naso lecchi» (*If* XVII 75).¹⁴⁸ Anche le modalità del trasporto dei due poeti in grop-

146. Nella più ampia tradizione iconografica della *Commedia* un riferimento visivo al «foco» menzionato in *If* IV si registra unicamente nei London, British Library, ms. Egerton 943 (c. 9r); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 4776 (c. 13v); San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms. Fontaniniano 200 (c. 10v); London, British Library, ms. Yates Thompson 36 (c. 7v). È il solo Egerton 943, però, a ospitare una composizione grafica analoga a quella presente nel nostro codice (il fuoco trae origine dal terreno e separa Dante e Virgilio dai quattro poeti classici).

147. Come già rilevato da Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*, p. 33, n. 45. Il dato è piuttosto sorprendente soprattutto con riferimento a Pad, che si ritiene realizzato proprio a Padova, ma d'altra parte in linea con le consuetudini operative del suo miniatore emerse lungo l'analisi condotta nei paragrafi precedenti.

148. I rapporti di fedeltà che la miniatura in questione intrattiene con il testo sono segnalati, in riferimento al codice padovano, anche da Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 118.

pa a Gerione risultano aderenti al dettato testuale, dal momento che Dante siede «dinanzi» (*If* XVII 83), stretto tra il busto del mostro e la figura di Virgilio, «sì che la coda non possa far male» (*If* XVII 84). Tenero e discreto, infine, l'abbraccio che Virgilio, prevenendo la richiesta, offre al discepolo atterrito («tosto ch'i' montai / con le braccia m'avvinse e mi sostenne», *If* XVII 95-96), il quale, dal canto suo, a rinsaldare il legame, parrebbe stringersi a un lembo delle vesti del maestro.

Ancora, in *If* XXXIV (Pad, c. 102r; Laur, c. 107v), a fronte della straordinaria varietà di soluzioni che gli artisti dispiegano per la rappresentazione del principe del Male,¹⁴⁹ si assiste, come già visto, a una fedelissima trasposizione visiva del Lucifero accuratamente descritto da Dante e dei dannati che compongono la terrificante macchina di dannazione dell'ultimo canto dell'*Inferno*.¹⁵⁰ Degna di nota, ancora in termini di fedeltà al dettato dantesco, è poi la miniatura di *Pg* XXX (Pad, c. 186r; Laur, c. 198v), nella quale, a percorso purgatorio quasi ultimato, l'apparizione di Beatrice è significativamente contestuale alla scomparsa di Virgilio, che correttamente non figura tra gli astanti, ridotti ai soli Dante e Stazio. Lo sguardo accigliato della donna, sospesa «dentro una nuvola di fiori» (*Pg* XXX 28) e ricoperta di un «vel che le scendea di testa, / cerchiato de le fronde di Minerva» (*Pg* XXX 67-68), evoca il noto rimprovero al poeta e nel «chiaro fonte» che scorre ai piedi della scena si riflette il volto di Dante (*Pg* XXX 76), con singolare e del tutto innovativa attenzione per il sentimento di accesa vergogna che investe il poeta penitente («Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte», *Pg* XXX 76-78). L'*hapax* iconografico qui registrato, spia di una certa cura per l'aspetto introspettivo del percorso dantesco, informa della selezione attenta dei contenuti di ciascun canto che qualcuno – con ogni probabilità l'allestitore del corredo originale – dovette compiere al tempo del primo allestimento di questo corredo, poi riprodotto da Pad e da Laur. Non è questo, inoltre, il solo caso di innovazione visiva, rispetto al più ampio campionario di soluzioni attestate nella tradizione illustrata della *Commedia*, derivata direttamente dal dettato del testo: si osservi la traduzione iconografica di *Pd* IV (Pad, c. 208r; Laur, c. 221r), in cui il senso letterale del racconto viene portato ai suoi estremi mediante la raffigurazione di un Dante visibilmente colpito dalla forza dello sguardo di Beatrice, nel testo costretto ad abbassare la vista («e quasi mi perdei con li occhi chini», *Pd* IV 142) e qui letteralmente vittima di un fascio di raggi luminosi che lo scaraventa dritto al suolo.¹⁵¹

È ben nota l'intrinseca problematicità, per intendimento dei contenuti e latitanza di modelli, connaturata alla trasposizione figurata della terza cantica, che non a caso vanta un testimoniale visivo di numero nettamente inferiore a quello disponibile per *Inferno* e *Purgatorio*.¹⁵² Nei nostri Pad e Laur, particolarmente

149. Cfr. *supra*, cap. 1, §3.3, p. 67, n. 169.

150. Sulla fedeltà dell'illustrazione al dettato del testo e la variante minima che separa le due miniature si veda la scheda di confronto relativa a questo canto in a) *Varianti iconografiche indifferenti o equivalenti*.

151. Cfr. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 142.

152. Cfr. Battaglia Ricci, «Figurare il Paradiso», pp. 299-304; Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, pp. 388-392; Miglio, *Dante. Manoscritti*, p. 631; Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*, pp. 121-122.

preziosi dacché latori, come pochi altri esemplari,¹⁵³ di un percorso per immagini progettato ed eseguito per intero, è non a caso l'illustrazione dell'ultima sezione del poema a offrire all'osservatore le soluzioni iconografiche più sorprendenti e innovative. Così, in corrispondenza dei diversi cieli del *Paradiso*, fioriscono canto dopo canto espedienti sempre più ingegnosi per figurare l'ineffabile: vediamo anzitutto come, a partire dal secondo canto paradisiaco, al momento dell'illustrazione del cielo della Luna (Pad, c. 202v; Laur, c. 215v), Dante e Beatrice, in serrato dialogo, si sporgono dai confini di un cerchio dorato che nella sezione inferiore corrisponde a una falce lunare.¹⁵⁴ Nello snodarsi della cantica l'espediente conterà ancora quattro occorrenze certe più una¹⁵⁵ e, arricchito di raggi luminosi, andrà a configurare lo spazio fisico per gli incontri che il poeta e la sua guida effettueranno nei cieli successivi: lo schema iconografico ritorna in modulo minore in *Pd* V, quale supporto di Dante e Beatrice al cospetto degli spiriti del cielo di Mercurio (Pad, c. 213r; Laur, c. 227r); in *Pd* VIII, nell'ambito dell'incontro con Carlo Martello; in *Pd* XIV, a incorniciare Dante e Beatrice in dialogo con la figura autorevolmente atteggiata di Salomone (Pad, c. 250v; Laur, c. 267v); in *Pd* XVIII nell'incontro con l'aquila della Giustizia (Pad, c. 263v; Laur, c. 281r); infine in *Pd* XXI, nella splendida raffigurazione della scala celeste del cielo di Saturno (Pad, c. 271v; Laur, c. 289r).¹⁵⁶

Particolarmente eccentrica e del tutto originale appare la prima illustrazione del cielo del Sole (Pad, c. 234v; Laur, c. 251r), in cui l'astro personificato, di straordinaria potenza comunicativa nell'impatto visivo della lamina d'oro e degli attributi antropomorfici,¹⁵⁷ diviene il palcoscenico, base e sfondo luminoso, del dialogo di Dante con san Tommaso.¹⁵⁸ La più che probabile influenza di modelli astrologici sulla progettazione di queste soluzioni iconografiche¹⁵⁹ conduce fino agli esiti straordinari della rota zodiacale di *Pd* XXII (Pad, c. 274v; Laur, c. 291v),

153. Di particolare rilievo il caso del *Dante* Egerton, il più antico testimone interamente miniato ancora conservato. Sul codice e sul progetto esegetico ravvisabile dietro l'allestimento dell'esemplare, cfr. Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*. Per una panoramica dei codici con illustrazione estesa all'intero poema, materialmente compiuta o solo pianificata, cfr. ivi, pp. 121-122, n. 2.

154. La soluzione trova un possibile parallelo unicamente nella proposta visiva realizzata nel Copenhagen, Kongelige Bibliotek, ms. Thott 411.2 (c. 163v).

155. La quinta occorrenza (relativa a *Pd* VIII) è attestata solo in Laur (c. 243r), assente in Pad a causa dell'asportazione della carta interessata.

156. Sulla suggestiva rappresentazione della scala d'oro in questo e altri esemplari illustrati del poema cfr. Chiara Ponchia, «Di color d'oro in che raggio traluce». *L'iconografia dello scaleo d'oro nei manoscritti miniati della Commedia*, in «Studi di erudizione e di filologia italiana», 6 (2017), pp. 97-115.

157. Cfr. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 168: «un sole in lamina d'oro, 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».

158. Quantomeno suggestivo il nesso con quanto recita la chiosa di Iacomo della Lana, vergata appena una carta più avanti: «l'auctore continuando suo poema si pone ch'ello intrò sença alchuno intervallo di tempo e sença preaccorgersi nel corpo del sole» (cfr. Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, pp. 1994-1995).

159. Cfr. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, pp. 168-169.

in grado di «compendiare visivamente»¹⁶⁰ il percorso paradisiaco compiuto dal poeta fino a questo momento, identificando per il tramite di stelle e pianeti i diversi cieli già attraversati, senza trascurare una visualizzazione aerea del «globo» (*Pd* XXII 134) di cui Dante dall'alto sorride, coinvolgendo dunque il poeta, Beatrice e persino san Benedetto in un suggestivo volo al di sopra del firmamento.¹⁶¹

Tali ingegnose soluzioni rendono le ambientazioni del *Paradiso* illustrato da Pad e Laur particolarmente scenografiche e, nel loro complesso, di maggiore impatto rispetto a quelle realizzate per le prime due cantiche, entrambe dominate da soluzioni spesso ancorate al bianco della pergamena e prive di significativi sbalzi cromatici. Si è visto come, lungo il percorso infernale, l'ambientazione che fa da sfondo ai diversi incontri muta con il mutare dei riferimenti testuali e inscena, mediante pochissimi elementi, l'ambiente descritto da Dante in relazione alle differenti tipologie di dannazione. Nelle miniature che compongono il *Purgatorio*, il paesaggio ritratto è invece in prevalenza roccioso,¹⁶² con probabile allusione alla fatica imposta dalla salita, fisica e allegorica, del poeta anch'egli penitente.

Nella gran parte di queste miniature – ma con specifica attenzione a quelle realizzate dal miniatore di Pad – la critica ha ravvisato un certo taglio intimistico, «talora mitemente emotivo e talora drammatico»,¹⁶³ ricondotto a più riprese alla lezione giottesca.¹⁶⁴ L'accentuata sensibilità riconosciuta al miniatore di Pad per le situazioni dialogiche e affettive¹⁶⁵ (estendibile senza troppi ostacoli anche all'operato di Laur) si scorge in effetti nelle frequenti raffigurazioni di Dante e Virgilio prima, e Dante e Beatrice poi, ritratti nell'atto di conversare anche quando la scena si apre a ulteriori attori: è probabile che una simile attenzione ai momenti colloquiali tra il poeta e le sue guide, ravvisabile per esempio nel quadretto dedicato ad avari e prodighi, in *If* VII (Pad, c. 21v), o nell'incontro con Capaneo, in *If* XIV (Pad, c. 44v), e sempre più frequente nei canti del *Paradiso*,¹⁶⁶ sintetizzi così, solo alludendovi, i contenuti più complessi e difficilmente figurabili affidati ai numerosi passaggi dottrinali del poema. La tenera umanità delle figure ritratte raggiunge poi il suo apice in una certa gestualità, protettiva e paterna, di Virgilio, il quale, in più di un'occasione, mentre Dante colloquia con un'anima, poggia la sua mano rassicurante sulla spalla del discepolo.¹⁶⁷ I personaggi di Laur, forse nel complesso meno espressivi di quelli di Pad, mostrano comunque, nelle pose e nei gesti, una buona convergenza con quelli già tratteggiati dal manoscritto collaterale, mostrando, nella riproduzione di personaggi e situazioni del poema, una certa fedeltà grafica al modello.

160. Ivi, p. 169.

161. Cfr. ivi, pp. 168-169.

162. Cfr. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 154.

163. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 142.

164. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, pp. 90-91.

165. Cfr. anche Marcello Ciccuto, *Nuove considerazioni sull'illustrazione antica della Commedia: dalla Firenze trecentesca al Tardogotico settentrionale*, in *Per correr miglior acque...*, pp. 847-853: 850-851.

166. Cfr. le miniature di *Pd* II (Pad, c. 202r), *Pd* VII (Pad, c. 225r), *Pd* XXIX (Pad, c. 295v), *Pd* XXX (Pad, c. 301r).

167. Si vedano le miniature di *If* XXVII (Pad, c. 83v) e *If* XXXIII (Pad, c. 100r).

In linea ancora con «quella sorta di poetica degli affetti»¹⁶⁸ di matrice giottesca, riconosciuta in particolare in Pad, risultano efficacemente trasposte in figura anche le emozioni e i più disparati moti d'animo del Dante *viator*: lo si può osservare, per esempio, sensibilmente contrito mentre un rivolo di sangue rosso sgorga da un ramo appena troncato al «gran pruno» di *If* XIII 32 (Pad, c. 41v; Laur, c. 42v); in preda al terrore e in procinto di fuggire alla vista del «diavol nero» che «carcava un peccator con ambo l'anche» in *If* XXI 29-36 (Pad, c. 66v; Laur, c. 70r); sprezzante e deciso nell'afferrare Bocca degli Abati «per la cuticagna» (*If* XXXII 97: Pad, c. 97v; Laur, c. 102v); vinto e stupito dal bagliore penetrante dell'«angel benedetto» di *Pg* XV 34 (Pad, c. 141r; Laur, c. 151r); amichevolmente in dialogo con la figura scarna e smagrita di Forese in *Pg* XXIII (Pad, c. 164r; Laur, c. 176r); infine devoto e raccolto, limitandoci a soli due esempi, ai piedi dell'angelo guardiano seduto all'ingresso del Purgatorio (*Pg* IX 73-87: Pad, c. 126v; Laur, c. 134v) o di Virgilio nell'istante della celebre investitura – qui visivamente resa nelle forme di un'incoronazione poetica – del pellegrino e poeta Dante a re di sé stesso: «per ch'io te sovra te corono e mitrio» (*Pg* XXVII 142: Pad c. 176r; Laur, c. 188r).

Si è già fatto cenno all'impiego, lungo le tessere figurate dei due corredi, e con particolare vivacità nell'ultima cantica, di una certa cura per la resa degli abiti dei protagonisti in scena: sin dalla sua prima occorrenza Dante indossa «il berretto con paraorecchi ed una veste dello stesso azzurro [...] mentre Virgilio sfoggia mantello e berretto foderati di pelliccia come i dotti del tempo»;¹⁶⁹ Beatrice veste un «sobrio abito a maniche strette e il corto velo sul capo»,¹⁷⁰ un lungo mantello le copre le spalle, e la fronte, come visto, è cinta «de le fronde di Minerva» (*Pg* XXX 68). Vesti, acconciature e specifici attributi arricchiscono anche le figurazioni di molte anime del *Paradiso* (mentre resta per lo più svestita la gran parte di quelle che abitano *Inferno* e *Purgatorio*), che in virtù della propria sapienza o della propria condotta terrena esemplare si presentano al pellegrino – e al lettore – vestite degli abiti che immediatamente informano della funzione sociale, religiosa o politica assolta in vita: così, Piccarda «vergine sorella» (*Pd* III 46) e «l'altro splendor», Costanza (*Pd* III 118), indossano lunghi abiti monacali e presentano il capo ricoperto da un velo (Pad, c. 205v; Laur, c. 219r); san Tommaso, ritratto in *Pd* XI (Pad, c. 238v; Laur, c. 255v) e di nuovo in *Pd* XIII (Pad, c. 247v; Laur, c. 265r), veste l'abito domenicano, mentre san Bonaventura da Bagnoregio o san Francesco (?),¹⁷¹ accanto a lui e da lui

168. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 91.

169. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 142.

170. Ivi, p. 144.

171. Come già anticipato nella scheda di confronto relativa a *Pd* XI (discussa in a, *Varianti iconografiche indifferenti o equivalenti*), l'identificazione del santo qui rappresentato è dubbia. Il fatto che la prima figura additi la seconda potrebbe farci propendere per il Santo di Assisi (immaginando che questi compaia quale visualizzazione contestuale del discorso di san Tommaso), ma non si può escludere, data soprattutto la spiccata sinteticità dei quadretti visivi, che venga qui già anticipata in figura la funzione – speculare a quella di san Tommaso – di lì a poco assolta da san Bonaventura. Certo, la presenza delle stimmate (un dettaglio trådito dal solo Laur), se effettivamente lette come tali, orienterebbe in maniera univoca la lettura in favore di san Francesco. Nelle trasposizioni visive di questo canto, come già visto, la confusione dei personaggi in scena è

additato, quello francescano (Pad, c. 238v; Laur, c. 255v).¹⁷² Salomone, accompagnato da un cartiglio che ne dichiara l'identità (Pad, c. 250v; Laur, c. 267v), sfoggia un abito professorale in ermellino che molto ricorda, salvo che per il copricapo, quello indossato da Virgilio, e che certamente allude alla mirabile sapienza del re biblico. Infine l'anima nobile di Cacciaguida, protagonista di ben tre miniature (Pad, c. 252v - Laur, c. 270r; Pad, c. 255v - Laur, c. 273r; Pad, c. 259v - Laur, c. 277r), vanta «un costume raffinatissimo [...] con le scarpe *à la poulaine*, il cappuccio dalla punta lunghissima ed anche lo spadino dorato»¹⁷³ che, come confermerebbero alcune analoghe occorrenze miniate in manoscritti coevi di argomento cavalleresco,¹⁷⁴ parrebbe pienamente ascrivibile alla moda di corte di fine Trecento.

Nude restano invece le anime di molti altri protagonisti della terza cantica, in particolare quelle di Giustiniano e Romeo da Villanova in *Pd* VI (Pad, c. 215v; Laur, c. 230r) e quelle di san Giacomo, san Pietro e Adamo¹⁷⁵ in *Pd* XXVII (Pad, c. 288r; Laur, c. 307r),¹⁷⁶ la gran parte delle quali dotate però di specifici attributi iconografici utili a chiarirne l'identità: Giustiniano, imperatore, mostra la fronte cinta di una corona di alloro; san Pietro indica le chiavi a lui affidate; san Giacomo dispone di un cappello da pellegrino e, a sua volta, di un bordone; Adamo è ricoperto di lunghi e folti capelli. E nude sono del resto, come anticipato, le anime di tutti i personaggi descritti e incontrati tra *Inferno* e *Purgatorio*, fatta eccezione

frequente; variamente attestata è anche la presenza in scena degli stessi Francesco e Domenico, in realtà nominati in qualità di fondatori degli ordini elogiati ma mai incontrati da Dante. Cfr. Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 384-385.

172. Se nel francescano di *Pd* XI si riconosce san Bonaventura, si dovrebbe poi notare come questi, nella miniatura successiva (*Pd* XII, c. 240v), già dismetta le vesti dell'ordine per uniformarsi a tutte le altre anime nude della corona e lo si possa ancora riconoscere solo in virtù della sua posizione, rivolto come è a Dante, mentre indica gli spiriti retrostanti. Un processo analogo si verifica con certezza per san Tommaso, che indossa l'abito domenicano solo nella già citata miniatura di *Pd* XI, mentre in quella precedente (*Pd* X, c. 234v), come visto, è un'anima nuda come tutte le altre, collocata al centro di un grande e antropomorfo sole dorato.

173. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 144.

174. L'individuazione delle analogie si deve a Paola Mario, che, per gli abiti e gli attributi di Cacciaguida in particolare, rimanda alla moda figurata nel lombardo *Guiron le Courtois* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Nouvelles acquisitions françaises 5243). Cfr. Mario, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, p. 142.

175. Trattasi con ogni probabilità di Adamo e non di san Giovanni (errore in cui sono incorsa io stessa in un precedente contributo: *Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padova 67 e il Laurenziano 40.01*, in *Dante visualizzato I*, pp. 161-175: 174), come dimostrano la barba assai folta e i lunghi capelli che ricoprono per intero la figura, assieme alla corona di luce che, irradiandosi tutto intorno, ne circonda il capo. Se si trattasse di san Giovanni, saremmo peraltro – come anticipato *supra*, p. 160, n. 107 – di fronte al Giovanni sbagliato, dal momento che il personaggio dantesco coincide con il santo Evangelista e non con il Battista. Per il possibile impiego di un modulo iconografico assimilabile a quello solitamente adoperato per il Battista, Maria Maddalena o santa Maria Egiziaca, cfr. Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, p. 439.

176. Ciascuna delle tre figure qui riunite doveva vantare, in origine, una prima occorrenza visiva, figurando singolarmente in una delle tre miniature a questa antecedenti: dapprima san Pietro, a *Pd* XXIV; a seguire san Giacomo, per *Pd* XXV; in ultimo Adamo, per la miniatura di *Pd* XXVI. Mentre Laur conserva tutte le miniature menzionate (cc. 296v, 299r, 302v, 307r), in Pad sopravvive solo la miniatura di *Pd* XXV (c. 281r), raffigurante il dialogo di Dante e Beatrice con san Giacomo, cui si aggiunge, come detto, quella collettiva di *Pd* XXVII (c. 288r).

per i due frati ipocriti di *If* XXIII (Pad, c. 70r; Laur, c. 75r) – i cui mantelli e cappucci dorati sono direttamente richiesti dalla peculiare pena cui questi soggiacciono – o, senza sorpresa, per le varie figure di angeli distribuite lungo la seconda cantica,¹⁷⁷ tutti ricoperti di lunghe vesti dai colori tenui, e per Matelda, ritratta in *Pg* XXVIII (Pad, c. 178v, Laur, c. 191r) e *Pg* XXIX (Pad, c. 182r; Laur, c. 194v), vestita di un lungo abito avvitato, identico a quello indossato dalle virtù che circondano la figura di Beatrice in *Pg* XXXII (Pad, c. 189r; Laur, c. 202v).

Le principali urgenze degli allestitori del progetto riconoscibile a monte dei nostri due testimoni si potranno allora individuare, al termine di questo ultimo scavo tra i percorsi visualizzati da entrambi, nell'attenzione al percorso ascensionale del poeta e in una certa cura per le specifiche connotazioni di luoghi e personaggi. Tra Pad e Laur non si danno peraltro, come già visto, scarti rappresentativi significativi, in grado di denunciare una lettura del poema riorientata o una rivisitazione del corredo originario da parte dei nuovi committenti.

I nostri due manoscritti, latori di quadretti visivi assai regolari, distribuiti entro i confini di un'impaginazione almeno in origine ben meditata, pur nelle molte ed evidentissime somiglianze giungono a noi quali prodotti di copia indipendenti, testimonianze preziose di un progetto originario che evidentemente conobbe un buon grado di pianificazione al tempo del suo primo allestimento e certamente fu, per volere forse del suo primo committente, attento all'interazione fra il testo tradito e la visualizzazione dei pochi contenuti principali, utili a un lettore desideroso di orientarsi nella vasta mole testuale (resa ancora più corposa dalla presenza del commento) e forse interessato a registrare mnemonicamente il percorso di redenzione del poeta, dallo smarrimento nella selva all'indicibile visione trinitaria. Oggi come allora, nella distribuzione regolare di circa un centinaio di tessere figurate, il lettore ricompone, percorrendole a sua volta, le singole tappe di un lungo viaggio e forse vi scorge le tracce di un'originaria lettura del poema in chiave di cammino di elevazione e di salvezza, sensibile ai moti d'animo, ai terreni affetti, condotto lungo le variegate sorti della condizione umana.

177. Si vedano le miniature di *Pg* II (Pad, c. 110r; Laur, c. 116r); *Pg* VIII (Pad, c. 124v; Laur, c. 132r); *Pg* IX (Pad, c. 126v; Laur, c. 134v); *Pg* XV (Pad, c. 141r; Laur, c. 151r); *Pg* XVII (Pad, c. 146r; Laur, c. 156v).

Figure

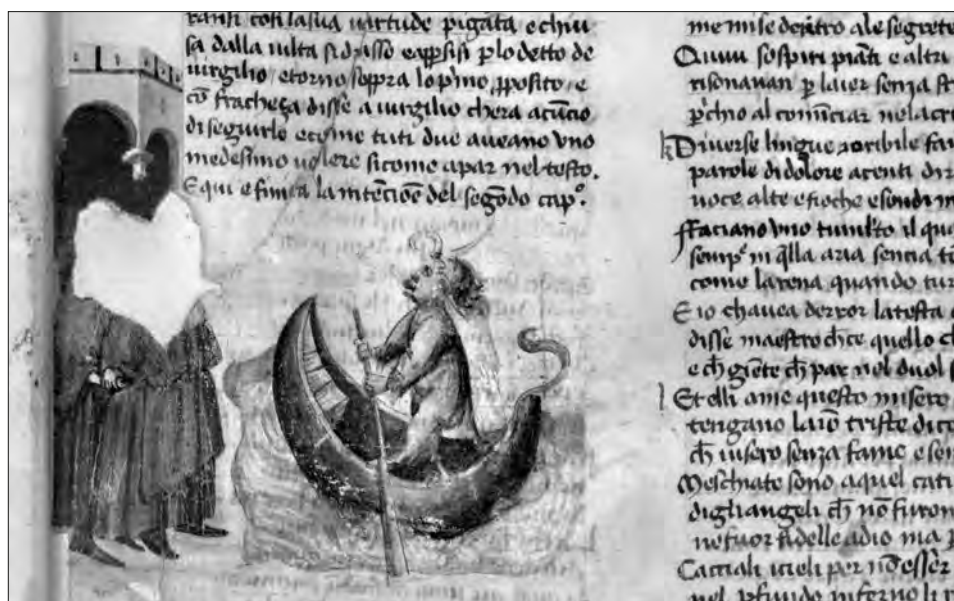


Fig. 39. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 11v (If III). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 40. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 10r (If III). Su concessione del MIC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 41. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 86r (If XXVIII). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 42. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 91v (If XXVIII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

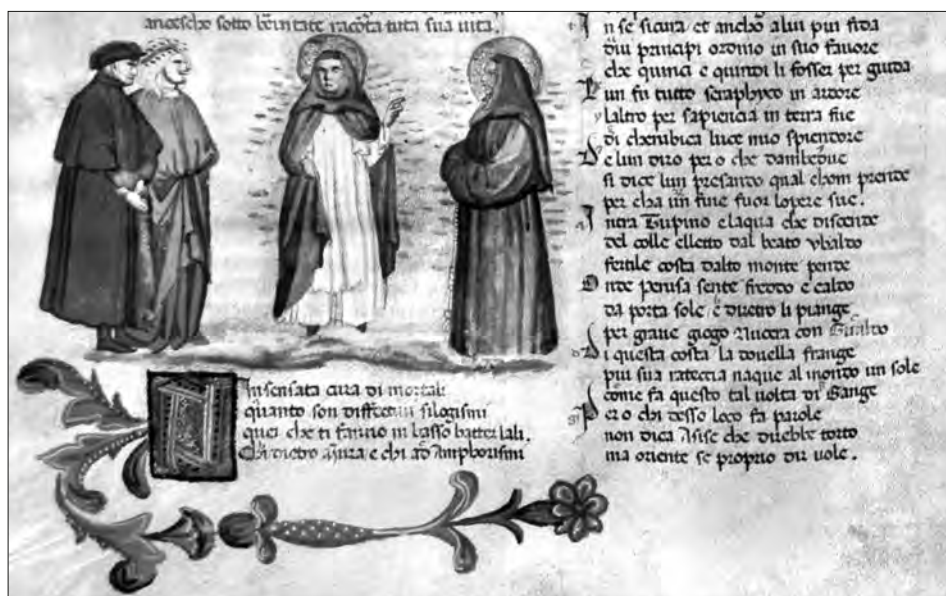


Fig. 43. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 238vr (Par. XI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 44. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 255v (Par. XI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 45. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 107r (Pg I). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 46. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 113r (Pg I). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 47. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 110r (Pg II). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 48. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 116r (Pg II). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 49. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 112r (Pg III). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 50. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 118r (Pg III). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 51. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 154r (Pg XX). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 52. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 165r (Pg XX). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 53. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 158r (Pg XXI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 54. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 169v (Pg XXI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

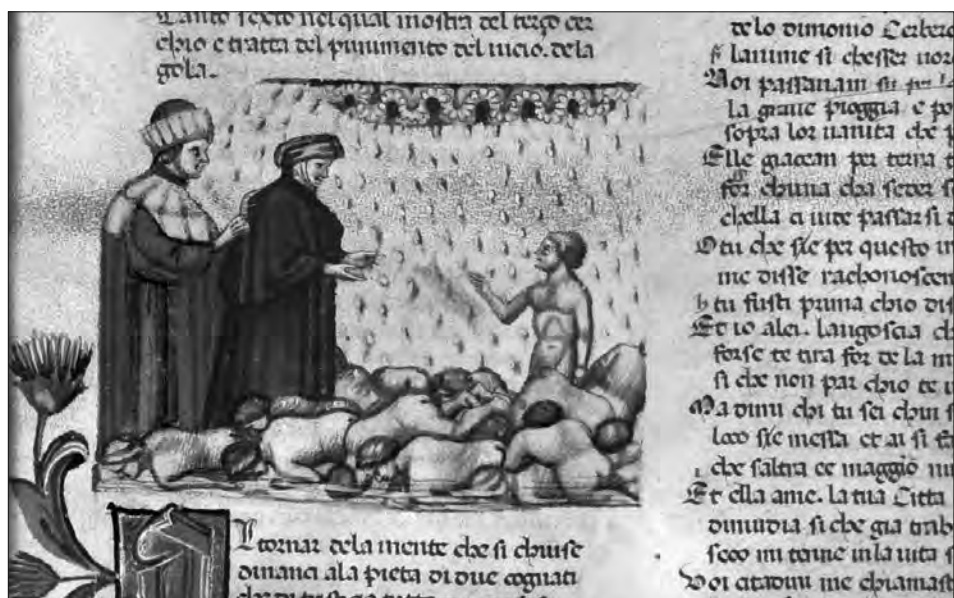


Fig. 55. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 20r (If VI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 56. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 18v (If VI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 57. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 132v (Pg XI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 58. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 140v (Pg XI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 59. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 143v (Pg XVI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 60. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 153v (Pg XVI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 61. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 173r (Pg XXVI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 62. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 185r (Pg XXVI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo



Fig. 63. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 288r (Par. XXVII). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 64. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 307r (Par. XXVII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 65. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 4r (IfI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 66. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 1r (IfI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Fig. 67. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 17v (IfV). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 68. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 16r (IfV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

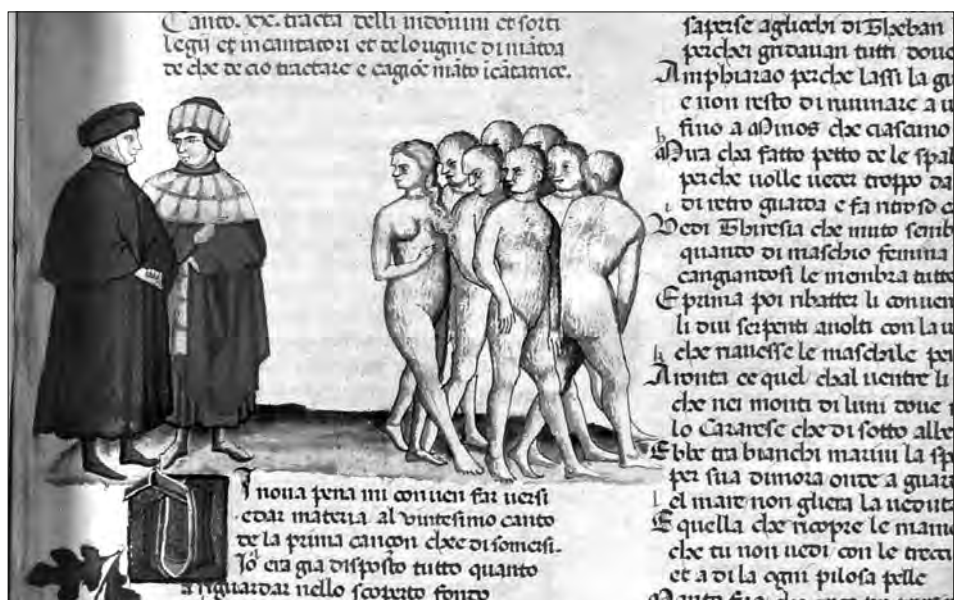


Fig. 69. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 62r (If XX). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 70. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 65r (If XX). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

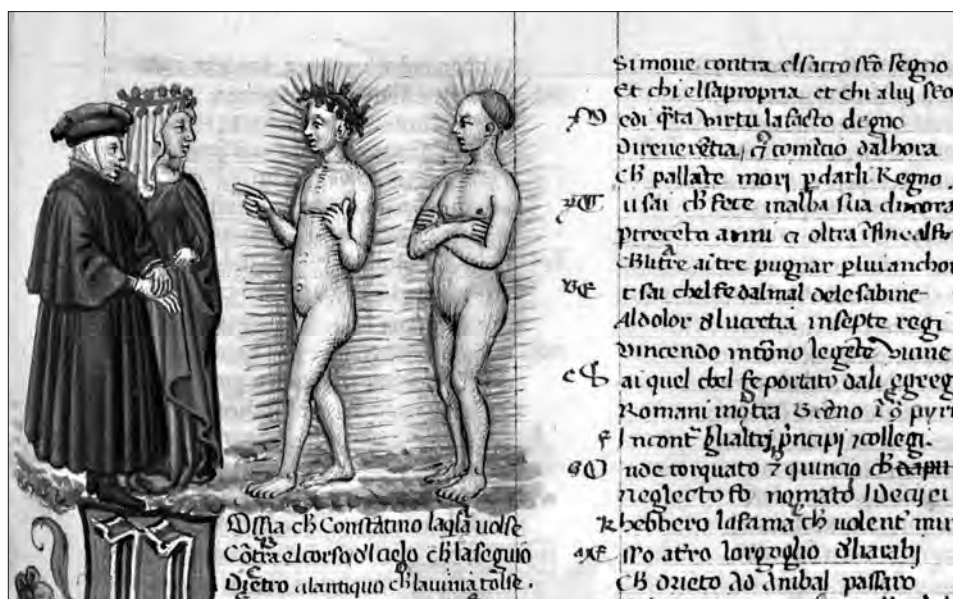


Fig. 71. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 215v (Par. VI). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

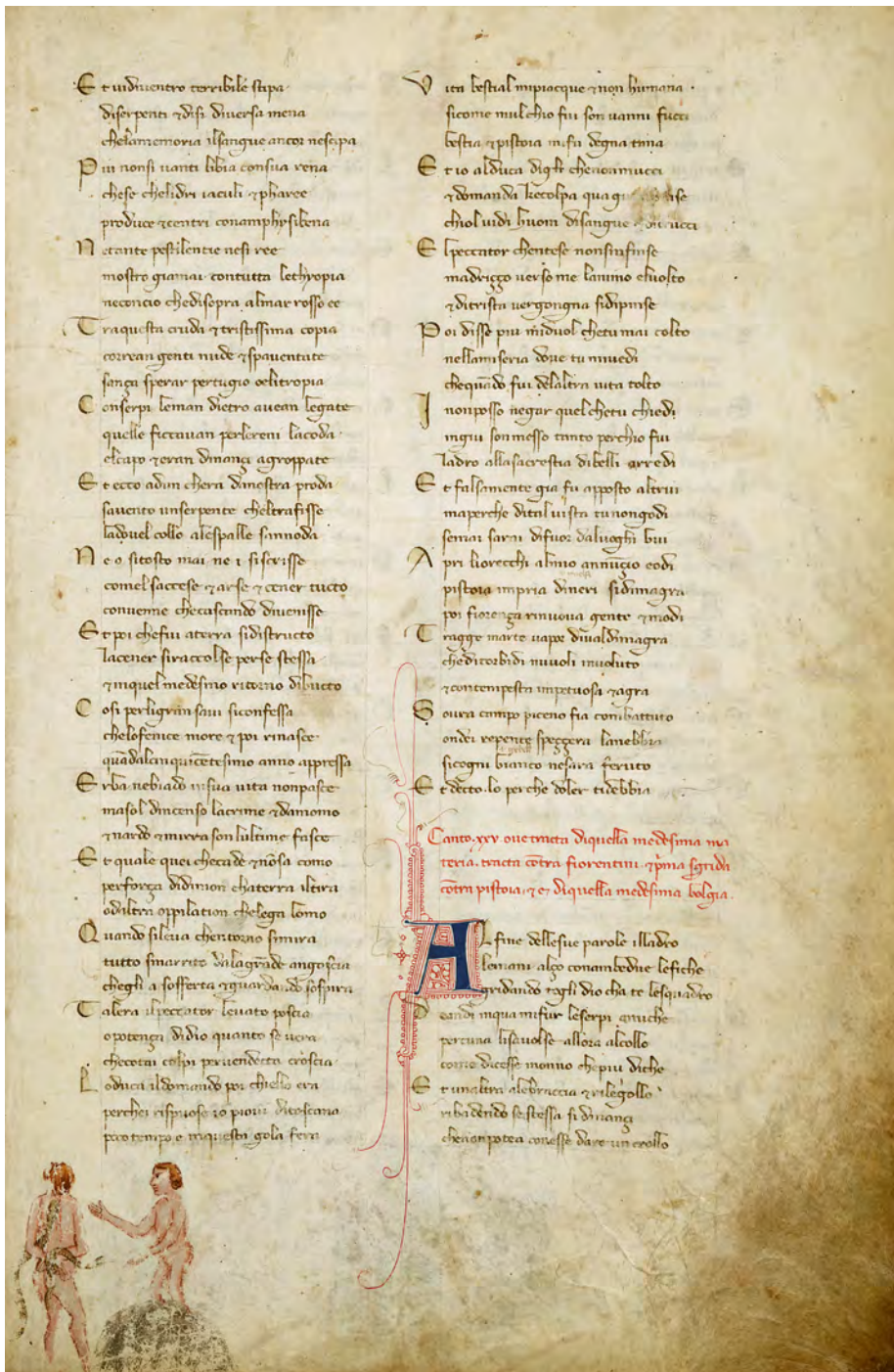
Fig. 72. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 230r (Par. VI). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



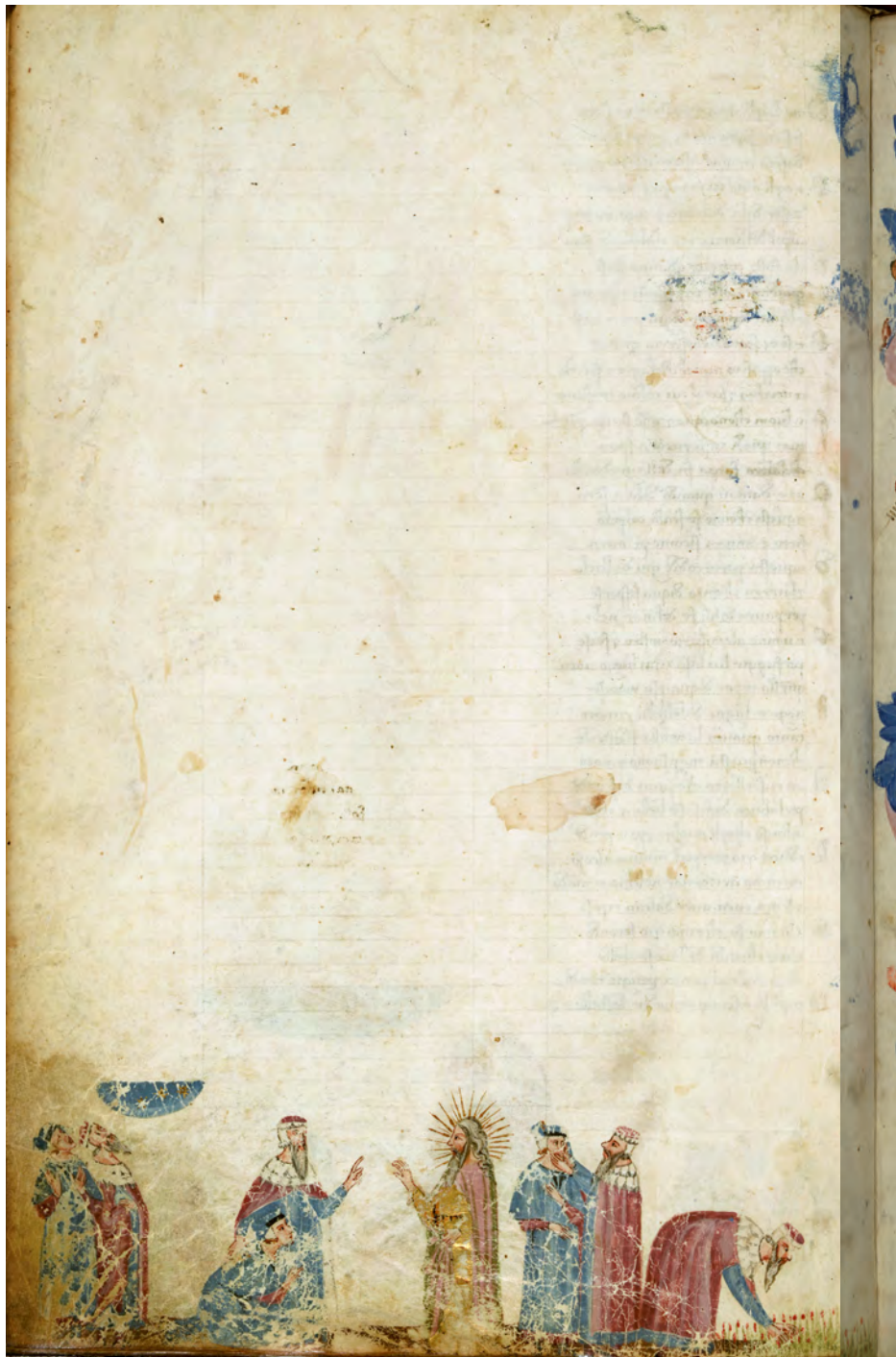
Fig. 73. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 281r (Par. XXV). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Fig. 74. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 299r (Par. XXV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tavole



Tav. 1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 21r (If XXIV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Tavv. 2a e 2b. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzini 152, cc. 30v-31r (Pg I). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Comincia la 3a parte della comedia di Dante
alleggeri di Firenze nella quale parte si
purgano li comessii peccati tutti d'equal
l'uomo e confesso e pentuto con animo di
satisfazione. et contiene xxxij. canti.
Qui nel primo canto sono quelli che spamo
di uenire quando ch'essa alebante genti.

ECCO OR

miglior acque al
gi leuete.
amai l'auuella
del mio ingegno.
che la spira dietro alle
mar fieruole.

Et cantero di quel secondo regno
due humane spire si purga
et disalire al ciel. di uenta degno
o a qui l'amoia peccati risurga
ofante muse poi che uoluto sono
qui caliope alquanto surga
Sequitur del mio canto con quel sono
diciu lepiete misere feneiro
l'olpo tal che disperar per dono
Dole color d'orienti gaffiro
che facel gloria nel sereno aspetto
dal meo pivo infinal primo giro
A liocin miei ricomincio dilecto
tosto ch'io uscì fuor del qua moro
hemauca contristati luochi expecto
O del pianeta che adommar conforta a deo
facera tutto rider leuente
uelando i peccati che uiso infusa fecta a signu p'p'ia
muisi amari d'erra et p'uei mente
al altro polo nudi quattro stelle. ^{in que uento}
non uiste mai fuor che la prima gente ^{ad a g'ua}
oder pareu al ciel di lor fiamme. ^{quelli de pa}
disperatore ueduto sito
poi che priuato se dimuua quelle
O mio d'oloro sgruato fui partito
un po me uolgende al altro polo
laonde il carro gia era sparito.

300. 301.
Vidi presso d'ime un uoglio solo
D'ingno ditanta reuerencia inuista
hepiu norido apudre alcun figliuolo
Lunga tabarba et dipel bianco mista
portaua i suoi capelli simigliante
de qua caduca alpetto doppia lista
L'inggi dello quattro lica fante
freguaua si la sua faccia dilume
ch'io uedea com'el sol fosse dauante
Ch'isiete uoi che contro alieco fiume
fuggiuete la prigione eterna
di sp' moriend quel honesto pume
Ch'iuu guidati che uisi lucerna
uscando fuor della profonda nocte
che sempre nera fu l'ualle inferna
Son teleggi d'abisso così recte
ce mutato in ciel mouo consiglio
che d'annas uenite akenie grotte
L'odua mio alioe mude dipiglio
et comparole et coniani et conenini
reuerenti muse legimile elaglio
Pofica rispuose allui dame non uenini
donna scese dal ciel per lian prieghi
dal amia compagna costui fouenni
o adache tuo uoler chepi si spieghi
di nostri conditio comella e uera
esser non puote il mio che te simogli
Questi non uide riu la sua sera
ma per la sua folia le fu spreffo
d'iolto fac tempo auolger ora
S'io mio dissi fu mandaro adesso
per lui tempore et ne uera altra mia
che questa per la qual io mison messo
o ostato lui tutta lagente via
ora intendo mostru quelli spirti
che purgan se fetto latia dalia
O mio lo uento saria lungo adire
del alto fende uirtu ch'ema uita
condur lo auederti andirti
O et piaccia gradir la sua uenita
libera uia cercando che ficara
come fu che per la uita rifiuta.





Tav. 3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, c. 37v (Pg VIII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tav. 4. Courtesy Library Board London, British Library, ms. Additional 19587, c. 73r (Pg VIII).



Tav. 5. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 102r (If XXXIV). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tav. 6. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 107v (If XXXIV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Tav. 7. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 37v (If XII). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tav. 8. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 38r (If XII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Tav. 9. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 44v (If XIV). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tav. 10. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 45v (If XIV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Tav. 11. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 124v (Pg VIII). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tav. 12. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 132r (Pg VIII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Tav. 13. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, c. 130r (Pg X). Su concessione della Biblioteca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tav. 14. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 138 (Pg X). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

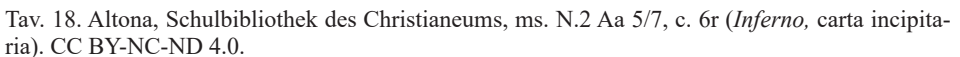


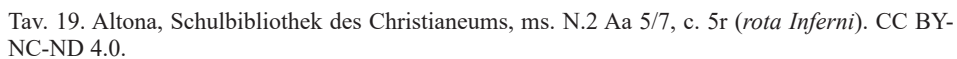
Tav. 15. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 105r (lf XXXIII). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Tav. 16. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, c. 149r (Pg XIV). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



Tav. 17. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 5v (frontespizio). CC BY-NC-ND 4.0.

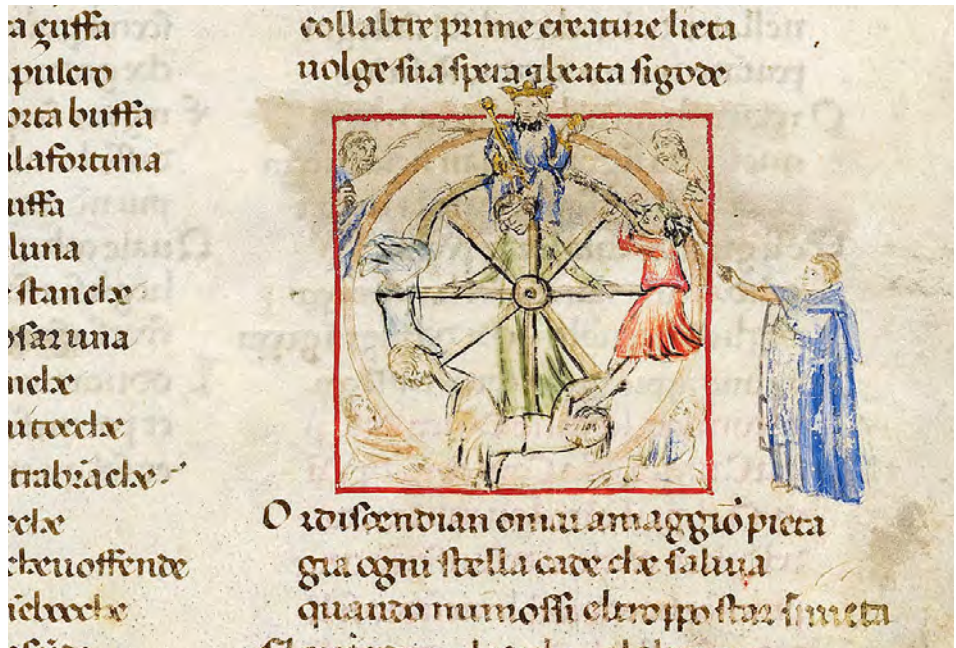






Tav. 20. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, Ms. 597, c. 120v (If XVII). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Tav. 21. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 26r (If XVII). CC BY-NC-ND 4.0.



Tav. 24. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 15r (*If*VII). CC BY-NC-ND 4.0.

Tav. 25. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 5v (*Allegoria di Filosofia*). CC BY-NC-ND 4.0.

O remouémo cola scorta fira
 lūgo laprota del bollor ueimiglio
 done ilolluti faceamo alte strita
 I uidi gēte scto infinalaiglio
 el gran centauo disse esōtynām
 chedier nelsangue a nelauer dipiglio.
 Quu si piagor ghispierati dām
 que Aleandro a Dionisio fero
 che cialia auer tolozosi anni
 S qlla fiōte chalcipel finero
 e Agolino a quellaltro chebrōto
 e Opigo dāesh ilqual puero
 f u sēto dalfighastro suo nel mōto
 alor nu uolsi al pōta a quei disse
 qth tasia o pma et io secōto.



Poco piu olte il cetauo s'assise
 souna gēte chensinalagola
 para chedi quelbulcane uicisse
 o dōstrōm unombra dalun cāto sola
 dicēdo colci fesse i grēto adio
 locuor chēsi tāmgi ācor siola



Poi uidi gēte chedifioz de nio
 tenca latesta ancor a tuetol casso
 et dicosfor assai ti conolbio
 C osi apui apui si facca bassō
 quel si que si che acca piu lipiedi
 et qui fu del fōssō il nostro passō
 S iome tu da questa pite uedi
 lobulicame che sēmpie fisse ma
 dissel cetauo uoglio chetu credi
 C beda qst'altra piu apui gu pma
 lofondo suo i fin chesi raguige
 ouelatpiana cōuen che gema
 L aduina iusticia aiqua pūge
 quel cōtula che fu flagello iustia
 et duro a sēto et etēno mūge
 L elagne che col bollor diserra
 astimer da Cometo a pūuer paggo
 che fecer alestrate tāta guerra
 Porfinuoltē et ripassōi ilguaçço.



Incomencia il terzo decimo canto de
 lapma Cānci dela Comedia di dā
 re. Nel qual Canto lauctō tratta
 dela uiolētia laqual luomo usa i
 se u taglātosi lapsona pōssano
 ne u dīstruggēdo lisiuor beni col
 giuoco u cole male spēsē lipmū
 ei segōdi puniscē in questo modō
 che dīssati diuen a opmū ei



3. Continuità iconografiche dantesche tra Pisa e Genova

1. Chantilly, Musée Condé, ms. 597

1.1. *Composizione e destinazione del manoscritto*

Il ms. dantesco conservato a Chantilly è tra i codici miniati più noti della *Commedia*,¹ fatto oggetto nel tempo di ricerche orientate in molteplici direzioni, dagli affondi sul piano testuale e codicologico-paleografico² alle ricerche sul versante storico-artistico³ ed esegetico-letterario.⁴ L'esemplare costituisce un caso felicissimo di indagine sul libro manoscritto a tutto tondo, sostenuta da un proficuo dialogo tra esperti, senz'altro agevolato dalla natura stessa del testimone, latore di un progetto sfaccettato e complesso, che intreccia sulle carte, in maniera assai più avvertita che in altri casi, testo, esegesi e figura.

Vergato in un'elegante e regolare «lettera bastarda cancelleresca»,⁵ il manoscritto tramanda l'*Inferno* dantesco accompagnato dal commento di Guido da

1. Il ms. è oggi interamente riprodotto all'indirizzo <http://initiale.irht.cnrs.fr/it/codex/10515> (ultimo accesso: luglio 2023). Si rimanda alla digitalizzazione per le carte del codice menzionate lungo il lavoro e non presenti tra le illustrazioni di questo volume.

2. Cfr. le schede codicologiche e paleografiche di Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia*, p. 111 (scheda nr. 25); Romanini, *Altri testimoni della Commedia*, p. 50; e, più in dettaglio, Michele Rinaldi, in CCD, pp. 473-474 (scheda nr. 42). Si veda anche Gabriella Pomaro, *Codicologia dantesca 1. L'officina di Vat*, in «Studi danteschi», 58 (1986), pp. 343-374 e relativa bibliografia.

3. Il lungo dibattito storico-artistico svoltosi attorno alla paternità delle miniature del *Dante* Chantilly, capitolo di una più ampia riflessione sui protagonisti della pittura e della miniatura pisana della prima metà del Trecento, è oggi puntualmente ripercorso e discusso in Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 31-45 (alcune anticipazioni in Ead., «Per verba» e «per imagines». *Un commento illustrato all'Inferno nel Musée Condé di Chantilly*, in *Intorno al testo*, pp. 497-512 e Ead., *Progetto d'autore e committenza illustre nel codice di dedica delle Expositiones di Guido da Pisa sull'Inferno*, in «Rivista di studi danteschi», 2 (2004), pp. 374-384).

4. Fondativi a questo riguardo i già citati studi di Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 23-49; Ead., *Il commento illustrato alla Commedia*, pp. 601-639; Ead., *Un sistema esegetico complesso: Il Dante di Chantilly di Guido da Pisa*, pp. 83-100; da ultimo, Ead., *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, pp. 17-24.

5. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia*, p. 111. Trattasi, come precisa la studiosa, di una scrittura per così dire contaminata, risultato dell'«adattamento di una scrittura testuale ad un modello corsivo» (p. 88), fatto, come sottolineato da Pomaro, *Codicologia dantesca*, p. 353, «non molto comune, in quanto richiede un copista di esperta impostazione “tradizionale” ma aperto alla nuova committenza». Siamo, com'è noto, di fronte al copista di Vat, per cui cfr. *infra*.

Pisa, le *Expositiones et glose super Comediam Dantis*,⁶ cui segue, nelle ultime carte, la *Declaratio*, un riassunto in volgare della prima cantica, corredato di chiose latine.⁷ Impaginato su due colonne di scrittura, il codice è poi impreziosito da un ricco apparato iconografico, costituito anzitutto da tre grandi iniziali abitate (la *N* incipitaria dell'*Inferno*, a c. 1r; la *S* del *Prologus* delle *Expositiones*, a c. 31r; la *A* che apre la prima *Deductio textus de vulgari in latinum* del commento, a c. 31r⁸) e di un ampio riquadro figurato collocato in alto sul frontespizio delle *Expositiones*, appena sopra il *Prologus* (c. 31r),⁹ cui si aggiungono infine 52 strisce illustrate, realizzate esclusivamente sul margine inferiore delle carte e distribuite all'incirca una per canto (poche le eccezioni¹⁰).

Di questo nutrito gruppo di illustrazioni *en bas de page*, le prime due esulano dalla narrazione del viaggio oltremondano dantesco e forniscono indizi utilissimi all'inquadramento critico dell'impresa esegetico-visiva: la prima, mettendo in figura la scena della consegna del manoscritto al suo destinatario (un frate porge un libro a un nobile cavaliere), offre al lettore una sorta di corrispettivo figurato della sottoscrizione del codice;¹¹ la seconda contestualizza invece la "storia" che sta per essere narrata, visualizzando gli eventi salienti connessi al momento storico in cui prende avvio il viaggio di Dante (l'indizione del Giubileo e la sede imperiale vacante). Le 50 miniature restanti, costruite come sequenze sceniche, traducono invece in immagine le tappe del percorso nel primo regno oltremondano, impreziosendo le carte che tramandano le *Expositiones* e non quelle latrici del testo dantesco, un dettaglio, quest'ultimo, opportunamente valorizzato dagli studi,¹² con particolare riferimento alla forte valenza esegetica sottesa a una simi-

6. Cfr. da ultimo Rinaldi, in CCD, pp. 473-474, con bibliografia pregressa.

7. Su questo breve poemetto in terza rima, che sintetizza il contenuto della *Commedia* dantesca, con particolare attenzione alla prima cantica, cfr. Bellomo, *Guido da Pisa*, in *Dizionario dei commentatori danteschi*, pp. 268-280; 269-270; Fabrizio Franceschini, *Guido da Pisa*, in CCD, pp. 268-282; 270; M. Rinaldi, *Introduzione*, in Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, appendice a cura di Paola Locatin, Roma, Salerno, 2013, pp. 14-15.

8. Sulla valenza esegetica delle iniziali figurate e la loro specifica funzione di orientamento alla lettura del poema, basti il rinvio a Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 32-43; Ead., *Il commento illustrato alla Commedia*, pp. 610-613; e più distesamente Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 90-98. Qualche prima riflessione sulle illustrazioni incipitarie di Cha già in Millard Meiss, *An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa*, in «The Art Bulletin», 1 (1965), pp. 21-34; 21-22, poi confluita in Id., *The Smiling Pages*, pp. 53-55. Le tre miniature sono descritte e riconsiderate alla luce della pittura e dei modelli iconografici coevi da Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 82-88.

9. Il riquadro raffigura due episodi biblici (*Banchetto di Baltasar e Profezia di Daniele*), sui quali torneremo a breve. In proposito cfr. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, pp. 98-100; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, 83-86.

10. Di seguito l'elenco dei canti corredati da più di un'illustrazione: *If* III (cc. 48r; 49r; 50r), IV (cc. 51r; 52v-53r), XII (cc. 95r; 96v-97r; 98v-99r), XIV (cc. 107v; 111r), XVII (cc. 120v; 123r), XVIII (cc. 127r; 129r), XXV (cc. 163r; 169v; 170r), XXXII (cc. 223v; 224r).

11. Cfr. *infra*.

12. Cfr. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, p. 50; Ead., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, p. 36; Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 83-84, 86. Cfr. anche C. Calenda, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, p. 421; e da ultimo Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 46.

le scelta, del tutto insolita nel panorama illustrato della *Commedia*: come è stato più volte evidenziato, il corredo funge così da «sostituto visuale della narrazione dantesca, contestualmente assente»,¹³ «orientando la lettura dell'opera e integrando, in funzione paratestuale, il discorso affidato al testo verbale».¹⁴

Il corredo affidato alle carte del *Dante* di Chantilly – composto da scenette di modesta estensione, prive di cornice e collocate, come anticipato, tutte sul margine inferiore delle carte – ricorre dunque a un sistema illustrativo di tipo narrativo, ma non simultaneo, cioè privo dell'iterazione di poeti e personaggi sulla scena in funzione sequenziale: nei pochi casi in cui si intende scandire il racconto di un canto in più di una figurazione, si ricorre a illustrazioni separate, ciascuna collocata in corrispondenza della carta latrice della sezione esegetica di riferimento. La progressione narrativa delle immagini – l'idea, in particolare, di un cammino oltremondano in via di svolgimento – è comunque resa con efficacia mediante l'impiego di alcuni espedienti visivi che fungono da veri e propri connettori della narrazione, tra cui spiccano, per esempio, le figurazioni di Dante e Virgilio che, sul margine esterno di c. 48r, varcano la porta dell'*Inferno* o ancora, sull'estremità marginale destra di c. 53r, si accingono a entrare nel castello del Limbo. Nello stesso ordine di considerazioni rientra anche la scelta di concentrare, in qualche caso,¹⁵ la narrazione visiva a ridosso di due carte adiacenti oppure di estendere la raffigurazione di un unico episodio sulla lunghezza di due carte contigue,¹⁶ guadagnando così in dinamismo delle figure e ariosità delle scene.

Alle illustrazioni che danno figura agli episodi principali della prima cantica si unisce infine una serie di accurati inserti decorativi, rintracciabili in particolare nel sistema delle iniziali di canto e di commento, per lo più figurate aniconiche (a eccezione, come visto, delle tre grandi iniziali abitate dell'*Inferno*, del prologo delle *Expositiones* e della *Deductio textus* del primo canto del poema). Completa il quadro una meticolosa suddivisione delle partizioni del commento, affidata a rubriche, segni paragrafali e sottolineature in rosso delle terzine di volta in volta richiamate e commentate. La *mise en page*, assai scrupolosa e in dialogo costante con le figurazioni realizzate nel margine inferiore delle carte, fornisce dunque indicazioni puntualissime al lettore, garantendogli un'agevole fruizione del commento vergato sulle stesse pagine, articolato secondo una rigida suddivisione delle glosse.¹⁷

13. *Ibidem*.

14. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, pp. 83-84.

15. Cfr. le miniature relative ai canti V (cc. 60v-61r) e XV (cc. 113v-114r) dell'*Inferno*.

16. Singolare il caso di *If* XII, che offre il numero più alto di miniature per canto, e per ben due episodi estende la narrazione visiva per l'intera lunghezza di due carte adiacenti (raffigurazione dell'incontro con i centauri alle cc. 96v-97r; dei tiranni alle cc. 98v-99r).

17. Per ciascuna sezione di commento si rintraccia dapprima un sommario (*prologus*), poi una parafrasi in latino degli episodi narrati (*deductio textus de vulgari in latinum*), a seguire il commento vero e proprio, incentrato sui principali problemi interpretativi posti dal testo e condotto con particolare attenzione alle fonti impiegate dall'autore (*expositio lictere*), e infine, all'occorrenza, l'approfondimento di *notabilia*, *vaticinia*, *quaestiones*, *comparationes*. Cfr. Francesco P. Luiso, *Di un'opera inedita di frate Guido da Pisa*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, a cura di Arnaldo Della Torre e Pier Liberale Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, pp. 79-136: 83-84; Bellomo, *Guido da Pisa*, p. 269; Fabrizio

Si è a lungo ritenuto che questa straordinaria impresa esegetico-visiva sia stata approntata tenendo fede alle direttive di un progetto autoriale ben preciso, ipotizzando per il suo allestimento la diretta supervisione di un acuto esegeta quale fu il carmelitano Guido da Pisa.¹⁸ Autorevoli studi hanno difatti riconosciuto nel *Dante* di Chantilly l'esemplare di dedica, idiografo, che il frate carmelitano intese destinare a Lucano Spinola, console dei Pisani a Genova al tempo dell'allestimento del testimone, e personalità colta e influente nelle vicende pisane di quel periodo.¹⁹ Sulla centralità della figura di Lucano Spinola nel contesto di questa lussuosa commissione non sussistono dubbi: il console, in qualità di dedicatario dell'impresa (proposto anche come suo committente²⁰), risulta espressamente richiamato nel *titulus* che introduce le *Expositiones* (composte «per fratrem Guidonem Pisanum ordinis Beatae Mariae de Monte Carmeli ad nobilem virum dominum Lucanum de Spinolis de Ianua», c. 31r²¹) e in quello che precede la *Declaratio* (redatta, con formula analoga, «per fratrem Guidonem [...] ad nobilem virum dominum Lucanum de Spinolis de Ianua», c. 239r²²). Tra i racemi del fregio marginale destro della carta ospitante il frontespizio dell'*Inferno* (c. 1r) e di quella che introduce al commento (c. 31r) si rintracciano inoltre – seppur deteriorate – le armi degli Spinola.²³ Vari indizi disseminati nel testo del commento trádito dal manoscritto oggi a Chantilly provano, ancora, che l'e-

Franceschini, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340 delle Expositiones et glose di Guido da Pisa (con documenti su Lucano Spinola)*, in «Rivista di studi danteschi», 2 (2002), pp. 64-103: 72-73; Id., *Guido da Pisa*, p. 271; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 53; Rinaldi, *Introduzione*, pp. 16-17.

18. Un tentativo di ricostruzione della biografia del frate, sulla base della documentazione archivistica nota, nell'utilissima voce di Arianna Terzi, *Guido da Pisa*, in DBI, LXI, 2003, pp. 411-417. Sul profilo di Guido da Pisa commentatore di Dante, cfr. Bellomo, *Guido da Pisa*, pp. 268-280; Franceschini, *Guido da Pisa*, in CCD, pp. 268-282, con discussione aggiornata della bibliografia. Si deve a Michele Rinaldi l'edizione critica del testo delle *Expositiones* (Guido da Pisa, *Expositiones et glose*), basata sul manoscritto qui indagato (Chantilly, Musée Condé, ms. 597, siglato Cha). L'unico altro testimone superstiti del commento (London, British Library, ms. Additional 31918, siglato Br), *descriptus* di Cha, si rivela assai prezioso per il ripristino della porzione finale delle *Expositiones*, mancante in Cha a causa della perdita dell'ultima carta. Si vedano in proposito la *Nota ai testi* dell'edizione Rinaldi (pp. 45-90) e i lavori che la precedono: Id., *Per l'edizione critica delle Expositiones et glose super Comediam Dantis. Recensio dei manoscritti*, Napoli, Loffredo, 2010; Id., *Ricerche sul testo delle Expositiones et glose super Comediam Dantis. Aspetti e problemi dell'emendatio*, in «Rivista di studi danteschi», 11 (2011), pp. 109-136.

19. Trattasi di «Lucano di Giorgio Spinola del fu Alberto del fu Guido, del ramo di San Luca», come appurato da Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 26, sulla scorta di Natale Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Genova, Tipografia Fratelli Pagano, 1825-1833, II, p. 59. Sulla centralità del nobile genovese nelle vicende pisane degli anni Trenta del Trecento cfr. in particolare Franceschini, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340 delle Expositiones*, pp. 93-100 (e documentazione ivi citata); Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 26-27, 58-64.

20. Cfr. ivi, p. 58.

21. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 239.

22. Guido da Pisa, *Declaratio*, p. 985.

23. Lo stemma di famiglia fu identificato da Luiso, *Di un'opera inedita di frate Guido da Pisa*, p. 90: «lo scudo dominante sul fregio esterno [...] è lo stemma degli Spinola di Genova: fascia orizzontale di tre righe di scacchi, color rosso e argento, in campo d'oro». Di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane*, p. 557, menziona anche, in aggiunta, «una spina di botte di rosso, in palo». Per questo dettaglio ulteriore si veda anche Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Bologna, Forni, 1981, p. 422.

semplare tramanda una versione rivista e ampliata di quella oggi ritenuta la prima stesura del commento del frate carmelitano all'*Inferno* dantesco (da ascrivere a un momento compreso tra il 1325 e il 1333).²⁴ Il frate dovette dunque sottoporre un suo più acerbo lavoro esegetico a una significativa revisione, ripensandola proprio in funzione della nuova destinazione: come evidenzia Paola Locatin, le *Expositiones* tradite da Chantilly rappresentano la redazione ultima di un commento già in buona parte elaborato ma, per l'occasione, perfezionato sul piano formale, oggetto di «una rielaborazione stilistica che presenta i tipici caratteri della revisione d'autore»,²⁵ di uno scrupoloso lavoro di interpolazione di citazioni tratte per lo più da fonti classiche²⁶ e ancora – con Lucia Battaglia Ricci²⁷ – di ri-orientamento dell'intera impresa esegetica in senso didattico e precettistico, rivolta da un maestro a un discente e per questo infarcita di richiami espliciti al destinatario,²⁸ citazioni dotte e osservazioni critico-letterarie, accanto a moniti, massime sapienziali, «lezioni di vita e di moralità». La stessa parafrasi in latino, approntata da Guido da Pisa per ciascun canto della *Commedia* (*deductio textus de vulgari in latinum*), di volta in volta fatta seguire al *prologus* del canto e anteposta al commento vero e proprio, potrebbe essere stata incoraggiata, come suggerisce ancora Locatin, dalla «scarsa dimestichezza con la lingua toscana» che doveva caratterizzare Lucano, «giovane rampollo di una delle famiglie più in vista della ricca borghesia genovese».³⁰

24. Cfr. Paola Locatin, *Una prima redazione del commento all'Inferno di Guido da Pisa e la sua fortuna* (il ms. Laur. 40.02), in «Rivista di studi danteschi», 1 (2001), pp. 31-74: 49-58; Ead., *Introduzione e Nota ai testi*, in Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, pp. 1021-1052. Ma, come segnala la stessa studiosa, cfr. quanto già rilevato da Saverio Bellomo in Filippo Villani, *Expositio seu Comentum super Comedia Dantis Allegherii*, a cura di Saverio Bellomo, Firenze, Le Lettere, 1989, pp. 21-24, a partire da una prima intuizione di Antonio Canal, *Il mondo morale di Guido da Pisa interprete di Dante*, Bologna, Patron, 1981, pp. 105-129 (che amplia Id., *Guido da Pisa commentatore dell'intera Commedia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 18 (1979), pp. 57-75). Utili riflessioni metodologiche a riguardo in Luca Carlo Rossi, *Problemi filologici dei commenti antichi a Dante*, in «ACME. Annali della Facoltà di filosofia e lettere dell'Università statale di Milano», 54, 3 (2001) pp. 113-140: 119-120. Si veda anche Fabrizio Franceschini, *Guido da Pisa, l'Epistola a Cangrande e i primi "accessus" a Dante*, in *Da Dante a Berenson. Sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di Anna Pegoretti e Chiara Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 113-146: 125-132.

25. Locatin, *Introduzione*, p. 1029.

26. Cfr. *ivi*, pp. 1028-1029 e, più distesamente, Ead., *Una prima redazione del commento*, pp. 50-58. Più in generale, sulle fonti di Guido, cfr. Saverio Bellomo, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle Expositiones di Guido da Pisa (prime note e appunti)*, in «Lettere Italiane», 31, 2 (1979), pp. 153-175: 162-168; Anna Maria Caglio, *Materiali enciclopedici nelle Expositiones di Guido da Pisa*, in «Italia medioevale e umanistica», 24 (1981), pp. 213-256; e ora Rinaldi, *Introduzione*, pp. 19-31.

27. Cfr. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, pp. 88-90.

28. Cfr. gli undici luoghi rintracciati lungo il commento di Guido da Pisa da Luiso, *Di un'opera inedita*, pp. 91-92, cui si aggiungono i tre rinvenuti nella *Declaratio* da Franceschini, *Guido da Pisa, l'Epistola a Cangrande e i primi "accessus" a Dante*, p. 124 (*Ep. proemium* 2; II 13; III 38; VI 46).

29. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, p. 89. Cfr. anche Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 62-64.

30. Locatin, *Una prima redazione del commento all'Inferno*, p. 73.

Appare dunque evidente che i testi trāditi da questo esemplare, con particolare riguardo alla forma in cui sono organizzati e rivisti, dipendano da un progetto autoriale piuttosto coerente,³¹ ed è assai difficile identificare in altri che non siano frate Guido colui che provvede a ideare materialmente il libro che avrebbe ospitato questa specifica fatica esegetica, destinata a una figura direttamente coinvolta nelle vicende cittadine coeve ma al contempo appassionata di cose letterarie³² e, con ogni probabilità, dantesche in particolare.³³ Accanto al complesso degli elementi testuali ed esegetici appena enucleati, concorre a definire il quadro di un'operazione critica (ma anche materiale) curata nei minimi dettagli e chiaramente indirizzata allo Spinola la sottile costruzione iconografica che occupa, in stretta sinergia, il capolettera *S* che introduce al commento («Scribitur Daniel») e il *bas de page* della stessa carta (c. 31r),³⁴ il primo raffigurante un frate (Guido) seduto allo scrittoio, «intento ad appuntare la penna»,³⁵ con richiamo alla natura servile della sua attività di esegeta di Dante e maestro di Lucano, e il secondo dedicato alla consegna dell'impresa nelle mani del destinatario, mediante il ricorso a un vero e proprio ribaltamento dell'iconografia tradizionale del *topos* della presentazione, «con voluta accentuazione dell'autorità dell'anziano erudito e della reverenza che il giovane Spinola doveva nutrire nei suoi confronti»:³⁶ è Lucano – vestito in abiti sontuosi, armato di spada e accompagnato da cavallo e servitore – a rendere omaggio al maestro presso lo *studium* e a ricevere in dono uno splendido libro, che si ha ragione di sospettare essere proprio il libro pensato e allestito da frate Guido.³⁷

31. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, pp. 41-42; Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 85-86; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, *passim*.

32. A giudicare dalla complessità del progetto elaborato per il codice a lui destinato e dalle forti istanze ideologiche sottese alle singole componenti del codice, tra loro in costante interazione, Lucano Spinola – come nota Chiara Balbarini – non pare affatto figura assimilabile a «quel nuovo pubblico borghese, spinto dal desiderio di ostentazione prima ancora che di acculturazione, alla ricerca di affermazione sociale nei libri» (Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 62).

33. Cfr. *ivi*, p. 63; Franceschini, *Guido da Pisa, l'Epistola a Cangrande e i primi "accessus" a Dante*, pp. 128-129. Che Lucano conoscesse Dante e ne apprezzasse l'opera si ricava agilmente sin dalle dichiarazioni del breve *Epistulare proemium* alla *Declaratio*, in cui Guido si rivolge espressamente allo Spinola: «La gran devozione e 'l grande amore / che tu dimostri, Spinola Lucano, / inver lo gran maestro e 'l grand'autore, / cioè inver Dante poeta sovrano» (*Declaratio, Epistulare proemium*, p. 985; Cha, c. 239r). Cfr. Luiso, *Di un'opera inedita*, p. 91; Meiss, *An Illuminated Inferno*, p. 22.

34. Cfr. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, p. 90; Ead., *Dante per immagini*, p. 22. Una descrizione più estesa delle miniature in C. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 83-86. Strettamente ancorato al discorso e parte della medesima costruzione esegetico-visiva è pure il terzo momento figurativo della carta, collocato nel margine superiore e ospitante la scena della rivelazione del sogno del re di Babilonia da parte del profeta Daniele. Come ha messo in luce Lucia Battaglia Ricci (cfr. in particolare Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 98-99), l'episodio integra e completa quanto visivamente espresso dalle altre due miniature, e in particolare dall'immagine del capolettera: Guido è sì il glossatore che, seduto al suo banco, si pone al servizio del testo dantesco, ma anche l'esegeta che agisce in ideale continuità con l'operato del profeta Daniele, divenendo di fatto rivelatore della visione di Dante, come Daniele era stato interprete di quanto riferito da Baltassar.

35. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, p. 90.

36. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 58.

37. Cfr. Meiss, *An Illuminated Inferno*, pp. 21-23; Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, p. 90.

Sulla base di alcune nuove evidenze di natura testuale e iconografica, oggi, tuttavia, l'idiografia del *Dante* di Chantilly è posta in discussione. La presenza di lacune d'autore, oltre che di «errori, sviste, salti e omissioni anche abbastanza estese»³⁸ nel testo del commento e di almeno un caso di confusione tra i personaggi ritratti in una vignetta del corredo, cui si accompagnano alcune «varianti iconografiche banalizzate»,³⁹ hanno indotto Michele Rinaldi e Fara Autiero a ritenere poco plausibile che simili imprecisioni sfuggissero all'occhio vigile di frate Guido e a giudicare il codice non supervisionato dal commentatore, bensì riprodotto a partire da un altro esemplare (forse proprio l'autografo di Guido o un altro codice idiografo). I nuovi rilievi, da tenere in conto soprattutto nell'ottica del ragionamento che si intende qui condurre, dedicato ai rapporti che questo esemplare dovette intrattenere con un'altra celebre *Commedia* miniata (Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7), mi pare non confliggano tuttavia con le molte e importanti acquisizioni maturate nel tempo sull'impresa esegetica affidata alle carte del *Dante* di Chantilly, che resta testimone di un progetto informato e precisamente orientato, tale anche sottraendo a frate Guido la supervisione dei testi e delle immagini ivi presenti o l'intera responsabilità del suo allestimento. Certo la centralità innegabile, nell'impresa Chantilly, della lettura critica guidiana e del ruolo stesso di frate Guido – ritratto per ben due volte all'interno del percorso iconografico tradito dal codice, e autore di un commento che si rivolge espressamente a uno Spino-la, dipinto a sua volta sul manoscritto e meglio identificato grazie alle armi raffigurate nel medesimo contesto, come meglio vedremo in dettaglio –, rende assai ardua la totale esclusione del frate carmelitano dal progetto e dall'allestimento di un libro siffatto. Si potrà allora piuttosto ragionare sulle diverse fasi dell'allestimento del manoscritto (copia dei testi, elaborazione e realizzazione delle immagini) e sulle singole responsabilità: Guido potrebbe, per esempio, aver elaborato l'intero progetto su commissione, verosimilmente dello stesso Lucano, senza poi aver avuto modo di supervisionare per intero i lavori o provvedere all'ultima revisione; in alternativa, potrebbe aver allestito e supervisionato interamente un'altra copia illustrata, dalla quale altri avrebbero tratto l'esemplare che conserviamo (Chantilly).⁴⁰ Approfondiremo meglio più avanti, nell'ultimo paragrafo di questo capitolo e a diretto confronto con quanto messo a punto sulle carte della seconda *Commedia* oggetto di questa analisi (Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7), la portata ermeneutica ravvisabile dietro il complesso di testo e immagini tradite da questo *Dante* e

38. Rinaldi, *Ricerche sul testo delle Expositiones et glose super Comediam Dantis*, p. 109. Cfr. anche *Per l'edizione critica delle Expositiones et glose super Comediam Dantis*, pp. 39-51, 63-68; Id., *Note ai testi*, in Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, pp. 54-55.

39. Fara Autiero, *Codex Altonensis e ms. 597 di Chantilly: indizi dell'esistenza di un antografo comune. Per la ridefinizione dei rapporti tra i due testimoni*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno, 2022, pp. 13-23: 15-17.

40. Sebbene, per una serie di ragioni connesse all'unicità e all'originalità delle idee e del progetto incarnato dal *Dante* di Chantilly, questa seconda possibilità appaia, a mio avviso, meno plausibile di un'ipotesi che metta in conto il sopraggiungere di qualche ostacolo al lineare compimento dell'impresa.

l'insieme delle peculiarità che rendono il manoscritto guidiano l'esemplare «cui più propriamente pertiene l'etichetta di “commento figurato”».⁴¹

1.2. Datazione e localizzazione dell'allestimento del Dante di Chantilly

A seguito di un lungo dibattito critico attorno alla paternità della decorazione realizzata sul codice⁴² – dibattito strettamente ancorato all'identificazione delle principali maestranze al tempo attive a Pisa, coinvolte in parallelo nella realizzazione dei cicli pittorici del Camposanto monumentale, ai quali non a caso il nostro manoscritto risulta, a più livelli, intrinsecamente legato⁴³ –, le ricerche di Chiara Balbarini hanno permesso di ricondurre con sicurezza le splendide miniature del *Dante* Chantilly al pittore e miniatore pisano Francesco Traini,⁴⁴ con ogni probabilità coadiuvato nell'impresa da uno o due collaboratori.⁴⁵

41. Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, p. 278.

42. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 31-45. Alcune utili osservazioni di metodo nel più recente Ead., *Con gli occhi dell'artista: cultura figurativa e interpretazione nella visualizzazione della Commedia*, in *Dante visualizzato I*, pp. 83-90.

43. Sulle evidenti corrispondenze ravvisabili tra la decorazione del manoscritto di Chantilly e gli affreschi del Camposanto pisano, entrambi peraltro direttamente connessi all'esegesi di Guido da Pisa e alle principali istanze della predicazione domenicana attiva in città, si è scritto molto. Contando di tornare su alcune questioni puntuali nel prosieguo dell'analisi, mi limito qui a segnalare i contributi di maggior rilievo sull'argomento, ai quali rimando anche per un'attenta discussione della bibliografia pregressa: Meiss, *An Illuminated Inferno*; Id., *The Smiling Pages*, pp. 61-68; Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino*; Chiara Frugoni, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (il Ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 4 (1988), pp. 1557-1643; Fabrizio Franceschini, *Maometto e Niccolò V all'Inferno? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 461-487; Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2009 [2002] (part. cap. I: *Gli affreschi del Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa e la predicazione domenicana*, pp. 3-46); Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, *passim*.

44. L'artista risulta al centro di un'accesa discussione sulla paternità degli affreschi del Camposanto pisano e proposto come autore delle miniature di Chantilly, nonostante i molti dubbi iniziali, già da Millard Meiss, *Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings*, in «The Burlington Magazine», 113 (1971), pp. 178-187: 181, e da Antonino Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di Clara Baracchini e Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996, pp. 13-48, p. 21. Giunge a conclusioni analoghe anche Luciano Bellosi, *Sur Francesco Traini*, in «Revue de l'Art», 92 (1991), pp. 9-19: 14-15, sebbene in precedenza più propenso a riunire questo codice e altri prodotti librari in un meno definito «contesto trainiano» (cfr. Id., *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Milano, 5 Continents, 2003 [1974], p. 93). Il profilo dell'artista e l'insieme delle opere a lui ascrivibili, con qualche nuova proposta, è oggi ricostruito da Chiara Balbarini, *Miniatura a Pisa nel Trecento. Dal “Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi” a Francesco Traini*, Pisa, Edizioni Plus-Università di Pisa, 2003. Per l'attribuzione a Traini, in qualità di maestro principale, dell'illustrazione del codice dantesco cfr. più distesamente Ead., *L'Inferno di Chantilly*, pp. 64-81.

45. Individua più personalità attive sulle carte di Chantilly già Meiss, *An Illuminated Inferno*, pp. 23-24. Lo studioso a questa altezza non è, però, ancora persuaso dell'attribuzione delle miniature del codice a Traini e assimila l'artista principale a un seguace del pittore, fortemente legato alla sua maniera. Secondo le più recenti analisi di Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 69, «la mano del maestro è [...] riconoscibile con maggior certezza nella prima parte del codice (fino a c.

Si potrà dunque credere che, connesso a un progetto facente capo a frate Guido, pisano,⁴⁶ e decorato per opera del «maggiore pittore pisano del Trecento»,⁴⁷ il manoscritto venisse confezionato proprio a Pisa, sebbene l'appartenenza dell'esemplare, sul piano testuale e codicologico-paleografico, ai prodotti della nota officina scrittoria di Vat⁴⁸ ammetta anche la possibilità, almeno relativamente alla copia del testo, di un allestimento in ambito fiorentino.⁴⁹ All'interno del noto gruppo vaticano – composto, come ha ribadito Gabriella Pomaro, «da almeno altre cinque *Commedie*»⁵⁰ oltre al nostro *Dante* (Cha), tra cui il celebre Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. lat. 3199 = Vat, che dà il nome all'intera famiglia⁵¹ – non mancano, tuttavia, alcune spie linguistiche indiziarie «di una provenienza toscano-occidentale» del copista.⁵² Né, più in generale, considerata la fitta rete di scambi e collaborazioni esistente tra copisti fiorentini e artisti pisani,⁵³ si può escludere che il manoscritto venisse vergato a Pisa da un fiorenti-

113v); a partire dalla c. 120v l'esecuzione o il completamento delle illustrazioni sono stati lasciati in gran parte alla bottega». La circostanza è posta in relazione con altri impegni certi del pittore: la commissione di un affresco, sempre a Pisa, nel 1339 e la realizzazione, nel 1344-45, del *Trittico di San Domenico* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo).

46. Che frate Guido fosse originario della città è ipotesi ormai condivisa, nonostante le non poche difficoltà connesse alla ricostruzione della sua biografia. In proposito cfr. la documentazione raccolta da Terzi, *Guido da Pisa*, pp. 411-417 e le osservazioni di Bellomo, *Guido da Pisa*, p. 268; Franceschini, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, pp. 98-99; Id., *Guido da Pisa*, p. 268; Rinaldi, *Introduzione*, pp. 10-11.

47. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 32. Sul prestigio di cui sia il frate che l'artista dovettero godere a Pisa nella prima metà del Trecento e sui rapporti tra Traini e gli stessi carmelitani pisani cfr. Ead., *Francesco Traini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dell'antico*, in «Polittico», 4 (2005), pp. 5-16: 5-6.

48. Come già rilevano Giorgio Petrocchi, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, p. 62 e Giuseppe Vandelli, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, Firenze, Stab. Topografico E. Ariani, 1923, p. 18, e approfondisce, alla luce di più ampi confronti, Pomaro, *Codicologia dantesca*, pp. 344-346. Cfr. anche Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia*, pp. 89-90.

49. Cfr. Pomaro, *Codicologia dantesca*, p. 344; Paolo Rinoldi, *Spigolature guidiane*, in «Medioevo romanzo», 22 (1998), pp. 61-111, a p. 63.

50. Pomaro, *Codicologia dantesca*, p. 345.

51. Ai più noti Cha e Vat si affiancano i mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.13; Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1012; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 330; Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. Z. 55; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 3644. Sui singoli codici e i raggruppamenti possibili cfr. Pomaro, *Codicologia dantesca*.

52. Ivi, p. 357. Già Vandelli, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, p. 18, pensava a «un copista che, secondo ogni probabilità, lavorava in Firenze, senz'essere tuttavia proprio della città». Franceschini, *Maometto e Niccolò V all'Inferno?*, pp. 472-474, giudicando la veste linguistica del testo dantesco di Cha «priva di caratteri specificamente pisani», rapporta i «vari tratti non fiorentini di carattere largamente toscano-occidentale» a «condizioni pratesi-pistoiesi» e ritiene il codice allestito a Firenze e illustrato a Pisa.

53. Si veda il caso, richiamato da Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 51, del copista fiorentino («Donatus ser Succhari de Florentia») che nel 1326 copia un *Breviario* per Eufrosia dei Lanfranchi, badessa del monastero di Santo Stefano a Pisa (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 11), la cui decorazione è appunto condotta da miniatori o pittori pisani (dal cosiddetto «Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi» o «Maestro del Breviario Strozzi 11» o forse proprio dallo stesso Traini; per altre proposte di identificazione cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 42-43

no operante in città, poi eventualmente spostatosi (o attivo anche) a Firenze.⁵⁴ L'ipotesi di una copia fiorentina del codice deve difatti tener conto della cooperazione tra copista e artisti rilevabile sulle sue carte, e più in particolare della possibilità – ben documentata da Chiara Balbarini – che in questo manoscritto la fase decorativa, «contrariamente a quella considerata, con eccessiva generalizzazione, la pratica più comune nell'allestimento del codice illustrato»,⁵⁵ precedesse quella scrittoria. L'intervento del miniatore su carte ancora bianche parrebbe provato da alcuni casi di sovrapposizione della scrittura alla miniatura⁵⁶ e da altri di raschiatura di parte dell'immagine già realizzata (e a quanto pare spintasi oltre i confini previsti), finalizzata al ripristino dello spazio riservato alla copia del testo.⁵⁷ La libertà di cui pare aver goduto l'artista nella gestione dell'intervento decorativo ha fatto sorgere il sospetto che questi possa aver lavorato «in simultanea con il calligrafo», ponendo dunque in essere una rete collaborativa compatibile soltanto con una realizzazione tutta pisana del manoscritto.

L'identificazione, sulle carte del *Dante* di Chantilly, della mano del celebre copista di Vat ha consentito di formulare ipotesi più sicure anche in merito alla cronologia dell'allestimento del codice, ascritto alla prima fase di attività dell'officina scrittoria, coincidente all'incirca con gli anni Quaranta del sec. XIV.⁵⁸ Si deve poi a un accurato studio di Fabrizio Franceschini,⁵⁹ condotto sulla base di una solida documentazione legata alla storia pisana degli anni Venti e Trenta del Trecento, l'individuazione di un arco temporale più preciso relativamente alla stesura delle *Expositiones*, ascritte al torno d'anni compreso tra il 1335 e il 1340. Come rileva Franceschini, la documentazione pisana dell'anno 1335 consente di riconoscere in Lucano Spinola, dedicatario dell'impresa esegetica oggi riflessa nel codice di Chantilly, non solo il designato, il 6 aprile di quell'anno, a svolgere l'attività di console dei Pisani a Genova,⁶⁰ ma anche «il promotore della non fa-

e bibliografia, con alcune precisazioni in Ead., *Con gli occhi dell'artista*, pp. 88-90). I molti e vari problemi sollevati dalla complessa rete di relazioni tra officine scrittorie e miniatorie attive tra Pisa e Firenze sono affrontati criticamente, e proprio a partire dai prodotti dell'officina di Vat, da Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*; Ead., «*In the shadow of Traini?* Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento», in «Predella», 1 (2010), pp. 55-78.

54. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 50-51. Osservazioni assai utili sui rapporti tra il copista di Vat e l'ambiente pisano, a conferma in realtà di «quanto l'argomento sia insidioso» (p. 121), ancora in Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, pp. 130-133.

55. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 50.

56. È quanto accade in corrispondenza delle miniature di *If* V (cc. 60v-61r), VII (c. 70v), X (c. 89r), XII (cc. 96v-97r), XVII (c. 123r). Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 50, schede relative alle singole illustrazioni alle pp. 97-99, 100, 103, 104-105, 111-112.

57. Si vedano le miniature di *If* XIV (c. 107v) e *If* XVIII (c. 127r); cfr. ivi, schede alle pp. 107-108, 112-113.

58. Lungo la ricostruzione della cronologia dei sette manoscritti del gruppo Vat, «esemplati in un arco di tempo [...] tra '40 e '55-60» (p. 374), Gabriella Pomaro ribadisce la «priorità di Cha» (*Codicologia dantesca*, p. 354).

59. Cfr. Franceschini, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, pp. 64-103. Cfr. ora anche Id., *Guido da Pisa, l'Epistola a Cangrande e i primi "accessus" a Dante*, pp. 123-126.

60. Il documento che attesta tale incarico è reso noto da Marco Tangheroni, *Note sui rapporti tra Pisa, l'Aragona e Genova al tempo di Alfonso il Benigno (1327-1336)*, in *Atti del I Congresso*

cile trattativa che porterà, nell'agosto 1335, alla tregua tra Genova e Pisa, poi rinnovata nel 1336 e nel 1337». ⁶¹ Il profilo che ne emerge è quello di una figura politica pacificatrice, propensa a risollevarle le sorti della storica rivale, cui molto si addice la definizione, formulata da Guido nel suo commento, di Lucano come «nostro pio samaritano», ⁶² appellativo che consente di fissare al 1335, anno della prima pace, il *terminus post quem* per la revisione del commento e, di conseguenza, per il confezionamento della copia di dedica. ⁶³

La datazione del *Dante* Chantilly alla fine degli anni Trenta o agli anni Quaranta del Trecento, deducibile dai dati paleografici, storici e filologici disponibili, è infine indirettamente confermata dall'accertamento storico-artistico e in particolare, come anticipato, dall'attribuzione delle miniature a Francesco Traini, la cui attività pisana risulta ampiamente testimoniata. ⁶⁴ Dai confronti effettuati tra le iconografie impiegate nell'*Inferno* dantesco di Chantilly e quelle rintracciabili in altre opere librarie già ricondotte alla mano dell'artista ⁶⁵ emerge candidamente il linguaggio peculiare del pittore. ⁶⁶ In particolare, le stringenti analogie ravvisabili tra «il lessico decorativo» ⁶⁷ caratterizzante il repertorio delle lettere miniate del nostro *Dante* e quello di altri manoscritti ascrivibili a una fase non troppo precoce dell'attività dell'artista invitano a ritenere il codice dantesco di sicuro «non anteriore al 1330-'35». ⁶⁸

Le forti istanze morali e ideologiche sottese all'allestimento di questa straordinaria impresa esegetico-visiva, gli intenti precettistici dell'*auctor intellectualis* responsabile del progetto complessivo e la stretta correlazione tra commento e figurazioni ravvisabile sulle carte di questo codice fanno del *Dante* di Chantilly uno dei prodotti più articolati e affascinanti dell'intera tradizione illustrata della *Commedia*. Non restarono evidentemente immuni dalla carica attrattiva di un'impresa così meditata gli allestitori di una seconda *Commedia* (Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7), latrice di alcune figurazioni significativamente vicine a quelle tradite dalla prima. Questo terzo caso di relazione icono-

Storico Liguria-Catalogna (Ventimiglia, Bordighera, Albenga, Finale, Genova, 14-19 ottobre 1969), Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1974, pp. 177-182: 180.

61. Franceschini, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, p. 94.

62. Cfr. Guido da Pisa, *Expositione et glose*, p. 955.

63. Cfr. Franceschini, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, p. 97.

64. Il primo tentativo di sistemazione delle opere ascrivibili all'artista si deve a Millard Meiss, *The Problem of Francesco Traini*, in «The Art Bulletin», 15, 2 (1933), pp. 97-173. Grazie alle preziose testimonianze reperite nel tempo dagli studi successivi (un elenco essenziale in Stefano Petrocchi, *Francesco Traini*, in EAM, XI, 2000, pp. 300-303), è oggi possibile racchiudere l'attività del pittore entro i due estremi certi del 1315 – anno dell'atto con il quale viene commissionato al pittore un lavoro in Duomo a Pisa – e il 1349 – anno in cui la moglie è ricordata come vedova (per quest'ultimo documento, cfr. Miria Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, I-II, Pisa, Pacini, 1991-1995, I, p. 110). Un regesto delle notizie documentarie riferibili al pittore in Caleca, *Costruzione e decorazione*, p. 43, n. 78, e una più recente e informata disamina della produzione miniatoria dell'artista in Balbarini, *Miniatura a Pisa nel Trecento*.

65. Si consideri il gruppo di codici elencato da Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 53-54.

66. Cfr. *ivi*, pp. 64-82.

67. *Ivi*, p. 54.

68. *Ibidem*.

grafica dantesca, da tempo noto agli studiosi, è stato oggetto di un'attenzione specifica solo in anni recenti.⁶⁹

2. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7

2.1. Struttura e composizione del codice

La *Commedia* custodita presso la biblioteca del Christianeum di Altona (Amburgo), meno conosciuta e meno indagata di quella trådita dall'esemplare di Chantilly, è tuttora un'impresa libraria piuttosto enigmatica, di cui molto resta da chiarire. Sappiamo che il manoscritto raggiunge il Christianeum nel 1768, a seguito di una cospicua donazione libraria da parte del teologo erudito Johann Peter Kohl, entrato in possesso del codice, presso un mercato d'asta, circa un ventennio prima.⁷⁰ Non possediamo invece informazioni su committenti e primi proprietari del manoscritto, la ricostruzione della cui identità è non poco ostacolata dalla perdita delle carte di guardia originali del codice⁷¹ e degli altri luoghi in cui avrebbero potuto trovare posto informazioni preziose relative a copisti, artisti, patrocinatori, sedi e date connessi alla realizzazione dell'esemplare:⁷² il manoscritto – che ospita il testo della *Commedia*, introdotto da un proemio adesposito in volgare – è difatti mutilo delle ultime carte dell'*Inferno* (la trascrizione di *If* XXXIV si ferma al v. 87), dell'ultima del *Purgatorio* (mancano gli ultimi dieci versi del canto XXXIII) e delle prime del *Paradiso* (la terza cantica è trascritta da *Pd* II 115 in avanti).

Il codice, membranaceo, in *littera textualis*⁷³ e impaginato su due colonne, risulta vergato da un copista principale, affiancato nell'impresa da uno o due o più collaboratori.⁷⁴ L'esemplare ospita anzitutto, come anticipato, un proemio in volgare, occupante il *recto* e il *verso* delle prime due carte (per un totale di otto colonne di testo), e a seguire la trascrizione dell'intero poema dantesco, sprovvisto di commento. Sfogliando il codice si rintracciano inoltre pochi segni di attenzione,

69. Per la bibliografia di riferimento, cfr. *infra*, § 3, pp. 229-233.

70. Cfr. Hans Haupt, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, a cura di Hans Haupt, Berlin, Mann, 1965, pp. 3-38: 3; Antonella Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato I*, pp. 177-191: 177; Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 312.

71. Cfr. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 177; Fabrizio Franceschini, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di Annalisa Andreoni, Claudio Giunta, Mirko Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 81-93: 92.

72. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, p. 92.

73. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia*, p. 109 (scheda nr. 1); Ead., in CCD, p. 429 (scheda nr. 1); Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 81.

74. Si registra un sicuro cambio di mano a c. 76r (cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 91, sulla scorta di Haupt, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, p. 16). Non c'è accordo, per il resto, sul numero di copisti attivi sul codice (cfr. *ivi*, pp. 16-17). Nella scheda codicologica più recente si fa riferimento a «diverse mani in *littera textualis*» (cfr. Boschi Rotiroti, in CCD, p. 429).

graffe, *maniculae*⁷⁵ e scarse annotazioni,⁷⁶ mirate soprattutto a integrare qualche verso mancante⁷⁷ o a segnalare errori di trascrizione del copista.⁷⁸ Interventi più consistenti, finalizzati a un vero e proprio ripristino del testo, si registrano invece in corrispondenza delle carte che mostrano segni evidenti di inchiostro evanido, ripassato a penna con una scrittura sottile e corsiva.⁷⁹ Risultano infine rammendate in vari punti, dacché investite da grosse macchie di umidità, le ultime carte del codice (cc. 140r-145v), il cui testo originario è ripristinato mediante l'impiego di una scrittura che imita quella trecentesca.

Il prologo che introduce alla *Commedia*⁸⁰ ha nel codice di Altona la sua più antica attestazione oggi nota.⁸¹ Il testo rielabora materiali ascrivibili alla penna di Guido da Pisa, com'è evidente a partire dall'impiego della formula di apertura stessa (*Dante poeta sovrano*, rintracciabile già nell'*Epistulare proemium* alla *Declaratio* tradita dal Dante di Chantilly⁸²) e come dimostrano diversi altri luoghi del prologo, su cui torneremo. Per ora basti annotare che l'impiego, nel ms. di Altona, dell'aggettivo guidiano "alta" in relazione alla *Commedia* di Dante⁸³ non solo trova un preciso corrispettivo all'interno della breve rielaborazione esegetica affidata al proemio volgare («componendo addunqua questa altissima e profondissima *Comedia*», c. 3v),⁸⁴ ma gode anche di particolare risalto nella

75. Diversi segni di attenzione alle cc. 21v, 25v, 29r, 34r, 39r, 50v, 52v, 57r, 58r, 60r, 61r, 61v, 66r, 77v, 88v, 93r, 94r, 114v.

76. Cfr. ad es. le brevi annotazioni apposte a c. 37r e a c. 39r.

77. Macroscopico il caso di c. 43r, dove lungo la trascrizione del canto XXXII dell'*Inferno*, al termine della seconda colonna di scrittura, risultano integrati due versi in origine dimenticati (68-69).

78. A c. 33v, per esempio, in prossimità della terzina di *If XXIV* 19-21 («che come noi venimmo al guasto [...] / lo duca a me si volse con quel piglio / dolce ch'io vidi prima a piè del ponte [sic]»), un lettore successivo integra la parola "ponte" alla fine del primo verso (*If XXXIV* 19), saltata dal copista, e corregge la lezione successiva, sostituendo "monte" a "ponte" (*If XXXIV* 21).

79. Si vedano, per esempio, le vistose integrazioni di c. 12v.

80. Cfr. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni*, II, pp. 275, 301-302. Il testo è stato reindagato di recente da Fabrizio Franceschini: si vedano Id., *Dante poeta sovrano*, con trascrizione parziale del prologo nella versione di Altona (pp. 81-82) e Id., *Guido da Pisa, l'Epistola a Cangrande e i primi "accessus" a Dante*, pp. 136-137.

81. Del proemio si conoscono otto attestazioni manoscritte: per un elenco dei codici latini del testo cfr. Saverio Bellomo, *Falso Petrarca*, in *Dizionario dei commentatori danteschi*, pp. 375-377: 376, da integrare con Franceschini, *Dante poeta sovrano*, pp. 82-83, n. 3. Il prologo è erroneamente attribuito a Petrarca in almeno due esemplari (Firenze, Biblioteca Riccardiana, mss. Ricc. 1036 e 1038). Il testo tradito dal ms. Ricc. 1038 è edito in Abardo, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, pp. 346-351. Sulla falsa attribuzione a Petrarca, cfr. Luca Carlo Rossi, *Petrarca dantista involontario*, in «Studi Petrarqueschi», 5 (1988), pp. 301-316.

82. Cfr. Guido da Pisa, *Declaratio*, p. 985 (*Ep. proemium*, 4): «La gran devozione e 'l grande amore / che tu dimostri, Spinola Lucano, [...] inver Dante poeta sovrano».

83. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 243: «Incipit profundissima et altissima Comedia Dantis». La formula ritorna anche al principio della *Declaratio*, p. 985: «Incipit Declaratio super profundissimam et altissimam Comediam Dantis». Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 178, ne segnala la convergenza con i *Capitoli* di Jacopo Alighieri e Bosone da Gubbio che parlano, rispettivamente, di «al alta comedia presente» e «de l'alta comedia». Cfr. ora anche Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 85.

84. Come segnala Franceschini (ivi, p. 86), l'espressione è ripresa anche nell'ultima rubrica del *Paradiso* di Altona, che recita: «così finisce quest'altissima e profondissima *Commedia*» (c. 143v).

costruzione del sontuoso frontespizio del codice (c. 5v) [tav. 17] che, fissando al centro della pagina, con grandi lettere dorate su fondo azzurro, titolo e autore dell'opera che sta per cominciare, si riferisce al poema come «L'ALTA / COMED / YA DEL / SOMMO / POETA / DANTE». Il frontespizio recante questo titolo, arricchito da una cornice di dieci medaglioni abitati da figure allegoriche, connessi tra loro da un sistema di nudi in pose acrobatiche, è miniato sul verso della carta contigua a quella che ospita la prima porzione dell'*Inferno* e il relativo complesso di otto medaglioni e *drôleries* [tav. 18],⁸⁵ sicché al lettore che si trova di fronte al libro aperto si offre uno straordinario spettacolo visivo, che rimanda a una commissione di elevato pregio, certamente sostenuta da un consistente investimento economico.

Al prologo *Dante poeta sovrano* segue, come anticipato, il testo della *Commedia*, ciascun canto introdotto da rubriche in volgare piuttosto articolate, occupanti fino a 19 righe di testo nell'*Inferno*,⁸⁶ di dimensioni invece più contenute nel *Purgatorio* (con qualche lacuna⁸⁷) e assai più brevi nel *Paradiso*. L'intera trascrizione del testo risulta distribuita in funzione del ricchissimo apparato decorativo che invade le carte, occupante ora i margini inferiori, superiori o laterali dei fogli, ora gli spazi appositamente riservati tra i versi del poema. Anche le iniziali di canto esibiscono una decorazione piuttosto ricca, impreziosita da fregi che si dipartono dalle lettere, dando vita a composizioni zoomorfe e fitomorfe molto articolate. La decorazione aniconica non risulta però uniforme in tutto il codice: nella prima cantica, l'unica completa di iniziali miniate, da un canto all'altro si assiste al passaggio da soluzioni davvero ingombranti (come nel caso, per limitarci a un solo esempio, di c. 44r) a composizioni molto essenziali e contenute (si vedano, tra le tante, le cc. 11r e 13v), sebbene tutte sempre vincolate allo spazio di due o tre righe di testo (a mutare è l'estensione del fregio, raramente quello della lettera, mai lo spazio ad esse riservato⁸⁸); nelle carte del *Purgatorio* gli spazi bianchi riservati alle iniziali di canto corrispondono sempre a tre righe di testo, mentre nel *Paradiso* non presentano alcuna regolarità (per una porzione consistente della cantica⁸⁹ risultano peraltro nettamente maggiori rispetto a quanto registrato nelle prime due). Il dato genera il sospetto che tale disparità si debba alla morfologia dei modelli dai quali Altona trasse i suoi testi.⁹⁰

85. Per ulteriori dettagli sulla decorazione delle carte incipitarie di Altona, cfr. *infra*, §3.1, pp. 235-236; §5, pp. 281-283.

86. È il caso, rispettivamente, di c. 45r e c. 42v. Recentissima è la segnalazione della marcata corrispondenza tra il testo delle rubriche dell'*Inferno* di Altona e gli *incipit* delle *Expositiones* tradite da Chantilly: cfr. Autiero, *Codex Altonensis e ms. 597 di Chantilly*, pp. 19-20. Torneremo più distesamente su questo aspetto nel paragrafo dedicato alla collazione iconografica dei due codici: cfr. *infra*, §3, pp. 229-233.

87. Assenti le rubriche comprese tra Pg XXV (c. 81v) e Pg XXIX (c. 89r); accanto allo spazio ad esse riservato, in cifre arabe, è indicato il numero del canto corrispondente.

88. Fa eccezione unicamente l'iniziale di cantica del *Purgatorio* (quella del *Paradiso* è perduta).

89. Si veda in particolare la sezione di testo compresa tra Pd VI e Pd XXX.

90. Se per l'*Inferno* è possibile ragionare sull'eventuale dipendenza del testo di Altona da quello di Chantilly, circa la copia delle altre due cantiche Altona dovette servirsi di necessità di altri modelli. In proposito, Hans L. Scheel, *Der Codex Altonensis und die handschriftliche Überlieferung*

Delle tre iniziali di cantica sopravvivono solo quelle di *Inferno* e *Purgatorio*, che reimpiegano due motivi molto fortunati, ampiamente attestati dalla tradizione miniata della *Commedia*: un *Dante dormiente* per la *N* dell'*Inferno*⁹¹ e *Dante e Virgilio nella navicella* per la *P* del *Purgatorio*.⁹² La palese sovrapposizione del colore di queste miniature a piccole porzioni del testo della rubrica prova la posteriorità della fase decorativa rispetto a quella scrittoria. La deduzione è ulteriormente sostenuta dalla presenza delle rubriche anche nelle carte del *Paradiso*, dove invece mancano del tutto, come testimoniano i numerosi spazi bianchi, gli inserti illustrativi.

2.2. Struttura e articolazione del corredo iconografico

Il corredo illustrativo della *Commedia* altonense, composto di 192 miniature e 39 disegni, si apre con una *rota Inferni* (c. 5r) [tav. 19],⁹³ ospitante al centro una rappresentazione di Lucifero tricefalo e una breve descrizione della struttura del primo regno, suddivisa per luogo di dannazione, colpe commesse e relative punizioni inflitte ai peccatori.⁹⁴ All'esterno della *rota* compaiono anche, in duplice occorrenza, le figurine di Dante e Virgilio: nell'angolo sinistro, in alto, i due poeti si accingono ad attraversare la porta merlata, completa di iscrizione («P[er] me si va nella cictà dole[n]te / p[er] me si va nel eterno dolore»), dando così avvio al viaggio infernale, la cui tappa finale sarà costituita proprio dal Lucifero mostruoso che l'osservatore vede al centro esatto della carta; nell'angolo destro, in basso, i due si apprestano invece a fuoriuscire dalle tenebre, diretti verso un cielo azzurro luminoso, fatta appena esperienza del punto più basso dell'*Inferno*. L'immagine, nel suo complesso, equivale a una sorta di «compendio della prima cantica»:⁹⁵ chiarisce all'osservatore i punti di inizio e di fine della prima porzione del viaggio oltremondano, li colloca ai due estremi di un grosso cerchio che ne contiene lo svolgimento e, mediante il felice espediente della trascrizione delle note in senso circolare e concentrico, restituisce al lettore una sorta di stilizzazio-

der Göttlichen Komödie, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, pp. 41-63: 54-56, ravvisa qualche consonanza testuale tra il *Purgatorio* di Alt e quello trådito dal Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. lat. 3199, mentre Marcella Roddewig, *Zum Codex Altonensis*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 46 (1970), pp. 101-131, 115-117 segnala la vicinanza tra le ultime due cantiche di Alt e quelle trascritte sul Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Barb. lat. 4117.

91. Si veda più in dettaglio la scheda di confronto relativa a *IfI*, discussa *infra*, §3.1, pp. 234-236, in a) *Proposte figurate esclusive di Cha e Alt*.

92. Trattasi di un canone precocissimo, già attestato nella prima produzione fiorentina della *Commedia*. Cfr. quanto qui osservato per le iniziali di cantica del ms. Strozzi 152, con bibliografia ivi citata (cap. 1, §1.1, pp. 27-29). Per un elenco dei codici contenenti il motivo iconografico e possibili varianti, cfr. Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco*, pp. 167-168, n. 56.

93. Cfr. Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, p. 99.

94. La scrittura prende avvio dal punto della *rota* più lontano dal centro e procede descrivendo una spirale. Le quattro righe di testo (corrispondenti alle sezioni di *Limbo*, cerchi, bolge e zone dell'*Inferno*) non hanno lunghezza uniforme; nei tre casi in cui il compimento del percorso attorno a Lucifero non basta a completare la trascrizione del testo, il copista appone un segno di richiamo accanto all'ultima porzione trascritta e rimanda alle integrazioni necessarie, di norma apposte sul lato meno affollato della *rota* e vergate anch'esse seguendo un andamento circolare.

95. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 181.

ne in pianta della voragine infernale. Proprio a questa composizione visiva rinviavano espressamente le ultime righe del proemio che apre il codice: «et qui compie lo 'nferno la cui figura si può etiamdio vedere per questa rota».⁹⁶

Superata la *rota Inferni* e le carte incipitarie, come visto assai sontuose, l'illustrazione del codice, miniatura dopo miniatura, affronta l'intera prima cantica; resta invece incompiuta nel *Purgatorio* e mai avviata nel *Paradiso*.⁹⁷ I disegni del *Purgatorio* risultano colorati fino al canto XXVIII (c. 88v), e poi solo tracciati a penna, fino a Pg XXXII (c. 96v); le ultime carte della seconda cantica, così come tutte quelle della terza, presentano invece, come già detto, numerosi spazi bianchi. A differenza, però, di quanto si registra per le carte del *Paradiso*, latrici di spazi completamente bianchi, nelle ultime carte non illustrate del *Purgatorio* per ciascun riquadro riservato al disegno si rintraccia una letterina-guida (cc. 97r-98v). Alcune letterine compaiono qui in verità ancor prima delle sezioni bianche, ossia già in prossimità di alcuni disegni non colorati, a partire da c. 88v, con riferimento dunque al gruppo di carte che procede dalla fine di Pg XXIX a Pg XXXIII (cc. 88v-98v).⁹⁸ Una circostanza simile, se da un lato instilla il sospetto dell'esistenza, a monte di Altona o quantomeno di questo gruppo di disegni, di un modello grafico di riferimento, alle cui soluzioni o istruzioni rimanderebbero le singole letterine,⁹⁹ dall'altro un poco stupisce per la ripetizione delle medesime lettere a sequenza alfabetica completata, quando al raggiungimento della lettera z (peraltro forse ripetuta due volte: cfr. cc. 96r-97v) si riparte da una a minuscola, proseguendo con una nuova sequenza, fino alla lettera m. Di queste letterine, come anticipato, non si trova traccia tra gli spazi bianchi del *Paradiso* e nemmeno in corrispondenza dei primi disegni solo abbozzati del *Purgatorio*, nel passaggio dal canto XXVIII al canto XXIX (cc. 89r-91r). Ci si può allora chiedere se il loro inserimento, visibile soltanto in corrispondenza di una porzione molto ristretta dell'illustrazione, non possa aver costituito, più che un rinvio a un programma di disegni ben preciso, un ausilio pratico per l'artista attivo su queste carte, finalizzato a segnalare la corretta progressione delle immagini e a scongiurare qualche episodio di possibile confusione, quale avrebbe potuto essere, per esempio, in un codice così impaginato, la distribuzione delle vignette non in senso verticale (come vorrebbero la scansione testuale e la naturale progressione delle colonne di testo), ma in senso orizzontale, da sinistra a destra. Un errore, quest'ultimo, non così peregrino, se vi cade di per certo almeno uno dei copisti attivi sul codice: a c. 68r si può difatti notare come la trascrizione del testo, anziché completare, in senso verticale, dapprima la colonna di sinistra, per poi passare a quella di destra, proceda invece orizzontalmente, lasciando nel mezzo lo spazio per l'illustrazione e inducendo poi qualcuno – un lettore successivo o forse lo stesso copista accortosi dell'errore – a inserire due coppie di linee finalizzate a ripristinare la sequenza di lettura corretta.¹⁰⁰

96. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 85.

97. Le carte che ospitano il testo dell'ultima cantica presentano 121 spazi bianchi predisposti per l'inserimento di una decorazione.

98. Come nota anche Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 88.

99. Cfr. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 179.

100. L'incidente è segnalato anche da Ippolito, *ivi*, p. 179.

Che l'inserimento di queste letterine possa essere ascritto a un momento preciso dell'illustrazione di questo codice e a un artista in particolare parrebbe a mio avviso confermato dal fatto che l'autore dei disegni incompiuti del *Purgatorio* non è in realtà uno solo ma, nonostante l'apparente uniformità delle soluzioni, potrà essere distinto in due diverse personalità: una responsabile dei disegni compresi tra i canti XXVIII e XXIX (forse attiva anche in altri luoghi della medesima cantica¹⁰¹), e una seconda, più tarda, responsabile soltanto del gruppetto di disegni a penna compreso tra la fine di *Pg* XXIX e parte di *Pg* XXXII.¹⁰²

Nell'impresa decorativa di Altona risultano dunque sicuramente coinvolti almeno tre (gruppi di) artisti:¹⁰³ una prima bottega per l'*Inferno*, una seconda impegnata nella realizzazione di una buona parte delle miniature e di alcuni disegni non colorati nel *Purgatorio*, e un ultimo artista intervenuto alla fine della stessa cantica, autore di 27 o 28 disegni lasciati a penna.¹⁰⁴ Il progetto iconografico alla base delle illustrazioni ancor oggi fruibili sulle carte di Altona potrebbe però essere unico e unitario, approntato al tempo del primo allestimento del codice, come sembrano suggerire gli spazi riservati e rimasti bianchi lungo le carte del *Paradiso*¹⁰⁵ e una certa continuità iconografica – che meglio vedremo nel prosieguo dell'analisi – tra le miniature dell'*Inferno* e quelle del *Purgatorio*, nonostante l'evidente cambio di mano pittorica.

Il complesso di immagini trādite dalla *Commedia* di Altona dà vita a un corredo assai articolato, caratterizzato da una spiccata aderenza al dettato testuale, sia per quanto concerne le iconografie impiegate che per il numero di momenti visivi offerti al lettore, di fatto sostenuto, quasi ad ogni carta, dall'ausilio delle figure. Se nell'*Inferno* la scansione degli episodi illustrati è più regolare e tende ad abitare con maggior frequenza il *bas de page* delle carte, nel *Purgatorio* le immagini, in numero progressivamente crescente,¹⁰⁶ invadono sempre più il campo della pagina e conducono a livelli altissimi di frammentazione del testo, fino a casi di vero e proprio capovolgimento del tradizionale rapporto proporzionale tra il testo e l'immagine, come si vede nel caso degli

101. Il sospetto è che all'impresa decorativa abbia lavorato un buon numero di mani.

102. In relazione a quest'ultimo manipolo di schizzi, di straordinaria finezza grafica, è stata avanzata l'ipotesi di una connessione con le splendide figurazioni dantesche realizzate da Sandro Botticelli. Cfr. in proposito Haup, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, p. 9; Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 190.

103. Di «tre diverse mani» parla anche Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 177, sulla scorta di Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 2. Già Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, p. 275, vi individuava «almeno tre artisti di merito ben disuguale».

104. Resto incerta sull'ultimo disegno di c. 91r, che tenderei ad ascrivere all'artista che realizzerà tutti i seguenti, più che a quello responsabile dei primi due realizzati sulla medesima carta. La sequenza delle letterine apposte in corrispondenza di tutti i disegni successivi (e oltre) comincia peraltro dalla lettera *b*, associata al primo schizzo realizzato sulla carta seguente. Assai probabile che il disegno collocato in fondo a c. 91r corrisponda al primo intervento del terzo artista, da associare idealmente alla letterina *a*.

105. Come nota Boschi Rotiroli, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia*, p. 26: «un'impaginazione di questo tipo implica non solo che al momento di preparare il codice fosse già prevista la presenza dell'illustrazione, ma che fosse anche già previsto il soggetto dell'illustrazione stessa e il suo sviluppo nella pagina».

106. Cfr. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, pp. 182-183.

esempi di superbia punita in *Pg* XII, con un'illustrazione per terzina (cc. 62r-63r), o nelle due carte contigue di *Pg* XX (cc. 74v-75r), dove un singolo verso viene persino isolato tra due illustrazioni e finisce per fungere, nell'architettura della pagina tutta miniata, da vera e propria didascalia dell'immagine sottostante.¹⁰⁷ La *mise en page* di questo manoscritto – e con essa l'intero sistema di figurazioni affiancate alla trascrizione del testo – dovette dunque essere oggetto di una progettazione preventiva pianificata con estrema attenzione, non esente tuttavia da incidenti lungo la copia del testo, come appena visto, ma anche lungo l'esecuzione del corredo iconografico, come testimonianza, per esempio, l'assenza nel *Purgatorio* – come fossero state saltate a piè pari – di alcune illustrazioni su carte per il resto regolarmente decorate.¹⁰⁸

2.3. Datazione e localizzazione dell'esemplare

Circa i tempi e i luoghi dell'allestimento del *Dante* di Altona, in assenza di dati realmente utili alla definizione di un contesto storico e geografico plausibile per la realizzazione di questo manoscritto, si è rimasti a lungo ancorati a proposte vaghe e di necessità ipotetiche. Con uno sguardo rivolto soprattutto alle affinità iconografiche ravvisabili tra l'*Inferno* di Altona e quello di Chantilly, è stata anzitutto difesa una realizzazione di Altona in data non troppo distante da quella al tempo accordata all'esemplare latore del commento di Guido da Pisa (seconda metà degli anni Quaranta del sec. XIV), giudicando dunque l'impresa altonense avviata entro la prima metà del Trecento e spiegandone la mancata conclusione con il sopraggiungere della peste¹⁰⁹ o il subentrare di ragioni politiche e/o personali legate alla committenza.¹¹⁰ Censimenti e studi successivi hanno invece postdatato l'allestimento del codice all'ultimo quarto del Trecento¹¹¹ o a una ancora più generica «seconda metà del secolo XIV»,¹¹² senza tuttavia motivare in dettaglio le ragioni dello slittamento cronologico.

Analogamente, per ciò che concerne la localizzazione delle miniature, Bernard Degenhart pensava, ai tempi dell'allestimento della riproduzione facsimila-

107. Si concentra sulle illustrazioni di questi canti l'analisi di Michelle R. Wright, *Interpreting Codicology: Re-visions of the Divine Comedy in the Codex Altona*, in «Mosaic», 28, 4 (1995), pp. 13-37, che spiega l'ampio spazio conferito su Altona alla raffigurazione di *exempla* morali connessi ai vizi di superbia e avarizia alla luce della preminenza che Dante accorda a questi peccati. In proposito, cfr. anche Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, pp. 184-186. Per una panoramica delle illustrazioni di Altona dedicate agli *exempla* purgatoriali, cfr. *infra*, §6, pp. 285-286.

108. La circostanza si verifica in almeno tre luoghi del *Purgatorio*: a c. 82r (assente la miniatura prevista per lo spazio compreso tra *Pg* XXV 51 e *Pg* XXV 52), a c. 86v (spazio bianco tra *Pg* XXVII 117 e *Pg* XXVII 118), a c. 88r (spazio bianco tra *Pg* XXVIII 78 e *Pg* XXVIII 79).

109. Cfr. William Mathie, *Über die Handschrift der Divina Commedia im Staatlichen Christianeum zu Altona*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 14 (1932), pp. 27-60: 48.

110. Cfr. Haupt, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, p. 28.

111. Cfr. BMS, p. 211; Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 177.

112. Boschi Rotiroli, in CCD, p. 429; cfr. anche Ead., *Codicologia trecentesca della Commedia*, p. 109; Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 2; Bellomo, *Falso Petrarca*, p. 376.

re del manoscritto (1965), a maestranze bolognesi,¹¹³ mentre qualche anno dopo Peter Brieger e Millard Meiss,¹¹⁴ concentrandosi ancora sulla vicinanza di alcune soluzioni visive di Altona a quelle del *Dante* di Chantilly e dunque in prevalenza sull'*Inferno*, restringevano il campo all'ambiente toscano, a Pisa in particolare¹¹⁵ o forse a Siena,¹¹⁶ per via di alcune tessere stilistiche riconducibili ad artisti originari di questa città, quali Luca di Tommè e Taddeo di Bartolo. In direzione di Siena, oltre a considerazioni di ordine stilistico, sembrava condurre anche la presenza, nel corredo, di inserti iconografici a tema specificamente senese, tra cui la rappresentazione della brigata spendereccia di *If* XXIX 130-132 – un *unicum* nel panorama illustrativo della *Commedia*¹¹⁷ –, la trasposizione figurata di Sapia e Pier Pettinaio davanti al Talamone, in *Pg* XIII, 109-154,¹¹⁸ e – si potrebbe forse aggiungere – la cornice peculiare entro la quale si iscrive la rappresentazione della ruota della Fortuna di *If* VII, che in parte ricorda l'impianto del pavimento musivo del Duomo senese.¹¹⁹ In riferimento alla trasposizione visiva della «brigata spendereccia», Brieger e Meiss aggiungevano tuttavia che, poiché l'inserito «can scarcely be regarded as flattering», avrebbe forse potuto rappresentare un indizio non a favore di Siena bensì di una città a questa ostile, «such as Florence».¹²⁰ Propendendo in definitiva per un artista senese attivo a Pisa, gli studiosi non mancavano di segnalare anche una possibile apertura ligure, instaurando un collegamento con la città di Genova, dove verosimilmente doveva essere già approdato il *Dante* di Lucano Spinola¹²¹ e dove, nell'anno 1383, presso Cattaneo Spinola, risulta documentata la presenza del senese Taddeo di Bartolo.¹²² Persuaso da una

113. Bernard Degenhart, *Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, pp. 67-120: 84-85.

114. Cfr. BMS, p. 211.

115. Come poi sostenuto anche da Ciardi Dupré dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini*, p. 86.

116. Per la quale pareva propendere già Salmi, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, p. 178. Cfr. anche Rotili, *Commedia. Miniature*, p. 114.

117. Cfr. BMS, pp. 150-151: 151; Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, pp. 104-107. Per Brieger e Meiss è forse possibile scorgere un richiamo alla brigata senese anche nel cumulo di cibo e nell'anfora ritratti, accanto ai dannati in dialogo con Dante, nel campo dell'iniziale istoriata di *If* XXIX del Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 39 (c. 122r); secondo Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, «il dettaglio [...] sembra piuttosto raffigurare delle monete e un'anfora in riferimento all'attività dei falsari di metalli» (p. 105, n. 151).

118. Come suggerito da Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 180. La fortificazione ritratta potrebbe anche alludere alla roccaforte dalla quale Sapia vede fuggire i concittadini oppure, in maniera meno puntuale, simboleggiare la città di Siena. Aggiungo che, in primo piano, compare anche un corso d'acqua, da identificare con ogni probabilità con la Diana, fiume leggendario senese menzionato da Dante nello stesso gruppo di terzine (cfr. *Pg* XIII 152-154).

119. Circa l'assoluta eccentricità della soluzione, rimando alle considerazioni già formulate in Alessandra Forte, «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull'iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della Commedia*, in «L'Alighieri», 48 (2016), pp. 37-53. Sulla miniatura si veda più in dettaglio l'analisi qui svolta nella scheda di confronto relativa a *If* VII in c) *Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt*.

120. BMS, p. 211.

121. Cfr. ora anche Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, pp. 180-181.

122. Al 15 marzo 1383 risale un contratto per la commissione al pittore, da parte di Cattaneo Spinola, di due tavole destinate alla chiesa di San Luca («duo altaria pro ipsa ponenda in Ecclesia

realizzazione in area genovese appariva anche Jonathan J.G. Alexander, che, in una recensione al monumentale lavoro dei tre studiosi americani, mostrava molte riserve verso la proposta di collocazione bolognese avanzata da Degenhart e segnalava le convergenze del sontuoso frontespizio di Altona con quello di un *Boezio*, datato al 1385, certamente scritto e miniato nel capoluogo ligure (Glasgow, University Library, ms. Hunter 374, c. 1r).¹²³

Al tentativo di porre ordine tra le molte suggestioni e ipotesi formulate nel tempo offre oggi un prezioso contributo il già citato studio di Fabrizio Franceschini¹²⁴ che, fornendo un primo quadro della situazione testuale del manoscritto di Altona – oltre che un primo sondaggio delle affinità manifeste con il codice di Chantilly –, offre qualche spunto utile per una più salda collocazione geografica del suo allestimento. L'analisi linguistica condotta dallo studioso sul testo del proemio *Dante poeta sovrano*, della *Commedia* e delle rubriche di Altona consente di collocare la copia del codice tra le città di Pisa e Genova: tutti i testi di Altona sembrano mostrare una certa «caratterizzazione pisana, beninteso con concorrenti forme fiorentine e qualche macchia rinviante forse alla Toscana orientale»,¹²⁵ sia nelle sezioni testuali attribuite al copista principale dell'*Inferno* e di buona parte del *Purgatorio* (fino a Pg XXI, c. 75v) sia in quelle finali del *Paradiso*, comprese tra i canti XXV e XXXIII (cc. 132v-145r), mentre il testo e le rubriche trascritte tra Pg XXI e Pd XXV (cc. 76r-132r), al contrario, «non mostrano più sensibili tratti pisani».¹²⁶ Appare infine particolarmente significativo – ancora sulla scorta dello studioso – il fatto che in alcuni luoghi dell'*Inferno* si rintraccino termini attestati anche a Pisa ma specificamente genovesi (come «danzanà» in luogo dell'«arzanà» di If XXI 7 o «buffara» al posto di «bufera» o «buffera» di If V 31),¹²⁷ circostanza compatibile con l'operato di un copista principale pisano, attivo anche a Genova.

I luoghi potenziali dell'allestimento di Altona, Genova e Pisa, finora solo vagamente ipotizzati sulla base delle relazioni da questo intessute con la *Commedia* di Chantilly ma mai realmente approfonditi, paiono dunque oggi sostenuti, almeno per quanto si evince dalla lingua del testo, da riscontri concreti, e sollecitano quindi analoghi accertamenti sul versante artistico, perché, riconosciuti i maestri o le scuole a lavoro su queste carte, si possa giungere a inquadrare più in dettaglio la natura di questa ricca commissione. L'impresa di Altona – a giudicare, intanto, da quanto si riuscì a portare a compimento – coinvolse di certo personalità di rilievo e conobbe, a mio avviso, una pianificazione preventiva non inferiore a quella elaborata e oggi magistralmente ricostruita per il codice affine. De-

Sancti Luce civitatis Ianue»), oggi perdute. Il documento, conservato all'Archivio di Genova, è trascritto in Scipione Borghesi-Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Soest-Holland, Davaco, 1970 [rist. anast. dell'ed. Siena, Torrini, 1898], p. 60.

123. Cfr. Jonathan J.G. Alexander, Rec. a P. Brieger, M. Meiss, C.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, in «Speculum», 47, 3 (1972), pp. 514-517: 515.

124. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano*.

125. Ivi, p. 90.

126. Ivi, p. 91.

127. Ivi, pp. 91-92.

mandando all'indagine storico-artistica il compito di uno scavo di tipo stilistico sull'impresa di Altona, l'analisi che segue si propone di esaminare l'affinità iconografica esistente tra alcune soluzioni dell'*Inferno* miniato trádito da questo codice e i corrispettivi visivi affidati alle carte dell'esemplare oggi a Chantilly: lo spoglio in dettaglio delle coincidenze e delle divergenze rintracciabili tra i due corredi consente di aggiungere tessere importanti alla ricerca e si rivela altresì utile per un inquadramento più informato delle istanze sottese al confezionamento di un'impresa ricca e affascinante, e finora poco esplorata, quale quella testimoniata dal *Dante* di Altona.

3. I mss. di Chantilly e Altona: collazione iconografica

L'affinità iconografica che unisce i manoscritti di Chantilly e di Altona, come anticipato, è nota agli studiosi di iconografia dantesca,¹²⁸ i quali in più di un'occasione hanno rilevato l'impiego comune, lungo i corredi dei due codici, di soluzioni visive peculiari e ben caratterizzate. Manca tuttavia, a oggi, una collazione sistematica dell'insieme di miniature presenti sulle carte di ciascun esemplare, che sostenga un'indagine dettagliata sulla natura della relazione iconografica intercorsa tra i due testimoni.

Circa l'esistenza stessa di un rapporto di parentela tra i due apparati figurativi, il dato di maggior rilievo – e che a giusta ragione ha ripetutamente attirato l'attenzione della critica – è senza dubbio la presenza nel codice di Altona di soluzioni iconografiche direttamente dipendenti da alcuni luoghi puntuali dell'esegesi di Guido da Pisa, pur a fronte dell'assenza, sulle sue carte, del commento del frate carmelitano (oltre che di appunti o annotazioni sparse riconducibili ad altri esegeti). I due manoscritti, infatti, pur accomunati dal formato e dall'impaginazione bicolonnare, non condividono la totalità dei contenuti tráditi (Altona, come visto, è latore del solo testo dantesco preceduto dal prologo *Dante poeta sovrano*, mentre Chantilly tramanda, oltre al testo della *Commedia*, l'intera impresa esegetica di frate Guido), né la *mise en page* del corredo illustrativo (affidato, su Chantilly, al solo *bas de page* delle carte latrici del commento e variamente distribuito invece, tra margine inferiore, superiore, laterale, oltreché intercalato ai versi della *Commedia*, sulle pagine di Altona).

Se proprio la dipendenza esegetica di alcune soluzioni iconografiche di Altona dai contenuti di Chantilly spingeva Millard Meiss a porre in campo, in un primo momento, la possibilità di una realizzazione di Altona a Genova (dove avrebbe dovuto alloggiare l'esemplare dantesco donato da frate Guido a Lucano Spinola), seguendo le fila di un ragionamento analogo Chiara Balbarini ha altresì ritenuto «plausibile che a quell'epoca circolasse ancora a Pisa, nelle botteghe

128. Cfr. BMS, 211, 216; Haupt, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, *passim*; Degenhart, *Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, *passim*; Meiss, *The Smiling Pages*, pp. 62-63; Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 2; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 28; Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, p. 132; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, p. 240; Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, *passim*; Franceschini, *Dante poeta sovrano*, *passim*; Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 312.

degli artisti, un taccuino o “libro di modelli” allestito per le illustrazioni del nostro codice [*scil.* Chantilly], la cui conoscenza da parte degli artisti attivi in città dagli anni Trenta in avanti potrebbe essere suggerita dalle analogie [...] tra le soluzioni iconografiche adottate in Cha [*scil.* Chantilly] e quelle presenti negli affreschi del *Trionfo della Morte*». ¹²⁹ Un siffatto menabò, servito agli artisti impegnati nella decorazione del *Dante* di Chantilly e forse riecheggiato più o meno involontariamente anche in alcune porzioni degli affreschi del Camposanto pisano, per la studiosa avrebbe dunque potuto rappresentare agilmente anche la fonte iconografica delle soluzioni così spiccatamente “guidiane” di Altona.

L'ipotesi dell'esistenza di un taccuino-modello alla base della realizzazione di Chantilly trae spunto dalla presenza, in questo codice, di alcune letterine alfabetiche sfuggite alla rifilatura, visibili unicamente nelle carte contenenti illustrazioni e componenti due brevi serie, una in lettere minuscole, ¹³⁰ una seconda in maiuscole. ¹³¹ La sequenzialità delle letterine, unita alla loro specifica collocazione sulla pagina, ha fatto supporre che lo stesso Guido da Pisa potesse aver assemblato un menabò a uso degli artisti, in funzione dell'illustrazione di questa specifica impresa, forse contenente «istruzioni verbali» dettagliate o forse costruito come un «taccuino di disegni sui quali l'illustratore e l'autore delle *Expositiones* [...] si erano accordati». ¹³² La presenza di un programma iconografico chiarito in dettaglio agli illustratori avrebbe peraltro consentito loro – come suggerisce ancora Chiara Balbarini – di intervenire su carte ancora bianche e di lavorare, come anticipato, in parallelo con il copista. ¹³³ Nell'ottica che qui interessa, il rinvio all'esistenza di un taccuino di istruzioni per gli artisti dediti alla decorazione di Chantilly e in particolar modo l'ipotesi di un suo impiego anche da parte degli illustratori di Altona invitano a recuperare alcune delle osservazioni svolte in apertura di questo volume, ¹³⁴ con particolare attenzione al discorso relativo alla possibilità che più miniatori, attivi su codici diversi in tempi e luoghi diversi, potessero attingere indipendentemente a uno stesso manipolo di istruzioni, che potremmo immaginare di natura verbale, se pensiamo a un brogliaccio di indicazioni costruito come quello oggi testimoniato dal Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II IV 246, ¹³⁵ o di tipo visivo, nelle forme di un taccuino contenente modelli grafici. La più che probabile esistenza di un menabò che offrisse precise istruzioni (verbali e/o grafiche) alle personalità coinvolte nel confezionamento di un esemplare articolato e complesso come il *Dante* di Chantilly non esclude tut-

129. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 28.

130. Si rintracciano due *f* nel margine inferiore delle cc. 96v e 97r e una *n* a c. 120v; poco prima, a c. 114r, si intravedono le tracce di un'ulteriore letterina. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 47.

131. In questo caso siamo invece di fronte a una sequenza ordinata composta di cinque lettere: *E, G, H, I* e un'ultima di difficile lettura. Cfr. *ivi*, pp. 47-48. Segnalo che sulle sequenze di letterine ricostruibili a partire da un'attenta osservazione delle carte di questo manoscritto seguiranno importanti aggiornamenti, a firma di Lucia Battaglia Ricci, affidati a un contributo in corso di stampa, di cui vengo a conoscenza mentre questo lavoro è in bozze. Ringrazio infinitamente la studiosa per avermene consentito la lettura in anteprima.

132. *Ivi*, p. 48.

133. *Ivi*, pp. 50-51.

134. Cfr. *supra*, I, §2, pp. 10-12.

135. Cfr. Azzetta, «*Qui disegna Dante e Beatrice che li parli*».

tavia la possibilità che gli allestitori di Altona, anziché disporre a loro volta dello stesso menabò, guardassero direttamente al libro, traendo ispirazione dalle figure lì dipinte, senza per questo trascurare materiali altri, magari presi a prestito da qualche fonte ulteriore. Una collazione puntuale delle singole soluzioni iconografiche offerte da ciascun esemplare consentirà, nel prosieguo di questa analisi, di verificare più in dettaglio anche l'effettiva praticabilità dell'“ipotesi-menabò”.

La recente riflessione di Franceschini sul proemio *Dante poeta sovrano* tradito da Altona nonché, come visto, sulla veste linguistica del manoscritto,¹³⁶ apporta un contributo importante anche alla discussione sui rapporti intercorsi tra i due esemplari, dacché adduce dati inediti e di assoluto rilievo circa la localizzazione dei copisti e la matrice guidiana di alcune proposte esegetiche di Altona (sebbene limitate allo spazio del solo proemio). Lo studioso documenta anzitutto, come anticipato, la stretta convergenza degli argomenti toccati nel cuore del proemio *Dante poeta sovrano* con alcune idee espresse da frate Guido al principio della sua impresa esegetica, dalle questioni legate al titolo scelto da Dante per il suo poema, toccate al §2 del proemio di Altona e rintracciabili già nel *Prologus* delle *Expositiones* di Guido,¹³⁷ alla qualifica di Dante come poeta eccellente sopra ogni altro, formulata in Altona al §3 del proemio e già riconosciuta all'Alighieri dal frate carmelitano sia nel *Prologus*¹³⁸ che a chiusura del commento.¹³⁹ Il primo e il quarto paragrafo del proemio di Altona – seguiti da un breve sunto della prima cantica, che introduce al riepilogo visivo affidato alla *rota Inferni* – svolgono invece funzione di raccordo tra le parti e sintetizzano un paio di snodi del prologo di Guido, eliminando però a piè pari la gran parte dei riferimenti scritturali di cui risulta infarcita la primissima riflessione del frate carmelitano.

Tale stretta dipendenza dei contenuti del proemio di Altona dall'esegesi di Guido sembrerebbe confermata e rafforzata dai controlli praticati da Franceschini sui testi traditi da Chantilly,¹⁴⁰ dai quali emerge che Altona condivide con quest'ultimo alcune importanti lezioni testuali, e non solo con riferimento al testo del poema, ma anche con quanto si ricava dalle traduzioni o dalle parafrasi elaborate da frate Guido nelle sezioni di commento corrispondenti, e talvolta solo con le lezioni tradite da queste. In questa direzione, un ancor più recente scavo condotto da Fara Autiero sulle carte dei testi traditi dai due codici¹⁴¹ ha posto in grande evidenza la corrispondenza strettissima tra le rubriche di Altona e gli *incipit* delle *Expositiones* così come traditi da Chantilly (Altona pare a tutti gli effetti volgarizzare gli *incipit* del commento di Guido), ma anche la mancata coincidenza di un numero consistente di lezioni dell'*Inferno* di Altona con il testo dantesco di Chantilly (che il copista sembrerebbe aver trascritto tenendo fede al «proprio “antigrafo di bottega”»¹⁴²), a fronte invece della buona corrispondenza con le lezioni registrate,

136. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*.

137. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 243.

138. Cfr. *ivi*, pp. 242-245.

139. Cfr. *ivi*, p. 982.

140. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, pp. 88-89.

141. Cfr. Autiero, *Codex Altonensis e ms. 597 di Chantilly*.

142. Cfr. *ivi*, p. 20: «da un punto di vista testuale, non è possibile stabilire rapporti tra Alt e Cha poiché il copista di Vat ha utilizzato per l'*Inferno* il proprio “antigrafo di bottega”, l'esemplare di copia alla base della propria produzione».

sempre sullo stesso codice, nella *Deductio* o citate nell'*Expositio lictere* all'interno delle sezioni del commento guidiano: un insieme di dati, questo, che per la studiosa provverebbe il ricorso dei copisti di Altona non direttamente ai testi di Chantilly, ma a quelli traditi da un antigrafo condiviso.¹⁴³ Secondo la studiosa, tale antigrafo incarnerebbe il modello testuale e iconografico di entrambi gli allestimenti, rispetto al quale ciascuno avrebbe compiuto precise scelte operative: «Cha ha tratto il commento guidiano e le immagini, mentre Alt ha ricopiato il testo della *Commedia*, le immagini e ha volgarizzato (per le rubriche) e riassunto (per quanto riguarda *Dante poeta sovrano*) le *Expositiones* del frate pisano».¹⁴⁴

In precedenza, dopo lo studio monografico di Chiara Balbarini sul *Dante* di Chantilly e l'accenno alla possibilità che le illustrazioni condivise con Altona potessero derivare anche da un brogliaccio circolante presso gli artisti pisani,¹⁴⁵ la questione genealogica che coinvolge i due codici era stata toccata da Antonella Ippolito¹⁴⁶ e, più distesamente, come già detto, da Fabrizio Franceschini,¹⁴⁷ entrambi orientati invece a favore di una diretta dipendenza delle iconografie di Altona da quelle già realizzate sulle carte del *Dante* di Chantilly. Vedremo in dettaglio, nel prosieguo dell'analisi, quali conclusioni potranno scaturire dall'indagine sistematica delle scelte compositive e iconografiche compiute dai due codici nel quadro dei singoli allestimenti, e ciascuna scelta in rapporto a quella praticata dall'esemplare affine.

La collazione integrale delle miniature realizzate sui due esemplari consente di isolare anzitutto alcune costanti illustrative del percorso iconografico offerto dalla *Commedia* di Altona e di definire meglio le convergenze, e soprattutto gli scarti,¹⁴⁸ esistenti tra queste figurazioni e le soluzioni visive del *Dante* di Chantilly. Poiché quest'ultimo è latore del testo e del commento alla sola prima cantica, come già detto, i confronti puntuali tra le miniature dei due codici saranno di necessità praticati sul solo *Inferno*, lasciando aperta la possibilità che per le altre due cantiche gli allestitori di Altona abbiano preso a riferimento un diverso modello o elaborato un progetto autonomo.

L'affinità tra le soluzioni visive di Chantilly (= Cha) e Altona (= Alt) risulta ampiamente documentabile ma, a differenza di quanto visto negli altri due esempi di parentela iconografica qui indagati, questa non si caratterizza per recuperi sistematici di intere visualizzazioni, quanto per selezioni accurate di singole iconografie. Il maggior grado di elaborazione delle proposte visive di Alt rispetto alle soluzioni più essenziali tradite dal codice affine è difatti tale da poter affermare che quasi non sussiste, tra le sue carte, striscia illustrativa identica alla corri-

143. Scheel, *Der Codex Altonensis und die handschriftliche Überlieferung der Göttlichen Komödie*, pp. 51-54 e Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, p. 2, si esprimevano invece a favore della diretta dipendenza del testo di Altona da quello di Chantilly.

144. Ivi, p. 22.

145. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 28.

146. Cfr. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 179.

147. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, pp. 85-88.

148. Secondo un suggerimento metodologico già avanzato da Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, pp. 190-191: «il rapporto [...] andrebbe forse chiarito e riconsiderato alla luce degli elementi discrepanti e della complessità derivante dalle differenze stilistiche tra le varie sezioni».

spondente realizzata da Cha. Nel quadro di un'affinità meno pervasiva di quella osservata negli altri due casi di indagine affrontati – ma che, con riferimento all'esegesi cui entrambi gli allestimenti fanno capo, seppur in misura diversa, potremmo definire “strutturale” –, sarà utile soffermarsi su una selezione delle varianti iconografiche più significative, anche questa volta riunite in macro-gruppi, costituiti a partire dalla conformità e dall'accostabilità dei fenomeni grafici e iconografici di volta in volta registrati.

3.1. Schede di confronto

a) Proposte figurate esclusive di Cha e Alt

Nell'affrontare quest'ultimo caso di studio, andrà anzitutto tenuta in debita considerazione la natura esegeticamente orientata dei due corredi presi in esame. A differenza di quanto visto per i casi di affinità iconografiche esplorati in precedenza e come già emerso nella sezione introduttiva di questa terza e ultima indagine, i corredi di Cha e Alt dipendono ciascuno da uno specifico orientamento esegetico, latori entrambi di soluzioni visive che i dati offerti dal dettato dantesco non sempre bastano a spiegare, anzi talvolta decifrabili solo mediante il ricorso a una o più fonti esegetiche. Se Cha, come anticipato, costituisce un progetto coerente, le cui immagini risultano strettamente connesse al commento che abita le medesime pagine, l'assenza di materiale esegetico esteso sulle carte di Alt invita a guardare con attenzione proprio all'insieme delle soluzioni visive, tra le molte tradite dal codice, smaccatamente dipendenti da letture e interpretazioni guidiane, oltre che condivise con Cha.

È su questo gruppo di lezioni figurate che si fonda la parentela iconografica tra Cha e Alt, non sussistendo tra i due corredi, come anticipato, una comunanza compositiva d'insieme. Di queste proposte visive un buon numero appare peraltro esclusivo dei due corredi e isola i due esemplari nel panorama della più ampia tradizione illustrata della *Commedia*. In qualche caso i due codici tramandano soluzioni visive pienamente coerenti con le glosse di Guido da Pisa – e si ricordi che, nel *Dante* Cha, le immagini abitano proprio il margine inferiore delle pagine che tramandano il commento –, ma al contempo non rispondenti al significato comunemente riconosciuto al passo narrativo illustrato o latrici di uno solo dei punti di vista possibili connessi al luogo testuale ed esegetico trasposto in figura. Simili corto-circuiti, tali rispetto al testo di Dante e non rispetto a quello di Guido, non sono chiaramente in alcun modo assimilabili alle imprecisioni più e meno volontarie messe in campo dai miniatori e documentate nei due capitoli precedenti, né derubricabili a spie di incertezze esecutive e fraintendimenti delle soluzioni di riferimento viste altrove, dacché pienamente atti allo scopo, suggeriti dal programma di illustrazione stesso e del tutto coerenti con il frammento testuale ed esegetico illustrato. Trattasi, com'è evidente, di deviazioni dal testo dantesco di natura assai diversa da quelle censite in precedenza, dacché presuppongono (e insieme denunciano) la mediazione, nel passaggio dal testo all'immagine, di una specifica lettura critica, e non – come registrato di frequente negli altri due casi – l'interferenza di inciampi di natura grafica o iconografica.

*If*I, Cha (c. 34r) [fig. 75] - Alt (c. 6v) [fig. 76]. *Dante nella selva; Incontro con Virgilio*

La prima miniatura narrativa del corredo di Alt illustra, in accordo con Cha, l'apparizione di Virgilio a Dante, contestuale all'incontro con le tre fiere, qui assiegate sulle pendici di un monte. L'impianto compositivo della scena e alcuni dettagli di tipo grafico, come ad esempio l'increspatura del mantello di Dante, denunciano un contatto piuttosto stringente tra le due imprese decorative: si osservi il «mantello sollevato e increspato»¹⁴⁹ del protagonista di Cha, riprodotto anche in Alt sebbene sia qui ridotta drasticamente la distanza tra il poeta e la prima fiera, e la soluzione, a fronte della nuove proporzioni, rischi di risultare persino incongrua.¹⁵⁰

Com'è stato più volte rilevato, le soluzioni dei due codici risultano inoltre accomunate, e in via del tutto esclusiva, dall'impiego per entrambi i poeti di abiti talari (piviale e tunica), propri dell'iconografia sacerdotale¹⁵¹ e certo autorizzati dall'interpretazione guidiana del poema dantesco,¹⁵² di cui sul piano iconografico si rintracciano, come già visto, indizi ulteriori nel riquadro figurato che introduce al prologo delle *Expositiones* (c. 31r)¹⁵³ e nelle letterine abitate del frontespizio dell'*Inferno* (c. 1r)¹⁵⁴ e della *Deductio de vulgari in latinum* del primo canto del poema (c. 33v).¹⁵⁵

149. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 89.

150. La soluzione di Cha, estesa con grande libertà tra il margine inferiore e quello laterale della carta, riesce nell'intento di rappresentare un Dante assai impaurito, che scappa a gran velocità dalle fiere. Quella di Alt, concentrata invece in uno spazio ben più ristretto, ricavato tra i gruppi di terzine dedicate alla presentazione di Virgilio (*If* 70-75), appare, per forza di cose, molto meno dinamica.

151. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 60-62, 82-83, 96-97.

152. La scelta iconografica deriva dalla «specificazione concezione della poesia espressa da Guido, ovvero dal tema del poeta teologo e della equiparazione della poesia antica alle Sacre Scritture» (Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 97). La complessità – nonché apparente contraddittorietà – dell'interpretazione che Guido dà della *Commedia*, elaborata nelle *Expositiones* e trasferita alle figurazioni di Cha, è ben compendiata in un'efficace riflessione di Lucia Battaglia Ricci: «Anche se è probabilmente proprio lui [*scil.* Guido da Pisa] a lanciare per primo, in forme enfatiche ed esasperate, l'idea che la *Commedia* sia scrittura profetica, tuttavia è altrettanto forte in lui la consapevolezza del valore di questa scrittura poetica [...] e mentre esalta e analizza anche i valori strettamente formali del testo, non ne dimentica affatto la dimensione *fictione*» (Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 38-39). Sulla questione cfr. anche Saverio Bellomo, *La Commedia attraverso gli occhi dei primi lettori*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 73-84: 78-82; Id., *Guido da Pisa*, p. 272; e da ultimo Franceschini, *Guido da Pisa*, pp. 274-275, con bibliografia pregressa.

153. Il riquadro, come anticipato, illustra l'episodio biblico che vede il profeta Daniele interpretare una visione offerta al re di Babilonia. Sulle analogie instaurate da frate Guido tra questo episodio e la propria attività di esegeta di Dante, cfr. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso*, pp. 98-100.

154. Nella letterina incipitaria *N* figura un Dante seduto a uno scrittoio, con lo sguardo rivolto verso un clipeo polilobato ospitante Virgilio. Per la lettura critica dell'immagine cfr. Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 32-34; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 82-83.

155. La miniatura illustra un Dante addormentato, alla cui spalle compare una selva: difficile dire con esattezza se si tratti del Dante poeta o del Dante *agens*. Sulla tradizione dei Danti dormienti cfr. Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 34-43;

Il «peculiare copricapo a forma di tiara intrecciata»,¹⁵⁶ che in Cha adorna entrambi i poeti, in Alt ricopre invece il solo Virgilio, e a Dante è affidato un più generico copricapo laico.¹⁵⁷ Gettando però uno sguardo al Dante del frontespizio di Alt (c. 6r), sembrerebbe che in questa prima immagine il poeta dormiente, ritratto all'interno della lettera *N* che introduce all'*Inferno*, con il volto appoggiato a una mano, indossi a sua volta, e per questa sola occorrenza, un copricapo molto simile alla tiara che caratterizza i due poeti di Cha (e poi, come detto, il solo Virgilio di tutte le miniature di Alt). Dal momento che Alt, accogliendo di fatto l'iconografia sacerdotale attestata anche in Cha e variando uno solo dei due copricapi, dà prova di non ricevere acriticamente la lezione figurata ma di elaborarla alla luce di una propria personale lettura, sarà utile interrogarsi sulle ragioni dell'adozione del copricapo talare per Dante in un unico e ben preciso luogo del percorso illustrato. Si potrebbe, per esempio, ragionare sulla possibilità che gli allestitori di Alt avessero cognizione della distinzione tra il Dante che compie il cammino e si fa personaggio del suo poema, così come raffigurato lungo l'intero percorso per immagini del corredo, e il Dante che compone l'opera, posto in apertura della sua impresa poetica. Se quella che apre l'*Inferno* di Alt è una rappresentazione di Dante poeta¹⁵⁸ e solo qui il protagonista indossa un copricapo identico a quello di Virgilio (e a quelli che indosseranno i quattro poeti del *Limbo* in *If IV*, c. 11v [fig. 82]), è plausibile che gli ideatori del progetto iconografico, consapevoli della novità e dell'eccezionalità di un'opera come la *Commedia*, intendessero così innalzare Dante al livello degli autori classici¹⁵⁹ e affidassero allo scarto tra l'immagine incipitaria e le miniature successive la distinzione esegeticamente rilevante tra il *viator*, ancora imperfetto lungo i percorsi del suo viaggio, e il poeta, assunto al rango dei grandi *auctores* dell'antichità in virtù della composizione del suo «sacrato poema» (*Pd XXIII* 62). L'immagine di apertura di questa *Commedia* andrebbe difatti considerata alla luce del suo più ampio e specifico contesto visivo [tav. 18], ossia della cornice di medaglioni ospitanti diverse *autorictates* distribuita sui quattro lati della pagina, cornice che, per il peculiare retroterra

Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 91-98. Utili riflessioni critiche nel più recente Pegoretti, «*Visio*» e «*fictio*» nelle antiche illustrazioni della *Commedia*.

156. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 82.

157. Come ha già notato Balbarini, *ivi*, pp. 96-97.

158. Per quanto, più in generale, sempre difficile ad affermarsi con certezza: si vedano in proposito le considerazioni di Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 34-43; Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 91-98. Peraltro, in questo caso specifico, il Dante che abita la letterina *N* non è ritratto allo scrittoio, intento a comporre l'opera, ma parrebbe «dormiente», ossia, secondo i canoni in uso al tempo, «sognatore» (cfr. Melissa Horn, *Manuscripts pien di sonno: Dreaming in Trecento Copies of the Comedy*, in «*Dante Studies*», 134 (2016), pp. 225-252: 231; Pegoretti, «*Visio*» e «*fictio*» nelle antiche illustrazioni della *Commedia*, p. 135). La posa e il contesto sono tuttavia compatibili anche con una rappresentazione del poeta assorto in meditazione. Per Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 86, invece, il Dante di Alt, «pur atteggiato diversamente da quelli della *N* di Cha e dell'*A* iniziale del commento di Guido [...], allude in quanto dormiente all'interpretazione guidiana della *Commedia* come *visio in somnio*».

159. Definito, appena poche carte prima e forse non a caso, «poeta sovrano, corona e gloria della lingua latina». Cfr. il testo vergato a c. 3r di Alt, nella trascrizione di Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 81.

storico-culturale cui rimanda,¹⁶⁰ appare più in linea con una lettura letterario-creativa dell'opera di Dante che con una rivendicazione di marca profetico-sacrale, quale quella che invece sottende alla figurina incipitaria (e all'intera impresa) di Cha.¹⁶¹

Tornando alle due miniature di *If*I, comune ai soli Cha e Alt in tutta la tradizione illustrata della *Commedia* è pure la presenza, sulla cima del monte, di quella stella di Venere che, per frate Guido, scioglie il riferimento al «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» (*If*I 17-18),¹⁶² in luogo della più diffusa identificazione con il Sole. La tessera iconografica, già segnalata e discussa da Lucia Battaglia Ricci,¹⁶³ è uno degli esempi più noti e più eloquenti della possibile interazione tra commenti scritti e figurazioni, nonché della portata esegetica di alcune trasposizioni visive, partecipi della peculiare lettura di un passo specifico o di un'opera tutta. La figurazione della stella di Venere messa a punto su Cha mostra di derivare direttamente dall'interpretazione che l'esegeta, il cui commento abita la medesima carta, dà di questo determinato luogo dantesco. Il ricorrere della lezione figurata anche in Alt – sulle cui carte, come detto, non c'è traccia della glossa di frate Guido – ribadisce con forza un contatto strettissimo tra il corredo trádito dal primo codice e quello elaborato dal secondo.

*If*III, Cha (c. 48r) [fig. 77] - Alt (c. 10r) [fig. 78]. *Dante e Virgilio attraversano la porta dell'Inferno*

In apertura del terzo canto del poema, nel ritrarre il passaggio dei due poeti attraverso la porta infernale, Alt condivide con Cha alcune lezioni figurate non banali. Se è vero che la porta merlata di Alt, in mattoncini rossi come in Cha, appare meno imponente di quella realizzata sul codice affine e, complice l'introduzione di varianti minime nello schema compositivo basilare,¹⁶⁴ il momento stesso dell'ingresso all'Inferno appare complessivamente meno dram-

160. Si veda più in dettaglio *infra*, §5, pp. 283-283.

161. Già Pegoretti, "Visio" e "fictio" nelle antiche illustrazioni della *Commedia*, pp. 135-136, calando l'illustrazione della *N* incipitaria nel quadro del frontespizio che la incornicia, nota che, se di un Dante sognatore si tratta, è pur vero che «questo sognatore si colloca in una complessa strategia di autorizzazione del poema e del poeta, accompagnato sulla pagina di sinistra da una complessa allegoria che include Giustizia, Filosofia e le arti liberali, e circondato da un eclettico pantheon di auctoritates».

162. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 261: «Iste planeta, qui suis radiis montem vestit, est prefulgida stella Venus».

163. Cfr. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana*, p. 41: «evidente che si è qui di fronte ad un caso di intervento attivo del commentatore sull'illustratore». Cfr. anche Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 84-87.

164. Rispetto a quanto visualizzato in Cha, Virgilio non trascina con forza Dante e questi non guarda atterrito in direzione della torre. Il momento narrativo cui dà figura Cha è qui già superato; la miniatura di Alt si concentra difatti sulla fase del passaggio vero e proprio, ritraendo Dante al di sotto dell'arco di ingresso mentre il suo maestro ha già varcato completamente la soglia (di Virgilio si intravedono soltanto una porzione della barba e la lunga veste). Resta centrale, in entrambe le figurazioni, la trasposizione visiva del gesto paterno di Virgilio che, nel dare avvio al cammino, sostiene Dante tenendolo per mano (cfr. *If*III 19-21: «e poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond'io mi confortai / mi mise dentro a le segrete cose»).

matico, la proposta visiva di Alt conserva tuttavia un paio di inserti altamente simbolici, presenti nel solo Cha ed estranei alla restante tradizione miniata della *Commedia*.

Anzitutto, come si vede già in Cha, due pipistrelli neri, ciascuno collocato su un lato, affiancano l'arcone d'ingresso della porta dipinta, mentre un uccello assai sinistro (meno aggraziato del gufo reale e delle due civette realizzate in Cha¹⁶⁵) sormonta la torre merlata.¹⁶⁶ La presenza di uccelli e simboli notturni, non autorizzata dal testo né a chiare lettere dal commento di Guido, ma forse spiegabile «facendo ricorso alle convenzioni culturali due-trecentesche»¹⁶⁷ e a un sistema simbolico condiviso, assume le forme di un'interpolazione «tutt'altro che gratuita».¹⁶⁸ Discordante tra le due soluzioni risulta invece la scritta apposta sulla porta dell'Inferno, in Cha compendiata nell'impiego della sola parola latina «IUSTITIA»,¹⁶⁹ mentre in Alt richiamata recuperando il verso conclusivo dell'epigrafe infernale: «Lasciate ogni speranza o voi che entrate» (*If* III 9). A giudicare dalla scrittura, di mano diversa da quella che copia il testo del canto e forse più tarda, la citazione vergata sulla porta di Alt parrebbe a tutti gli effetti un'aggiunta successiva; tuttavia, la conformazione dello spazio rettangolare frapposto tra la porta e i merli della torre autorizza a ritenere che fosse qui previsto l'inserimento di un'iscrizione sin dall'origine. Con specifico riferimento alla porta merlata si rivela infine proficuo il confronto di questa soluzione con quella che Alt realizza all'altezza della carta ospitante la *rota Inferni* e che, ritraendo i due poeti davanti all'arcone di ingresso, con il primo che tiene la mano al secondo, parrebbe dare figura all'attimo che immediatamente precede quello ritratto nella miniatura di *If* III, forse a quest'altezza variata intenzionalmente da Alt per ovviare alla ripetizione di uno snodo testuale già figurativamente affrontato. La prima porta di Alt (c. 5r) ospita peraltro un'iscrizione che richiama proprio i primi due versi del canto («P[er] me si va nella città dole[n]te / p[er] me si va nel eterno dolore», cfr. *If* III 1-2), copiati dalla stessa mano che trascrive i contenuti della *rota Inferni*. Anche da questo confronto risalta la spiccata affinità delle soluzioni tradite dai due corredi, assai vicini, come si è visto, sia sul piano esecutivo-iconografico che su quello grafico-compositivo.

165. Cfr. Lucia Battaglia Ricci, *A proposito di una porta che parla* (*Inf* III 10-12), in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paoletta, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 129-152: 139; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 91.

166. La consonanza tra le due miniature è segnalata anche da Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 86.

167. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana*, pp. 42-43 e, più distesamente, Ead., *A proposito di una porta che parla*, pp. 138-139. In Cha un uccello notturno (un gufo reale) fa la sua prima comparsa già nella miniatura relativa al canto precedente, collocato al di sopra della selva in opposizione a un gruppetto di uccelli diurni che invece circondano il colle luminoso.

168. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana*, p. 42.

169. Cfr. Battaglia Ricci, *A proposito di una porta che parla*, pp. 138-139. Di grande interesse, in questo studio, l'accostamento di tali iscrizioni all'epigrafistica medievale e, più in particolare, a una pratica di scrittura monumentale non scolpita, ma vergata con vernici o a inchiostro, di cui i pochi esempi danteschi di visualizzazione della porta di *If* III potrebbero costituire preziose testimonianze indirette.

If III, Cha (c. 49r) [fig. 79] - Alt (c. 10v) [fig. 80]. *Gli ignavi*

In accordo con Cha, Alt traspone qui in figura lo scenario che si offre ai due poeti una volta superata la porta d'ingresso dell'Inferno: una schiera di anime nude e tormentate da mosconi e vespe (*If* III 64-66) – di proporzioni enormi in Alt, più minute in Cha – seguono un diavolo standardiere, colpito a sua volta dalle medesime torture. Rispetto alla dinamicità viva in Cha, garantita dalle pose allungate e dalla gestualità concitata delle figure ritratte,¹⁷⁰ anche in questo caso la scena di Alt, pur presupponendo il moto (come indica la presenza del diavolo porta-standardo a inizio schiera), appare nel complesso più statica.

La civetta che abita il campo dell'insegna trasportata dal diavolo scuro di Alt è elemento del tutto estraneo al testo dantesco, ma presente anche nella miniatura di Cha, una sorta di «*Leitmotiv*, come si è visto, del programma iconografico»¹⁷¹ tradito dall'esemplare ospitante il commento di frate Guido e, a quanto pare, ricorrente anche in quello messo a punto dagli allestitori di Alt. La presenza stessa di uno standardiere in apertura della schiera di anime rappresenta un'integrazione figurata al dettato dantesco, questa volta però non esclusiva di Cha e Alt, ma evidentemente percepita da molti illustratori come necessaria (o addirittura ovvia) di fronte al silenzio del testo: «E io, che riguardai, vidi una 'nsegna / che girando correva tanto ratta, che d'ogne posa mi pareva indegna; e dietro le venia sì lunga tratta / di gente» (*If* III 52-55).¹⁷² Comune a Cha e Alt appare ancora la prevalenza, tra quelle rappresentate, di anime di ecclesiastici, riconoscibili dalla tonsura,¹⁷³ e più in particolare lo scioglimento della perifrasi dantesca, in relazione a «l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (*If* III 59-60), con la figura di Celestino V, agilmente identificabile in entrambe le miniature grazie alla presenza della tiara. La soluzione è suggerita dall'esegesi guidiana, che si schiera apertamente a favore di questa interpretazione: «Iste fuit Celestinus Papa, qui de heremo fuit abstractus et in summum Pontificem ordinatus post mortem Nicholai quarti; sed propter ignaviam cordis [...] se ipsum deposuit et Papatui renuntiavit».¹⁷⁴

Occorre tuttavia notare che, accanto alle lezioni figurate condivise appena enucleate, Alt registra, rispetto a quanto attestato in Cha, alcune varianti icono-

170. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 93.

171. Ivi, p. 92. Cfr. anche Battaglia Ricci, *A proposito di una porta che parla*, p. 139.

172. Resta comunque prerogativa dei soli Cha e Alt l'impiego di un demonio in apertura della schiera. Il compito di standardiere è invece affidato all'anima di Celestino V nei mss. Budapest, Universitätsbibliothek, Codex Italicus 1 (c. 3r) e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. 40.7 (c. 6r) o a un'anima dannata generica nei mss. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4776 (c. 7v); Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 74 (c. 9r); Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8 (c. 4v); London, British Library, Yates Thompson 36 (c. 5r).

173. Per le anime di Cha, cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 93: «la visualizzazione di tali dannati [...] sembra collegabile alla peculiare vocazione satirica con cui Guido da Pisa asseconda le critiche rivolte da Dante al clero».

174. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 302. E già nella *Deductio textus* del canto, poche righe prima, Guido traduce e precisa: «vidit ibi unam animam, videlicet animam Celistini pape» (p. 297). Come la precedente, anche questa tessera iconografica non è esclusiva di Cha e Alt: condividono l'identificazione dell'«ombra» con l'anima di Celestino V anche le miniature dei mss. Budapest, Biblioteca Universitaria, Codex Italicus 1, c. 3r; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.7, c. 6r; Parigi, Bibliothèque nationale de France, It. 74, c. 9r.

grafiche di assoluto rilievo: assistiamo anzitutto all'aggiunta di una vistosa quantità di sangue sul volto e sui corpi dei dannati (diavolo in apertura della schiera compreso) oltre che raccolta sul pavimento, ai piedi dei torturati, in perfetta aderenza al dettato testuale («Elle rigavan lor di sangue il volto / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi / da fastidiosi vermi era ricolto», *If* III 67-69);¹⁷⁵ Alt non presenta poi traccia, nella sua schiera di ignavi, dei diavoli che in Cha si mescolano ai dannati,¹⁷⁶ qui inseriti sulla scia del commento di Guido¹⁷⁷ e di una lettura molto letterale della terzina dantesca «Mischiate sono a quel cattivo coro / de li angeli che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio ma per sé fuoro» (*If* III 37-39).¹⁷⁸ Importa infine sottolineare che le discordanze visive appena enucleate paiono a tutti gli effetti il risultato di interventi piuttosto consapevoli, difficilmente ascrivibili all'estro personale degli artisti di Alt.

Mentre dunque alcune tessere visive condivise da Cha e Alt chiariscono una volta di più la stretta vicinanza dei corredi dei due manoscritti, divergenze iconografiche come le ultime viste provano la natura informata del corredo di Alt, i cui allestitori non paiono coinvolti in un'operazione di recupero pedissequo di un determinato modello iconografico-eseguitico ma piuttosto interessati a offrire una propria lettura delle diverse tappe del racconto dantesco e dell'opera nel suo complesso.

If IV, Cha (c. 51r) [fig. 81] - Alt (c. 11v) [fig. 82]. *Gli infanti del Limbo*

Nell'ambito della figurazione del IV canto dell'*Inferno*, Alt accorpa in un solo *bas de page* le due miniature che Cha riserva a due diversi luoghi del canto dantesco – la rappresentazione del Limbo dei pargoli (Cha, c. 51r) e l'incontro di Dante con i quattro poeti classici (Cha, c. 52v) – e integra, sulla carta contigua, la trasposizione visiva di una parte degli spiriti magni enucleati da Dante, assente invece in Cha.¹⁷⁹ L'esito visivo finale, a volume aperto, è di straordinaria ricchezza.

Interessa qui soffermarsi sulla rappresentazione dei limbicoli di Alt, che ricorre a sua volta all'immagine di una cavità di pietra (l'elegante «grotta circo-

175. Non è chiaro, invece, se ai piedi degli ignavi di Alt siano presenti anche i vermi deputati a nutrirsi di quel sangue.

176. Questi diavoli – e quelli di molte altre miniature di Cha –, per la loro specifica conformazione e alcuni peculiari attributi (musi schiacciati, occhi sporgenti e spesso fiammeggianti, orecchie appuntite, peluria scura e spessa, raffi e runcigli), mostrano stringenti analogie con le figure diaboliche che abitano le figurazioni del *Trionfo della Morte* e dell'*Inferno* affrescati nel Camposanto monumentale di Pisa, come già rilevato da Meiss, *An Illuminated Inferno*, p. 28; Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino*, pp. 60-61; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, *passim*.

177. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 297: «Et in prima ripa istius fluminis per circuitum ponit se invenisse multitudinem maximam animarum cum illis angelis mixtam qui in illa pugna, que fuit in celo, neque cum Deo neque cum Lucifero tenuerunt».

178. Chiara Balbarini motiva l'inserito di Cha con la volontà dell'artista di «caricare la rappresentazione di toni grotteschi e rendere ancora più terribile la pena di questi dannati» (*L'Inferno di Chantilly*, p. 92).

179. Si veda in proposito la scheda di confronto relativa all'episodio nella sezione c) *Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt*.

scritta in un'«sedra classicheggiante»¹⁸⁰ di Cha), e vi colloca all'interno solo infanti, pur delineando i contorni della struttura rocciosa con tratto meno sapiente e i corpi e i volti dei pargoli con precisione anatomica e carica espressiva nettamente inferiori. La lezione figurata è di grande interesse poiché – come nota già Franceschini¹⁸¹ – non risulta autorizzata dal testo dantesco, che descrive un Limbo abitato da «turbe [...] molte e grandi», composto indistintamente «d'infanti, di femmine e di viri» (*If* IV 29-30), ma incoraggiata dal commento di Guido, secondo il quale questa particolare zona dell'Inferno andrebbe invece distinta in «Limbum puerorum et habitationem tam virorum quam mulierum».¹⁸² Con l'interpretazione guidiana concorda anche quanto si ricava, sulle pagine di Alt, dalla rubrica che introduce al canto IV (c. 11rb: «dove pone il limbo de parvoli innocenti»), dalla sintesi offerta dal proemio *Dante poeta sovrano* in apertura del codice (c. 4ra: «il limbo de parvoli inoce[n]ti») e dalla breve didascalia contenuta nella *rota Inferni* (c. 5r: «lo limbo de parvoli inoce[n]ti»). Dietro la soluzione visiva di Alt si intravede dunque un'intenzione esegetica ben precisa, ricorrente in ciascuno dei luoghi deputati ad accoglierla. Come messo efficacemente in luce da Franceschini, la forte coerenza interna appena documentata e il totale accordo con quanto scritto e figurato in Cha si rivelano peraltro specifici di Alt, estranei al resto dei manoscritti latori del proemio *Dante poeta sovrano*.¹⁸³

La lezione iconografica di *If* IV, al pari della rappresentazione del «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» di *If* I 17-18, costituisce un caso di deviazione (in figura) dal testo dantesco e di accordo iconografico con il commento di Guido macroscopico ed esclusivo di Cha e Alt.

If V, Cha (cc. 60v-61r) [fig. 83] - Alt (cc. 12v-13r) [fig. 84]. *Incontro con Minosse*

Sfruttando il margine inferiore di due carte contigue e una porzione del margine laterale destro della seconda carta, Alt traspone in immagine tutti gli eventi descritti nel V canto dell'*Inferno*, dando figura anche agli episodi narrati nel testo dantesco e omessi dal racconto visivo di Cha.¹⁸⁴ Rispetto alla proposta più contenuta elaborata da quest'ultimo – incentrata sulla rappresentazione di Minosse e di due gruppi di anime di lussuriosi, tra le quali si distinguono tre donne (presumibilmente Semiramide, Didone e Cleopatra) e, poco più dietro, una coppia (Paolo

180. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 95. La struttura rocciosa di Cha, al pari dei diavolacci sopra menzionati, risulta a mio avviso estremamente consonante con le cavità contenenti dannati affrescate nell'*Inferno* del Camposanto pisano.

181. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 86.

182. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 309.

183. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 86: «Gli altri testimoni di *Dante poeta sovrano*, con rubriche diverse rispetto ad Alt, in quella del c. IV parlano invece di un unico “luogo detto Limbo” ove si sconta la “pena de’ non battezzati”», con citazione puntuale dal Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 1038, cc. 3v e 17v.

184. È il caso, per esempio, della rappresentazione delle anime in attesa del giudizio di Minosse, così come descritto in *If* V 13-15. Ritratte in modulo minore rispetto alle altre figure in scena, queste anime risultano diversamente caratterizzate: due, o forse tre, sono certamente ecclesiastiche (una tonsurata, un'altra dotata di tiara e una terza ricoperta di un mantello monacale con cappuccio), una quarta indossa un elmetto, un'altra ancora un copricapo simile a una feluca, l'ultima porta le mani al volto e pare sprovvista di specifici attributi.

e Francesca) –, Alt offre una trasposizione visiva estesa ed esaustiva del complesso delle anime lussuose menzionate da Dante.¹⁸⁵

Accomuna i due codici, e ancora una volta ne denuncia la strettissima familiarità iconografica, la peculiare caratterizzazione di Minosse e, più specificamente, l'introduzione di due armigeri al suo fianco, del tutto estranei tanto al testo dantesco quanto al commento di Guido, forse riconducibili a un'«originalissima invenzione dell'illustratore di Cha».¹⁸⁶ In entrambe le soluzioni, concordi nel complesso ma personalizzate nei dettagli, Minosse è un giudice classico dalle sembianze umane;¹⁸⁷ in entrambi i casi seduto in cattedra, in Cha è «vestito del mantello rosso dottorale [...] con bavero e copricapo bordati di ermellino»,¹⁸⁸ in Alt ricoperto di una tunica con colletto e polsini bordati d'oro e copricapo analogo. Ad entrambi i guardiani non manca una lunga coda dantesca, serpentiforme e attorcigliata in Cha, generica e più lineare in Alt. Sebbene Alt muti in parte le sembianze degli armigeri di Cha – che da diavoli scuri, dalle lunghe orecchie di lepre e zampe caprine o di rapaci, divengono uomini (soldati) a tutti gli effetti –, è assai significativo il persistere della tessera iconografica, evidentemente presente anche in Alt in ragione della sua valenza ermeneutica, chiarita dalla fitta dotazione di corazze, elmetti, grossi scudi¹⁸⁹ e armi varie,¹⁹⁰ che accrescono la temibilità del giudizio per le anime appena giunte all'Inferno.

Integrazioni iconografiche indebite come quest'ultima – un discorso analogo investe la civetta e i pipistrelli che sormontano la porta di *If* III – costituiscono indizi rilevanti per la definizione della relazione iconografica intercorsa tra Cha e Alt, dacché risultano compatibili, in ragione della loro stravaganza, soltanto con la visione diretta, da parte di quest'ultimo, delle soluzioni così come tradite dal primo. Alt avrebbe potuto visionare tali soluzioni direttamente sulle carte di Cha

185. Con particolare aderenza al dettato testuale, Alt illustra, a partire dall'alto, Semiramide (con corona e scettro), Didone (con corona e pugnale), Cleopatra (con corona e scettro); su un secondo livello compagno Elena, Achille, Paride, Tristano; infine, più vicini ai due poeti e sostenuti da due nuvolette, Paolo e Francesca.

186. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 99.

187. Complice forse il modello dell'*Eneide* virgiliana, che frate Guido cita espressamente nelle glosse vergate sulla stessa carta. Cfr. *ivi*, p. 98.

188. *Ibidem*.

189. Gli armigeri di Cha sono dotati di raffio e di falcetto, mentre quelli di Alt esibiscono anche una sorta di alabarda. I raffi qui rappresentati – e che saranno reimpiegati come strumenti di tortura in diverse altre miniature e di Cha e di Alt – per la loro eccezionalità, a fronte di altre tipologie disseminate nella tradizione figurata della *Commedia*, sono stati posti in relazione con quelli impugnati da alcuni diavoli ritratti negli affreschi del *Trionfo della Morte* e dell'*Inferno* del Camposanto monumentale di Pisa (cfr. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino*, p. 60; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 98-99). Aggiungo che i medesimi runcigli si rintracciano anche in alcune carte del Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, qui indagato nel cap. 1.

190. I soldati di Cha impugnano due grandi scudi, su ciascuno dei quali campeggia la figura di uno scorpione. Chiara Balbarini vi legge un simbolo del male, proponendo un confronto con un dipinto pisano di tardo Trecento oggi conservato al Museo Nazionale di San Matteo della stessa città (*L'Inferno di Chantilly*, p. 98, n. 56). Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 49, vi riconosce invece «un tipico simbolo giudaico [...], che a partire dal XIV secolo equipara il tradimento degli Ebrei alla puntura degli scorpioni, in un'associazione che in questa miniatura giunge ad accomunare il popolo d'Israele con i diavoli». Alt si discosta lievemente dalla proposta di Cha, ritraendo uno scorpione sul primo scudo e un drago sul secondo.

(o di un codice in tutto simile a Cha), oppure su un taccuino appositamente allestito per il suo approntamento (ammettendo però, in quest'ultimo caso, che fosse proprio frate Guido, unico estensore plausibile di un brogliaccio finalizzato alla realizzazione di un corredo come quello di Cha, a raccomandare inserti così singolari). Ma su questo problema nodale dell'affinità di Cha e Alt sarà utile tornare una volta ricostruito per intero il quadro delle somiglianze e delle divergenze iconografiche esistenti tra i due corredi.

If VII, Cha (c. 70v) [fig. 85] - Alt (c. 14v) [fig. 86]. *Incontro con Pluto*

La raffigurazione di Pluto, guardiano del quarto cerchio infernale, costituisce un caso ulteriore di accordo visivo esclusivo e sostanziale tra i due codici esaminati, mediato dalla lettura esegetica guidiana: il guardiano, non particolarmente caratterizzato da Dante, è invece qualificato da Guido, per la specifica funzione assolta e per il peccato che in prima persona rappresenta, «episcopus avarorum»,¹⁹¹ con una definizione che asseconda una certa vena anticlericale, qui senz'altro autorizzata dal testo,¹⁹² ma caratterizzante in verità l'intera esegesi del frate carmelitano.¹⁹³ Nella miniatura di Cha, realizzata sulla stessa carta latrice del commento di frate Guido e in linea con esso, Pluto veste uno sfarzoso mantello (si direbbe un piviale rosso), indossa la mitra e siede su un faldistorio, impugnando a mo' di pastorale uno strumento di tortura del tutto analogo al raffio già incontrato tra gli attributi di un armigero di Minosse; lo circondano infine grossi sacchi ricolmi di denaro.¹⁹⁴ Seppur non del tutto sovrapponibile a quello di Cha,¹⁹⁵ il Pluto di Alt conserva ciascuno degli elementi esegeticamente pregnanti traditi dal codice affine: ereditando la connotazione ecclesiastica, e più specificamente vescovile, scaturita dall'interpretazione esegetica di Guido, il guardiano infernale di Alt dispone a sua volta di abito talare, mitra vescovile e runciglio-pastorale.¹⁹⁶

Come le precedenti, quest'ulteriore vicinanza iconografico-esegetica di Cha e Alt testimonia la dipendenza della soluzione visiva elaborata da quest'ultimo dalla glossa di Guido e forse dalla trasposizione figurata di quella stessa della glossa, così come la vediamo in Cha. Non così, invece, per quanto concerne la raffigurazione della pena di avari e prodighi, in Alt totalmente rivoluzionata negli schemi compositivi e iconografici, e dunque – si dovrà credere – nell'interpretazione critica che gli allestitori del libro intesero conferirle.¹⁹⁷

191. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 384.

192. La prevalenza di uomini appartenenti al clero tra quelli qui puniti è ribadita dallo stesso Dante: cfr. *If* VII 37-48.

193. In proposito cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 77, 92-93, 114; Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, pp. 30-32 e *passim*.

194. Per la descrizione della miniatura cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 100; si veda anche Ead., *Progetto d'autore e committenza illustre*, p. 379.

195. Differiscono, rispetto a Cha, le sembianze del guardiano (umano in Alt, salvo che per le zampe di rapace), la sua gestualità, la forma e la struttura del trono su cui siede.

196. Nel panorama della tradizione miniata della *Commedia*, questa particolarissima tessera iconografica è esclusiva di Cha e Alt. Per un primo quadro delle rappresentazioni di Pluto in ambito dantesco cfr. BMS, pp. 124-125; sulle figurazioni più singolari del guardiano cfr. Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 109-111.

197. Cfr. la scheda di confronto relativa a *If* VII nella sezione b) *Macro-varianti iconografiche di Cha e Alt*.

If XVII, Cha (c. 120v) [tav. 20] - Alt (c. 26r) [tav. 21]. *Incontro e dialogo con gli usurai*

La miniatura di c. 26r di Alt, eccezionalmente incorniciata,¹⁹⁸ ritrae il solo Dante in dialogo con gli usurai, omettendo, in maniera estremamente fedele al testo (*If* XVII 39-42) e diversamente da quanto accade in Cha, la figura di Virgilio. In Cha, come ha suggerito Chiara Balbarini, la presenza del poeta latino, non motivata dal testo, «obbedisce a uno schema figurativo che si ripete pressoché invariato in tutte le illustrazioni del manoscritto».¹⁹⁹ L'artista di Cha potrebbe dunque aver reiterato uno schema usuale anche laddove avrebbe dovuto variarlo oppure, ipotizzando l'esistenza di un modello ulteriore a monte dei due allestimenti, potrebbe aver alterato la sua fonte, mentre l'artista di Alt ne avrebbe riprodotto correttamente la soluzione; al contempo, infine non è possibile escludere che quest'ultimo abbia rielaborato (correggendola) l'immagine di Cha o un'immagine imprecisa identica a quella tradata da Cha.

Occorre inoltre notare che, nell'ambito della medesima illustrazione, Alt registra anche un'altra importante tessera visiva, in questo caso estranea alla lettera del testo, ma presente in Cha e ancora una volta indotta dalla glossa di frate Guido: all'estremità marginale destra della miniatura di Alt, compare un quarto usuraio, identificabile con Giovanni Buiamonti,²⁰⁰ a giudicare dallo stemma apposto sulla borsa appesa al collo del dannato, contraddistinto da tre caproni neri in campo giallo (*If* XVII 72-73: «Vegna 'l cavalier sovrano / che recherà la tasca con tre becchi!»). Il Buiamonti, come si sa, nel racconto dantesco è solo evocato, come anima prossima alla dannazione, da Rainaldo Scrovegni – il dannato che in Alt figura per terzo e in atto allocutorio, in linea con il testo²⁰¹ – e non già sopraggiunto tra i compagni, come del resto lo stesso Vitaliano del Dente, pure menzionato dallo Scrovegni e ancora vivo (*If* XVII 68-69: «sappi che 'l mio vicin Vitaliano / sederà qui dal mio sinistro fianco»). Dal momento che frate Guido mostra di non incappare in un errore di assimilazione delle due figure, ma di essere ben conscio della distinzione dei personaggi,²⁰² la raffigurazione di Buiamonti (e non di Vitaliano) si dovrà verosimilmente alla pronta disponibilità di notizie relative alle insegne araldiche del fiorentino, fornite già a testo da Dante e registrate con puntualità dallo stesso Guido, tanto nella *Deductio textus* del canto quanto nel commento vero e proprio,²⁰³ e forse anche a una maggiore familiarità dell'esegeta con il personaggio implicato, al quale il frate carmelitano dedica uno spazio maggiore di quello offerto al primo.²⁰⁴

198. Secondo una costante illustrativa esclusiva dei canti XII-XIV, XVI, XVII-XVIII e, parzialmente, XIX dell'*Inferno* di Alt, probabile indizio della suddivisione dei lavori di decorazione tra più artisti.

199. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 111.

200. E non con Vitaliano, per cui cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 111.

201. La variante iconografica qui introdotta parrebbe “correggere” ancora una volta la soluzione di Cha, che sembra connotare in tal senso il secondo dannato rappresentato (Obriachi).

202. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 563: «Et iste [*scil.* Rainaldo Scrovegni] predixit autori de duobus maximis usurariis qui adhuc vivebant, [...] unus quorum vocabatur Vitalianus del Dente, natione etiam Paduanus. [...] Alius autem vocabatur dominus Iohannes Buiamonte de Florentia, cuius arma sunt campus de auro et tres hyrci nigri».

203. *Ibidem*.

204. Mentre il riferimento a Vitaliano si esaurisce in una menzione assai rapida, a proposito del Buiamonti Guido aggiunge qualche notazione, soffermandosi in particolare sull'impiego

La riproposizione del quarto usuraio anche sulla scena miniata di Alt parrebbe sì la reiterazione di uno schema compositivo visto in un modello, ma molto probabilmente operata in maniera consapevole dai suoi allestitori: alla luce dell'accentuata preoccupazione di aderenza al dettato testuale ravvisabile in un numero elevatissimo di soluzioni di Alt (già viste e che vedremo), è assai probabile che, se i programmatori di Alt avessero percepito la lezione iconografica come incongrua, l'avrebbero soppressa o rivista (che è quanto contestualmente avvenuto, con buona probabilità, per la figura di Virgilio in apertura della scena).

La diretta dipendenza, ancora una volta, di una soluzione iconografica specifica di Alt da informazioni ricavabili dal commento di Guido da Pisa e la stretta consonanza grafica dell'immagine con quella realizzata su Cha rendono poco plausibile l'ipotesi della mediazione, a monte di ciascun esemplare, di appunti e materiali preparatori assimilabili a un taccuino di istruzioni, e spingono a valutare con più forza la possibilità di un accesso diretto, da parte dei programmatori dell'impresa-Alt, alle immagini elaborate per accompagnare il commento di frate Guido. L'insieme delle convergenze iconografiche di Cha e Alt viste in dettaglio fino a questo momento (al netto naturalmente delle discordanze: trattasi pur sempre di due codici latini di soluzioni mai perfettamente sovrapponibili) pare dirci che chi allestì il codice oggi ad Amburgo ebbe accesso in egual misura – pur mettendo in conto la possibilità che lo facesse a partire da supporti librari diversi – al commento di Guido e alle iconografie elaborate in stretta sinergia con quelle glosse.

b) Macro-varianti iconografiche di Cha e Alt

Si potranno ora esaminare alcune soluzioni visive di Cha e Alt tra loro fortemente divergenti, talvolta latrici di proposte esegetico-visive differenti, talvolta invece del tutto equivalenti quanto a efficacia rappresentativa e aderenza ai contenuti del canto visualizzato, nonostante la distanza sul piano grafico. La più ampia categoria di “macro-variante iconografica” terrà dunque insieme, in questo terzo caso di studio, le circostanze grafiche e iconografiche che nelle prime due indagini è stato possibile suddividere in “varianti iconografiche indifferenti o equivalenti” e “innovazioni iconografiche”. L'osservazione ravvicinata del complesso di queste varianti consente di evidenziare una tendenza generale diffusa: la gran parte delle soluzioni iconografiche elaborate da Alt precisa e arricchisce la proposta iconografica del codice affine, dando spazio a un elevato numero di dettagli visivi, omettendo tessere figurate non strettamente pertinenti e non partecipando di alcune delle imprecisioni iconografiche ravvisabili in Cha, in definitiva potenziando il grado di aderenza delle immagini proposte ai contenuti del testo. Le scelte iconografiche di Alt, ricche e articolate, appaiono tutt'altro che accidentali, in nessun caso inquadrabili come sviste o interventi meccanici, compatibili piuttosto con un attento lavoro di progettazione preventiva, con ogni probabilità non confinato alla glossa guidiana

antifrastico dell'appellativo «cavalier» (*If* XVII 73) e raccontando di come questi «fuit non solum maximus usurarius, sed fuit maior lusor ad zardum qui suo tempore reperiretur in mundo» (Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 564).

ma aperto anche a letture ulteriori. Delle molte varianti iconografiche rinvenute tra i due corredi miniati si discutono qui i casi di portata macroscopica.

If III, Cha (c. 50r) [fig. 87] - Alt (cc. 10v-11r) [fig. 88]. *Incontro con Caronte*

La rappresentazione dell'incontro dei due poeti con il nocchiero dell'Acheronte affianca, in Alt, la traduzione visiva dell'episodio che coinvolge gli ignavi.²⁰⁵ Il secondo frammento narrativo risulta in strettissima continuità con il precedente: si osservino le figurine di Dante e Virgilio, dipinte sull'estremità della carta ospitante gli ignavi (c. 10v) [fig. 80], ma già rivolte verso il traghettatore raffigurato sul *bas de page* adiacente. Quest'ultimo, dalle sembianze umane, capelli arruffati e lunga barba, è ritratto mentre attraversa l'Acheronte a bordo di una barca da fiume, avanzando in direzione della riva sulla quale sostano i due poeti. L'inserito iconografico tradito da Alt, così costruito, non possiede corrispettivo in Cha, il quale, dopo aver tradotto in figura la schiera di ignavi e angeli ribelli, visualizza direttamente la traversata dei due poeti sull'Acheronte, illustrando a sua volta un episodio assente nella narrazione per immagini di Alt. A quest'altezza del percorso figurato, ciascun corredo propone quindi una propria personale traduzione visiva di questo specifico frammento narrativo di *If* III.

Non passa di certo inosservato il fatto che in Cha Dante e Virgilio siedano in barca con Caronte, nel quadro di una soluzione visiva che risponde a chiare lettere al silenzio del testo (com'è noto, Dante non chiarisce le modalità del suo passaggio sulla riva opposta del fiume, riferendo soltanto del sopraggiungere di un'accecante «luce vermiglia» che ne causa lo svenimento (*If* III 133-136) e del risveglio improvviso sull'altra riva, ambientato già al principio del canto successivo (*If* IV 1-9). Come ha già notato Chiara Balbarini, la miniatura di Cha pare inoltre visibilmente influenzata dalla descrizione virgiliana della traversata di Enea sul medesimo fiume,²⁰⁶ di cui peraltro si rintracciano ampie citazioni letterarie nel commento di Guido vergato sulla stessa carta, subito al di sopra della raffigurazione: è dunque assai probabile che i due poeti figurino entro la barca per sovrapposizione degli episodi narrati nella fonte a quelli ripresi nel testo dantesco. La soluzione di Cha mostra di ereditare dal racconto dell'*Eneide* ancora due elementi: la collocazione di entrambi i poeti su un solo lato della barca, separati dalle anime dannate, e la veste indossata dal nocchiero, del tipo classicheggiante e annodata su una spalla.²⁰⁷ Le citazioni in figura del racconto virgiliano eviden-

205. Cfr. la scheda di confronto relativa allo stesso canto (*If* III, c. 10v) in a) *Proposte figurate esclusive di Cha e Alt*.

206. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 94.

207. Cfr. *ivi*, p. 94. La studiosa evidenzia la possibilità che per la realizzazione di questa illustrazione (e di altre fortemente influenzate dagli ipotesti classici) l'illustratore facesse ricorso proprio a un esemplare miniato dell'*Eneide* o dei *Fatti di Enea* (sezione estratta dalla più estesa *Fiorita*) dello stesso Guido da Pisa (cfr. *ivi*, p. 78). Sulla *Fiorita*, una compilazione storico-mitologica peraltro in stretta correlazione con l'opera di esegesi che il frate carmelitano svolge attorno alla *Commedia* dantesca, cfr. Saverio Bellomo, «*Fiori*», «*fiorite*» e «*fioretti*»: la compilazione storico mitologica e la sua diffusione, in «La parola del testo», 4 (2000), pp. 217-231. Sulla sua tradizione cfr. *Id.*, *Censimento dei manoscritti della Fiorita di Guido da Pisa*, Trento, Università di Trento, 1990, da integrare con Cristiano Lorenzi, *Un nuovo testimone della Fiorita di Guido da Pisa*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 186 (2009), pp. 237-242.

ziano una volta di più la connessione esegetica istituita da frate Guido tra la traversata di Dante e quella di Enea; la limpidezza della proposta critica affidata da Guido al suo commento consente quindi anche di escludere l'ipotesi di un recupero meccanico, da parte degli artisti, di modelli visivi già predisposti per l'illustrazione dell'*Eneide*.²⁰⁸ La miniatura di Cha, in linea con la chiosa vergata sullo stesso supporto, si schiera dunque esegeticamente a favore di una precisa interpretazione del testo,²⁰⁹ ribadendo una volta di più, anche per mezzo della figura, che la traversata di Dante sull'Acheronte è avvenuta a bordo della barca guidata dal nocchiero infernale.

La circostanza appare di un certo rilievo poiché questa volta la soluzione iconografica, a differenza di quanto accaduto per il «pianeta» di *If I* e «l'ombra» di Celestino V a *If III*, non trova posto nel percorso per immagini di Alt. Gli allestitori del codice altonense, rappresentando l'incontro con Caronte ancora sulla riva, optano di fatto per una diversa lettura del luogo dantesco. La soluzione adottata, condivisa con la gran parte della tradizione miniata del poema, appare assai rispettosa del dettato testuale, non fornendo una risposta a quanto Dante non dice.

If VII, Cha (c. 71r) [fig. 89] - Alt (c. 15r) [fig. 90]. *Gli avari e i prodighi*

La raffigurazione delle anime di avari e prodighi di Alt in *If VII*, come appena visto per *If III*, risulta straordinariamente prossima a quella dell'incontro di Dante e Virgilio con il guardiano del relativo cerchio: un primo gruppo di dannati trova posto già sull'estremità della carta ospitante Pluto [fig. 86] e risulta strettamente connesso a un secondo gruppo, collocato al principio del *bas de page* contiguo. In Cha, al contrario, seppur distribuiti su due carte adiacenti, i due frammenti narrativi non presentano punti di contatto.

Con particolare riferimento alla figurazione di avari e prodighi, vediamo inoltre che, mentre la disposizione delle anime di Cha (intente a sospingere in due direzioni opposte grossi macigni di pietra affastellati gli uni agli altri) tutto sommato si accorda con la soluzione maggioritaria nella tradizione miniata del poema,²¹⁰ i dannati di Alt figurano invece al centro di una composizione molto peculiare e in verità unica nel panorama illustrativo della *Commedia*: anzitutto, le due categorie di peccatori qui non si scontrano l'una con l'altra ma compongono due schiere autonome, ciascuna suddivisa in due metà, ciascuna metà rivolta verso l'altra, secondo una soluzione che parrebbe trasferire quanto Dante scrive per l'insieme dei dannati («Percotëansi 'ncontro; e poscia pur li / si rivolgea ciascun, voltando a reto», *If VII* 28-29) alle singole categorie. Così suddivise, le due schiere di Alt appaiono diversamente caratterizzate: la prima – in cui andranno ricono-

208. Si veda in particolare il breve riassunto introduttivo del canto, lungo il quale Guido riferisce a chiare lettere di come Caronte accolga Dante nella propria imbarcazione, trasportandolo così sulla riva opposta del fiume: «Tunc Caron ipsum cum omnibus illis animabus recepit in navim, et ad ripam alteram transportavit» (Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 298).

209. Cfr. Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, pp. 273-274.

210. La soluzione di Cha è quella più fortunata in ambito dantesco, per quanto il passo, di non immediata decifrazione, autorizzi in realtà interpretazioni e visualizzazioni molto diverse tra loro. Per una rassegna delle principali soluzioni elaborate, cfr. BMS, p. 125; C. Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, pp. 113-117; Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 111-115.

sciuti gli avari – conserva in maniera non casuale il riferimento, già presente in Cha, alla presenza dominante di «cherchi» («“Maestro mio, or mi dimostra / che gente è questa, e se tutti fuor cherchi / questi chercurti a la sinistra nostra”», *If* VII 37-39); queste anime, tutte tonsurate, esibiscono ciascuna una pietra di modeste dimensioni²¹¹ o forse, a giudicare dalla colorazione e dal contesto, una pepita d'oro. I tre che aprono il *bas de page* di c. 15r di Alt appoggiano poi la mano libera alla coscia, in una posa che potrebbe alludere a una sorta di danza, forse in continuità con il verso «così convien che qui la gente ridi» (*If* VII 24). Il secondo gruppo di anime di Alt – i prodighi – è composto invece da una serie di figure dotate di sacchetti di denaro e «strumenti ponderali come stadere e bilance con ganci»,²¹² in allusione evidentemente alla misurazione dell'oro, come spingerebbe a pensare anche il grosso blocco dorato che il terzo dannato a partire da sinistra sorregge con entrambe le mani. Se quest'ultima scelta iconografica è forse sostenuta da una lettura banalizzante del verso «voltando pesi per forza di poppa» (*If* VII 27), la spiegazione non basta comunque a chiarire la soluzione adottata da Alt, rispetto a quanto attestato in Cha, per la figurazione della prima schiera.

La proposta iconografica di Alt questa volta si discosta visibilmente anche dalla glossa di Guido, che in proposito supporta una visualizzazione della pena di avari e prodighi conforme alla descrizione dantesca.²¹³ Pur restando al momento sconosciuta la fonte alla base della proposta assai peculiare di Alt – un altro commento dantesco o il punto di vista personale degli allestitori del codice –, pare comunque emergere l'intenzione, da parte di chi elaborò l'immagine, di offrire una lettura figurata differente del luogo dantesco specifico.

If XV, Cha (cc. 113v-114r) [fig. 91] - Alt (c. 24r) [fig. 92]. *I sodomiti; Incontro con Brunetto Latini*

La trasposizione visiva degli snodi narrativi del XV canto dell'*Inferno* proposta da Alt si discosta sensibilmente, come le precedenti raccolte in questa medesima sezione, da quella tradata da Cha. Se la rielaborazione della schiera dei sodomiti, anticipata da Alt in apertura della narrazione visiva, può considerarsi una soluzione diversamente orientata – per l'attenzione, per esempio, che Alt rivolge anche al gruppo di «litterati grandi e di gran fama» (*If* XV 107) e non solo alla schiera di «cherchi» (*If* XV 106), come si vede nella miniatura del codice affine²¹⁴ –, ma tutto sommato ancora equivalente a quella di Cha, il rimaneggiamen-

211. Così Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, p. 56.

212. *Ibidem*.

213. Oltre all'evidenza della figurazione realizzata su Cha, si veda il commento vergato sulla stessa carta (c. 71r): «dicit auctor se invenisse maximam gentium multitudinem que, una contra aliam, magna saxa volvebant» (Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 384).

214. I sodomiti di Cha, raccolti sull'estremità destra della carta, sono tutti rivolti in direzione contraria a quella tenuta da Brunetto e ritratti in movimenti e gesti concitati, con espressioni quasi caricaturali (cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 110). I dannati risultano tutti tonsurati, ad eccezione di una sola anima, contraddistinta dalla mitra, nella quale è possibile riconoscere il vescovo fiorentino Andrea de' Mozzi (*If* XV 112-114). L'assenza in Cha dei «litterati grandi e di gran fama» potrebbe spiegarsi – come già visto per la massiccia presenza di ecclesiastici in *If* III e in *If* VII – alla luce della vena anticlericale propria del commento di Guido. È agli intellettuali laici che Alt invece riserva uno spazio maggiore, presentando tre anime specificamente connotate

to della figurazione del dialogo di Dante e Brunetto compie un passo ulteriore, dacché va a colmare una palese inesattezza iconografica della miniatura realizzata sull'esemplare che ospita il commento di frate Guido.

Vediamo difatti che in Cha il maestro di retorica, al pari dei suoi compagni di pena, è tonsurato, in contraddizione con ogni elemento fornito dal testo e forse per assimilazione con tutte le altre anime in scena,²¹⁵ mentre in Alt non presenta alcuna caratterizzazione ecclesiastica, assumendone invece una generica. Al ripristino della corretta identità del dannato Alt affianca uno spiccato interesse per la drammaticità della scena descritta nel testo: la seconda soluzione spoglia il personaggio del carattere austero ed elegante che questi acquista in Cha assumendo la «classica posa del retore antico: la destra alzata, [...] la sinistra poggiata sull'anca, la schiena inarcata»,²¹⁶ e si concentra sull'istante in cui il dannato riconosce Dante e ne richiama l'attenzione afferrandone la veste («fui conosciuto da un, che mi prese / per lo lembo e gridò: "Qual meraviglia"», *If* XV 23-24). Ancora aderente al dettato testuale risulta, in Alt, il dislivello introdotto tra le collocazioni dei due personaggi – Brunetto avanza sul sabbione infuocato, Dante poggia i piedi su un argine riparato dalle fiamme²¹⁷ –, che obbliga il poeta a chinare il capo in ascolto dell'antico maestro.²¹⁸ Virgilio, inoltre, compare leggermente distanziato da Dante e Brunetto, mentre si volge all'indietro e indica i due, con probabile allusione al gesto di approvazione rivolto loro nel mezzo del dialogo.²¹⁹ Infine, ancora intimamente connessa al testo dantesco (e sorprendentemente assente in Cha), una pioggia di fiammelle ardenti discende lungo tutto il sabbione (*If* XIV 27-30), a sola eccezione degli spazi occupati da Dante e Virgilio.

A fronte della serie di dettagli iconografici aggiuntivi e in particolare del recupero della corretta identità del protagonista del canto, la soluzione di Alt appare particolarmente informata e, per ciò che concerne il legame con i contenuti del testo, più puntuale della proposta di Cha.

If XVIII, Cha (cc. 127r-129r) [figg. 93, 94] - Alt (cc. 27r-27v) [figg. 95, 96]. *Dante e Virgilio di fronte a ruffiani, seduttori e adulatori*

(di fatto le uniche nominate da Brunetto) seguite da due generiche: nella prima, che indossa un copricapo di ermellino assimilabile a quello di intellettuali e poeti, andrà riconosciuto Prisciano, maestro di grammatica (cfr. *If* XV 109); nella seconda, caratterizzata da un copricapo di diversa fattura, forse giuridico, Francesco d'Accorso (cfr. *If* XV 110); nella terza, infine, dotata di mitra, il vescovo Andrea de' Mozzi (cfr. *If* XV 112-114).

215. Già Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 109, annota: «Qui forse un fraintendimento dell'illustratore?».

216. *Ibidem*. Cfr. anche Ead., *Francesco Traini illustratore dell'Inferno*, pp. 11-12. L'impiego, per il Brunetto di Cha, di un modello attinto dalla statuaria romana (disponibile a Pisa per il tramite dei sarcofagi romani conservati in Camposanto), è già ipotesi di Meiss, *An Illuminated Inferno*, p. 27; Id., *The Smiling Pages*, p. 61.

217. In Cha invece manca una distinzione dei piani. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 109.

218. Cfr. *If* XV 29: «E chinando la mano alla sua faccia»; *If* XV 41-43: «io non osava scender de la strada / per andar par di lui: ma 'l capo chino / tenea com' uom che reverente vada».

219. Cfr. *If* XV 97-99: «Lo mio maestro allora in su la gota / destra si volse in dietro e riguardommi, / poi disse: "Bene ascolta chi la nota"».

Con la figurazione dell'articolato intreccio narrativo di *If* XVIII registriamo il primo esempio di vera e propria autonomia del complesso delle soluzioni visive di Alt rispetto a quelle trédite da Cha. Nelle proposte illustrate affidate a queste carte – così come potremo constatare in tutti gli altri casi affrontati in questa stessa sezione di confronti²²⁰ – non si ravvisa consonanza alcuna, nemmeno parziale,²²¹ tra le trasposizioni iconografiche elaborate da Alt e le corrispondenti visualizzazioni di Cha.

Prendiamo avvio dalle soluzioni visive proposte da quest'ultimo. L'illustrazione dell'incontro di Dante e Virgilio con i dannati della quinta bolgia risulta qui suddivisa in due miniature distinte: nella prima (c. 127r) Dante dialoga con un'anima che si sporge poco oltre il bordo di una cavità rocciosa,²²² con ogni probabilità Venedico Caccianemico. Dietro di lui, due schiere di anime addossate le une alle altre alludono alle due diverse direzioni seguite dai dannati che abitano la bolgia (ruffiani e seduttori); infine, sull'estremità destra della carta, addossati alla cavità rocciosa, compaiono alcuni diavoli deputati al tormento delle anime.²²³ La seconda miniatura di Cha (c. 129r), dedicata all'illustrazione dell'ultima sezione narrativa del canto, replica lo schema compositivo della precedente, raffigurando dapprima l'incontro di Dante con l'anima di Alessio Interminelli e, subito a seguire, un secondo gruppo di dannati, composto in prevalenza di donne, che avanzano carponi percuotendosi con le mani («quindi sentimmo gente che si nicchia / ne l'altra bolgia e che col muso scuffa, / e sé medesma con le palme picchia», *If* XVIII 103-105).

Le due miniature realizzate da Alt condividono poco o niente con le figurazioni appena descritte. Sul *bas de page* della prima carta di Alt (c. 27r) compare anzitutto un diavolo antropomorfo, ricoperto di una fitta e scura peluria, dotato di zampe caprine, corna arcuate e grosse ali di pipistrello, e rappresentato nell'atto di colpire un dannato con una sferza. Il frammento visivo – che non trova riscontro in Cha – illustra la punizione inflitta all'insieme dei dannati della quinta bolgia, così come descritta da Dante in apertura del canto: «Di qua, di là, su per lo sasso tetro / vidi demon cornuti con gran ferze, / che li battien crudelmente di retro» (*If* XVIII 34-36). Nel prosieguo della striscia narrativa Dante sosta in ascolto di Venedico Caccianemico, la cui identità è chiarita dalla posa assunta (il dannato porta le mani al volto, come volesse nascondersi: «E quel frustato celar si credette / bassando 'l viso», *If* XVIII 46-47). Ancora oltre, un gruppo di anime di ruffiani subisce i colpi di una grossa frusta nodosa, brandita da un diavolo nero, con nuova visualizzazione della pena comminata nella bolgia: tutte le anime presentano segni visibili delle frustate ricevute sulla schiena e colpisce, per la spiccata aderenza al

220. Oltre ai casi qui discussi, appaiono tra loro sensibilmente differenti le trasposizioni visive dei canti *If* XXIV, XXV, XXXI-XXXIV.

221. Come invece accade nei due casi già visti di *If* III e *If* VII o ancora, seppur in misura minore, in *If* XV.

222. L'espediente illustrativo ricorre in Cha dal canto XVII al XXIX e mira a differenziare le dieci bolge da tutti gli altri luoghi dell'Inferno dantesco.

223. Un diavolo emette fuoco dalle fauci, secondo un'inserzione non autorizzata dal testo, da ascrivere con buona probabilità alla libera iniziativa dell'artista. Anche questi diavoli presentano spiccate analogie compositive con quelli affrescati nel Camposanto pisano: cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 112-113.

testo, la gestualità scomposta che le caratterizza, evocativa della reazione di dolore causata dai colpi subiti: «Ahi come facean lor levar le berze / a le prime percosse!» (*If* XVIII 37-38). La rappresentazione di seduttori e adulatori è invece demandata, in Alt, a un secondo quadretto visivo, in cui le due categorie di dannati risultano debitamente separate da una spessa cornice di colore rosso. Del tutto innovativa la collocazione di Dante e Virgilio al di sopra di un ponte, dal quale, secondo il testo, i due osserverebbero l'intera bolgia (compresi i ruffiani già incontrati), ma esplicitata da Dante solo ai versi 79-80 del canto: e non sarà allora un caso che Alt riservi proprio a questo punto del racconto per immagini uno spazio dedicato a questo specifico elemento strutturale («Del vecchio ponte guardavam la traccia / che venia verso noi da l'altra banda», *If* XVIII 79-80). Nella prima porzione della miniatura, la soluzione messa a punto da Alt conferisce particolare risalto a Giasone, di aspetto distinto e coronato come re («Guarda quel grande che vene, / e per dolor non par lagrime spanda: / quanto aspetto reale ancor ritene!», *If* XVIII 83-85).²²⁴ Oltre la cornice rossa, gli adulatori giacciono invece accatastati in una sorta di cavità rocciosa: si identificano con certezza Alessio Interminelli, in apertura del riquadro, rivolto a Dante e Virgilio («Quei mi sgridò: "Perché se' tu sì gordo / di riguardar più me che li altri brutti?"», *If* XVIII 118-119), e Taide, poco più dietro, con le mani alla testa («quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose», *If* XVIII 130-131).

Significativa, come si vede, la distanza iconografica che intercorre tra le proposte visive dei due codici, totalmente slegate sia nell'impostazione complessiva delle scene che per ciò che riguarda la selezione dei personaggi in azione. Il confronto tra le due soluzioni offre nuovo materiale a sostegno di quanto già emerso circa la fisionomia specifica di ciascun apparato figurativo: una certa sintesi narrativa pare caratterizzare le illustrazioni di Cha, mentre una maggiore attenzione ai diversi snodi dell'intreccio narrativo (risolta in una spiccata aderenza al dato testuale) connota in particolar modo le visualizzazioni di Alt.

If XXIII, Cha (c. 152r) [tav. 22] - Alt (c. 32v) [tav. 23]. *Incontro con gli ipocriti*

L'illustrazione dedicata da Alt al XXIII canto dell'*Inferno* articola in due miniature distinte i frammenti narrativi che Cha accorpa nello spazio di un solo *bas de page*, calati entrambi entro la cavità rocciosa già vista, allusiva alla bolgia infernale. Gli allestitori di Alt dispongono la materia visiva su due carte adiacenti, inserendo una prima striscia illustrata in alto a sinistra sulla prima carta (c. 32v) e collocandone una seconda, in maniera speculare, sul margine inferiore della carta contigua (c. 33r). Le miniature di entrambi i codici visualizzano la pena degli ipocriti e quella specifica di Caifa, «crucifisso in terra con tre pali» (*If* XXIII 111). Interessa qui soffermarsi sulla prima scena per la singolare variante iconografica che differenzia le soluzioni proposte da Alt e Cha.

224. Poco più dietro, in modulo minore, compare una seconda figura non specificamente connotata. Il testo, del resto, non fa menzione di altri personaggi; l'aggiunta di una seconda anima potrebbe svolgere una funzione riempitiva e/o rimandare alla presenza di un numero più fitto di anime rispetto a quelle espressamente nominate e descritte da Dante.

Gli ipocriti di Cha, capitanati dai frati godenti Catalano e Loderingo, ritratti in dialogo con Dante e Virgilio, «indossano, sopra i sai bruni, ampie cappe di colore giallo dorato con cappucci tirati sulla testa»,²²⁵ in linea con quanto dichiarato nel testo («elli avean cappe con cappucci bassi / dinanzi a li occhi», *If XXIII* 61-62). Le pose delle anime suggeriscono la lentezza propria di questa intera schiera di dannati, descritta da Dante come «una gente dipinta / che giva intorno assai con lenti passi» (*If XXIII* 58-59). A fronte della soluzione di Cha, già piuttosto precisa e informata, emerge con forza il dettaglio iconografico che caratterizza gli ipocriti di Alt, i quali non risultano propriamente vestiti, ma ricoperti di spesse cappe dorate, indossate a mo' di mantelli, tant'è che al di sotto si scorgono nitidamente le sembianze nude delle anime (tutte ritratte con le braccia incrociate sul ventre, anch'esse raccolte e affrante come quelle di Cha: «piangendo e nel sembiante stanche e vinte», *If XXIII* 60). L'ingegnoso espediente iconografico adottato dagli artisti di Alt consente così di visualizzare l'oro massiccio delle cappe e al contempo il piombo che ne caratterizza l'interno («di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia / ma dentro tutte piombo», *If XXIII* 64-65), abilmente reso colorando di grigio scuro il risvolto delle vesti.

Se Cha offre dunque una soluzione già conforme a quanto descritto da Dante, Alt potenzia il coefficiente di aderenza dell'immagine al dettato testuale, proponendo, con il ricorso a un accorgimento iconografico originale e informatissimo, la propria personale versione figurata della pena inflitta a questi peccatori.

If XXIX, Cha (c. 199v) [fig. 97] - Alt (c. 39v) [fig. 98]. *Incontro con i falsari*

A metà circa del canto XXIX dell'*Inferno*, Dante descrive l'incontro con Griffolino d'Arezzo e Capocchio da Siena. Il poeta ritrae i due falsari seduti, uno appoggiato all'altro («io vidi due sedere a sé poggianti», *If XXIX* 73) e, per meglio precisarne la posizione, ricorre a una similitudine peculiare, variamente interpretata dalla critica («come a scaldar si poggia tegghia a tegghia», *If XXIX* 75). Le risposte figurative di Cha e Alt a questa precisa indicazione testuale si rivelano fortemente divergenti.

In Cha, come suggerisce Chiara Balbarini,²²⁶ Griffolino e Capocchio si riconoscono nelle due anime sulla destra, distese una sull'altra e intente a grattarsi disperatamente, pur ammettendo – seguendo ancora la studiosa – che la traduzione visiva del riferimento dantesco, così intesa, contraddice il dettato del testo. Si noterà però che la soluzione appare coerente con la glossa di Guido da Pisa, che scioglie il paragone dantesco con il richiamo a due recipienti aderenti e sovrapposti l'uno all'altro, proprio come risultano disposti i due alchimisti.²²⁷ Come già visto in diverse altre occorrenze, la soluzione iconografica di Cha è quindi direttamente influenzata dal commento di frate Guido e funge da glossa visiva di quel determinato snodo testuale.

225. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 117.

226. Cfr. *ivi*, p. 120.

227. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 860: «In ista comparatione vult dicere autor, quod sicut teghia teghie appodiatur ad ignem, ita vidit duos leprosos sibi invicem adherentes. Est autem teghia testa qua olla operitur ad ignem».

Alt, da par suo, varia completamente lo schema compositivo della rappresentazione e, al di sopra di un ammasso di anime distese, accasciate le une sulle altre («Qual sovra 'l ventre e qual sovra le spalle / l'un de l'altro giacea, e qual carpone / si trasmutava per lo tristo calle», *If* XXIX 67-69), ritrae due dannati in posizione semieretta, sollevati rispetto ai compagni di pena e disposti uno verso l'altro, con le due teste a contatto. Seppur minoritaria nella tradizione miniata della *Commedia*,²²⁸ la soluzione di Alt rende in realtà perfettamente la similitudine dantesca, intendendo il paragone istituito da Dante nel suo senso più proprio, senza cadere nell'errore interpretativo di Cha, direttamente ancorato al commento di Guido, e neanche nell'equivoco figurativamente più attestato della posa "schiena contro schiena".²²⁹

L'indagine di Saverio Bellomo su questo passo controverso del canto²³⁰ ha mostrato come l'ipotesi molto fortunata presso la critica, scaturita dalla traduzione del termine «teggia» con «teglia», di un richiamo di Dante agli usi culinari del tempo, e più precisamente a una presunta tecnica di riscaldamento dei recipienti praticata mediante l'accostamento o la sovrapposizione dell'uno all'altro, risulti in verità poco intuitiva, oltre che difficilmente conciliabile con il fatto che i due dannati, per volgersi a Dante, siano poi costretti a sciogliere quel reciproco sostegno («Allor si ruppe lo comun rincalzo; / e tremando ciascuno a me si volse / con altri che l'udiron di rimbalzo», *If* XXIX 97-99). È invece compatibile con la similitudine adoperata, e con la reazione dei due al sopraggiungere del poeta, l'idea che Griffolino e Capocchio siano disposti "a capanna", l'uno verso l'altro, facendo dunque derivare «teggia» da *tegula*, «termine già nel latino portatore del duplice significato di "tegola" e "casseruola", probabilmente per la identità, in certi casi, dei due oggetti».²³¹ Nella proposta visiva di Alt – che pare far propria questa lettura esegetica – ben si vede come la sistemazione "a capanna" consenta ai due dannati di ignorare la presenza di Dante, collocato più indietro su di un ponticello, e li obblighi poi a distaccarsi per potervi interagire, un'azione invece superflua nel caso in cui i due fossero stati adagiati schiena contro schiena.²³²

La variante iconografica di Alt – analogo il caso già visto di *If* VII – riflette dunque una diversa lettura iconografica del passo, di fatto alternativa a quella

228. Si vedano anche le proposte visive del *Dante* Poggiali (c. 68v) e del *Dante* Holkham (p. 45). Brieger e Meiss (BMS, p. 150), tra le attestazioni di dannati posizionati «face to face», pongono erroneamente anche i casi dei mss. Strozzii 152 e Additional 19587, che invece, come visto nel cap. 1 (cfr. *supra*, §3.1, pp. 73-74), ritraggono i due schiena contro schiena.

229. Cfr. BMS, pp. 150-151.

230. Cfr. Saverio Bellomo, *Le tegghie di Dante*, in «Quaderni veneti», 2 (2013), pp. 95-100.

231. Ivi, p. 97. Lo studioso segnala che un riferimento a una siffatta disposizione delle tegole risulta attestato anche in alcune pratiche di costruzione e, più nello specifico, nell'asciugatura dei laterizi, come riferito, in ambito dantesco, da Guglielmo Maramauro: «Altri dicono che son le tegole de creta quando se coceno al forno, ch'è l'una sta appoggiata a l'altra quando se formano de novo». Cfr. Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.

232. Le sole due letture esegetiche compatibili con tale figurazione si individuano in Guglielmo Maramauro, sopra citato, e in Francesco da Buti, che scrive: «vide due levati a sedere che non si poteano reggere, se non che l'uno s'appoggiava all'altro, come fa testo a testo quando si pongono sopra lo fuoco a scaldare» (Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862, *ad loc.*).

tràdita da Cha. La divergenza macroscopica tra le due soluzioni, a fronte di altre importanti tessere esegetico-visive condivise, potrebbe denunciare l'intenzionalità della variazione di Alt, che in questa occasione (come in altre già viste e altre che vedremo) con buona probabilità "sceglie" di non seguire la glossa di Guido.

If XXXI, Cha (c. 210r) [fig. 99] - Alt (cc. 41v-42r) [fig. 100]. *Incontro con i giganti; Anteo solleva i due poeti*

A quest'altezza del racconto illustrato registriamo un nuovo e assai significativo esempio di divergenza iconografica macroscopica tra le proposte figurate di Cha e Alt. Le due strisce illustrate sono entrambe dedicate all'incontro di Dante e Virgilio con i giganti, ma tra l'una e l'altra soluzione mutano sensibilmente i moduli iconografici adoperati per la costruzione dei singoli episodi. Considerato l'alto numero di dettagli discordanti, sarà utile condurre il confronto in parallelo, evidenziando di volta in volta gli scarti iconografici di maggior rilievo.

Vediamo anzitutto che, a fronte di quanto attestato in Cha, la miniatura di Alt ripristina il numero esatto dei giganti incontrati da Dante, ponendone in scena, in maniera fedele al testo, soltanto tre, in opposizione ai cinque (in verità quattro)²³³ ritratti da Cha.²³⁴ Conficcati a mezzo busto in una cavità circolare, i tre personaggi di Alt assumono proporzioni smisurate, nettamente maggiori di quelle di Dante e Virgilio: l'accorgimento, assente in Cha, accresce la mostruosità e l'imponenza di queste figure e rende bene il paragone, frutto in realtà di un'iniziale confusione del Dante *viator*, di questi con «molte alte torri» (*If XXXI* 20). Anche le modalità dell'incatenamento dei primi due (Nembrot e Fialte) – rese da Cha in maniera molto libera e senza aderenza alle indicazioni dantesche – risultano più puntuali in Alt, sebbene qui il tentativo di dare figura alle indicazioni fornite da Dante per Fialte paia implicare il trasferimento di questa specifica caratterizzazione²³⁵ anche al primo, Nembrot, senza che il testo lo dichiari. L'incatenamento di Fialte, che in Alt investe il busto del gigante e blocca così le sue braccia al petto, fissate una davanti e l'altra dietro, rispetta il testo (cfr. *If XXXI* 86-89), tranne che per il numero di giri di catena effettuati attorno al corpo (cfr. *If XXXI* 89-90). La soluzione, seppur un poco imprecisa e impropriamente estesa anche a Nembrot, si rivela ad ogni modo più vicina al dettato testuale della corrispondente di Cha, che vede tutti e quattro i giganti legati tra loro da un'unica catena a più anelli.

233. I due giganti collocati sull'estremità destra della cavità, quasi sovrapposti, sono difatti da intendere come uno: si tratta di Anteo, ritratto sia frontalmente che di profilo, mentre offre il proprio aiuto ai due poeti. Nella seconda occorrenza, Anteo tiene la mano a Virgilio, in allusione al momento che immediatamente precede quello del sollevamento dei due poeti (cfr. *If XXXI* 130-132).

234. Cha include nella rappresentazione anche la figura di Briareo. Per Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 122, la soluzione ha il merito di esplicitare «la conoscenza da parte dell'*auctor intellectualis* dei giganti menzionati dalle fonti più antiche, più numerosi di quelli menzionati da Dante».

235. Secondo un processo di assimilazione non esclusivo di Alt ma già attestato, per esempio, nel *Dante Holkham*. Qui le catene sono però estese, come in Cha, a tutti e quattro i giganti rappresentati in primo piano. La miniatura dell'Holkham è visionabile al link indicato al cap. 1, §6, p. 100, n. 292.

Le divergenze tra le due proposte visive emergono già a partire dalla morfologia dei giganti, scuri e villosi in Cha,²³⁶ umani e smisurati in Alt. Mentre il primo codice, inoltre, non introduce attributi atti a differenziarli, Alt rende riconoscibili i tre rappresentati: Nembrot ha la bocca spalancata, in allusione alle parole che grida e che nessuno intende («“Raphèl mai amècche zabi almi”, / cominciò a gridar la fiera bocca», *If* XXXI 67-68); Fialte è incatenato come appena descritto; Anteo è slegato («Tu vedrai Anteo / presso di qui che parla ed è disciolto», *If* XXXI 100-101) e ritratto nella sua funzione di sostegno ai due poeti nel passaggio dalle bolge alla ghiaccia di Cocito. A quest'ultimo proposito, si può annotare che Guido da Pisa, al momento dell'incontro con il gigante, precisa come «solus Antheus est solutus et non ligatus ut alii»,²³⁷ e dunque lasciare aperta la possibilità che l'estensione delle catene anche al primo, Nembrot, tragga origine dalla puntualizzazione del frate carmelitano.

Certo sorprende – nel contesto specifico, ma ancor più alla luce della puntualità iconografica del corredo di Alt – l'assenza del «corno [...] al collo» per il primo gigante (*If* XXXI 71-73), omesso anche da Cha. Antonella Ippolito ha suggerito che «questa apparente arbitrarietà»,²³⁸ condivisa dai due codici ed esclusiva del loro corredo,²³⁹ potrebbe essere dovuta proprio al mancato intendimento di una glossa di Guido, ambigua in relazione all'oggetto del termine «ligatum».²⁴⁰ Il frate carmelitano traduce il rimprovero di Virgilio al gigante riferendo di una «funem, que tenet illum ligatum».²⁴¹ L'adozione del pronome «illum» in luogo del sostantivo «cornu», qui omesso poiché esplicitato appena due righe prima, rende plausibile che «il primo *illum* possa essere stato erroneamente riferito a *collum* invece che a [...] *cornu*»,²⁴² e potrebbe così spiegare la rappresentazione del gigante incatenato (come Fialte) ma privo del suo attributo specifico. La ricostruzione, a mio avviso meno plausibile per la soluzione tradata da Cha, elaborata in un contesto di tipo autoriale – salvo pensare che il suo miniatore possa aver dimenticato uno degli elementi raccomandatigli –, potrebbe però spiegare efficacemente la variante di Alt, e suggerire che i suoi allestitori, lettori e conoscitori del commento guidiano, possano aver in parte frainteso questo specifico passaggio della glossa.

Doveroso chiedersi, allora, se ancora alla stessa fonte esegetica possa essere ricondotta anche l'assimilazione dei tre giganti a re e la conseguente introduzione, in Alt, di una corona sul capo di ciascuno. Il dettaglio, assente nella mi-

236. I giganti di Cha presentano lunghi capelli, barbe folte e corporature scure e villose, secondo il modello dell'*homo selvaticus* o *homo rusticus*, come indicato da Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 122.

237. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 918.

238. Ippolito, *Testo e immagini nel Dante di Altona*, p. 188.

239. Secondo quanto è possibile dedurre dalle immagini censite da BMS, pp. 152-153 (tavv. II, pp. 300-307) e da Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 206-209.

240. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 891: «O anima stulta, tene te cum cornu, et cum illo rabiem tuam satia, quando ira seu alia passio te tormentat. Scrutare etiam tibi collum, et invenies ibi funem, que tenet illum ligatum, o anima confusa, et respice illum qui tuum magnum litiat tibi pectus».

241. *Ibidem*.

242. Ippolito, *Testo e immagini nel Dante di Altona*, pp. 188-189.

niatura di Cha, pare però solo in parte sostenuto dal commento di Guido, il quale informa del fatto che Anteo «fuit Rex Libie»,²⁴³ ma non esplicita la funzione regale di Nembrot né ne attribuisce una a Fialte. Qualche indicazione mirata circa l'inserimento dell'attributo nella rappresentazione dei giganti di Alt dovette però provenire proprio dai responsabili del progetto iconografico, dal momento che a *Pg* XII (c. 62r), nel quadro della raffigurazione di due episodi mitologici richiamati in forma di *exempla* e pure legati ai giganti (*Briareo colpito dal fulmine di Giove* e *I giganti sterminati dagli dei*),²⁴⁴ se ne registrano ancora due occorrenze,²⁴⁵ nonostante il cambio di mano pittorica avvenuto tra la prima e la seconda cantica: il persistere dell'attributo regale pur a fronte del mutare delle maestranze attive sulle carte mi pare suggerisca che l'inserito fosse esplicitamente raccomandato agli artisti nell'ambito di un progetto iconografico unico, esteso a tutte e tre le cantiche.

Al novero delle integrazioni iconografiche di Alt fedeli al dettato dantesco si aggiungono infine ancora due tessere visive, assenti in Cha ed entrambe relative alla gestualità di Virgilio: sul *bas de page* di c. 41v vediamo il maestro tenere per mano Dante mentre indica i giganti («Poi caramente mi prese per mano / e disse: "Pria che noi siam più avanti, / acciò che 'l fatto men ti paia strano, / sappi che non son torri, ma giganti"», *If* XXXI 28-31); in una seconda occorrenza, a c. 42r, sostenerlo a sua volta mentre entrambi sono stretti tra le braccia di Anteo («Virgilio [...] / disse a me: "Fatti qua, sì ch'io ti prenda"; / poi fece sì ch'un fascio era elli e io», *If* XXXI 133-135).

If XXXII, Cha (c. 224r) [fig. 101] - *If* XXXIII, Alt (c. 44v) [fig. 102]. *Incontro con i traditori; Dialogo con Ugolino*

In linea con quanto osservato nelle ultime quattro schede di confronto, le proposte visive elaborate da Cha e Alt per l'illustrazione di questo canto non condividono alcuna tessera figurata, risultando sensibilmente distanti sia l'impianto compositivo della scena sia la visualizzazione complessiva degli eventi narrati da Dante.

Va anzitutto precisato che in Cha non si registra alcuna miniatura sulle carte che commentano il canto XXXIII dell'*Inferno*,²⁴⁶ ma se ne rintracciano, in via del tutto eccezionale,²⁴⁷ ben tre lungo le carte che chiosano quello precedente: compaiono, nell'ordine, un primo quadretto ospitante i traditori della Caina e il colloquio di Dante con Camicion de' Pazzi (c. 221r), un secondo raffigurante l'incon-

243. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 901.

244. Qualche osservazione più puntuale sull'illustrazione del *Purgatorio* di Alt *infra*, §6, pp. 283-288.

245. A c. 62r, nell'ambito di due diversi quadretti illustrativi, ciascuno riferito a un episodio, sono coronati sia il Briareo protagonista della prima miniatura, sia le teste di giganti uccisi ai piedi degli dei nella seconda immagine.

246. Si tratta dell'unica porzione delle *Expositiones* priva di una visualizzazione dell'episodio principale ivi commentato. Non siamo però di fronte a un vuoto iconografico, dacché l'illustrazione è solo anticipata di qualche carta, collocata sul *bas de page* che ospita il commento relativo al canto precedente.

247. Cfr. *supra*, §1.1, p. 210, n. 10.

tro con Bocca degli Abati (c. 223v), un terzo dedicato alla dannazione di Ugolino e Ruggieri (c. 224r).²⁴⁸ È a quest'ultimo frammento visivo di Cha che interessa qui accostare la miniatura realizzata da Alt a c. 44v.

Prima di procedere al confronto puntuale delle due soluzioni, è opportuno evidenziare che Alt, già all'altezza di *If* XXXII (cc. 43r-43v), offre lezioni figurate più articolate di quelle attestate in Cha, e più fedeli al testo nella visualizzazione della pena infernale e nella disposizione e caratterizzazione dei dannati in scena. Coerentemente al comportamento tenuto in precedenza, anche qui Alt compie una serie di scelte puntuali: riserva anzitutto il giusto spazio alla figurazione della pena inflitta a questa categoria di dannati, ritratti nelle posizioni suggerite dal testo (cfr. *If* XXXIII 92-93) e caratterizzati da uno sguardo vitreo, fisso verso l'alto (cfr. *If* XXIII 94-99); isola il conte Ugolino con la sua vittima all'interno di una sorta di cavità rocciosa, funzionale a evidenziare l'eccezionalità di quella pena; variando di poco lo schema compositivo già adoperato alla fine del canto XXXII, caratterizza l'arcivescovo Ruggieri (contraddistinto da una mitra vescovile, mentre Ugolino indossa un copricapo laico) con una grossa ferita all'altezza della nuca. Le tre figure riverse accanto alla «buca» che ospita Ugolino e Ruggieri non trovano invece riscontro all'interno della narrazione dantesca e in particolare nell'ambito della descrizione della pena dei traditori puniti in questa zona infernale. Resta aperta la possibilità – dacché Alt, come vedremo, appare piuttosto incline alla trasposizione visiva di «storie seconde» e riferimenti che oltrepassano il racconto del viaggio in senso stretto²⁴⁹ – che si tratti di una visualizzazione semplificata dei tristi trascorsi del conte pisano, ritratto qui una seconda volta con figli e nipoti in allusione agli orrori della Muda, sebbene la raffigurazione dei tre come corpi nudi e non abbigliati con vesti congrue al tempo e/o al grado sociale rivestito – come altrove accade in Alt²⁵⁰ – lascia spazio a qualche dubbio.

Tornando ai due traditori costretti entro la «buca» (*If* XXXII 125), appare subito evidente come la rappresentazione di Alt niente abbia in comune con quanto proposto da Cha. La soluzione affidata alle carte di quest'ultimo risulta peraltro del tutto eccentrica non solo rispetto al parente Alt, ma a fronte dell'intera tradizione miniata della *Commedia*. Vediamo difatti che i due traditori appaiono qui ritratti a figura intera, uno di fronte all'altro, con pose conformi a quelle impiegate in scene di lotta greco-romana²⁵¹ e non, come nella maggior parte delle traduzioni iconografiche dell'episodio, conficcati a mezzo busto o immersi fino al collo nella ghiaccia di Cocito.²⁵² L'aggressione di Ugolino a Ruggieri, solitamente

248. Cfr. le descrizioni di Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 122-123.

249. Si vedano in particolare i casi discussi nella prossima sezione di confronti: c) *Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt*.

250. Cfr., ad esempio, le raffigurazioni della brigata spendereccia di *If* XXIX (c. 40r) o dell'anima di frate Alberigo in *If* XXXIII (c. 45r), anch'esse affrontate in c) *Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt*.

251. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 123, spiega la scelta singolare di Cha con «il riferimento a un modello figurativo antico», conforme alle istanze classiche che animano l'arte di Traini e buona parte del commento di Guido da Pisa.

252. Per una rassegna delle principali varianti iconografiche dell'episodio, cfr. BMS, pp. 153-155 e Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, pp. 115-119.

rappresentata mediante l'espedito di due teste molto ravvicinate, di cui una collocata sull'altra a mo' di cappello – come del resto si può vedere in Alt –, diviene qui uno scontro frontale: il conte afferra il suo nemico tra spalle e dorso e lo addenta all'altezza della nuca, come mostra con efficacia il rivolo di sangue che scorre lungo il collo reclinato dell'arcivescovo.

L'origine di una soluzione così eccentrica e unica in tutto il panorama figurativo della *Commedia* può essere chiarita, a mio avviso, estendendo l'indagine appena al di fuori del contesto manoscritto e gettando uno sguardo alla cultura artistica e letteraria che vede la luce negli stessi luoghi (Pisa) e negli stessi tempi (seconda metà degli anni Trenta del Trecento) in cui frate Guido elabora una nuova versione delle *Expositiones*, evidentemente connessa, come si è visto, all'allestimento di un'impresa esegetico-visiva di grande complessità e ricchezza. Mi riferisco con più precisione a un frammento dell'*Inferno* affrescato nel Camposanto Monumentale di Pisa, con il quale Cha, come anticipato e com'è noto, condivide la matrice culturale di riferimento.²⁵³ Al modulo iconografico adoperato da Cha per la figurazione di Ugolino e Ruggieri si può difatti accostare un frammento visivo contenuto nella cornice di pietra – la seconda a sinistra dal basso – in cui nell'*Inferno* del Camposanto pisano si puniscono gli iracondi, e così rilevare una certa convergenza delle pose e dei gesti del conte e dell'arcivescovo ritratti in Cha con i primi due dannati della porzione parietale più vicina al Lucifero centrale, a loro volta ritratti uno di fronte all'altro e intenti a mordersi reciprocamente nel punto di giuntura tra il collo e la spalla, in un gioco di intrecci di teste e mani di cui risultano complici alcuni serpenti. Un prestito iconografico simile si potrebbe spiegare immaginando che un modulo iconografico generico (i morsi dell'ira, tradizionalmente associata ad attività di autolesionismo o violenza su altri²⁵⁴) possa essersi trasferito – per via di associazioni mentali anche banali – da una meno caratterizzata scena di dannazione eterna a due specifici personaggi del racconto dantesco, sviluppando eventuali indicazioni dell'allestitore (un primo dannato dovrà mordere la nuca a un secondo) con il recupero, più o meno volontario, di modelli visivi già visti (come potrebbe essere per l'artista quanto appunto realizzato su una parete del Camposanto). Due figure dapprima generiche avrebbero così potuto assumere, al momento del trasferimento sulle carte di Cha, le identità storiche volute dal testo dantesco (Ugolino della Gherardesca e Ruggieri degli Ubaldini) e con esse due attributi iconografici specifici, che rendono le anime

253. Come dimostrato da autorevoli studi, la paternità del progetto iconografico del Camposanto pisano è da ricercare nell'ambiente domenicano, verosimilmente in Domenico Cavalca. Proprio la glossa di Guido, mediatrice della lezione dantesca, parrebbe poi essere all'origine di alcune iconografie peculiari dell'*Inferno* pisano e – a chiudere il cerchio – nello stesso Cha è possibile rinvenire tracce e influenze della predicazione domenicana coeva, indiziarie di «stretti rapporti tra Guido e i frati domenicani *auctores* degli affreschi» del Camposanto (Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 76). Sulla fitta rete culturale attiva a Pisa in quegli anni cfr. almeno Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino*; Frugoni, *Altri luoghi, cercando il Paradiso*; Franceschini, *Maometto e Niccolò V all'Inferno?*; Bolzoni, *La rete delle immagini*, pp. 3-46.

254. Per una fenomenologia di questo peccato e delle sue manifestazioni cfr. Carla Casagrande-Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 61-66. Gli stessi iracondi di Dante, del resto, si dimenano in gesti concitati, percuotendosi e mordendosi: «queste si percotean non pur con mano, / ma con la testa e col petto e coi piedi, / troncandosi co' denti a brano a brano» (*If* VII 112-114).

connotate e dunque riconoscibili: un copricapo laico «a cuffia» per il primo e una «mitra vescovile» per il secondo.²⁵⁵

Tralasciando in questa sede un più ampio discorso sulla direzione delle influenze tra le miniature di Cha e gli affreschi del Camposanto pisano, strettamente connesso a questioni cronologiche tuttora non definite,²⁵⁶ occorre qui conferire il giusto rilievo al fatto che un inserto iconografico come questo, sia che si spieghi come effetto dell'impatto, sull'arte coeva, di un'opera monumentale in via di realizzazione sia che derivi da una libera iniziativa del pittore ispirata a diversi altri modelli,²⁵⁷ costituisce una tessera originalissima, una trovata – come proprio il confronto con la soluzione di Alt ci permette di affermare – tutta trainiana o comunque riconducibile a modelli e maestranze pisane.

Se la proposta visiva di Alt meglio risponde alla descrizione dantesca e a quella che è la visualizzazione canonica dell'episodio, non si può comunque affermare che quella di Cha contraddica il dettato dantesco, dacché conserva, seppur come *lectio difficilior*, il dettaglio visivo dell'aggressione di Ugolino alla nuca di Ruggieri, elemento centrale e della punizione dantesca e del commento guidiano. Considerata l'estrema chiarezza della glossa di frate Guido circa le posizioni tenute da Ugolino e Ruggieri, con particolare riferimento al fatto che «l'un capo a l'altro era cappello» (*If XXXII 126*),²⁵⁸ è forse più probabile, come visto, che la miniatura di Cha abbia risentito del cedimento più o meno consapevole dell'artista a un modello visivo a lui familiare. E Alt? I confronti svolti fino a questo momento in questa seconda sezione di varianti iconografiche, esemplificativi di una dinamica speculare alla prima osservata, hanno portato alla luce la forte autonomia compositiva che, mescolata alla matrice guidiana di alcune iconografie, caratterizza questo corredo e in qualche misura informa della disponibilità di materiali ulteriori sul tavolo dei responsabili del progetto iconografico di Alt. Nel caso specifico – ma le conclusioni possono agevolmente estendersi agli altri esempi di divergenze iconografiche qui trattati –, se gli allestitori di Alt guardarono direttamente a Cha (o ai materiali di Cha), giudicarono evidentemente poco persuasiva la trasposizione visiva degli episodi ivi offerta, e decisero di elaborare una proposta diversa e personale, attingendo direttamente al testo, al commento di Guido o a fonti terze.

255. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 123.

256. Circoscritto agli anni 1335-1340 l'allestimento di Cha (cfr. Franceschini, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*) e ricondotta all'arco temporale 1336-1342 la realizzazione degli affreschi in Camposanto (cfr. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*), resta aperta la discussione sui rapporti cronologici tra le due opere. La simmetria iconografica qui discussa, se accolta, aggiunge un nuovo tassello al dibattito e forse orienta le conclusioni in direzione dell'antioriorità degli affreschi. Sulla questione mi propongo di offrire un quadro più articolato in un prossimo studio.

257. Chiara Balbarini evidenzia a più riprese l'autonomia che dovette contraddistinguere l'artista di Cha (nonostante il dialogo serrato con il supervisore/allestitore del codice), e la sua spiccata tendenza a recuperare modelli di arte classica, di cui a Pisa, in quegli anni, era possibile rintracciare agilmente esempi e testimonianze. Cfr. in particolare Ead., *Francesco Traini illustratore dell'Inferno, passim*; Ead., *L'Inferno di Chantilly*, pp. 77-81.

258. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 943 e più distesamente ivi, pp. 944-947.

If XXXIV, Cha (c. 231r) [fig. 103] - Alt (cc. 45v-46r-46v) [figg. 104, 105]. *Dante e Virgilio osservano Lucifero; Fuoriuscita dall'Inferno*

A conclusione del percorso infernale, Alt offre l'ultimo esempio di totale autonomia rispetto alla lezione figurata di Cha, caratterizzato in particolare da un significativo ampliamento della proposta visiva e dall'introduzione di un numero cospicuo di varianti iconografiche.

A fronte della sola rappresentazione dei due poeti al cospetto di Lucifero, offerta da Cha, Alt suddivide anzitutto la narrazione per immagini in due diversi momenti narrativi, traducendo in figura sia la terribile visione di Lucifero sia il percorso di fuoriuscita di Dante e Virgilio dal primo regno. Il primo momento narrativo si distribuisce in Alt tra l'estremità marginale di c. 45v, dove sono ritratti i due poeti (Virgilio indica Lucifero e Dante osserva atterrito), e la carta adiacente, che nella parte superiore ospita una figura mostruosa gigantesca e in basso la trascrizione di sole due terzine, riferite alla faticosa discesa dei due poeti lungo il corpo di Lucifero (cfr. *If XXXIV* 76-81). In accordo con il testo, Dante e Virgilio compaiono aggrappati alla corporatura villosa di Lucifero, al principio della discesa. Voltata la carta – e passati così al secondo momento narrativo –, i due scalano faticosamente il corpo del mostro ormai capovolto (cfr. *If XXXIV* 88-90).

Il Lucifero di Alt risulta estremamente aderente a quello descritto da Dante e meglio caratterizzato di quello di Cha, contraddistinto invece da alcune innovazioni iconografiche non riconducibili alle descrizioni dantesche. Mentre il mostro di Alt risulta difatti dotato di un solo volto a tre facce (cfr. *If XXXIV* 38), quello di Cha dispone di tre teste autonome; al mostro enorme di Alt, smisurato come i giganti di *If XXXI* (cfr. *If XXXIV* 30-31), corrisponde quello non particolarmente spaventoso di Cha, di proporzioni pari circa a quelle dei due poeti. Il Lucifero di Alt possiede, ancora, due grosse ali di pipistrello («sotto ciascuna uscivan due grand'ali / [...] non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo», *If XXXIV* 46-48), assenti in Cha, ma soprattutto è conficcato a mezzo busto in una cavità rocciosa («da mezzo 'l petto usciva fuor de la ghiaccia», *If XXXIV* 29), a differenza del Lucifero del codice affine, dipinto per intero – si direbbe seduto – e persino dotato di due zampe artigliate e coda serpentiforme.

Data l'aderenza della lettura esegetica di Guido a quanto descritto da Dante,²⁵⁹ le soluzioni eccentriche di Cha potranno essere ricondotte all'estro personale del suo artista e molto probabilmente, come già suggerito da Chiara Balbarini, all'influenza di alcuni modelli figurativi provenienti dalla pittura parietale, tra i quali la studiosa ricorda «il mosaico nel Battistero di Firenze, gli affreschi giotteschi nel Palazzo del Bargello della stessa città e nella Cappella degli Scrovegni di Padova».²⁶⁰ In continuità con quanto appena proposto per la raffigurazione assai eccentrica di Ugolino e Ruggieri, aggiungerei all'elenco il modello del vicino *Inferno* del Camposanto pisano, nel quale compare un Lucifero molto simile a quello raffigurato in Cha, a questo particolarmente somigliante per il ghigno grottesco e le corna arcuate, oltre che per la presenza di lunghe zampe artigliate, vale a dire, in definitiva, per l'insieme delle tessere iconografiche sovrabbondanti e non dantesche.

259. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, pp. 967, 980-981.

260. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 124.

c) Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt

La collazione integrale dei due corredi consente infine di isolare un gruppo di proposte visive esclusive di Alt, latrici di materiale iconografico privo di corrispettivo in Cha. Accanto a queste e nel medesimo contesto – la dinamica è speculare ma analoga –, sarà utile discutere anche i due casi di assenza, in Alt, di snodi narrativi invece illustrati in Cha. Il riferimento è a integrazioni o omissioni di intere strisce narrative, e non di singoli elementi della scena,²⁶¹ la cui variazione – come abbiamo già avuto modo di osservare lungo l'insieme dei confronti svolti fino a questo momento – è documentata in un numero elevatissimo di occorrenze, praticamente in corrispondenza di ciascun quadretto visivo.

If IV, Alt (c. 12r) [fig. 106]. Il nobile castello (eroi ed eroine del Limbo)

Sulla carta adiacente a quella ospitante la raffigurazione dei quattro poeti classici [fig. 82], vestiti di piviale e tiara come in Cha (c. 52v),²⁶² Alt inserisce un'articolata, seppur parziale, visualizzazione degli spiriti magni del Limbo, così come puntualmente descritti da Dante. La miniatura, di straordinaria ricchezza, segue l'ordine di comparsa dei personaggi enucleato nel testo, dando figura a un vero e proprio schieramento di anime sedute una di fianco all'altra, che riproduce in immagine l'effetto straordinario della visione d'insieme esperita dal Dante *viator*: «traemmoci così da l'un de' canti, / in loco aperto, luminoso e alto, / sì che veder si potien tutti quanti» (*If IV* 115-117).

Le figure risultano tutte accompagnate – come i quattro poeti del frammento visivo precedente²⁶³ – da una didascalia che ne esplicita l'identità.²⁶⁴ Partendo dal basso, vediamo Elettra («Electra»²⁶⁵), coronata e munita di scettro; seguono Ettore («Hector») ed Enea («Eneas»), entrambi dotati di corona e spada, cui si aggiunge Cesare («Caesar»), armato e coronato di elmo sormontato da un'aquila. La linea di demarcazione rossa che costeggia la figura di Cesare e scende verticalmente fino al bordo della cornice funge da indicatore di lettura, suggerendo all'osservatore di spostare lo sguardo al gradino superiore, dove la traduzione visiva dell'elenco dantesco riprende nell'ordine corretto. Qui difatti alloggiano Camilla («Camilla»), coronata e armata di spada, e Pantasilea («Panthasilea»), a sua volta coronata e munita di arco e faretra con frecce; seguono il re Latino («rex Latinus») e la figlia Lavinia («Lavinia»), coronata come il padre e cinta da questi

261. Le sole due eccezioni affrontate sono motivate nelle rispettive schede di confronto.

262. Per questa peculiare tessera comune a entrambi i codici cfr. la scheda relativa a *If I* già discussa nel gruppo delle a) *Lezioni iconografiche esclusive di Cha e Alt*. La rappresentazione dei poeti del *Limbo* di Alt ricalca quella di Cha, ma – come accaduto per il Dante nella selva di *If I* – perde in dinamicità ed eleganza. In Alt, Omero impugna la spada e, come gli altri tre poeti, allunga le braccia in direzione di Dante, con un gesto che però conserva poco, in termini di drammaticità, dello slancio appassionato con cui i quattro autori di Cha accolgono Dante all'interno del gruppo.

263. Le didascalie riferite ai quattro poeti sono assai compromesse, ma nel complesso leggibili. L'elenco segue l'ordine enunciato nel testo: «Homerus», «Oratius», «Ovidius», «Luchanus».

264. Nonostante il cattivo stato di conservazione di molte didascalie, le identificazioni dei personaggi in scena risultano agevolate dalla meticolosa attenzione con cui l'illustrazione segue l'elenco dei nomi fornito nel testo.

265. Per ciascun personaggio è qui fornita, tra parentesi tonde, la trascrizione della didascalia apposta sotto la relativa figura.

con il braccio. Al gradino inferiore figurano poi Bruto, dotato di scettro, e Lucrezia («Lucretia»), vestita in abiti regali classicheggianti, con diadema dorato e pugnale; accanto a questa vediamo Giulia («Iulia»), caratterizzata da abiti e attributi simili. Chiudono il corteo Marzia («Martia»), vestita con un lungo abito con cappuccio, e Cornelia, in abiti regali conformi a quelli delle prime due. Nell'angolo sinistro, in alto, figura infine il Saladino («Saladino»), con scettro e grosso turbante, isolato rispetto agli altri: «e solo, in parte, vidi 'l Saladino» (*If* IV 129).

L'insieme degli spiriti magni affianca la riproduzione un po' schematica ma comunque accurata di un castello «sette volte cerchiato d'alte mura» e «difeso intorno d'un bel fiumicello» (*If* IV 107-108). Il «nobile castello» (*If* IV 106) è la sola tessera visiva che Alt condivide con Cha (c. 53r), il quale, come anticipato, non ospita alcuna rappresentazione degli spiriti magni ma riserva solo un piccolo spazio all'istante che immediatamente precede la visione di queste anime, dando figura al passaggio dei due poeti attraverso la porta che introduce al castello: Virgilio ha quasi già varcato la soglia, Dante, un po' esitante, solleva la veste in prossimità delle acque del fiume.²⁶⁶

Se Cha rappresenta dunque il momento dell'entrata della «bella scola» (*If* IV 94) per le «sette porte» che introducono al «prato di fresca verdura» (*If* IV 110-111), lasciando alla libera immaginazione del lettore la visualizzazione degli incontri che lì avverranno, Alt colma quel vuoto e, accanto al castello – simbolo della collocazione di quegli spiriti, che andranno immaginati al suo interno – raffigura in dettaglio il primo gruppo di eroi ed eroine nominati da Dante.

If VII, Alt (c. 15r) [tav. 24]. *Ruota della Fortuna*

Nel contesto della già ricca e articolata illustrazione del VII canto dell'*Inferno*, Alt aggiunge agli episodi figurati di Cha una trasposizione visiva della ruota di Fortuna, ritratta in modulo contenuto e inserita in uno spazio appositamente riservato nella colonna di testo, al termine delle terzine che la descrivono. L'inserito visivo – negli ultimi censimenti danteschi ascritto alla categoria figurativa di “storia seconda” ma da ricondurre più propriamente a quella di “personificazione” o “allegoria”²⁶⁷ – illustra l'*excursus* dottrinale, richiesto da Dante a Virgi-

266. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 97.

267. Una prima riflessione metodologica sulla distinzione tra i diversi piani dell'illustrazione, che nel caso dantesco può limitarsi al racconto primo (il viaggio di Dante) o estendersi anche alle storie narrate dai personaggi incontrati e persino alla figurazione di elementi formali e retorici, in Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana*, pp. 39-40. Sulla questione è tornato, in anni più recenti, Gianni Pittiglio, con un lavoro molto ricco che censisce e discute l'insieme delle trasposizioni visive che oltrepassano il racconto del viaggio dantesco, riunite sotto la categoria di “storie seconde” (ulteriormente suddivise in storie seconde “di primo” e “di secondo grado”), assieme a deroghe dal canone, fraintendimenti ed errori variamente rintracciabili nelle soluzioni visive offerte dai codici danteschi: cfr. Id., *La Commedia dei dettagli*, part. pp. 7-16. Lo studioso definisce Alt, in relazione alla pratica dell'illustrazione di ciò che esula dal racconto del viaggio vero e proprio, un «eminente testimone [...] di questo fenomeno narrativo-figurativo» (p. 8). Riconsidera e problematizza il quadro, alla luce dell'entrata in uso, e dell'impiego ad ampio raggio, dell'etichetta di “storia seconda” e delle sue sottocategorie così come sopra esplicitate, Lucia Battaglia Ricci, “Storia prima”, “storie seconde”. *Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 198 (2021), pp.

lio, sull'operato di questa «general ministra e duce» (*If* VII 78), divenuta nella *Commedia* l'intelligenza angelica responsabile del governo dei beni del mondo.

La figurazione recupera un modulo iconografico fortunatissimo, ma piuttosto raro in territorio dantesco, dove risulta attestato, oltre che in Alt, in soli altri sei esemplari miniati.²⁶⁸ La *rota Fortunae* qui raffigurata risale a un tipo iconografico canonico, che si caratterizza per l'impiego della cosiddetta "formula del quattro", secondo la quale, ai quattro lati di una ruota, vengono a disporsi, uno per lato, quattro uomini, simboli dei diversi stadi di ascesa al potere e conseguente caduta, in linea con una concezione ciclica degli eventi. La presenza al centro, come qui si vede, di una dea bendata contraddice il dettato dantesco e al contempo denuncia a chiare lettere il modello letterario-iconografico cui è ispirata, ossia l'immagine, di boeziana memoria, di Fortuna con ruota (*Cons. Phil.*, II, pr. 2, 9-11). Non solo: lo schema visivo di riferimento sotteso alla soluzione elaborata da Alt è talmente tradizionale che, accanto al riquadro ospitante la *rota Fortunae*, compare persino Boezio,²⁶⁹ suo primo autore, immortalato nell'atto di indicarla,²⁷⁰ citato anche iconograficamente come fonte dichiarata del passo dantesco.

Non sarà superfluo rilevare che, tra le tessere iconografiche di Alt, questa non è la prima né la sola presenza figurata di matrice boeziana. L'inserito iconografico può difatti essere posto in relazione con l'allegoria della Filosofia che, sulla prima carta del frontespizio [tav. 25], nell'angolo destro della cornice che circonda il titolo del poema, abita il terzo medaglione in alto e risulta dipinta in totale accordo con il modello messo a punto da Boezio nella *Consolatio* (*Cons. Phil.*, I, pr. 1, 17-24):²⁷¹ una donna coronata indossa una veste dai colori pastello, sulla quale sono ricamate una lettera P e una lettera T, collegate nel mezzo da una scala dorata, allusiva al cammino percorribile tra la conoscenza pratica simboleggiata dalla prima lettera (un Π in Boezio) e quella teorica incarnata dalla seconda (un Θ nel testo latino);²⁷² inoltre, ancora in linea con il modello boeziano, la figura allegorica di Alt impugna uno scettro nella mano sinistra e regge tre libri con la destra.²⁷³

In presenza di più di una convergenza tra figurazioni dantesche e spunti boeziani, sorge almeno il sospetto che gli allestitori di Alt avessero familiarità con questi temi e che gli artisti attivi su queste carte, in special modo per l'inserimento di una rappresentazione della *rota Fortunae*, potessero recuperare un modello conosciuto o già visto in ambito non dantesco, seguendo chiaramente il filo di istruzioni dettagliate provenienti dagli allestitori, soprattutto alla luce degli scarti

1-34. Lo studio ridefinisce la natura di simili inserti visivi (e la terminologia più appropriata per riferirvisi), dedicando una speciale attenzione (tra le altre) proprio alle illustrazioni di Alt.

268. Per una panoramica della diffusione del motivo iconografico e le sue ricadute sull'iconografia dantesca mi permetto di rinviare a Forte, «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull'iconografia di Fortuna*, con bibliografia ivi indicata.

269. Per Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 184, trattasi invece di Virgilio.

270. Più distesamente argomentato in Forte, *Volve sua spera e beata si gode*, pp. 45-46.

271. Come già notava Haupt, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, pp. 19-20.

272. Cfr. *Cons. Phil.*, I, pr. 1, 17-21: «Harum in extremo margine Π Graecum, in supremo vero Θ legebatur intextum atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiori ad superius elementum esset ascensus».

273. Cfr. *Cons. Phil.*, I, pr. 1, 23-24: «Et dextra quidem eius libellos, sceptrum vero sinistra gestabat».

dalla lettera del testo dantesco presenti nella rappresentazione di Fortuna con ruota.²⁷⁴ Circa le possibili fonti esegetiche e testuali sottese a questa integrazione visiva, merita un'attenzione particolare la glossa di Guido da Pisa, particolarmente attenta all'ipotesi boeziana e in buon accordo con la proposta figurata di Alt. Nel suo commento il frate carmelitano informa anzitutto dell'abitudine dei pittori a dipingere la Fortuna, tra le varie possibilità,²⁷⁵ «in forma mulieris oculos cecos habentis», e fornisce poi una descrizione della ruota e del suo moto circolare del tutto compatibile con la soluzione visiva elaborata da Alt.²⁷⁶ A conclusione del commento al passo specifico, Guido individua la fonte letteraria di Dante in Boezio e cita a sostegno del parallelo proprio il celebre verso della *Consolatio* connesso alla rivendicazione, da parte di Fortuna, del suo gioco crudele: «Rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus» (*Cons. Phil.*, II, pr. 2, 29-30).

La convergenza delle informazioni impone di considerare con forza la possibilità che i responsabili del progetto iconografico di Alt si rifacessero all'esegesi di Guido per l'elaborazione di alcune delle soluzioni non figurate in Cha, e che potessero quindi attingere a una fonte solo esegetica e a una solo visiva (quali ad esempio un menabò di istruzioni, una copia del commento o un canovaccio di modelli iconografici), oppure a un libro a tutti gli effetti, contenente entrambi i paratesti. Va tuttavia rilevato che l'eventuale verificarsi di questa seconda possibilità non esaurirebbe comunque l'elenco delle fonti letterarie e iconografiche adoperate da Alt, di necessità più estese (si pensi, restando su questo specifico esempio, all'assenza, nel commento di Guido, di un riferimento all'allegoria della Filosofia così come raffigurata nel frontespizio di Alt).

If XII (c. 21r) [tav. 26]. Storia e punizione di Guido di Monforte

La visualizzazione del canto XII dell'*Inferno* di Alt è scandita in sei quadretti illustrati autonomi, distribuiti tra c. 20r e c. 21r.²⁷⁷ Interessa qui focalizzare l'attenzione sulla seconda porzione dell'illustrazione e in particolare sulla rappre-

274. L'iconografia qui impiegata – oltre a presentare la ruota al centro, la Fortuna bendata e Boezio di fianco, tutti elementi tradizionali ma non danteschi – si arricchisce anche, agli angoli, di quattro figure ulteriori, ciascuna accompagnata da un filatterio, rimasto purtroppo bianco. Circa i possibili modelli di una simile figurazione, rimando a un rapido confronto con l'impianto compositivo del pavimento musivo del Duomo di Siena, così come meglio illustrato in Forte, *Volve sua spera e beata si gode*, p. 46, n. 47. Per ragioni di cronologia legate alla realizzazione del mosaico pavimentale senese, la pista risulta però percorribile solo ipotizzando un allestimento di Alt piuttosto tardo, non anteriore agli anni Settanta-Ottanta del Trecento.

275. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 393.

276. *Ibidem*: «in rota autem ideo pingebatur quia in rota sunt quatuor diversitates: est enim una pars recte summa, est alia infima, est tertia que descendit de summo deorsum, est et quarta que scandit ab ymo sursum». Guido da Pisa è uno dei pochi commentatori della *Commedia* a rivolgere un'attenzione specifica alla rappresentazione iconografica di Fortuna con ruota. In proposito, rimando a Forte, «*Volve sua spera e beata si gode*», p. 47, n. 51.

277. La prima carta (c. 20r) ospita la rappresentazione dell'incontro di Dante e Virgilio con il Minotauro, ritratto nell'atto di mordere sé stesso, come chiariscono i versi in corrispondenza dei quali compare l'illustrazione (cfr. *If XII* 14-15). La stessa carta ospita poi, sul verso, una raffigurazione dei centauri, molto simili a quelli di Cha, solo meno slanciati, a causa evidentemente del restringimento della scena nello spazio di un unico *bas de page* (a fronte dei due di Cha). Sulla

sentazione delle anime dannate, articolata in quattro frammenti visivi, ciascuno incorniciato in un quadretto di piccole dimensioni e frapposto ai versi di volta in volta illustrati, assai diversamente da quanto si rileva in Cha (cc. 98v-99r).

Osserviamo dapprima la proposta visiva di quest'ultimo. Cha dipinge la dannazione dei violenti contro il prossimo senza soluzione di continuità, collocando tiranni e predoni all'interno di una cavità rocciosa di colore rosso vivo, allusiva al sangue ribollente del Flegetonte, estesa ai margini di due carte contigue. L'effetto complessivo è quello di una spettacolare «galleria di torsi statuari».²⁷⁸ Parrebbe che la collocazione delle figure – alcune più sommerse di altre – provi ad accennare anche ai diversi livelli di immersione nel fiume, differenziati in base alla colpa commessa, ma senza eccessiva aderenza al dettato testuale. I ritratti seguono solo in parte l'elenco dei dannati fornito da Dante, ma l'identificazione è agevolata dall'accuratezza di alcune caratterizzazioni somatiche e degli attributi di ciascuno.²⁷⁹

Concorde con Cha nel numero dei personaggi rappresentati²⁸⁰ e un poco più preciso nella figurazione dei livelli di immersione di volta in volta connessi alla pena specifica,²⁸¹ Alt aggiunge alle lezioni iconografiche di Cha un *excursus* visivo di grande interesse, collocato accanto all'anima di Guido di Monfort, che così diviene protagonista di un quadretto esclusivo, allusivo alla vicenda

seconda carta (c. 21r) trovano posto quattro quadretti illustrativi dedicati alla figurazione di tiranni e violenti contro il prossimo.

278. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 106.

279. Nella miniatura di Cha compaiono, nell'ordine, Alessandro Magno e Dioniso, il primo cinto di alloro, il secondo coronato; seguono Azzolino d'Este, con barba e capelli nerissimi (cfr. *If* XII 109-110) e Opizzo d'Este, con lunghi capelli biondi (*If* XII 110-111); accanto, ma isolata, figura l'anima di Guido di Monfort (cfr. *If* XII 118). Sul *bas de page* della carta contigua, compaiono altri tre dannati, il primo con cuffietta e corona, il secondo solo coronato, il terzo non particolarmente caratterizzato: improbabile che si tratti, seguendo l'ordine scandito dal testo, di Attila, Pirro e Sesto (cfr. *If* XII 134-135); risultano difatti più consone agli ultimi due le armature e gli attributi che caratterizzano le anime sul fondo della miniatura (cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 105). Probabile allora che le tre anime a inizio carta corrispondano, per esclusione, a quelle di Attila (per Guido «Totila»; cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 485), Rinier da Corneto e Rinier Pazzo, sebbene la seconda a partire da sinistra verrebbe così ad acquisire un'incongrua corona.

280. Il primo quadretto di Alt ospita quattro dannati, puntualmente connotati in base alle descrizioni fornite da Dante: i primi due, Alessandro Magno e Dioniso, sono coronati; il terzo, Azzolino, è scuro e barbuto; l'ultimo, Opizzo, è biondo. Il secondo quadretto ne ritrae invece cinque: la coincidenza numerica autorizza a pensare che si tratti degli ultimi nominati (Attila, Pirro, Sesto e i due Rinieri); nei primi due, per la presenza della corona, si potranno riconoscere Attila e Pirro.

281. I primi quattro tiranni di Alt risultano ritratti, con cristallina precisione, immersi «infino al ciglio» (*If* XII 103), mentre Guido di Monfort, più in basso, ancora seguendo il testo, «'nfino a la gola» (*If* XII 116). Le ultime cinque anime sono immerse invece totalmente, fin sopra la testa, contravvenendo a quanto indicato nel testo. Considerata l'aderenza degli altri dettagli alle indicazioni dantesche, l'imprecisione potrebbe forse derivare dalla mancata comprensione, da parte di chi ha fornito istruzioni agli artisti, del senso delle parole pronunciate da Nesso a *If* XII, 127-132: qui il centauro, poco prima di nominare gli ultimi cinque dannati, si sofferma sulla conformazione del Flegetonte, chiarendo a Dante che, come il fiume abbassa gradualmente il suo livello nella direzione in cui stanno procedendo, così dall'altra parte si spinge sempre più in profondità fino a sommergere del tutto le anime. Chissà che tale indicazione – alla luce dell'illustrazione realizzata – non sia stata recepita dagli allestitori come propria dei dannati che stanno per essere descritti.

storica connessa alla sua punizione in questo luogo specifico dell'*Inferno* dantesco. Accanto alla cornice sottile che circonda l'anima di Guido, ritratta accovacciata e isolata («mostrocci un'ombra da l'un canto sola», *If* XII 118), compare una figura di notevoli dimensioni, reggente con una mano un cartiglio vuoto e con l'altra un calice contenente un cuore trafitto da un pugnale: la figura ritratta è agilmente identificabile con il re Enrico di Cornovaglia, barbaramente ucciso da Guido di Monfort in chiesa, a Viterbo, nel 1271²⁸² («“Colui fesse in grembo a Dio / lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola”», *If* XII 119-120). Come nota Antonella Ippolito,²⁸³ l'integrazione iconografica di Alt potrebbe derivare direttamente dalla lettura del commento di Guido da Pisa, che non solo rievoca la vicenda storica, ma informa anche dell'esistenza di una statua commemorativa di re Enrico, collocata sulla sua tomba a Westminster e gemella di quella disegnata da Alt: una figura «que in manu dextra tenet cuppam auream, in qua est sculptum cor dicti Henrici, et unus gladius infixus in eo» e nella sinistra stringe un cartiglio riportante l'iscrizione «cor gladiis fossum do cui consanguineus sum».²⁸⁴ La miniatura di Alt, come si vede, oltre a rappresentare fedelmente la coppa d'oro con il cuore trafitto, predispone anche il cartiglio per l'iscrizione, rimasto però bianco; nelle intenzioni originarie degli allestitori di Alt questo spazio avrebbe dovuto ospitare con ogni probabilità proprio il testo dell'iscrizione citata da frate Guido.²⁸⁵

Il racconto della vicenda di Guido di Monfort, unito alla menzione della statua in memoria di re Enrico, non è esclusivo del commento di Guido da Pisa,²⁸⁶ ma l'accuratezza di alcuni dettagli figurati riconoscibili nella miniatura di Alt riduce il raggio delle possibili fonti critiche a sole due voci: frate Guido, appunto, e Benvenuto da Imola,²⁸⁷ il cui esegeta di riferimento, per questo episodio specifico, è con buona probabilità proprio il frate carmelitano.²⁸⁸ La descrizione fornita dai due commentatori è difatti la sola pienamente compatibile con la miniatura qui realizzata, data la coincidenza puntuale degli attributi citati (coppa contenen-

282. Cfr. Haupt, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, p. 30; Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 187.

283. Cfr. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 187.

284. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 485.

285. Cfr. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 187.

286. L'aneddoto risulta anzi attestato nella glossa di un ampio numero di commentatori. Una disamina delle posizioni dei primi esegeti in relazione all'episodio di Guido di Monfort, in Luca Fiorentini, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola: l'elaborazione letteraria delle fonti storiografiche e cronistiche*, Tesi del dottorato di ricerca in Filologia, linguistica e letteratura, Roma, Università "Sapienza", 2010-2011, XXIV ciclo, pp. 127-136.

287. Cfr. Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam: nunc primum integre in lucem editum*, a cura di Jacobo F. Lacaita, Firenze, Barbera, 1887, *ad loc.*: «Ubi supra sepulcrum Henrici posita fuit una statua inaurata, quae in manu dextra tenet calicem sive craterem aureum, in quo est cor dicti Henrici balsematum, et supra cor stat gladius nudus, testis huius necis. In manu vero sinistra tenet chartam cum isto versiculo: *Cor gladio scissum, do cui consanguineus sum*».

288. Cfr. Fiorentini, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola*, pp. 134-135. I due commenti condividono anche l'indicazione del sito ove sorge la statua, con chiaro riferimento all'abbazia di Westminster («Gualmustier», per Guido; «Guamisier», per Benvenuto), mentre tutti gli altri la collocano sul fiume Tamigi.

te il cuore e cartiglio con l'epigrafe) e rispettive collocazioni (mano destra e mano sinistra).²⁸⁹

La forte compatibilità – per non dire sovrapposibilità – di questa costruzione iconografica con la glossa di frate Guido, contestuale all'assenza della soluzione visiva in Cha, consente di estendere con sicurezza il rapporto di familiarità riconosciuto tra Cha e Alt anche al commento del frate carmelitano, e di spiegare dunque, ancora una volta,²⁹⁰ il complesso delle corrispondenze esegetico-visive rilevabili tra i due corredi con una fruizione completa, da parte degli autori di Alt, dei materiali guidiani (commento e immagini), non limitata quindi alla pronta disponibilità di modelli visivi, ma aperta anche a suggestioni esegetiche. Alla luce, però, della presenza in Alt anche di soluzioni iconografiche latrici di proposte visive del tutto alternative a quelle di Cha,²⁹¹ è necessario postulare che i suoi allestitori disponessero al contempo di una o più fonti ulteriori. Se una di queste possa identificarsi in Benvenuto da Imola è ipotesi che necessita del sostegno di almeno qualche altra corrispondenza figurata puntuale ed esclusiva delle immagini con i contenuti di quel commento, tenendo comunque in debito conto il fatto che una simile acquisizione sposterebbe cronologicamente l'allestimento di Alt almeno agli anni Ottanta del Trecento.

If XVII (c. 25v) [fig. 107]. Lancio della corda e apparizione di Gerione

Prima di affrontare figurativamente l'episodio dell'incontro di Dante con gli usurai,²⁹² Alt riserva una miniatura al momento narrativo appena precedente, raffigurando l'apparizione di Gerione a seguito del lancio di una corda, da parte di Virgilio, in direzione dell'«alto burrato» (*If XVI 114*). La miniatura è collocata sul *bas de page* della carta che ospita gli ultimi versi del canto XVI e i primi del canto XVII, e fornisce così un'efficace sintesi visiva dell'episodio narrato a cavallo dei due canti. Anche questa volta la tessera iconografica di Alt colma un vuoto narrativo di Cha, che predilige, come già visto altrove, una narrazione per immagini più sintetica.

A c. 25v di Alt, vediamo dunque Dante e Virgilio disposti su un'altura, il secondo ritratto con una corda arrotolata in una mano («porsila a lui aggroppata e ravvolta», *If XVI 111*), lasciata poi cadere nel vuoto. Al gesto di Virgilio risponde la figura mostruosa di Gerione, collocata al centro della cavità rocciosa e vera protagonista del quadretto visivo. Il complesso dei dettagli che caratterizzano questa figura fanno del Gerione di Alt una delle traduzioni visive del mostro più

289. Gli altri commentatori collocano invece l'iscrizione direttamente sul calice (Maramauro, Anonimo Selmiano) o sulla veste del re (Lana, Boccaccio) o persino sulla sua mano (Pietro Alighieri), non indicano con precisione in quale delle due mani Enrico stringa la coppa contenente il suo cuore o la sottraggono a lui per affidarla a un angelo (Chiose Ambrosiane). Cfr. Fiorentini, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola*, pp. 130-134.

290. Si veda quanto già osservato per la tessera iconografica relativa alla ruota di Fortuna in *If VII*.

291. Si considerino i vari esempi rintracciati nella seconda sezione di confronti b) *Macrovarianti iconografiche di Cha e Alt*.

292. Qui discusso nella scheda relativa al medesimo canto in a) *Proposte figurate esclusive di Cha e Alt*.

fedeli al dettato testuale nell'intera tradizione miniata della *Commedia*:²⁹³ la creatura ibrida presenta un volto umano («La faccia sua era faccia d'uom giusto», *If* XVII 10) e una corporatura di pennuto misto a serpente, ricoperta di squame e rotelle variopinte («lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle», *If* XVII 14-15); completano il quadro due branche «pilose insin l'ascelle» (*If* XVII 13) e una coda biforcuta terminante in due aculei («la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava», *If* XVII 26-27). Rispetto all'accurata descrizione dantesca, la trasposizione visiva di Alt innova soltanto per l'aggiunta di due zampe artigliate, evidentemente funzionali a conferire sostegno alla figura.

Una seconda occorrenza visiva di Gerione si rintraccia poi in Alt appena due vignette dopo, nella miniatura che segue quella ospitante l'incontro di Dante con gli usurai e raffigura il momento del passaggio dei due poeti alle bolge sottostanti (c. 26v). In questo caso, la soluzione ripristina il rapporto di corrispondenze con il corredo di Cha e trova generale riscontro nella proposta visiva di quest'ultimo (c. 123r), salvo che per alcune varianti formali.²⁹⁴

If XXI (c. 30v) [fig. 108]. *Virgilio dialoga con i Malebranche*

La tessera figurata di Alt, priva di corrispettivo in Cha, traduce visivamente il dialogo di Virgilio con i diavoli della quinta bolgia. Dante, intimorito, è nascosto dietro uno sperone roccioso, così come suggeritogli da Virgilio («Lo buon maestro: "Acciò che non si paia / che tu ci sia", mi disse, «giù t'acquatta / dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aia"», *If* XXI 58-60). Intanto, poco oltre il poeta latino intima a tre diavolacci antropomorfi, dalle lunghe corna caprine, ali di pipistrello e zampe di rapace, di frenare i runcigli e di concedergli ascolto («e volser contra lui tutt'i runcigli; / ma el gridò: "Nessun di voi sia fello! / Innanzi che l'uncin vostro mi pigli, / traggasi avanti l'un di voi che m'oda"», *If* XXI 71-74).

L'episodio illustrato rappresenta l'antefatto della raffigurazione dei due poeti in cammino con la «fiera compagnia» dei «diece demoni» (*If* XXII 13-14), realizzata in Alt sul margine superiore della carta a questa contigua (e in questo caso latrice di dettagli in buon accordo con quanto trádito da Cha, c. 148v).

If XXII (cc. 31v-32r) [figg. 109, 110]. *Inganno di Ciampolo a danno dei Malebranche; Zuffa dei diavoli*

Nell'illustrazione del canto successivo, nel contesto della medesima ambientazione infernale, Alt introduce un paio di inserti visivi ancora una volta estranei al percorso figurato di Cha.²⁹⁵ Straordinariamente articolata, la soluzione di Alt

293. Sulla varietà delle soluzioni esperite dai miniatori danteschi con riferimento alla figura di Gerione e sul grado di fedeltà di ciascuna al dettato testuale, cfr. BMS, pp. 136-138 e Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 152-157.

294. Il Gerione di Cha appare complessivamente meno fedele al testo: il mostro conserva il volto umano e una lunga coda serpentina ma non biforcuta; il corpo, poco visibile, è forse ricoperto da squame; le zampe anteriori parrebbero pelose. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 111-112.

295. Cha riserva all'illustrazione di *If* XXII una sola miniatura, incentrata, come anticipato, sul cammino dei due poeti scortati dai Malebranche. È altamente probabile che l'ultimo frammento

recupera in dettaglio i concitati avvenimenti del canto e si sofferma con puntualità su due episodi-chiave del racconto dantesco, raffigurati, senza soluzione di continuità, sul margine inferiore di due carte contigue.

Sul primo *bas de page* è illustrata la cattura di Ciampolo, sollevato per «le 'mpeolate chiome» da Graffiacane (*If* XXII 35), mentre attorno alla fossa ricolma di pece e di anime di barattieri sostano tre diavoli armati di runcigli; Dante e Virgilio, visibilmente atterriti, osservano la scena da un fianco. La seconda miniatura inscena invece le conseguenze dell'inganno riuscito di Ciampolo, che ha salva la pelle, mentre Calcabrina si lancia a colpire Alichino, responsabile della fuga del barattiere («così volse gli artigli al suo compagno / e fu con lui sopra 'l fosso ghermito», *If* XXII 137-138). I due diavoli si azzuffano tra le anime invischiate nella pece («e amendue / cadder nel mezzo del bogliente stagno», *If* XXII 140-141), mentre tutto intorno altri otto diavoli, disposti quattro per lato («Barbariccia, con gli altri suoi dolente, / quattro ne fé volar da l'altra costa / con tutt'i raffi», *If* XXII 145-147), offrono loro soccorso («e assai prestamente [...] / porser gli uncini verso li 'mpaniati, / ch'eran già cotti dentro da la crosta», *If* XXII 147-150). Entrambe le soluzioni iconografiche di Alt, come si vede, seguono scrupolosamente il dettato testuale.

If XXIV (c. 34v) [fig. 111]. *La fenice*

L'integrazione iconografica praticata da Alt a quest'altezza del percorso illustrato risulta esclusiva di questo codice, assente non solo in Cha ma in tutta la restante tradizione illustrata del poema.

Sul margine sinistro di c. 34v, dopo aver dato figura alla bolgia dei ladri e alla «terribile stipa / di serpenti» (*If* XXIV 82-83), Alt non rappresenta né l'assalto all'anima che poi si rivelerà essere quella del pistoiese Vanni Fucci né il momento della sua trasformazione, ma traspone in immagine il paragone utilizzato da Dante per meglio descrivere quella repentina combustione: in alto a sinistra, accanto alla prima colonna di scrittura e in corrispondenza dei versi di riferimento («erba né biado in sua vita non pasce / ma sol d'incenso lagrime e d'amomo, / e nardo e mirra son l'ultime fasce», *If* XXIV 109-111), compare la fenice, nelle forme di un uccello dal lungo becco e il collo ripiegato sul petto, adagiato su un fuoco di fiamme accese.²⁹⁶ La raffigurazione appare generica, priva di dettagli inequivocabilmente ascrivibili alla glossa di Guido da Pisa o a quella di altri commentatori, ma in questo particolare contesto si potrà almeno annotare che il frate carmelitano riserva alla descrizione del paragone dantesco lo spazio di ben quattro colonne e mezzo di testo, soffermandosi a lungo sulle caratteristiche dell'animale prodigioso, sulla lista di erbe rare di cui questo usa nutrirsi e sulle modalità del suo incenerimento miracoloso.²⁹⁷

visivo della soluzione alluda alla punizione di Ciampolo di Navarra, infilzato dall'ultimo demonio della fila.

296. Sulla singolarità di questo inserto visivo, con particolare riferimento al ricorso a modelli iconografici di altra tradizione, tornerò più in dettaglio in un contributo attualmente in preparazione.

297. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, pp. 724-728.

If XXVII (c. 37r) [fig. 112]. Il toro di Falaride

Alla categoria figurativa di “storia seconda di secondo grado”²⁹⁸ andrà ricondotta la trasposizione visiva – anche questa priva di corrispettivo in Cha – della similitudine di apertura del canto XXVII dell’*Inferno*,²⁹⁹ atta a comparare il «confuso suon» (*If XXVII 6*) che Dante e Virgilio odono al sopraggiungere dell’anima di Guido da Montefeltro con quello che, al tempo del re Falaride, tiranno di Agrigento, dovette fuoriuscire al momento del primo utilizzo del bue di rame commissionato dal sovrano per la punizione dei condannati.

Sul *base de page* di c. 37r di Alt ci si imbatte dunque in una ricostruzione figurata della scena di presentazione del «bue cicilian» (*If XXVII 7*) appena ultimato dal suo inventore. Il re, sontuosamente abbigliato, siede in trono, affiancato da due soldati in armatura; accanto, l’ideatore dello strumento di tortura regge uno scalpello, simbolo della sua attività artigiana, mentre trascina al cospetto del committente una costruzione lignea di forma taurina, dotata di una porticina in prossimità del ventre e scaldata in basso da una vampa di fuoco. La descrizione fornita da frate Guido circa l’episodio citato da Dante in via comparativa risulta, pur nella sua genericità, anche questa volta compatibile con la figurazione elaborata da Alt.³⁰⁰

If XXVIII (c. 38r) [fig. 113]. Incontro con scismatici e seminatori di discordia

Con riferimento all’illustrazione di questo canto, diremo subito che le integrazioni iconografiche ravvisabili in Alt si specificano non già nell’elaborazione *ex novo* di interi episodi figurati o *excursus* visivi estesi svincolati dal racconto per immagini di Cha (così come registrato nelle altre schede affrontate in quest’ultima sezione di confronti), bensì nell’aggiunta di pochi e ben individuati elementi iconografici a una base visiva comune a Cha. Aggiunte iconografiche siffatte, benché in apparenza minime, sono qui discusse in virtù della portata ermeneutica che le caratterizza e come prove della grande attenzione che gli allestitori di Alt rivolsero ai contenuti del testo dantesco, oltre che, estendendo un poco il quadro, in virtù della loro eccentricità all’interno della più ampia tradizione miniata del poema dantesco.

298. Trattasi di “storia seconda di secondo grado”, in quanto raffigurazione «di eventi di cui sono protagonisti personaggi concreti e riconoscibili» ma estranei «alla vicenda narrata nel poema» (cfr. Battaglia Ricci, “*Storia prima*”, “*storie seconde*”, p. 15). Seguendo la medesima proposta di classificazione, avremmo invece registrato una “storia seconda” se la miniatura avesse messo in scena, per esempio, frammenti della biografia del personaggio “realmente” incontrato da Dante lungo il viaggio oltremontano.

299. A differenza del precedente, l’inserito non è esclusivo di Alt, ma condiviso con altri due esemplari del poema: Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10057, c. 50r e Roma, Biblioteca della Casa di Dante, C23, c. 123v. In proposito cfr. Pittiglio, *La Commedia dei dettagli*, pp. 93-95.

300. Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 805: «in regno Sicilie fuit antiquitus quidam rex sive tyrannus nomine Fallaris, qui cum multis innocentes dannaret ad mortem, quidam argentarius, qui vocabatur Perillus, volens sue crudelitati placere, bovem ereum vacuum intus fecit, cui bovi ex latere ianuam composuit, per quam damnati possent includi, obtulitque ipsum tyranno, ad hoc ut quos exosos haberet, igne supposito, vivos intus includeret; et cum gemitus emitterent, non gemitus humanus sed bovinus potius videretur. Sed Fallaris, licet esset tyrannus crudelis, factum abhorruit, ipsique Perillo mandavit ut ipse primus in bovem intraret, ut sic qualiter per os tauri mugitum emitteret scire posset».

A fronte dell'unica miniatura realizzata da Cha per ritrarre l'ambientazione e i peccatori di questa bolgia (c. 194v),³⁰¹ Alt suddivide l'illustrazione del canto in tre momenti distinti, distribuendo i dannati nominati da Dante in tre diversi frammenti illustrativi, lungo lo spazio di tre carte consecutive. La prima miniatura (c. 38r) ritrae Dante e Virgilio su uno dei ponti di Malebolge;³⁰² da questa posizione privilegiata i due possono assistere alla punizione di Ali, letteralmente «fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (*If* XXVIII 33), di Maometto, «rotto dal mento infin dove si trulla», «minugia» penzolanti comprese (*If* XXVIII 24-25), ma soprattutto di un inedito fra Dolcino, riconoscibile dalla tonsura e investito da una generica ferita sul volto, frutto evidentemente dell'invenzione dall'artista o più verosimilmente di chi gli ha fornito istruzioni, dal momento che, trattandosi di un personaggio non incontrato da Dante ma solo evocato da Maometto («“Or di a fra Dolcin dunque che s'armi, / tu che forse vedra' il sole in breve, / s'ello non vuol qui tosto seguitarmi», *If* XXVIII 55-57), il soggetto non dispone, come gli altri, di una descrizione utile alla figurazione.³⁰³ Infine un diavolaccio nero armato di spada – anch'esso esclusivo di Alt e assente in Cha – è espressamente deputato, in linea con il testo, alla reiterazione costante delle mutilazioni delle anime dannate in questa bolgia («Un diavolo è qua dietro che n'accisma / sì crudelmente, al taglio de la spada / rimettendo ciascun di questa risma», *If* XXVIII 37-39).

È assai plausibile che l'inserto iconografico relativo all'anima di fra Dolcino si ispiri a quanto scrive Guido da Pisa nel commento al canto XXVIII dell'*Inferno* quando, descrivendo l'eresia di cui questi fu propugnatore e chiocciando l'avvertimento di Maometto all'eretico ancora vivo (al tempo della narrazione del viaggio di Dante), ne afferma l'inveramento storico, specificando che Dolcino «cum suis clericis concremavit».³⁰⁴ Se per Guido da Pisa e per gli autori del corredo di Alt, fra Dolcino, non più vivente, è un eretico già catturato e posto al rogo, non destabilizza certo la scelta di collocarlo in un quadretto visivo che rende conto del complesso delle anime citate da Dante come già dannate e già alloggianti nel basso Inferno. In virtù della sua eccentricità merita una rapida menzione anche una seconda voce esegetica particolarmente at-

301. Cha ambienta la vicenda all'interno della cavità rocciosa allusiva alle bolge già vista per le miniature precedenti. Dei sei seminari di discordia espressamente nominati nel testo, Cha ne raffigura cinque: Ali, ritratto con una profonda spaccatura nel mezzo del volto (cfr. *If* XXVIII 33); Maometto, lacerato dal collo al pube, per tutta la lunghezza del busto, con i visceri penzolanti (cfr. *If* XXVIII 23-27); Pier da Medicina, con la gola insanguinata e – sembrerebbe – il naso monco (cfr. *If* XXVIII 64-65); Curione, a sua volta ferito alla gola e con la bocca aperta, in evidente allusione al taglio della lingua (cfr. *If* XXVIII 100-102); in ultimo, rivolto in direzione opposta ai due poeti, Bertran de Born, con il capo mozzato, sorretto per i capelli (cfr. *If* XXVIII 118-122). Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 120.

302. La soluzione è comune alle miniature dei canti XVIII (c. 27v), XX-XXI (cc. 29r, 30r), XXVI (c. 36r), XXVIII (c. 38r), XXIX-XXX (cc. 39v, 40v), introdotta da Alt a partire dalla prima menzione espressa dei ponticelli che caratterizzano le bolge (cfr. *If* XVIII 79-80) e abbandonata solo una volta giunti alla ghiaccia di Cocito, dopo l'incontro con i giganti di *If* XXXI (Alt, cc. 41v-42r). In questa miniatura l'inserto è probabilmente autorizzato dall'indicazione topografica di *If* XXVII 133-134: «Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio, / su per lo scoglio infino in su l'altr'arco».

303. L'introduzione di fra Dolcino è attestata, oltre che qui, soltanto nel London, British Library, ms. Yates Thompson 36 (c. 51r), più tardi di Alt.

304. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 838.

tenta alla vicenda di Dolcino e fonte plausibile ulteriore dell'integrazione iconografica di Alt, coincidente ancora una volta – come visto a proposito di Guido di Monfort, in *If* XII – con Benvenuto da Imola: dopo aver descritto minuziosamente le torture inflitte a Dolcino al momento della sua cattura, l'imolese si sofferma sull'analogia tra le terribili mutilazioni subite dal frate e quelle descritte da Dante in riferimento alla dannazione di Maometto,³⁰⁵ leggendo nell'allusione di *If* XXVIII una sorta di prefigurazione di quanto sarebbe accaduto al novarese, nella viva percezione del pericolo rappresentato da un Dolcino inteso quale nuovo Maometto.³⁰⁶

Gli ultimi due frammenti visivi riservati in Alt a questo canto (cc. 38v-39r) ospitano il seguito della narrazione, dando figura agli altri dannati citati da Dante: il primo in scena è Pier da Medicina, ritratto con il naso mozzato e ferito alla gola («Un altro, che forata avea la gola / e tronco 'l naso infin sotto le ciglia», *If* XXVIII 64-65), oltre che rivolto a Curione, del quale afferra con forza la testa («Allor puose la mano a la mascella / d'un suo compagno e la bocca li aperse», *If* XXVIII 94-95); accanto a Curione compare Mosca de' Lamberti – e qui si registra la seconda aggiunta iconografica di Alt rispetto al complesso dei soggetti di Cha –, raffigurato con le mani mozzate e il sangue sul volto, dovuto proprio al movimento scomposto degli arti: «E un ch'avea l'una e l'altra man mozza, / levando i moncherin per l'aura fosca, / si che 'l sangue facea la faccia sozza», *If* XXVIII 103-105). Sul *bas de page* contiguo compare infine il solo Dante in dialogo con Bertran de Born, rappresentato con la testa mozzata sorretta per i capelli («e 'l capo tronco tenea per le chiome, / pesol con mano a guisa di lanterna», *If* XXVIII 121-122), secondo una soluzione canonica, già attestata in Cha e in generale ampiamente diffusa.³⁰⁷

Entrambe le integrazioni iconografiche di Alt si caratterizzano per l'elevatissima aderenza delle immagini al testo e sembrano provare, con le altre numerose

305. Cfr. Benvenuto da Imola, *Comentum, ad loc.*: «Propter quod volente justitia cum tenaculis ignitis truncantibus carnes et spoliandibus usque ad ossa, fuit crudeliter laceratus, et ductus vicatim per civitatem. Et quod notatum fuit a videntibus, et est mirabile dictu, inter tot et tam amara tormenta dicitur numquam mutasse faciem, nisi semel in amputatione nasi, quia strinxit parum spatulas; et in amputatione virilis membri juxta portam civitatis, quae dicitur Picta, ubi traxit magnum suspirium contractione narium».

306. Cfr. *ibidem*: «et dicit Macomethus: s'egli non vuol qui tosto seguitarmi, quasi dicat, si non vult cito mori, et venire ad eandem poenam, qua hic crucior tamquam bene meritus. Et sic vide quod Macomethus praedicat sibi futuram mortem in brevi, quia erat excarnificandus ferro et igne; deinde post mortem erat lacerandus ferro simul secum, quamvis Macomethus in vita fuerit necatus veneno cum adhuc esset juvenis. [...] Et hic nota quod autor sub ista pulcra fictione vult ostendere quod Macomethus erat sollicitus de evasione Dulcini, quia vere Dulcinus fuit simia Macomethi; et si non fuisset cito praeventus multum poterat sperare quod multum exaltaret legem suam, quia induceret eam in Italiam, ubi est caput universalis ecclesiae Romanae, quia adhuc curia erat in Italia, licet cito recessura». Per un'analisi dettagliata della lettura dell'episodio fornita da Benvenuto cfr. Luca Fiorentini, *Per Benvenuto da Imola: le linee ideologiche del commento dantesco*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 566-594. Sulla figura di Dolcino nella *Commedia* si veda il ricco saggio di Luca Lombardo, *Un eretico tra i «seminatori di scandalo e di scisma». Mito e storia di fra Dolcino nella Commedia*, in *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a cura di Luca Lombardo, Diego Parisi, Anna Pegoretti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 37-79.

307. Si noti come in Alt la miniatura resti entro i confini della prima colonna di scrittura, daché la seconda è già latrice della rubrica e del testo del canto successivo.

occorrenze di soluzioni assai fedeli al narrato, che gli allestitori del corredo di Alt dovettero impegnarsi personalmente in una lettura diligente del testo della *Commedia*, cui evidentemente seguì l'elaborazione di istruzioni molto precise, condizionate con gli artisti per una corretta e puntuale trasposizione figurata dei singoli episodi.

If XXIX (c. 40r) [fig. 114]. La brigata spendereccia

In continuità con quanto visto ai canti XXIV e XXVII, si registra qui un caso ulteriore di messa in figura di un episodio estraneo alla narrazione del viaggio dantesco vero e proprio, figurativamente assente non solo in Cha ma nell'intera tradizione miniata del poema.³⁰⁸ Seguendo scrupolosamente il testo, la miniatura di Alt ospita la traduzione visiva delle esemplificazioni della vanità senese, espresse da Dante per bocca di Capocchio nel canto dei falsari (*If XXIX* 121-132). La proposta visiva di Alt ritrae un banchetto ricco di vivande, cui partecipano sei figure vestite in abiti contemporanei e, a giudicare dalle tipologie di costumi e attributi, riconducibili a diverse categorie sociali. I sei commensali sono affiancati da tre suonatori di trombe e tamburi e fanno palesemente riferimento alla cosiddetta brigata spendereccia o godereccia, che a Siena dilapidò in breve tempo, in riunioni conviviali e sfarzosi banchetti, tutte le ricchezze dei suoi componenti (*If XXIX* 130-132). Il primo a partire da sinistra, che ostenta un chiodo di garofano, con ogni probabilità rinvia al personaggio di Niccolò di Salimbeni («Niccolò che la costuma ricca / del garofano prima discoperse / ne l'orto dove tal seme s'appicca», *If XXIX* 127-129); il terzo, con il calice sollevato, potrebbe alludere a Caccia d'Asciano, citato, tra i vari della brigata, per aver dissipato tutti i proventi della vigna e dei terreni di sua proprietà («la brigata in che disperse / Caccia d'Ascian la vigna e la gran fonda», *If XXIX* 130-131).

If XXXIII (c. 45r) [fig. 115]. Dante e Virgilio di fronte a frate Alberigo e Branca Doria

Sulla carta adiacente a quella ospitante l'incontro con Ugolino e Ruggieri,³⁰⁹ Alt completa la narrazione visiva del canto XXXIII, offrendo spazio, una volta terminato il dialogo con il conte pisano, all'incontro con le ultime tre anime menzionate nella seconda parte del racconto.

I due poeti appaiono al cospetto di frate Alberigo, chiaramente riconoscibile grazie all'impiego del saio monacale, non indossato del tutto ma appoggiato sulle spalle a mo' di mantello, secondo una modalità rappresentativa già adoperata dagli artisti di Alt, come visto, per le cappe degli ipocriti a *If XXIII*.³¹⁰ Seguendo il narrato, il frate indica due anime collocate dietro di lui, Branca Doria («elli è ser Branca Doria», *If XXXIII* 137) e persino il «suo prossimano», aiutante del primo per la buona riuscita del tradimento escogitato a danno del suo-

308. Cfr. Pittiglio, *Le immagini della Divina Commedia*, pp. 8, 201.

309. Cfr. la scheda di confronto già affrontata nella sezione b) *Macro-varianti iconografiche di Cha e Alt*.

310. Cfr. la relativa scheda ancora in b) *Macro-varianti iconografiche di Cha e Alt*. Come i due ipocriti citati a *If XXIII*, frate Alberigo – ce lo ricorda Guido da Pisa – è «miles de fratribus gaudentibus de provincia Romandiole» (Guido da Pisa, *Expositiones et glose*, p. 960).

cero («che 'l tradimento insieme con lui fece», *If XXXIII* 147). I due indossano un copricapo conforme alla moda coeva, forse in allusione al fatto che, come lo stesso Alberigo, sono entrambi in realtà ancora vivi («e mangia e bee e dorme e veste panni», *If XXXIII* 141) e qui già sopraggiunti in virtù del peculiare «vantaggio» di «questa Tolomea» (*If XXXIII* 124), che ospita le anime degli autori di simili peccati, prima ancora che la loro esistenza terrena giunga al termine. Di quest'ultima figurazione, come della precedente, non si trova traccia in Cha.

If II, Cha (c. 43r) [fig. 116]. *Dante e Virgilio passano dall'emisfero notturno a quello diurno*

Mentre appare assai nutrita, come visto, la serie degli inserti iconografici aggiuntivi di Alt, è unico il caso di omissione di un'intera striscia narrativa invece attestata in Cha. Nell'ambito dell'illustrazione del II canto dell'*Inferno*, in Alt manca il momento visivo che nel codice affine dà figura all'inizio vero e proprio del viaggio, e che ritrae, subito dopo l'incontro di Dante e Virgilio nella selva, il passaggio dei due poeti dall'emisfero notturno a quello diurno. La miniatura di Cha, ponendo Dante e Virgilio al centro e i due emisferi alle estremità marginali della carta, pone l'accento sul cammino dei due poeti e così «suggerisce la progressione filmica dell'azione e la continuità con gli episodi raffigurati nelle carte precedenti e successive».³¹¹ La scena, che non trova preciso riscontro nel testo dantesco, è elusa da Alt.

If VI, Cha (c. 67r) [fig. 117] - Alt (cc. 13v-14v). *Incontro con Cerbero e i golosi*

Una seconda e ultima espunzione iconografica macroscopica di Alt si ravvisa questa volta in riferimento a un singolo, ma assai rilevante, elemento della scena.

Nell'accordo generale delle soluzioni elaborate dai due codici per questo canto – dal Cerbero a tre teste³¹² al fitto ammasso di anime di golosi³¹³ – in Alt

311. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 90.

312. Il Cerbero di Cha eredita le fattezze e gli attributi del Cerbero virgiliano e segue scrupolosamente la descrizione di frate Guido, ricca di richiami all'*Eneide*: il guardiano è raffigurato come un cane a tre teste, secondo il modello mitologico classico, mentre siede incatenato davanti a un antro roccioso. Cfr. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 99. Il Cerbero di Alt non si discosta troppo da quello ritratto da Cha, anche se ne risulta meglio precisata la natura canina e si distinguono più nitidamente sia gli «occhi vermigli» (*If VI* 16) che le zampe «unghiate» (*If VI* 17). Nella soluzione di Alt scompare inoltre la grotta virgiliana e la raffigurazione segue più da vicino il dettato testuale, con Cerbero che sovrasta le anime («con tre gole caninamente latra / sovra la gente che quivi è sommersa», *If VI* 14-15) e le tormenta lacerandole, come denunciano le ferite visibili sui corpi dei dannati («graffia li spirti ed iscoia ed isquatra», *If VI* 18). In una delle tre bocche spalancate paiono infine comparire piccoli cumuli di terra, in riferimento al lancio praticato da Virgilio (cfr. *If VI* 22-27).

313. Le anime dei peccatori risultano ammassate le une sulle altre in entrambe le soluzioni. In Cha vediamo un cumulo compatto, relegato alla porzione destra della carta; in Alt i dannati sono invece distribuiti, più fedelmente al testo, lungo tutto il *bas de page* e risultano calpestati da Cerbero. Sull'estremità marginale destra del *bas de page* di Alt si può riconoscere Ciacco nel dannato seduto (e non riverso al suolo come tutti gli altri: «elle giacean per terra tutte quante, / fuor d'una ch'a seder si levò, ratto», *If VI* 37-38); il protagonista del canto è invece assente nella miniatura di Cha.

non trova posto un inserto iconografico di Cha particolarmente ingegnoso ma estraneo al dettato testuale: nella miniatura del codice altonense non c'è traccia, cioè, del demone antropomorfo che, sul margine destro della miniatura di Cha, «come la personificazione di una divinità fluviale antica»,³¹⁴ versa sulle anime sottostanti un getto d'acqua di colore verde-azzurro, in riferimento alla «piova / etterna» e al miscuglio di «grandine grossa, acqua tinta e neve» (*If* VI 7-10) che ricopre e tormenta i dannati di questo cerchio. Trattasi a tutti gli effetti di un *unicum* figurativo, da ascrivere con buona probabilità all'estro personale dell'artista di Cha, mai più attestato in tutta la tradizione miniata della *Commedia*. Nella proposta alternativa di Alt la pioggia discende dall'alto direttamente sui dannati, ancora una volta in maggiore conformità con le informazioni reperibili nel testo di Dante («grandine grossa, acqua tinta e neve / per l'aere tenebroso si riversa», *If* VI 10-11).

4. Conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Cha e Alt

La collazione integrale delle soluzioni offerte da Cha e Alt, qui ripercorsa attraverso gli esempi più significativi dei vari fenomeni registrati, ha portato alla luce, accanto a un manipolo di tessere visive condivise, un numero altissimo di divergenze iconografiche, mostrando chiaramente come in quest'ultimo caso di indagine – a differenza di quanto appurato per le altre due coppie dantesche esaminate – l'affinità che unisce i due codici non investe la totalità delle proposte visive distribuite lungo i rispettivi corredi, ma risulta circoscritta a una selezione di singole lezioni iconografiche. Le convergenze rilevate tra i due apparati figurativi appaiono difatti asistematiche e assai più sporadiche rispetto a quanto visto per i corredi illustrati di St-Add e Pad-Laur, due coppie formate da testimoni tra loro quasi sovrapponibili quanto a numero di quadretti visivi realizzati, impaginazione e schemi compositivi delle miniature. Al contrario, tra i corredi di Cha e Alt – lo si è visto – non sussiste alcuna corrispondenza morfologica, come provano anzitutto la disparità numerica delle vignette realizzate (ben più numerose in Alt) e la loro impaginazione sulle carte (limitata al *bas de page* in Cha, priva di regolarità in Alt).

L'insieme dei confronti praticati sui due corredi ha permesso di registrare anzitutto un numero davvero consistente di proposte visive di Alt assai avvedute e attente ai contenuti del testo dantesco, in buona parte alternative a quelle già piuttosto informate di Cha, talvolta ancor più puntuali e in definitiva perfezionate dal punto di vista dell'aderenza delle immagini al narrato: è il caso, per esempio, della rappresentazione delle cappe degli ipocriti di *If* XXIII, aderenti ai contenuti suggeriti dal testo già nella soluzione di Cha, ma rese dal codice affine, con scrupolosa intelligenza grafica, ancor più vicine alla descrizione dantesca, con attenzione particolare alla duplice composizione materiale che le caratterizza; si pensi anche alla rappresentazione delle anime di ruffiani, seduttori e adulatori in *If* XVIII, tutto sommato fedele al testo già nella proposta visiva elaborata da Cha ma meglio scandita da Alt nella distinzione dei diversi momenti narrativi e nella

314. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 99.

caratterizzazione delle singole anime. In questa direzione si è potuto inoltre constatare come Alt, in generale figurativamente più prolisso di Cha, lungo il suo racconto per immagini contempli non soltanto un gran numero di frammenti narrativi relativi al viaggio dantesco in senso stretto, ma anche molte visualizzazioni di “storie seconde”, “storie esemplari”, “allegorie”³¹⁵ e altri *excursus* visivi, con riferimento a personaggi, miti ed episodi citati da Dante in via comparativa o direttamente rievocati dalle anime incontrate nell’aldilà: basti citare, limitandoci a due soli esempi, le visualizzazioni della fenice, realizzata sul margine sinistro di c. 34v (*If* XXIV), e della brigata senese nominata da Capocchio a *If* XXIX, protagonista dell’intero *bas de page* di c. 40r.

Dai molti scarti rilevati tra le soluzioni dei corredi di Cha e Alt pare possibile dedurre che le personalità attive sulle carte di quest’ultimo lavorassero con una certa autonomia, tenendo fede con ogni probabilità a un progetto di lavoro elaborato preventivamente. Appare evidente, tuttavia, la consonanza sia iconografica sia esegetica di molte soluzioni tradite da Alt con quelle affidate alle carte di Cha, con il quale il primo condivide tessere iconografiche uniche e specificamente connotate, il più delle volte direttamente dipendenti dal commento di Guido da Pisa. Si ripensi alla figurazione del «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» nelle forme di una stella (*If* I) o alla rappresentazione dei limbicoli come infanti (*If* IV), due tessere esegetico-iconografiche chiaramente influenzate dalla lettura di Guido ed esclusive, nel più ampio panorama miniato dantesco, dei corredi di Cha e Alt. Se, come più volte evidenziato, la presenza di tali soluzioni in Cha è direttamente connessa alle letture critiche affidate alle carte dello stesso codice, la loro presenza in Alt, sprovvisto invece del commento del frate carmelitano, si spiega soltanto alla luce di un rapporto privilegiato tra quest’ultimo e un esemplare latore di quelle glosse oltre che, a giustificare la consonanza grafica, di quelle stesse immagini, un esemplare che è assai difficile non immaginare in tutto simile a Cha. Si osservino, per esempio, sul piano delle affinità grafico-compositive, i tre clipei ospitanti le «tre donne benedette» di *If* II 124 – difficile trovare, per una somiglianza così spiccata, una spiegazione alternativa alla riproduzione grafica: si consideri in particolare il doppio bordo dei clipei – oppure recuperando un esempio già visto tra i molti possibili, la struttura di roccia in cui alloggiano gli infanti del *Limbo*, in *If* IV.

La compresenza di tessere visive spiccatamente guidiane e apporti illustrativi innovativi, talvolta ravvisabile anche nell’ambito dell’illustrazione di un singolo canto, permette inoltre di affermare che Alt non riceve acriticamente la lezione esegetica (e iconografica) di Guido da Pisa, ma interviene consapevolmente su quei contenuti. Al contempo, l’assenza di scarti grafici meccanici e/o banalizzazioni iconografiche rispetto alla traccia di un possibile modello di riferimento³¹⁶ si fa spia della consapevolezza operativa degli autori di Alt, che a quanto pare non si limitano alla riproduzione di un modello iconografico, bensì

315. Intese seguendo sempre la recente classificazione operata da Battaglia Ricci, “*Storia prima*”, “*storie seconde*”.

316. Il bilancio è riferito al corredo del solo *Inferno*, interamente collazionato con quello di Cha.

vagliano le soluzioni visive della fonte, accolgono all'interno del proprio apparato solo le tessere ritenute persuasive, ne aggiungono infine di proprie. L'operazione compiuta dalle personalità attive su Alt, lontana dalla copia passiva di un sistema di immagini già dato, sembra meglio precisarsi nelle forme di un reimpiego (o rifiuto) consapevole di questa o quella figurazione. Eloquenti in proposito i casi di *If* III e *If* VII, dove Alt accoglie alcune lezioni iconografiche singolari di Cha e al contempo ne rivede completamente altre: la perifrasi di *If* III 59-60, per esempio, è figurativamente sciolta con una chiara raffigurazione di Celestino V, mentre, sull'estremità marginale della medesima carta, il trasporto di Dante e Virgilio sulla barca di Caronte è prudenzialmente omissivo; in maniera analoga, in *If* VII, Pluto è ritratto come vescovo a partire dalla notazione guidiana del guardiano come «episcopus avarorum» e contestualmente è ripensata alla radice la figurazione della pena di avari e prodighi. Il rapporto di parentela intercorso tra i due corredi appare dunque di natura critica, prima che grafica, e non basta a ricomporre il quadro della multiforme identità di Alt, la quale, certo nata sulle orme dell'esegesi del frate carmelitano, dovette al contempo aprirsi anche a una o più fonti ulteriori, con ogni probabilità nel contesto di una commissione prestigiosa e altrettanto meditata.

Il rapporto di natura esegetica intercorso tra Cha e Alt è provato anche, come più volte rilevato nel corso dell'analisi comparativa, su un secondo livello, che oltrepassa l'affinità tra specifiche figurazioni e coinvolge direttamente il commento di frate Guido. Si è visto come in Alt sia possibile rintracciare iconografie che non possono dipendere da Cha poiché qui non presenti, ma i cui contenuti si rivelano talvolta compatibili, talvolta del tutto coincidenti con le glosse del carmelitano: macroscopico il caso di *If* XII, dove la miniatura raffigurante la statua del re di Cornovaglia assassinato da Guido di Monfort può essere letta alla luce della glossa guidiana e viceversa. Occorrenze come questa – lo si è visto – fungono da prove certe della convergenza di una porzione dei contenuti iconografici di Alt con materiali guidiani ben individuati, convergenza che si aggiunge a quelle già enucleate, con riferimento ai testi traditi, nei paragrafi introduttivi di questo capitolo³¹⁷ e che, unita alle altre, sembrerebbe suggerire la fruizione integrale, da parte degli allestitori di Alt, del testo dantesco e di tutti i materiali guidiani (esegesi e immagini).

Mi pare, inoltre, che l'insieme dei dati raccolti conduca anche a ridimensionare e, in definitiva, a scartare l'ipotesi di un ricorso di Alt al menabò guidiano postulato alla base del lavoro degli artisti di Cha, sia che lo si immagini come un brogliaccio di istruzioni verbali sia che lo si pensi come un libro contenente modelli visivi. Ma a sostegno di queste conclusioni è forse possibile aggiungere ancora qualche considerazione.

È senz'altro vero che esistono soluzioni di Alt compatibili con la presenza di un taccuino di istruzioni verbali condiviso con Cha, soluzioni che potremmo cioè a

317. Dal complesso di idee compendiate nel proemio *Dante poeta sovrano* tradito da Alt, evidentemente ispirato alle riflessioni esegetiche depositate da Guido da Pisa in apertura del suo commento e testimoniate da Cha, alle significative corrispondenze delle rubriche di Alt con gli incipit delle *Expositiones*. Cfr. *supra*, §2.1, pp. 221-223, §3, pp. 231-232.

ragione considerare esiti figurativi, paralleli e autonomi, delle indicazioni in origine formulate da un *auctor intellectualis* per i miniatori di Cha: tra queste spiccano in particolare le proposte visive qui riunite e discusse nel primo gruppo di schede di confronto,³¹⁸ tutte non a caso accomunate dall'impiego di tessere iconografiche direttamente dipendenti dalle glosse di Guido da Pisa. Al contempo andrà però notato che in alcune di queste figurazioni compaiono anche elementi assai stravaganti (si pensi ai pipistrelli collocati sull'arcone di ingresso del primo regno, in *If* III, o agli armigeri demoniaci che affiancano Minosse in *If* V), dettagli riconosciuti – con riferimento a Cha – estranei sia al testo di Dante che al commento di Guido, e intesi come liberi inserti iconografici ascrivibili all'estro personale dell'artista principale attivo su Cha.³¹⁹ Il fatto che simili stravaganze ricorrano anche sulle carte di Alt spinge a credere che il secondo abbia avuto accesso diretto, oltre che alle glosse, anche alle figurazioni tradite dal primo, poiché tali somiglianze difficilmente si spiegano se non come il risultato di una replica di natura strettamente grafica. Pur ammettendo che Alt potesse riprodurre le stesse soluzioni non a partire da Cha ma da un presunto menabò – attribuendo a questo punto alla fervida immaginazione dell'estensore del taccuino la responsabilità di istruzioni che contemplassero gufi, civette e pipistrelli sulla porta dell'Inferno o due armigeri accanto a Minosse –, occorrerà tener conto di una contraddizione di ordine pratico, ossia del fatto che gli allestitori di Alt avrebbero dapprima fatto ricorso a una soluzione finalizzata a velocizzare l'approntamento del corredo (un taccuino-guida già impostato) e al contempo provveduto a variare un alto numero di tessere iconografiche ivi contenute (a cominciare dai frontespizi, a impresa appena avviata e nei luoghi figurati più significativi), poi a procacciarsi altrove il commento di Guido, per ricavarne materiale utile all'elaborazione di altre figurazioni, infine a integrare quel brogliaccio con soluzioni congegnate a partire da altre fonti critiche. Va peraltro considerato che, se alcune soluzioni di Alt potrebbero effettivamente rappresentare una seconda risposta figurativa a potenziali istruzioni affidate a un taccuino di lavoro, molte altre risultano invece complessivamente troppo distanti da quelle di Cha per provenire dai medesimi materiali-guida.

Appurata la fruizione, da parte degli allestitori di Alt, del complesso dei materiali guidiani (immagini e commento), andrà dunque chiarita la fisionomia della fonte dalla quale questi verosimilmente attinsero i modelli iconografici alla base delle soluzioni comuni (immagini) e l'ispirazione per l'elaborazione di molte iconografie inedite (commento). Che tale fonte-modello possa coincidere per le immagini con Cha e, per quanto riguarda i testi, non con Cha ma con un eventuale antigrafo testuale di Cha (l'originale guidiano?) è ipotesi che forse moltiplica, senza che ve ne sia apparente necessità, i materiali presenti sul tavolo di lavoro degli allestitori di Alt, ma non è da rifiutarsi del tutto se, approfondendo l'analisi dei contenuti testuali traditi dai due codici, il testo dantesco di Alt pare non derivare direttamente da quello di Cha.³²⁰ La possibilità invece che

318. Cfr. a) *Proposte figurate esclusive di Cha e Alt*.

319. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 98-99.

320. Come ora si ricava dai rilievi di Autiero, *Codex Altonensis e ms. 597 di Chantilly*, pp. 19-21.

sia stato Cha a semplificare un modello testuale e iconografico unico e più nutrito (e più vicino ad Alt) è a mio avviso da escludere alla luce della natura stessa di Cha e della matrice guidiana pervasiva del codice, di gran lunga più “guidiano” di Alt (e per forza di cose di un presunto antigrafo vicino ad Alt), latore di soluzioni che paiono a tutti gli effetti nate per quelle carte e a fatica inquadrabili come banalizzanti rispetto alle proposte tradite da un modello altro, soprattutto se da immaginarsi molto simile ad Alt. Si noterà, inoltre, come anche sul piano dell’impaginazione delle figure parrebbe essere Alt a risentire talvolta dell’adattamento di alcuni schemi grafici a nuovi spazi, e non il contrario: si osservi, per esempio, l’increspatura del mantello di Dante in *If* I, in Cha coerente con lo slancio del poeta che sfugge alle fiere, in Alt invece incongrua rispetto alla poca distanza intercorrente tra queste e Dante; o a quanto accade in *If* IV, dove i quattro poeti di Alt appaiono ben più rigidi e impacciati di quelli assai sciolti ed elegantissimi di Cha, e ancora in *If* XII, dove i centauri conservano le medesime pose nei due codici, ma in Alt si riduce sensibilmente l’ariosità complessiva della scena rispetto a quanto rilevabile nella soluzione di Cha. La stessa preferenza che Alt accorda, nell’affrontare l’illustrazione della prima cantica, alla collocazione delle miniature *en bas de page* e la maggiore libertà che invece pare concedersi nell’organizzare la distribuzione delle immagini nelle altre due cantiche sembrano suggerire l’influenza latente di un modello di partenza strutturato e impaginato come Cha.

Ciò che pare emergere con forza dall’insieme dei confronti effettuati e delle considerazioni da questi scaturite, è l’esistenza, alla base del libro-Alt, di un progetto preventivo personalizzato e pianificato. I responsabili del suo allestimento dovettero anzitutto studiare con cura l’impaginazione dei testi e delle relative figurazioni, programmando meticolosamente, sin dal principio, le collocazioni delle numerose immagini sulla pagina: in Alt le illustrazioni, come anticipato e come diremo meglio tra poco, trovano difatti posto in luoghi specifici e sempre diversi del codice, risultanti da un piano iconografico che si ha ragione di credere unitario, con buona probabilità esteso almeno anche al *Purgatorio*. L’esistenza di un piano di intenti specifico alla base di Alt è del resto confermata dalla costruzione dei frontespizi, non poco articolata, oltre che dalla natura e dall’impaginazione del proemio che apre il codice, a sua volta strettamente connesso alla prima figurazione (la *rota Inferni*), esplicitamente richiamata, come già visto, dalle ultime parole del testo proemiale («et qui compie lo ’nferno la cui figura si può etiamdio vedere per questa rota»).

Gettando un ultimo sguardo all’insieme dei confronti svolti e dei ragionamenti via via sviluppatasi a partire dalla discussione delle affinità e delle divergenze iconografiche registrate, l’impressione conclusiva che ne deriva è dunque quella di un graduale affrancamento iconografico-compositivo di Alt da Cha. I risultati emersi dalla collazione iconografica integrale delle soluzioni offerte dai due corredi per l’illustrazione della prima cantica paiono suggerire un rapporto di dipendenza diretta, sia iconografica che esegetica, delle figurazioni di Alt dalle immagini e dal commento affidati da Guido al suo *Dante*, attinti a partire da un unico supporto librario (Cha o un altro codice fatto come Cha) o da più supporti (una fonte testuale e un modello iconografico). La sempre crescente autonomia

che connota il corredo di Alt mi pare denunci peraltro indirettamente, ancora una volta, l'attenta riflessione che i suoi allestitori svolsero sulle immagini così come oggi le vediamo in Cha, assente ogni traccia, al contrario, di replica passiva e a-critica delle figurazioni da questo testimoniate. Importante rilevare infine come in quest'ultimo caso di indagine, a differenza di quanto visto per i precedenti, la rimeditazione e la rielaborazione di una base visiva comune a quella di un altro codice proceda di pari passo all'approntamento di corredi non meramente decorativi ma supportati da finalità esegetiche.

5. Un modello e una nuova "idea di Dante"

Se Alt ebbe dunque sotto gli occhi testi e immagini guidiane e da questi trasse ampia ispirazione, certo, come visto, non rinunciò a personalizzare la propria impresa, estendendo anzitutto il progetto all'intera *Commedia* e lavorando anche nel contesto della prima cantica a nuove letture e nuove iconografie. Per meglio cogliere la novità dell'impresa iconografica di Altona, anche (ma non solo) in relazione a quanto trádito dal codice affine, sarà utile ripercorrere brevemente le acquisizioni raggiunte circa la portata critica del progetto ravvisabile dietro l'allestimento del testimone più autorevole del commento di Guido da Pisa.

Delle finalità esegetiche sottese al progetto trádito da Cha e dello stretto legame che qui intercorre tra figurazioni e commento oggi molto sappiamo, grazie soprattutto alle ricerche di Lucia Battaglia Ricci³²¹ e a una lunga riflessione, da queste scaturita, sulla portata ermeneutica delle immagini affidate ai manoscritti miniati del poema dantesco.³²² Il *Dante* testimoniato dalle carte di Cha, «che è certo il più significativo esemplare di questa tradizione, nonché quello cui più propriamente pertiene l'etichetta di "commento figurato"»,³²³ mostra, come ampiamente rilevato dalla critica, segni inequivocabili della sua dipendenza da un progetto autoriale; criticamente orientato, il codice tramanda un complesso sistema di parole e di immagini, in cui il commento verbale e l'apparato figurativo si sostengono a vicenda lungo il filo della guidiana "idea di Dante".

Si è già accennato lungo questa ricerca alla valenza ermeneutica delle figure che abitano i luoghi incipitari di Cha, dalla *N* del primo verso dell'*Inferno*, ospitante il Dante ispirato seduto allo scrittoio, alle due letterine che introducono al commento di Guido da Pisa (la *S* del *Prologus* e la *A* della *Deductio de vulgari in latinum* del primo canto) e che mostrano, rispettivamente, il frate seduto al suo banco di lavoro, intento a misurarsi con il testo del poema, e un secondo Dante, questa volta dormiente, immerso nella selva da cui prende avvio il viag-

321. Cfr. la bibliografia qui indicata in apertura del capitolo: §1.1, p. 209, n. 4.

322. Riflessione che ha consentito la maturazione, nel tempo, di un diverso e più proficuo approccio critico allo studio dei codici illustrati della *Commedia*, ma che al contempo obbliga oggi a ribadire l'opportunità di una verifica, caso per caso, come sottolineato dalla stessa studiosa, della concreta «estendibilità del concetto di "commento figurato"» alle singole imprese illustrative volta per volta prese in esame (Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, p. 270.)

323. Ivi, p. 278.

gio oltremondano. Come ormai acquisito, il complesso delle immagini incipitarie,³²⁴ in accordo con la lettura esegetica di Guido da Pisa, accosta la *Commedia* al racconto di una *visio in somnio*, non trascurando al contempo la dimensione immaginativa direttamente connessa alla creazione letteraria, riuscendo dunque nell'impresa, non semplice, di tenere insieme i due piani apparentemente inconciliabili di finzione e rivelazione.³²⁵ La marca sacrale della lettura di frate Guido, come già visto, emerge con grande evidenza anche dalla costruzione del riquadro che sormonta la carta incipitaria del commento (c. 31r) e che pone in continuità la visione riferita dal re di Babilonia e glossata dal profeta Daniele con quella narrata da Dante e commentata da Guido, istituendo significative analogie tra il testo dantesco e il testo sacro, e in definitiva applicando al primo «convenzioni ermeneutiche e pratiche glossatorie»³²⁶ tradizionalmente impiegate per il secondo.

Le composizioni iconografiche di Cha, che traggono quindi spunto da un progetto critico ben individuato e si rivolgono a un destinatario altrettanto precisato, risultano portatrici di forti istanze ideologiche, consolidando per via di immagine quanto più distesamente esposto nel commento scritto. Come emerso anche dalle schede di confronto discusse nei paragrafi precedenti, il corredo visivo affidato alle carte di Cha non si limita a tradurre visivamente il narrato dantesco, ma riflette e rafforza le principali urgenze dell'esegesi guidiana. In questa direzione appare di assoluto rilievo il fatto che alcuni elementi strutturali del commento di Guido sostanzino in egual misura glosse e immagini: si pensi al ricorso frequente del frate carmelitano al dettato delle fonti classiche e al fatto che queste, così come pervadono la sua esegesi – «pesando nel commento guidiano in misura uguale ai testi sacri»³²⁷ –, risultano estremamente valorizzate a livello visivo, in continuità con le conoscenze grafiche degli artisti implicati nella decorazione e con i modelli disponibili nel contesto storico-geografico specifico.³²⁸ Una particolare attenzione all'ipotesto classico si ravvisa in Cha, per esempio, nel complesso delle figurazioni dei vari soggetti mitologici citati da Dante nella prima cantica, tale interesse risultando comprovato dagli episodi di aggiunta, nel

324. Circa ruolo e funzione delle immagini incipitarie nella tradizione miniata della *Commedia* cfr. anche i molti altri casi censiti e riconsiderati di recente da Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, pp. 3-67.

325. Battaglia Ricci, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, pp. 32-43; Ead., *Un sistema esegetico complesso*, pp. 90-99.

326. Ivi, p. 99.

327. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 60.

328. Cfr. ivi, pp. 77-81. Chiara Balbarini evidenzia con grande efficacia il felice connubio vivo in Cha tra l'«avanzata cultura preumanistica» e l'«inedito atteggiamento “filologico”» del commentatore Guido, da un lato, e l'abilità del pittore Francesco Traini, «abituato alla pratica della copia dall'Antico», dall'altro (p. 77). Sull'ampia disponibilità a Pisa, negli anni dell'allestimento di Cha, di modelli classici, attingibili direttamente dai marmi antichi e dalle numerose *antiquitates* (sarcofagi in particolare) che andavano accumulandosi nei pressi della Cattedrale cittadina e nel Camposanto monumentale, cfr. Fulvia Donati, *Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione*, in *Il Camposanto di Pisa*, pp. 69-96; Maria Cecilia Parra, *Marmi romani, marmi pisani. Note sul reimpiego*, in *Pisa e il Mediterraneo: uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, a cura di Marco Tangheroni, Milano, Skira, 2003, pp. 105-111; Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, pp. 78-80 e ulteriore bibliografia ivi citata.

quadro di alcune di queste visualizzazioni, di elementi non autorizzati dal testo dantesco, ma propri appunto delle fonti di Dante, dovuti verosimilmente a indicazioni colte di frate Guido, a una pronta disponibilità di modelli o a una certa familiarità degli artisti con quegli stessi soggetti.³²⁹

Certo colpisce che, di fronte al peso esegetico e culturale di un'impresa siffatta, gli allestitori della *Commedia* altonense non optassero per una replica puntuale quantomeno del complesso delle figurazioni ivi elaborate, ma maturassero il proposito di lavorare a un proprio nuovo *Dante*, avvertendo l'urgenza di affidare altre idee ad altre carte. La struttura e l'articolazione del complesso dei testi e delle immagini trāditi da Alt provano che gli allestitori di questa seconda *Commedia* dovettero approntare, come prima di loro fece chi progettò il *Dante* Cha, un piano di lavoro completo di indicazioni per una nuova *mise en page* e un più nutrito ciclo di miniature, la cui realizzazione, come lascia pensare la natura delle varianti iconografiche registrate, dovette essere sostenuta da istruzioni molto dettagliate. In Alt la distribuzione assai eterogenea delle miniature (ripartite tra margine inferiore, superiore e laterale del foglio), la corrispondenza puntuale tra illustrazioni e versi di riferimento nei casi in cui queste risultano frapposte al testo, e ancora l'irregolarità della copia del testo dei singoli canti, che spesso si arresta a metà carta, lasciando più ampio spazio alla decorazione, suggeriscono che gli allestitori del codice meditarono scrupolosamente sul suo confezionamento, stilando un progetto lungo il quale il corredo illustrativo avrebbe rivestito una funzione determinante e prioritaria. Dal confronto dell'insieme delle soluzioni realizzate sui corredi di Cha e Alt pare dunque emergere, dietro l'approntamento del secondo, una nuova e diversa "idea di Dante", non propriamente rivoluzionaria, soprattutto rispetto al modello-Cha, ma certo interessata a ripensare la cornice interpretativa più ampia entro la quale inscrivere il racconto del viaggio della *Commedia*.

I contenuti esegetici e iconografici trāditi da Cha svolgono senza dubbio un importante ruolo di supporto all'impresa di Alt e rappresentano un punto di riferimento imprescindibile per l'elaborazione del secondo corredo miniato, ma certo non costituiscono il modello finito di Alt, pronto a essere riprodotto o riadattato alle sue carte. Mentre vi attingono, gli autori di Alt ripensano ampiamente quel corredo, integrano contenuti assenti, perfezionano il livello di aderenza delle figurazioni al dettato testuale, innovano con proprie personali proposte iconografiche. L'operazione di personalizzazione sottesa all'approntamento di questa seconda *Commedia* emerge con particolare forza sin dalle carte del frontespizio, quando Alt, se per un verso recupera la definizione guidiana di «alta Comedia» – che diviene qui, in maniera assai scenografica, il *titulus* dell'opera –, per un

329. Un caso assai emblematico è costituito, come visto, dalla rappresentazione di Caronte (cfr. la relativa scheda in b) *Macro-varianti iconografiche di Cha e Alt*). Gli inserti iconografici di ascendenza virgiliana che caratterizzano la scena in generale e il guardiano in particolare, non autorizzati dal testo dantesco, provengono molto probabilmente da suggerimenti di Guido sostenuti dalla conoscenza diretta dell'*Eneide*, senza che si possa escludere tuttavia che il frate carmelitano, autore anche della *Fiorita*, «possedesse una copia illustrata della propria opera, dell'*Eneide* stessa o di un suo volgarizzamento o rifacimento» (Balbarini, *L'Inferno di Chantilly*, p. 78). Osservazioni analoghe in Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, pp. 273-274.

altro riformula alla radice le figurazioni incipitarie che introducono all'impresa di Guido, soppiantando tutta la rappresentazione sacrale (prerogativa del progetto testimoniato da Cha e particolarmente avvertita nelle carte introduttive del codice e del commento) con una nutrita galleria di figure allegoriche e *autorictates* letterarie, storiche e filosofiche, sulle quali sarà utile soffermarsi un momento.

I nove medaglioni che in Alt circondano il titolo dell'opera ospitano le allegorie di *Impero*, *Chiesa* e *Filosofia* (c. 5v) [tav. 17],³³⁰ ritratte come tre donne coronate, ciascuna caratterizzata da specifici attributi: la prima regge un libro e una spada, e sfoggia una veste dorata su cui è tracciata un'aquila; la seconda, aureolata, è accompagnata da un angelo serafino e dalla sacra Bibbia; l'ultima impugna uno scettro e regge tre libri, indossando una veste sfarzosa, sulla quale, come anticipato, è ricamata una scala dorata.³³¹ Ai due lati del frontespizio e in basso, i sette medaglioni restanti ospitano ciascuno la figurazione di una delle sette arti liberali, opportunamente identificate da Bernard Degenhart, con – procedendo da sinistra a destra – *Grammatica* (con il petto nudo, fonte di nutrimento), *Aritmetica* (che conta con le dita), *Dialettica* (dotata di tenaglia), *Astronomia* (con sguardo rivolto verso l'alto), *Geometria* (per esclusione, assenti i simboli canonici di squadra e/o compasso), *Musica* (con mandola), *Retorica* (ritratta in gesto allocutorio).³³² Nella cornice contigua, a c. 6r [tav. 18], che abbraccia le prime diciannove terzine dell'*Inferno*, compaiono invece otto medaglioni con busti di autori del mondo antico, dotati di cartigli che ne esplicitano le identità: vi si riconoscono sia voci appartenenti al mondo latino, le più numerose («Svetonio», «Tullio Cicerone», «Maximo Valerio», «Tyto Livio»), sia altre vicine al mondo greco e orientale («Darete Frigio» e «Trogo Pompeo»), sia esponenti di quello ebraico («Moyse» e «Iosepho» Flavio). Il canone degli autori qui impiegato, che non coincide con quello enucleato appena due carte prima nel proemio *Dante poeta sovrano*,³³³ certo «valorizza [...] l'eccellenza di Dante anche nella dimensione storico-morale»³³⁴ e andrà posto in continuità con le tre figure allegoriche che inaugurano la prima cornice (*Impero*, *Chiesa* e *Filosofia*), alle quali risultano, in diverso modo e numero, riconducibili tutti gli autori qui ritratti. Con ogni evidenza un complesso di figurazioni così articolato cela indizi importanti circa la personalità che commissionò l'esemplare e coloro i quali ne diressero la progettazione.

Pur nella difficoltà al momento di riordinare i vari elementi del frontespizio in un quadro definito, perché possa svelarsi l'intenzione critico-esegetica posta a monte dell'allestimento di Alt, appare intanto di certo ridimensionata, in questa seconda impresa, la portata del messaggio teologico che informa le carte incipi-

330. Cfr. Degenhart, *Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, p. 94; e ora Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 178; Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 87.

331. Per la matrice boeziana di quest'ultima figura cfr. quanto osservato nella scheda relativa a If VII nella sezione c) *Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt*.

332. Cfr. Degenhart, *Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, p. 94.

333. Il proemio nomina «tra i poeti lyrici Boetio et Symonide [...] tra i satiri Oratio et Persio, tra i tragedi Homero et Virgilio, tra i comici Plauto et Terrentio» (trascrizione di Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 82).

334. Ivi, p. 87.

tarie di Cha, del quale forse resiste una flebile traccia soltanto nell'iniziale dell'*Inferno* di Alt, abitata da un Dante seduto e addormentato, con il volto poggiato a una mano. Occorre tuttavia notare che questo Dante – di cui qui si è già detto circa la possibilità di intenderlo nella sua veste più propria di autore, distinta da quella di personaggio³³⁵ – assume sì le pose del *somniator*, ma non sogna una selva (come fa quello di Cha), bensì pare avulso dal contesto del suo poema e raccolto in una meditazione profonda, immortalato in una posizione – testa poggiata sul palmo della mano e gomito sostenuto dal ginocchio – che molto ricorda quella assunta, per esempio, dal Dante della *Commedia* Holkham e che spinge a riconoscere nella figura del frontespizio di Alt il poeta totalmente assorto nei propri pensieri, forse sprofondato in una meditazione creativa, forse colto da una visione estatica. Nell'intenzione di non forzare in alcun modo i dati a disposizione e nella consapevolezza dell'impossibilità di rispondere in maniera univoca alla questione,³³⁶ ci si limiterà ad annotare che il raccoglimento di questo Dante, in questo specifico contesto, appare maggiormente in linea con una meditazione di marca poetico-creativa, in particolare alla luce della galleria di autorità storiche e morali che lo circondano, che in qualche misura ne legittimano l'opera e dalle quali l'autore della *Commedia* attinse forse notizie e ispirazione, almeno secondo il messaggio che gli allestitori di Alt intesero veicolare. Dal momento che, com'è lecito credere, le principali fonti di Dante furono certamente note agli autori di Alt – attraverso il filtro dell'esegesi di Guido da Pisa o di altri commenti alla *Commedia* –, la singolare rosa di autori consegnata al frontespizio del codice lascia difatti intendere che una simile selezione rifletta gli interessi o gli scopi della committenza: valorizzare forse l'aspetto storico e politico dell'opera di Dante, assimilandone i contenuti a quelli dei grandi scrittori del passato, o forse alludere, con una finalità contingente e specifica, come già ipotizza Franceschini, «a una rilevante posizione del committente sulla scena politica».³³⁷

6. Primi appunti sull'impresa iconografica di Altona

Gli affondi praticati lungo questa indagine, orientati anzitutto a chiarire la natura della parentela iconografica intercorsa tra Cha e Alt, hanno consentito di reperire non pochi dati utili anche alla definizione di un primo profilo dell'impresa di Altona, che sarà utile ripercorrere in poche osservazioni conclusive, per fissare i punti fermi di un quadro piuttosto complesso, in parte ancora sfuggente.

Il corredo miniato trádito da Alt risulta, come visto, estremamente articolato. Il percorso per immagini affidato a queste carte pare anzitutto volto a garantire all'osservatore una fedele traduzione visiva del viaggio narrato nella *Commedia*,

335. Cfr. la scheda relativa a *Ifi* in a) *Proposte figurate esclusive di Cha e Alt*.

336. Definitive le riflessioni di Pegoretti, "*Visio*" e "*fictio*" nelle antiche illustrazioni della *Commedia*, e Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, pp. 50-62 circa la sostanziale ambiguità di molte di queste immagini di Danti dormienti e sognatori che, ricorrendo a moduli iconografici estremamente convenzionali, necessitano, per essere compresi a pieno, del supporto di contesti esegetico-visivi più ampi, in rapporto ai quali misurare le intenzioni critiche potenzialmente sottese anche all'illustrazione delle letterine incipitarie.

337. Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 87.

ma non mancano – come provano i numerosi inserti extra-narrativi – approfondimenti visivi di diversa natura, talvolta ispirati alle storie narrate dai personaggi incontrati da Dante, talvolta agli episodi richiamati attraverso l'impiego di similitudini e metafore.

La spiccata fedeltà al narrato delle soluzioni di Alt è sostenuta e garantita, come già detto, dall'elevata frammentazione del racconto per immagini, la quale, già viva nell'*Inferno*, risulta ancor più marcata nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*.³³⁸ Tra i casi più vistosi di corrispondenza puntuale tra immagini elaborate e terzine dantesche, andranno senz'altro ricordati, tra i molti esempi rintracciabili nella prima cantica, la splendida galleria di ritratti di spiriti magni in *If* IV (c. 12r), vestiti e accessoriati con sfarzo, disposti nell'ordine stabilito da Dante, o la visualizzazione della zuffa dei diavoli seguita all'inganno di Ciampolo di Navarra (cc. 31v-32r), costruita con precisione altissima, prova di una lettura attenta dell'episodio da parte di chi elaborò le immagini. Tra le figurazioni del *Purgatorio* si potrà invece richiamare il quadretto visivo ospitante l'incontro di Dante con Bonconte da Montefeltro (*Pg* V), arricchito da un *excursus* visivo allusivo a un frammento della storia narrata dal personaggio: ai piedi dell'anima purgante in dialogo con il poeta compare persino il corso dell'Archiano, all'interno del quale scioglia via un corpo senza vita («lo corpo mio gelato in su la foce / trovò l'Archian rubesto», *Pg* V 124-125).

Lungo il percorso per immagini di Alt non mancano difatti – lo si è visto – inserti visivi dedicati al vissuto dei personaggi incontrati³³⁹ o agli episodi storici, passati e coevi, cui questi si rifanno nei loro dialoghi con Dante.³⁴⁰ Accanto poi a qualche caso di trasposizione visiva di episodi del mito o della storia antica richiamati mediante similitudine – tra i quali spicca la figurazione della morte di Piramo sotto gli occhi di Tisbe (c. 85v), realizzata in corrispondenza del paragone istituito da Dante tra gli effetti del nome della donna su Piramo e le parole di Virgilio sul suo animo (*Pg* XXVII 37-39) –, si registrano anche casi di trasposizione in figura di similitudini prive di rimandi colti e limitate a esempi tratti dal quotidiano, come l'uomo a cavallo ispirato al paragone «sì come far suole / chi dietro li uccellin sua vita perde» (*Pg* XXIII 2-3) o il marinaio in navigazione riprodotto in prossimità della similitudine «ma ragionando andavam forte / sì come nave pinta da buon vento» (*Pg* XXIV 2-3).³⁴¹

338. Nell'ultima cantica, priva di illustrazioni, il dato è verificabile sulla base della distribuzione degli spazi rimasti bianchi.

339. Cfr. per es. l'*excursus* visivo connesso al peccato di Guido di Monfort, discusso nella scheda relativa a *If* XII in c) *Integrazioni e omissioni iconografiche di Alt*.

340. Emblematiche a questo riguardo le due carte contigue che, come vedremo, ospitano una traduzione visiva del discorso di Guido del Duca in *Pg* XIV (cc. 64v-65r) e, più avanti, la visualizzazione di tutti gli eventi storici menzionati da Ugo Capeto in *Pg* XX. Cfr. *infra*.

341. Simili inserti caratterizzano in prevalenza il *Purgatorio*, dove troviamo, oltre alla similitudine che rinvia alla storia di Piramo e Tisbe e alle due comparazioni con episodi della vita quotidiana appena menzionate (*Pg* XXIII 2-3 e *Pg* XXIV 2-3), anche quella costruita in *Pg* XVIII, che equipara le anime in corsa degli accidiosi alle corse orgiastiche dei Tebani in onore di Bacco (vv. 91-93). Nell'*Inferno* le similitudini illustrate risultano invece soltanto due: il richiamo, con riferimento alla metamorfosi di Vanni Fucci, alla trasformazione miracolosa della fenice (*If* XXIV 106-111) e il parallelo tra il suono che introduce all'arrivo dell'anima di Guido da Montefeltro e il

Il corredo di Alt, attento dunque a una pluralità di livelli del racconto, si serve di un elevatissimo numero di figurazioni e, istituendo connessioni visive non banali tra le miniature, «racconta[...] attraverso la pagina».³⁴² Vediamo difatti talvolta comparire tra le carte veri e propri elementi di raccordo, assai utili a orientare il lettore lungo il percorso visivo: si osservi il lungo flusso dello Stige, che sgorga da una piccola cavità nella prima miniatura di *If VIII* (c. 15v), procede per l'estensione di due carte contigue e si infittisce in corrispondenza della traversata di Flegiàs sulle sue «sucide onde» (c. 16r), per poi essere infine recuperato in *If IX*, ai piedi del messo celeste (c. 17r); in maniera analoga, tra c. 23v e c. 24r, raffiguranti rispettivamente il Veglio di Creta e il sabbione infuocato di *If XV*, scorre il rosso Flegetonte, già citato in figura in un paio di occorrenze precedenti, tra *If XII* e *If XIV*, a garanzia di una certa continuità visiva nel contesto del settimo cerchio. Una costruzione visiva simile si rintraccia ancora in *Pg XIV*, dove il filo conduttore che unisce ben quattro miniature distribuite a cavallo di due carte, è ancora un fiume, l'Arno (cc. 64v-65r), questa volta non materialmente attraversato da Dante lungo il viaggio oltremondano ma rievocato da Guido del Duca lungo il denso discorso circa l'imbestiamento degli abitanti della valle toscana (*Pg XIV* 22-66).

Il programma iconografico affidato a queste carte denuncia infine uno spiccato interesse per il percorso morale del pellegrino, ravvisabile in particolare nell'illustrazione della seconda cantica: qui letteralmente abbondano i riferimenti visivi agli *exempla* di virtù esaltate e vizi puniti, visti o ascoltati dal *viator* lungo il cammino di penitenza nel secondo regno. A partire da *Pg XII*, si assiste anche a un incremento significativo del numero delle miniature realizzate sulle carte, ciascuna immagine collocata con grande puntualità in corrispondenza dei versi che raccontano l'*exemplum* illustrato: nei casi più eclatanti – si vedano i già citati esempi di *Pg XII* (cc. 62r-63r)³⁴³ e *Pg XX* (cc. 74v-75r)³⁴⁴ – le miniature

boato emesso dal toro di Falaride (*If XXVII* 7-12). Entrambe sono qui descritte in c) *Interpolazioni ed espunzioni iconografiche di Alt*.

342. Secondo un'efficace definizione di Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, p. 182.

343. Il canto XII del *Purgatorio*, nello spazio di sole tre carte (cc. 62r-63r), concentra ben tredici miniature, corrispondenti al numero delle storie esemplari citate da Dante. Compagno, nell'ordine: *La caduta di Lucifero* (vv. 25-27); *Briareo colpito dalla folgore di Giove* (vv. 28-30); *I giganti sterminati dagli dei* (vv. 31-33); *Nembrot costruisce la torre di Babele* (vv. 34-36); *Niobe tra i figli assassinati* (vv. 37-39); *Saul trafitto* (vv. 40-42); *Metamorfosi di Aracne* (vv. 43-45); *Fuga di Roboam* (vv. 46-48); *Almeone uccide la madre Erifile* (vv. 49-51); *Uccisione di Sennacherib nel tempio* (vv. 52-54); *Tamiri ordina di gettare Ciro in un otre ricolmo di sangue* (vv. 55-57); *Morte di Oloferne e fuga degli Assiri* (vv. 58-60); *Distruzione di Troia* (vv. 61-63).

344. Trattasi della sezione del corredo di Alt caratterizzata dal maggior numero di episodi figurati. Oltre alle cinque miniature raffiguranti gli eventi ricordati da Ugo Capeto (*Carlo d'Angiò fa uccidere Corradino e San Tommaso* (vv. 67-69, c. 73v); *Carlo di Valois arriva a Firenze* (vv. 73-75, c. 74r); *Carlo II concede per denaro la figlia in sposa a Azzo VIII d'Este* (vv. 79-81, c. 74r); *Filippo il Bello si reca dal Papa ad Anagni* (vv. 86-90, c. 74r); *Filippo il Bello "nel Tempio"* (vv. 91-93, c. 74r), altri nove quadretti visivi sono dedicati agli esempi di liberalità e di avarizia punita citati nel canto, ciascuno collocato in prossimità delle terzine cui si riferisce. Degli esempi di liberalità compaiono: *Il console Fabrizio* (vv. 25-27, c. 73v) e *San Nicola dona la dote a tre fanciulle* (vv. 31-33, c. 73v). Seguono i sette esempi di avarizia punita: *Pigmalione uccide il re Sicheo* (vv. 103-105, c. 74v); *Re Mida* (vv. 106-108, c. 74v); *Lapidazione di Acàn* (vv. 109-111

occupano la gran parte della pagina e, ribaltato il tradizionale rapporto testo-immagine, le terzine dantesche, estremamente frammentate, fungono di fatto da didascalie di quelle visualizzazioni. Si noterà che le miniature riservate agli *exempla* appaiono del tutto conformi al complesso delle altre illustrazioni: assente qualunque espediente di diversificazione, a libro aperto, il lettore non distingue tra le scene che traducono visivamente il viaggio vero e proprio e quelle che alludono alle storie esemplari di volta in volta citate lungo le cornici del monte né, ancor più in dettaglio, tra gli episodi fruiti da Dante con la vista (scolpiti³⁴⁵ o frutto di visioni estatiche³⁴⁶) e quelli uditi come voci.³⁴⁷ Com'è stato già notato,³⁴⁸ in molte di queste traduzioni visive Virgilio e Dante scompaiono persino dalla scena, ponendo il lettore nell'ottica del *viator* e potenziando così la funzione cartatica di questo specifico gruppo di immagini.

La coerenza e la conformità iconografica ravvisabili tra alcune soluzioni della prima e della seconda cantica – per ciò che riguarda, per esempio, il numero dei dettagli trasposti in figura o l'apertura alla visualizzazione di molteplici piani del racconto, oltre che la presenza effettiva di tessere di raccordo puntuali³⁴⁹ –, instillano il sospetto che il programma illustrativo elaborato dagli allestitori di Alt fosse unitario, esteso sin dal primo momento anche alle carte di *Purgatorio* e *Paradiso*, sebbene poi rimasto incompiuto in prossimità delle fine della seconda cantica e per l'intera estensione della terza. Tuttavia, osservando in dettaglio il

c. 74v); *Inganno di Saffira* (v. 112, c. 74v); *Morte di Eliodoro* (v. 113, c. 75r); *Polinestore uccide Polidoro* (v. 114, c. 75r); *Crasso ingerisce oro fuso* (vv. 116-117, c. 75r).

345. Alt non introduce distinzioni nella figurazione delle storie esemplari, a sola eccezione delle prime due citate in *Pg X* (*Annunciazione*, vv. 34-45; *David e l'Arca santa*, vv. 52-69), dipinte come intagliate nella parete del monte. Tra gli *exempla* fruiti visivamente rientrano inoltre quelli già citati di *Pg XII*, tutti rappresentati senza espedienti particolari, come facenti parte della narrazione del viaggio.

346. Delle storie esemplari apparse a Dante in forma di visione, Alt illustra tutti e tre gli esempi di mansuetudine citati in *Pg XV* (*Gesù nel tempio*, vv. 85-93, c. 66v; *Pisistrato risparmia un giovane*, vv. 94-105, c. 67r; *Lapidazione di santo Stefano*, vv. 106-114, c. 67r) e solo due degli esempi di ira punita richiamati in *Pg XVII* (*Crocifissione di Aman*, vv. 25-30, c. 69r; *Suicidio di Lavinia*, vv. 30-39, c. 69r).

347. Dei cinque esempi di esortazione all'amore richiamati tra *Pg XIII* e *Pg XIV*, Alt traspone in figura soltanto i due tratti dal mito: *Uccisione di Oreste* (vv. 32-33, c. 64r) e *Aglauro* (vv. 137-139, c. 65v). Tra gli esempi gridati in *Pg XVIII* (sollecitudine e accidia punita) è illustrato solo il primo dei due dedicati al vizio punito (*Gli Ebrei si ribellano a Mosé*, vv. 133-135, c. 71r). Sulla stessa carta compare anche la traduzione visiva della già citata similitudine impiegata da Dante per descrivere la rapida corsa delle anime degli accidiosi (vv. 91-93) e sorprendentemente nessuna miniatura per gli esempi di sollecitudine (si dovrà forse qui postulare un fraintendimento del testo da parte degli autori al tempo dell'allestimento del programma iconografico del codice). Infine, degli esempi di temperanza proclamati da una voce uscente dall'albero dei golosi, in *Pg XXII*, compaiono, nello stesso quadretto visivo (c. 78r), «le Romane antiche» (vv. 145-146) e «Daniello» (vv. 146-147).

348. Cfr. Wright, *Interpreting Codicology*, p. 17; Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, pp. 184-186.

349. Si pensi all'impostazione complessiva delle scene, agli abiti sacerdotali dei due poeti, alla tessera iconografica comune adoperata per la caratterizzazione dei giganti di *If XXXI* e *Pg XII*. Per quest'ultima cfr. più distesamente la scheda relativa in *If XXXI* in b) *Macro-varianti iconografiche di Cha e Alt*.

percorso per immagini effettivamente messo a punto dagli illustratori nel *Purgatorio*, non si potrà fare a meno di notare la mole di incongruenze che abita un buon numero di vignette – dall’inserimento in scena di personaggi del tutto estranei alla narrazione³⁵⁰ alla confusione delle figure ritratte,³⁵¹ alla rappresentazione di anime sottoposte a punizioni che in realtà contraddistinguono il percorso penitenziale di altre³⁵² – e che stride notevolmente con la puntualità delle immagini che danno invece figura agli snodi narrativi (e non solo) dell’*Inferno*. Se dunque il progetto fu unico e unitario – come le coincidenze già segnalate sembrano suggerire³⁵³ –, appare però evidente che sui tavoli di lavoro degli artisti implicati nella seconda campagna decorativa, da *Pg* I in avanti, dovette diffondersi una certa confusione: numerose le circostanze grafico-compositive, oltre alle incongruenze già menzionate, che lasciano sospettare che gli artisti all’opera possano aver confuso materiali e istruzioni o replicato meccanicamente, in più luoghi, schemi compositivi in realtà destinati solo a precisi segmenti dell’illustrazione.³⁵⁴

Ad ogni modo, chi progettò l’illustrazione destinata alle carte del *Purgatorio* e del *Paradiso* di Alt, privato della base esegetica di Guido, che commenta solo la prima cantica, e della base iconografica del modello-Cha, latore del solo *Inferno*, dovette di necessità fare ricorso a istanze interpretative sue proprie o attingere a una o più fonti esegetiche ulteriori, come del resto accade, seppur in misura minore, già lungo l’allestimento del percorso visivo dell’*Inferno*, composto, come visto, di tessere guidiane e al contempo di soluzioni iconografiche non solo divergenti da quelle tradite da Cha ma anche incompatibili con le glosse del frate carmelitano: tra tutte, risultano emblematiche la variazione, a *If* VII, della pena di avari e prodighi (i quali, da anime intente a spingere massi rocciosi, come si vede in Cha, divengono schiere di dannati dotati di bilance, strumenti di misurazione e pepite d’oro), e la lettura alternativa a quella di Cha – ma informatissima – delle anime di falsari fedelmente disposte «come a scaldar si poggia tegghia a tegghia»

350. In *Pg* X (c. 60v) [fig. 119], accanto a Dante e Virgilio assorti nella visione delle storie esemplari intarsiate nella roccia del monte, compare una figura di difficile identificazione, che molto somiglia allo Stazio che – peraltro senza alcuna regolarità – figurerà accanto ai poeti da *Pg* XXI (c. 76v) in avanti.

351. In *Pg* II (c. 50r) [fig. 118] l’anima di Casella si stringe in un abbraccio con quella di Virgilio, e non con Dante, come invece vorrebbe il racconto (*Pg* II, 76-78).

352. Sull’estremità marginale destra del primo quadretto visivo dedicato a *Pg* XXIV (c. 79v) e nelle due vignette successive (c. 80r) si intravedono più gruppetti di anime affinate dal fuoco, e non smunte e magre come dovrebbero essere – seguendo *Pg* XXIII 22-33 – quelle dei golosi. La corrispondenza testo-immagini è ripristinata nelle due miniature successive, dove compare, in entrambi i casi, la figura scheletrica di Forese (c. 80v).

353. L’alternativa è che le tessere coerenti e ricorrenti tra l’illustrazione delle due cantiche derivino da uno sguardo preventivo alle carte dell’*Inferno* al momento di progettare il piano iconografico del *Purgatorio*.

354. Colpisce in particolare la reiterazione, da *Pg* VI a *Pg* XII, della sagoma della piccola anima di Sordello, senz’altro giustificata nelle prime sette occorrenze (cc. 55r, 56r, 56v, 57r, 57va, 57vb, 58r), in corrispondenza dei canti VI-VIII, ma poi indebitamente replicata (con buona probabilità in modo meccanico), accanto alle figure di Dante e Virgilio, per ben altre sei circostanze (cc. 59r, 59v, 61v, 62ar, 62av, 62br [fig. 120]). Nella prima serie di occorrenze fornite tra parentesi *a* e *b* indicano le colonne di testo ospitanti le miniature; nella seconda serie riproducono invece la numerazione delle carte del codice, indicate come 62a e 62b.

(If XXIX 73). Dai sondaggi a campione condotti tra le glosse dei principali commentatori trecenteschi della *Commedia* non è emerso, per il momento, il nome di un unico esegeta compatibile con le singolari letture iconografiche di Alt,³⁵⁵ ma la ricerca necessita certo di scavi ulteriori, estesi soprattutto alle iconografie del *Purgatorio* e mirati a verificare una – al momento solo ipotizzabile – coerenza esegetica interna del programma complessivo, parallela alla già riscontrata coerenza iconografica d'insieme.

Piuttosto evidente appare invece l'uniformità dell'impaginazione e della distribuzione delle miniature, come già visto per l'*Inferno*, anche nelle sezioni di *Purgatorio* (ampiamente affrontate dagli artisti) e *Paradiso* (rimaste invece bianche), sebbene nel passaggio dalla prima alla seconda cantica mutino, come già detto, le maestranze attive sulle carte. Il cambio di mano pittorica registrato tra *Inferno* e *Purgatorio* potrebbe fungere da indizio a favore di quanto ipotizzato da Haupt³⁵⁶ e Mathie³⁵⁷ al tempo della riproduzione facsimilare del codice (1965), e ripreso più di recente da Franceschini,³⁵⁸ ossia di una sospensione temporanea dell'impresa pittorica di Alt verificatasi all'incirca alla metà del secolo XIV, per motivazioni riconducibili a fatti storici contingenti o a questioni legate alle vicissitudini private del committente del codice.³⁵⁹

Recentissima è dunque la proposta avanzata da Fabrizio Franceschini di identificare il committente di questo codice con una personalità compatibile con un allestimento tormentato, avviato, interrotto e poi ripreso, poiché vincolato appunto alle sorti altalenanti di un uomo politico assai influente. Lo studioso avanza il nome di Simone Boccanegra, doge di Genova nel 1339 a seguito della caduta della diarchia Doria-Spinola, ma non più in carica già nel 1344 (quando si sposta a Pisa), di ritorno a Genova solo un decennio dopo, nel 1356, e doge una seconda volta fino al 1363, anno della sua morte.³⁶⁰ Seguendo l'ipotesi di Franceschini, la commissione di Alt potrebbe collocarsi tra il primo insediamento di Boccanegra a Genova e il suo successivo allontanamento dalla città (tra il 1339 e il 1344), supponendo che il doge, in ottimi rapporti con gli Spinola di San Luca, che anzi «assume a modello di vita signorile»,³⁶¹ potesse ambire al possesso di un proprio *Dante* di lusso e, per finalizzare l'impresa, richiedesse di avere accesso all'esemplare già in possesso dell'amico Lucano. Se così fosse, il primo allestimento del manoscritto sarebbe da considerarsi avviato entro il 1344, anno della sua più che probabile interruzione, e ripreso subito dopo a Pisa, oppure solo più tardi, dopo circa un decennio, a Genova, una volta rientrato Boccanegra in città.

355. Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona* – sulla scorta di Roddewig, *Zum Codex Altonensis*, pp. 127-128 – analizzando alcune miniature rinvia alla glossa di diversi commentatori, la gran parte di secondo o tardo Trecento, da Benvenuto a Pietro Alighieri, al Buti.

356. Cfr. Haupt, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, p. 28.

357. Cfr. Mathie, *Über die Handschrift der Divina Commedia*, p. 48.

358. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano*, pp. 92-93.

359. Se l'allestimento di Alt subì una prima e più antica interruzione dei lavori, acquista rilevanza ancora maggiore la conformità iconografica riscontrata tra l'illustrazione di *Inferno* e *Purgatorio*.

360. Cfr. Franceschini, *Dante poeta sovrano*, p. 93.

361. *Ibidem*.

L'ipotesi risulta per ora sostenuta dallo stato di incompiutezza del codice, che ben si armonizza con le vicissitudini storiche che coinvolgono tale personaggio, gravitante tra i due luoghi sicuri della storia di Cha, ovvero Pisa (terra d'origine dell'autore del commento affidato a quelle carte e luogo di lavoro del miniatore principale coinvolto) e Genova (città di Lucano Spinola, destinatario dell'impresa). Pisa e Genova possono considerarsi senza troppe difficoltà anche i luoghi cui si lega l'approntamento di Alt, soprattutto a partire dai risultati emersi dai sondaggi sulla lingua dei testi traditi dal codice,³⁶² i quali, infarciti di tratti pisani e genovesi, lasciano sospettare, come anticipato, l'attività di un copista di origine pisana attivo nella città di Genova.³⁶³ È dunque verosimile che in uno scenario siffatto e lungo il medesimo asse geografico prendesse forma la progettazione di un secondo *Dante* di pregio, ispirato ai contenuti di Guido ma in gran parte rinnovato, fedele alle diverse urgenze ideologiche di nuovi allestitori e committenti.

Se tali personalità non possiedono ancora identità sicure – che in assenza di indizi materiali reperibili sul codice si potranno ricercare scavando nella storia trecentesca delle due città rivali e nelle figure potenzialmente interessate a un prodotto librario di tale complessità³⁶⁴ –, certo l'impresa di Alt, così come a noi giunta, testimonia l'intervento attivo dei suoi allestitori su una "idea di Dante" già confezionata, e ben documenta la volontà di riorientamento dell'impresa complessiva da parte di chi si dedicò al suo approntamento. Il proposito, già intuibile a partire dall'architettura sontuosa dei frontespizi, che alterano in maniera sostanziale la lettura sacrale di cui è testimone Cha, appare definitivamente svelato alla luce delle molte varianti iconografiche e degli scarti rispetto a una traccia autorevolissima come quella congegnata tenendo fede alle principali istanze esegetiche di frate Guido da Pisa, ancor oggi testimoniata da un esemplare di assoluta vitalità quale il *Dante* di Chantilly.

362. Ivi, pp. 90-92.

363. Sulla scia – si dovrà credere – dell'attività già attestata in città alla fine del secolo XIII per una produzione manoscritta di altro argomento (cfr. Fabrizio Cigni, *Copisti prigionieri [Genova, fine sec. XIII]*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Pisa, Pacini, 2006, I, pp. 425-439), ma viva, qualche decennio dopo, per lo stesso poema dantesco. La prima attestazione della diffusione della *Commedia* in area ligure, com'è noto, è antichissima: è a Genova che, nel 1336, Antonio da Fermo copia il celebre Landiano (Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, ms. 190) per l'allora podestà della città Beccario Beccaria da Pavia. Cfr. Giorgio Petrocchi, *Radiografia del Landiano*, in «Studi danteschi», 35 (1958), pp. 5-27. Sempre a Genova dovettero poi circolare diversi altri codici del poema, richiesti soprattutto in ambiente mercantile (cfr. Dino Puncuh, *Frammenti di codici danteschi liguri*, in «Miscellanea storica ligure», 2 (1961), pp. 112-121) e copiati «in prevalenza da stranieri» (Giovanna Petti Balbi, *Società e cultura a Genova tra Due e Trecento*, in *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1984, pp. 121-149: 137).

364. Come del resto svolto da Franceschini, *Dante poeta sovrano*, con riferimento all'ultima proposta di attribuzione della committenza.

Figure



Fig. 75. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 34r (If I). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 76. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 6v (If I). CC BY-NC-ND 4.0.

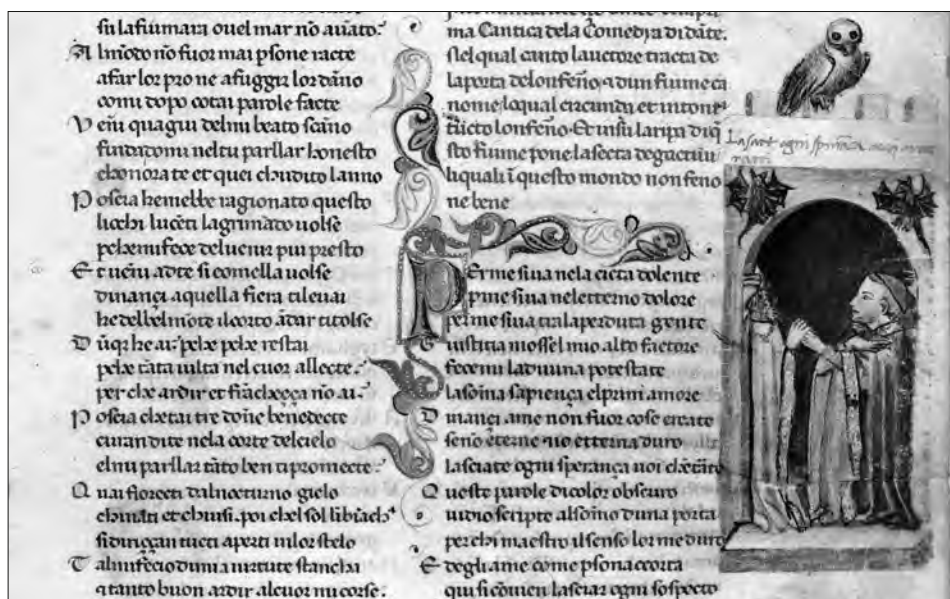


Fig. 77. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 48r (If III). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 78. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 10r (If III). CC BY-NC-ND 4.0.

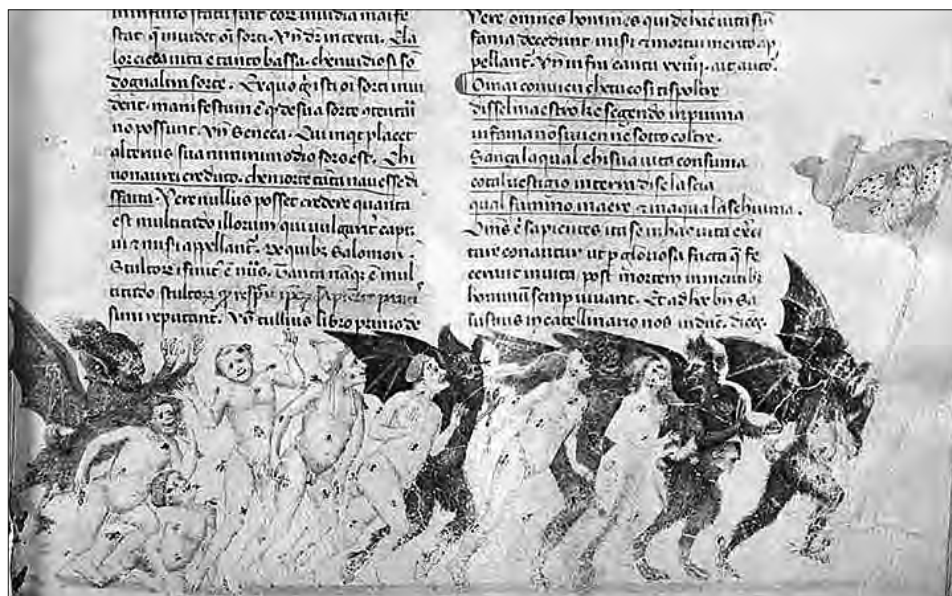


Fig. 79. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 49r (*If* III). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 80. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 10v (*If*III). CC BY-NC-ND 4.0.



Fig. 81. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 51r (If IV). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 82. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 11v (If IV). CC BY-NC-ND 4.0.

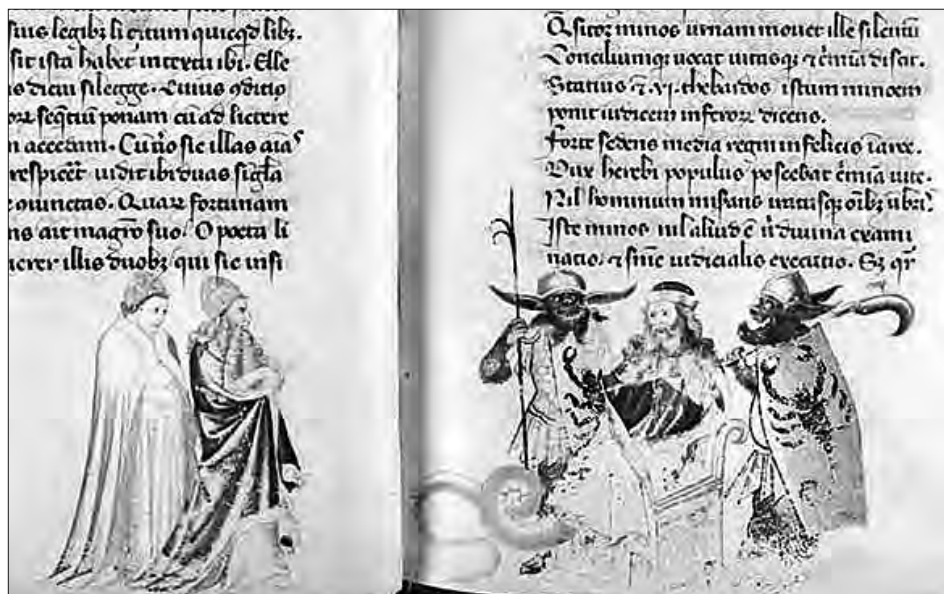


Fig. 83. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, cc. 60v-61r (If V). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 84. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, cc. 12v-13r (If V). CC BY-NC-ND 4.0.



Fig. 87. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 50r (If III). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 88. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, cc. 10v-11r (If III). CC BY-NC-ND 4.0.

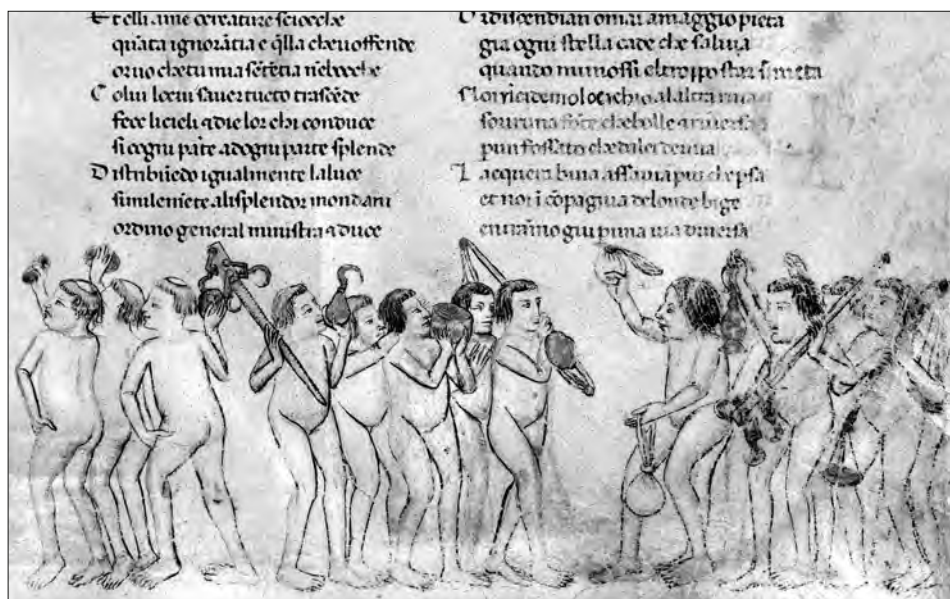


Fig. 89. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 71r (If VII). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 90. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 15r (If VII). CC BY-NC-ND 4.0.



Fig. 91. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, cc. 113v-114r (If XV). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 92. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 24r (If XV). CC BY-NC-ND 4.0.

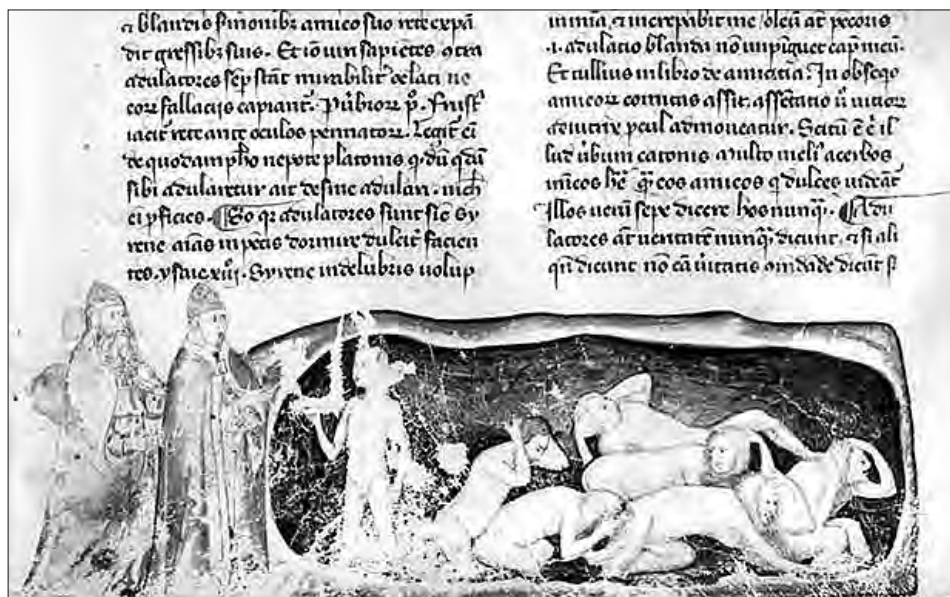


Fig. 93. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 127r (If XVIII). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 94. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 129r (If XVIII). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

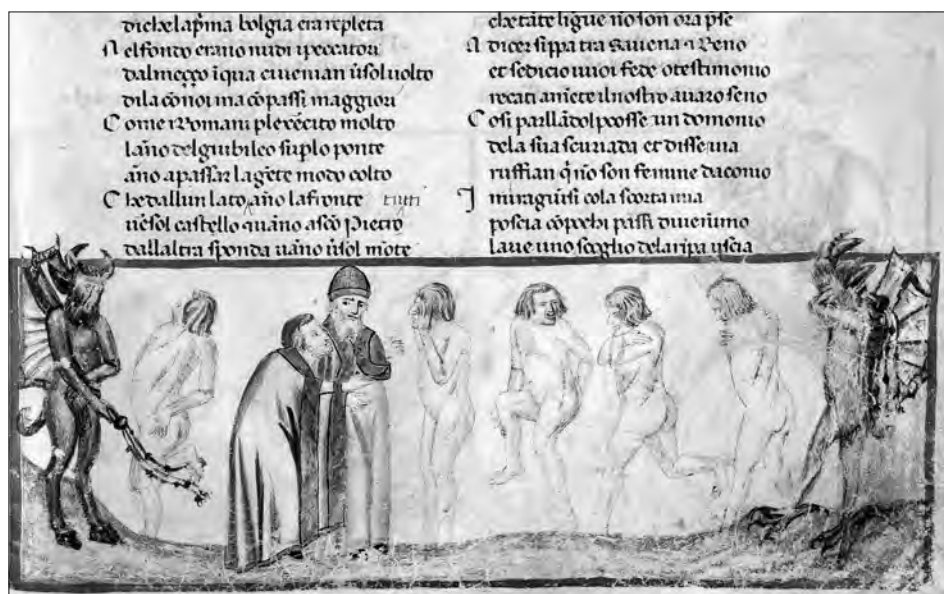


Fig. 95. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 27r (lf XVIII). CC BY-NC-ND 4.0.

Fig. 96. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 27v (lf XVIII). CC BY-NC-ND 4.0.

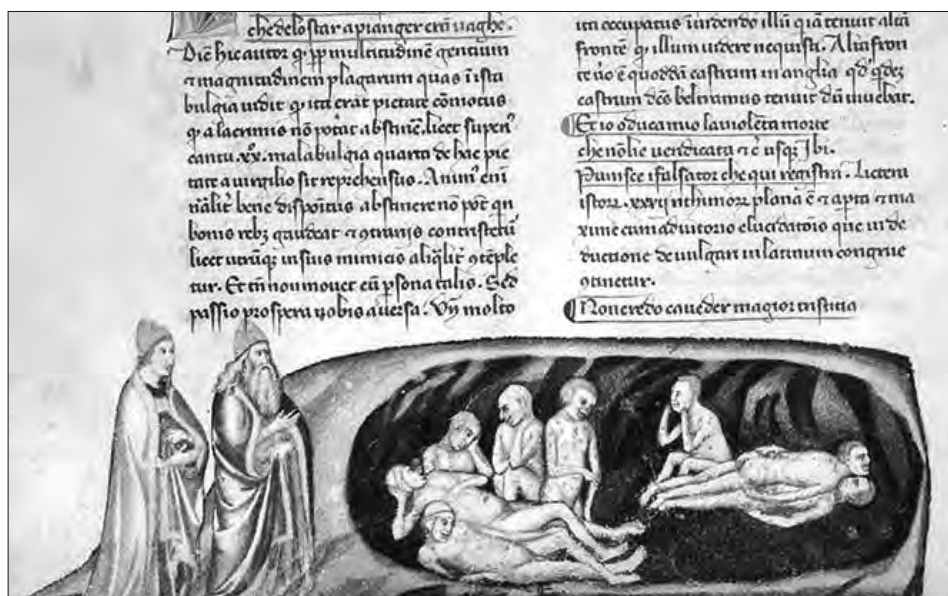


Fig. 97. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 199v (*If* XXIX). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 98. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 39v (*If* XXIX). CC BY-NC-ND 4.0.

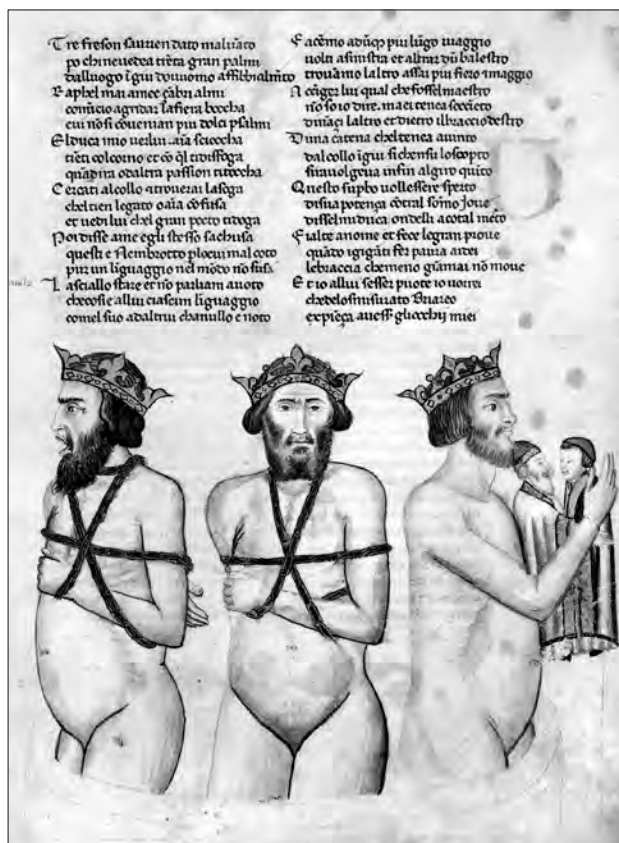


Fig. 99. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 210r (If XXXI). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 100. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 42r (If XXXI). CC BY-NC-ND 4.0.

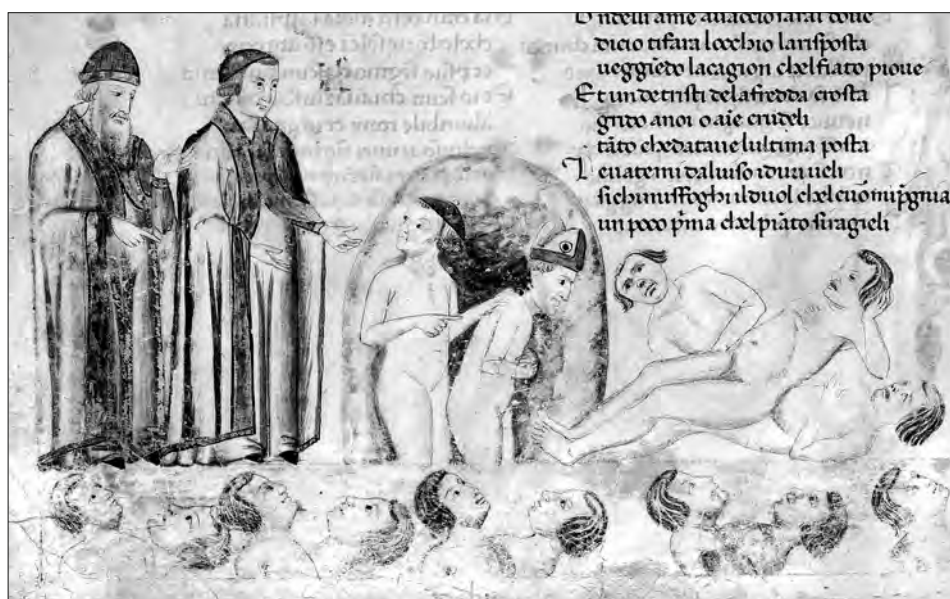


Fig. 101. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 224r (If XXXII). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 102. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 44v (If XXXIII). CC BY-NC-ND 4.0.



Fig. 103. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 231r (If XXXIV). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.

Fig. 104. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 46r (If XXXIV). CC BY-NC-ND 4.0.





Fig. 105. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 46v (*If* XXX-IV). CC BY-NC-ND 4.0.

Fig. 106. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 12r (*If* IV). CC BY-NC-ND 4.0.





Fig. 107. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 25v (If XVII). CC BY-NC-ND 4.0.

Fig. 108. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 30v (If XXI). CC BY-NC-ND 4.0.

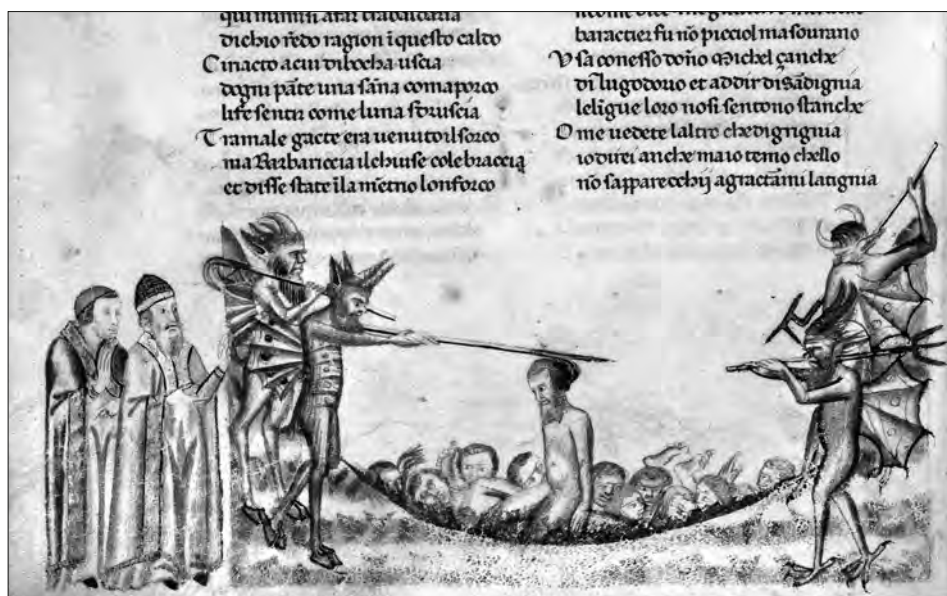


Fig. 109. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 31v (If XXII). CC BY-NC-ND 4.0.

Fig. 110. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 32r (If XXII). CC BY-NC-ND 4.0.

Fig. 111. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 34v (*If* XXIV). CC BY-NC-ND 4.0.

Fig. 112. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 37r (*If* XXVII). CC BY-NC-ND 4.0.





Fig. 115. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 45r (*If* XXXIII). CC BY-NC-ND 4.0.

Fig. 116. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, c. 43r (*If* II). Cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly.



Fig. 119. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 60v (Pg X). CC BY-NC-ND 4.0.

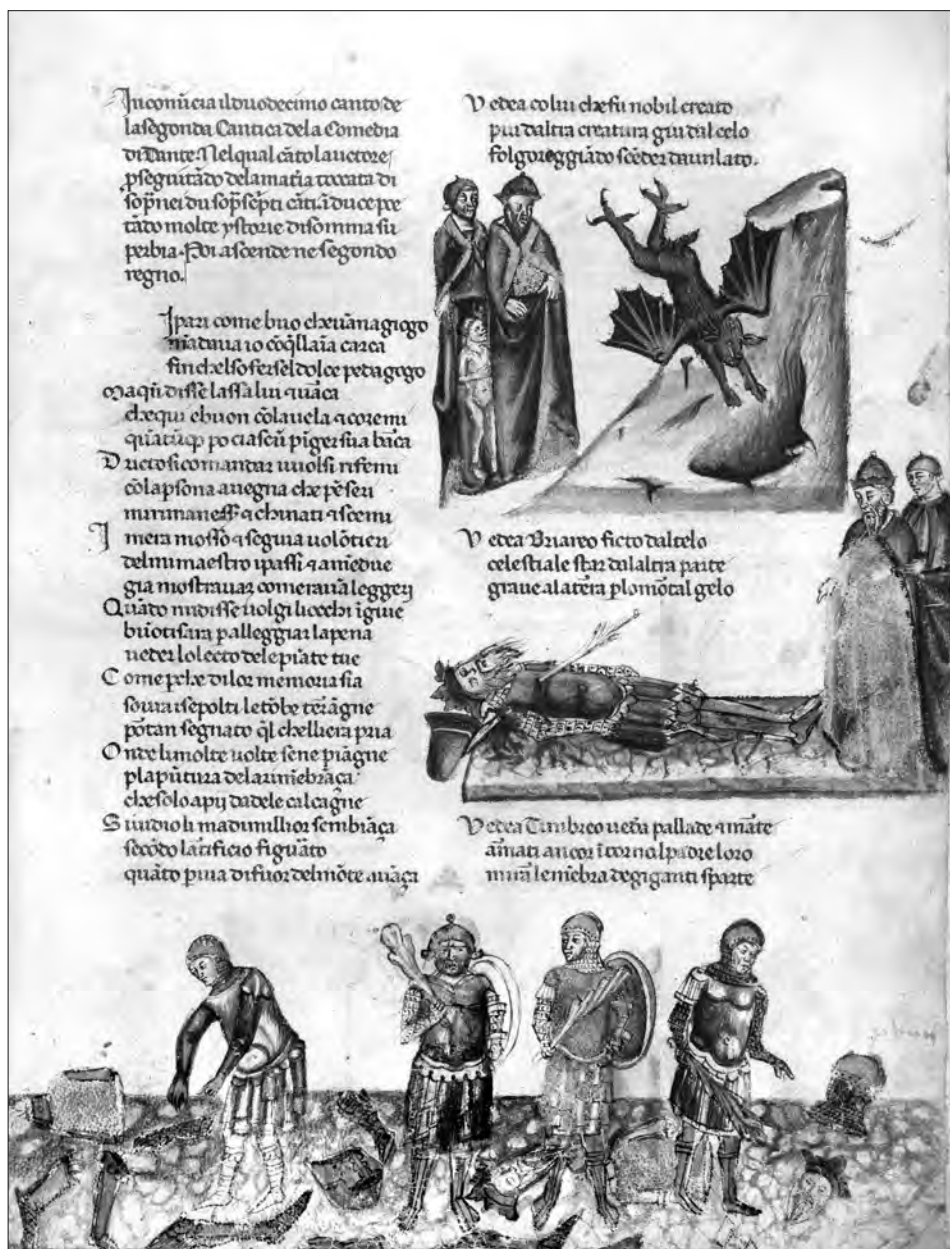


Fig. 120. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, c. 62br (Pg XII). CC BY-NC-ND 4.0.

Conclusioni

1. Fenomenologia della copia delle immagini (dantesche)

Con riferimento a una tradizione miniata multiforme e, per quanto deducibile dallo stato attuale delle ricerche, caratterizzata da un buon numero di testimoni autonomi, si è già detto al principio di questo lavoro della prima acquisizione che – ribaltando il punto di osservazione sovente adottato negli studi sul *Dante* illustrato, guardando cioè alle imprese gemelle e non agli esemplari unici – è possibile ricavare da una ricerca così orientata: ossia la possibilità di operare, nel *corpus* miniato dantesco, una prima e non banale distinzione tra le imprese iconografiche effettivamente derivanti da materiali autoriali e quelle facenti capo a guide iconografiche o a codici-modello già confezionati da altri, due differenti tipologie di prodotti librari che raccontano di due diverse modalità di composizione e allestimento del libro stesso, le quali sottintendono a loro volta due diversi approcci all'opera e ai suoi contenuti. Vediamoli brevemente.

Provando a collocarci a monte del confezionamento di un corredo iconografico dipendente da un progetto autoriale (allestito dal committente del codice o da una figura espressamente incaricata), dedurremo agilmente che, nella gran parte dei casi, questo tipo di operazione richiederà al miniatore coinvolto un lavoro di 'traduzione' delle indicazioni fornitagli in un'immagine dapprima mentale e poi grafica, un'attività, per così dire, di 'interpretazione': posto davanti a una determinata istruzione, nel migliore dei casi il miniatore elaborerà un'immagine conforme all'indicazione fornitagli e riprodurrà fedelmente il frammento testuale o la peculiare lettura di quel passo suggeritagli dall'autore del progetto iconografico, nel peggiore individuerà e impiegherà una soluzione genericamente compatibile con quello stesso scopo (e per forza di cose più approssimativa). Se l'istruzione si spingerà oltre la sola traduzione in figura del narrato, allora il miniatore, a prescindere dalla bontà della lettura suggeritagli, si farà complice della composizione di una glossa visiva o, in via alternativa, se non intenderà correttamente le linee-guida, sarà responsabile dell'introduzione (involontaria) di «alterazioni di senso».¹ Fraintendimenti e banalizzazioni potranno dunque eventualmente inquinare l'allestimento del corredo del singolo codice e, se particolarmente insidiosi, non risulteranno sempre sanabili, forse nemmeno evidenti al lettore o allo studioso, a meno che non si possieda un esemplare affine a quello che si sta osservando, che possa almeno instillare un dubbio, o si riesca a rintracciare, sulla base degli

1. Ciociola, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, p. 576.

indizi disponibili, la natura dell'inciampo o la fonte (un progetto oppure un commento compatibili, per esempio) cui ricondurre eventuali incongruenze delle immagini rispetto a quanto raccontato dal testo.

Diversamente, immaginando di curiosare sul tavolo di lavoro di un artista incaricato di riprodurre un corredo iconografico già pronto e ben individuato – così come al collega copista viene fatta richiesta di copiare un testo –, ci ritroveremo di fronte a un miniatore che, lavorando a partire da immagini già elaborate, difficilmente ricorrerà all'invenzione, limitandosi, al contrario, a riprodurre le soluzioni e gli schemi grafico-compositivi già presenti nel suo modello, risultando, nel momento in cui conduce questa attività di replica, in definitiva non poi così distante dal collega impegnato nella trascrizione del testo. Le analisi qui condotte, riferendosi a tre diversi casi di repliche grafiche di corredi pronti o già esistenti – ne è spia la tipologia di affinità stessa dei testimoni censiti –, hanno ben evidenziato come questi 'copisti di immagini', nel loro lavoro di trasferimento di soluzioni grafico-visive da un codice all'altro, lascino talvolta tracce sparse di inciampi e incertezze, diverse per tipologia ed entità ma accorpabili in gruppi piuttosto omogenei, che ci restituiscono dunque – restando per ora al caso dantesco, ma aprendo alla possibilità di sondare altre tradizioni – una sorta di fenomenologia (una casistica minima ma interessante) della copia dell'immagine in ambito manoscritto.

La collazione integrale dei corredi di ciascuna coppia iconografica esaminata in questo studio ha restituito anzitutto – e senza che il dato sorprendesse particolarmente – un numero enorme di varianti iconografiche, cioè variazioni di dettagli e proposte visive, di entità lieve o significativa. Prendendo a prestito alcune categorie della filologia testuale,² ma consapevoli della necessità di coniarne di nuove in rapporto alla diversa natura e alle diverse esigenze delle immagini, possiamo ora tentare, tirando le fila dei ragionamenti condotti lungo i tre capitoli di questo lavoro, una breve classificazione dell'insieme delle discordanze di maggior rilievo individuate lungo questo primo sondaggio in campo dantesco.

Per cominciare, è stato possibile isolare, in numero più e meno consistente a seconda della morfologia dei corredi esaminati, un nucleo di varianti iconografiche classificabili come 'indifferenti' o 'equivalenti', ossia lezioni figurate di volta in volta alternative a quelle tradite dall'esemplare affine, latrici di soluzioni parimenti informate in termini di resa visiva dei contenuti del testo illustrato, non sospette e in alcun modo utili alla definizione del rapporto genealogico intercorso tra i corredi dei codici che ne risultano interessati, risultando impossibile l'individuazione e la distinzione della soluzione prima e della soluzione derivata.

Delle molte varianti iconografiche rintracciate, e al di là di quelle indifferenti o equivalenti, è stato inoltre possibile inquadrarne alcune (in particolar modo le più stravaganti e quelle piuttosto incongrue rispetto ai contesti di riferimento) come esiti di corto-circuiti e incidenti figurativi. E si è visto come iniziative, inciampi e imprecisioni varie degli artisti coinvolti nella realizzazione dei corredi

2. Cfr. Franca Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975; Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015 [1983]; Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2019 [2008].

miniati abbiano in verità composto una casistica piuttosto coerente, che permette anzitutto una prima suddivisione del complesso delle circostanze registrate in due macro-aree di intervento, relativamente all'operato dei miniatori: 1) il campo iconografico (con riferimento ai contenuti veicolati dalle immagini di volta in volta replicate) e 2) il campo prettamente grafico (con riferimento alla riproduzione materiale del tracciato delle soluzioni-modello). Possiamo riepilogarne brevemente caratteristiche e peculiarità, discutendone in parallelo le ricadute sul piano della ricostruzione di quello che dovette essere, caso per caso, il corredo primo e presumibilmente originale. Resta inteso, come si intuisce e come del resto si è testato in concreto in molte occorrenze puntuali lungo questo lavoro, che talvolta è assai difficile scindere i due piani, dal momento che deviazioni di tipo grafico possono determinarne agilmente altre di tipo iconografico o le une coesistere con le altre.

1. Numerosissimi i casi, attestati in tutti e tre i sondaggi, di mancata coincidenza di una proposta visiva con il contenuto del luogo testuale corrispondente. Il dato, di per sé, soprattutto se limitato all'analisi di un singolo corredo, permette certo di registrare la presenza di un'incongruenza – è pur sempre un dato di rilievo il fatto che l'illustrazione accompagnata a un testo non riproduca correttamente quanto quel testo dice –, ma non consente di avanzare considerazioni definitive, né di giudicare quella soluzione sicuramente 'scorretta', cioè in qualche misura deviata rispetto alle intenzioni originarie o a un modello ben individuato (la soluzione potrebbe semplicemente riprodurre fedelmente un modello impreciso). In presenza, però, di uno o più testimoni iconograficamente affini a quello che si sta esaminando, latori di una soluzione alternativa e questa volta in linea con il testo, si fa più forte il sospetto che la lezione coerente con i contenuti del racconto corrisponda alla lezione iconografica originaria e che l'altra, imprecisa, possa riflettere un'alterazione verificatasi nel processo di copia dell'immagine. In questo senso la corrispondenza tra il contenuto dell'immagine e il contenuto del testo diviene un parametro potenzialmente utile all'individuazione della lezione iconografica originaria, con buona probabilità corrispondente a quella tralasciata dall'esemplare modello. Certo non si potrà escludere la possibilità che un miniatore corregga una soluzione originaria imprecisa, ma si è visto anche come, alla prova dei fatti, è difficile che questo avvenga nel quadro di una riproduzione di tipo meramente grafico, tendenzialmente inerziale, mentre è plausibile che si verifichi in presenza di un approccio attivo, da parte del miniatore, al modello di riferimento – e qui sarà allora dirimente la condotta generale di un artista e il quadro complessivo di un progetto, risultando il contesto della singola vignetta, com'è ovvio, del tutto insufficiente alla formulazione di ipotesi più ampie. Ragionando di corrispondenza testo-immagine, non sarà superfluo precisare che la deviazione di un quadretto visivo dal contenuto del testo può vantare, naturalmente, anche un'origine diversa da quella appena descritta ed essere determinata, per esempio, da una precisa istruzione operativa lasciata all'artista. Si è visto in più di una circostanza, con riferimento in particolare all'allestimento degli ultimi due codici esaminati (Cha e Alt), come alcune soluzioni apparentemente stravaganti riflettano in realtà un preciso orientamento esegetico e si debbano a istruzioni puntuali, raccomandate agli esecutori materiali delle immagini dagli stessi allesti-

tori. Chiaro è, come già precisato nel corso della terza indagine (cfr. cap. 3), che simili circostanze, non imputabili agli artisti e anzi del tutto coerenti con il progetto esegetico-visivo da cui dipendono, saranno da giudicare come tutt'altro che imprecise o fuorvianti. Parallelamente però, proprio in quanto spia della natura esegetica del prodotto librario cui appartengono, potranno rivelarsi estremamente utili per un primo inquadramento delle parentele iconografiche tra esemplari specifici, poiché in grado di denunciare un contatto diretto tra i testimoni latori di tessere simili o tra questi e la fonte esegetica ispiratrice delle tessere visive stesse.

2. Accanto ai cortocircuiti di tipo semantico, si è poi registrata la presenza di incidenti di natura meccanica. Questa categoria di incidente figurativo, di tipo meramente esecutivo, e non ermeneutico, interessa – lo si è visto – l'atto materiale della copia grafica da un modello, e si identifica con sviste meccaniche, alterazioni involontarie di particolari minimi, aggiunte o omissioni di dettagli funzionali alla corretta fruizione dell'immagine. Eloquente, in tal senso, l'esempio della riproduzione, nel codice qui siglato Pad (cfr. cap. 2), di un arto inferiore aggiuntivo nella rappresentazione delle anime dei superbi in *Pg XI*: una svista meccanica, verificatasi all'atto del trasferimento del disegno da un supporto all'altro, e causa della realizzazione di una soluzione del tutto inverosimile. Se questo tipo di inciampo esecutivo, per gli esiti improbabili cui conduce, risulta piuttosto semplice da riconoscere (anche, per esempio, in presenza di un testimone unico), più insidiosa si rivela invece l'individuazione di una sorta di sua ulteriore specificazione, ossia la dinamica per la quale alla svista meccanica del tipo appena descritto si unisce un'alterazione del senso della proposta visiva da cui tale svista origina. Rintracciato in particolare nella prima delle tre indagini qui proposte, questo tipo di incidente figurativo viene a determinarsi nei casi in cui un miniatore, riproducendo graficamente una soluzione preesistente, fraintende un dettaglio e lo traspone in maniera impropria, dotandolo inavvertitamente di nuovo significato: si pensi, recuperando due esempi scovati lungo il corredo di *Add* (cfr. cap. 1), alla trasformazione della pioggia di fiammelle che cade sui dannati del sabbione, in *If XIV*, in una parete di tipo ornamentale, oppure al travisamento dell'immagine del cumulo di cenere allusivo alla punizione infernale di Vanni Fucci, in *If XXIV*, riproposta nelle forme di una roccia sullo sfondo della bolgia³.

Imprecisioni semantiche (1) e incidenti di natura meccanica (2) costituiscono dunque il nucleo effettivo delle circostanze iconografiche e grafico-compositive che – per adottare un'etichetta il più ampia possibile, che tenesse conto di interventi di natura diversa ma tutti un po' sospetti circa la loro effettiva fedeltà a quello che dovette essere, per ciascun caso di studio, il corredo primo e originale – si sono qui definite 'innovazioni'. E se è anzitutto sul terreno delle 'innovazioni' che è stato possibile raccogliere indizi utili a maturare ipotesi conclusive circa la definizione dei rapporti genealogici intercorsi tra i corredi dei codici esaminati, ed è a partire dalla loro disamina che è venuta via via delineandosi quella sorta di fenomenologia della copia in campo grafico-visivo che abbiamo appena

3. Chiaramente, in casi come questi, a seconda dell'entità dell'alterazione e della maggiore o minore verosimiglianza della soluzione iconografica di approdo, si rivelerà più o meno complessa l'individuazione stessa del corto-circuito.

ripercorso, degni di nota sono parsi anche tutti i casi, nel confronto tra corredo e corredo, di presenza o assenza di porzioni più o meno consistenti di materiali iconografici, che presuppongono di necessità interventi di aggiunta o omissione di elementi, o quei casi in cui parrebbe di intravedere, nelle soluzioni di un corredo rapportate a quelle del codice affine, una sorta di intenzione ‘correttoria’ delle maggiori approssimazioni registrate, sebbene il terreno si faccia qui sensibilmente scivoloso e i pochi dati a disposizione non consentano per il momento di spingersi oltre e avanzare proposte di razionalizzazione del processo.

Preme comunque rilevare, infine, come ciascuna delle circostanze individuate – cortocircuiti semantici, incidenti meccanici, aggiunte, omissioni e rielaborazioni di tipo iconografico – e tutte nel loro complesso abbiano concorso a chiarire la natura e la direzione del rapporto tra codici palesemente imparentati sul piano visivo. Si è visto, difatti, come l’insieme delle circostanze grafiche e iconografiche volta per volta registrate abbia consentito di stilare, caso per caso, il profilo comportamentale di ciascun artista o gruppo di artisti coinvolti nelle singole imprese, di precisarne l’*usus* e stabilirne le principali tendenze operative (dalla particolare propensione a semplificare, in relazione per esempio al numero di dettagli visivi del modello recuperati o tralasciati, all’attitudine, di contro, ad ampliare o incrementare sul piano estetico la lezione iconografica riprodotta), restituendone così, di volta in volta, ritratti assai utili, spesso dirimenti per l’inquadramento delle singole varianti iconografiche, nel contesto delle singole imprese e nel quadro del rapporto di ciascuna con il proprio codice affine. L’affondo sui tre esempi più noti e macroscopici di affinità iconografica in territorio dantesco permette dunque di concludere che, se la ricostruzione dei rapporti genealogici tra manoscritti iconograficamente imparentati non può prescindere dall’osservazione delle incongruenze e degli incidenti figurativi puntuali, di pari importanza si rivelano l’inquadramento del *modus operandi* degli artisti coinvolti e la ricognizione dei contesti di produzione di ciascun codice, oltre che, laddove possibile, della circolazione e della storia dei singoli esemplari.

2. Specificità della tradizione miniata della *Commedia* e proiezioni possibili

Il complesso delle varianti iconografiche rinvenute lungo questa indagine sulle coppie dantesche restituisce un primo, circoscritto ma significativo, profilo degli interventi e degli incidenti figurativi più frequenti praticati dai miniatori all’atto della realizzazione o della riproduzione di un corredo visivo. I tre casi d’indagine affrontati offrono peraltro l’occasione di osservare processi e modalità di copia grafica tra loro molto diversi, mostrando all’opera copisti di immagini passivi e fedeli (Laur), attivi e grossolani (Pad o Add), ma anche miniatori che in parte copiano e in parte alterano sensibilmente il loro modello, non certo per iniziativa personale, ma seguendo la traccia di un progetto loro affidato da un nuovo *auctor* (Alt).

Una casistica più corposa di cortocircuiti, approssimazioni e incidenti figurativi potrà senz’altro via via comporsi se si vorrà procedere a uno spoglio sistematico delle tradizioni illustrate di altre opere, soprattutto se più nutrite di quel-

la qui considerata. L'affondo sulle imprese gemelle della *Commedia* ha difatti dovuto misurarsi, come visto, con la presenza di soli due testimoni per famiglia iconografica⁴ e, a fronte di un *corpus* così ridotto, si comprende bene come alcune incongruenze possano apparire persino meno manifeste o come, soprattutto in caso di totale equivalenza delle soluzioni visive elaborate, si riveli un po' più ardua l'individuazione, tra le due proposte conservate, della tessera iconografica originaria e di quella derivata. Occorre comunque evidenziare che, nei casi qui considerati, l'*impasse* si è rivelata spesso più teorica che reale: grazie al ricorso ad alcuni altri indicatori di peso comunque non trascurabile (quali, ad esempio, il contesto di produzione del singolo codice o l'*usus pingendi* del suo miniatore), in linea di massima è parso possibile individuare, di volta in volta, la lezione figurata più attendibile e verosimilmente originaria; soltanto, a fronte di un *corpus* così scarso, è mancato il riscontro indiretto (e un'eventuale conferma ulteriore della natura eccentrica di soluzioni iconografiche già sospette) potenzialmente ricavabile dall'osservazione delle stesse iconografie su un testimoniale miniato più ampio.⁵

Ad ogni modo se, nel ragionamento sulla ricostruzione delle soluzioni poste in origine alla base dei corredi miniati superstiti, un confronto esteso a un *corpus* più nutrito di codici affini giova indubbiamente alla causa, consentendo un più alto numero di verifiche incrociate, è pur vero che indagini simili dovranno al contempo, e volta per volta, misurarsi adeguatamente con la consistenza e la natura della tradizione miniata specifica cui si rivolgono, ossia con l'entità del testimoniale illustrato potenzialmente esistito in riferimento a una data opera: mentre si ragiona sui testimoni superstiti, non andrà certo trascurata la possibilità che molto possa essere andato perduto, ma al contempo occorrerà fare attenzione a non interporre un numero troppo elevato di intermediari possibili tra prodotti librari fortemente connotati e verosimilmente vicinissimi. Con riferimento alle imprese tendenzialmente uniche, quali appaiono in particolar modo quelle esegeticamente orientate, è difatti possibile che il testimoniale conservato sia di poco superiore o persino coincida con quello effettivamente esistito, ma soprattutto che uno, tra i corredi disponibili, rappresenti proprio quello originale, rispetto al quale è possibile tracciare con buona precisione le linee genealogiche che lo connettono ai restanti. Sarà inoltre utile ricordare che, quando si ragiona di immagini, nell'osservazione di una tradizione miniata specifica e lungo il confronto tra i testimoni conservati, ciò che davvero colpisce è la corrispondenza totale e sistematica delle figurazioni, più che l'insieme delle varianti iconografiche e delle autonome elaborazioni di specifiche scene e ambientazioni o di soggetti e dettagli della composizione (si noterà come su questo punto, rispetto ai procedimenti della filologia testuale, l'ottica di osservazione appaia completamente ribaltata), sal-

4. Per ampliare il raggio dei confronti possibili, si potrà sondare la tradizione miniata della *Commedia* al di là delle imprese gemelle, rivolgendosi non ai corredi integrali ma a gruppi di singole soluzioni. Qualche risultato non trascurabile in questa direzione pare già emergere; si veda quanto qui osservato in apertura: I, §4, p. 17, n. 67.

5. Per un piccolo saggio del contributo non irrilevante che apporterebbe all'analisi la consultazione di un più ampio testimoniale di codici affini cfr. cap. I, §3.3, pp. 48-50, schede relative a *If* I e *If* II lungo il confronto St-Add.

vo trovarsi in presenza di produzioni seriali e altamente standardizzate, rispetto alle quali sarà meno sorprendente riscontrare somiglianze e corrispondenze grafiche e iconografiche spiccate e costanti.

Un'altra importante questione, emersa collateralmente all'esame delle affinità iconografiche tra i corredi considerati, si lega alla necessità, nella conduzione di ciascuna analisi e al termine delle collazioni di singole miniature, di procedere a una comparazione dei risultati ricavati in sede iconografica con quelli raggiunti dall'ecdotica testuale, chiedendosi cioè che rapporto effettivamente intercorra tra le tradizioni dei testi e le tradizioni delle immagini cui ciascuna famiglia di codici di fatto afferisce. A quest'ultimo quesito i tre casi di indagine qui affrontati offrono più di una risposta, componendo una casistica minima che tiene insieme due esempi di discendenze di materiali testuali e materiali visivi procedenti in parallelo (Pad-Laur, Cha-Alt) e un esempio di contaminazione tra famiglie testuali e famiglie iconografiche (St-Add). Il dato, certo, non è sorprendente, risultando evidente che le dinamiche sottese ai contatti tra diverse tradizioni si rivelano estremamente incostanti, irriducibili a un'unica norma, in buona parte dipendenti anche da fattori materiali, quali, su tutti, le modalità dell'allestimento del singolo codice, i tempi e le fasi della realizzazione delle varie componenti (testo, paratesto, immagine), la presenza o meno di una pianificazione degli spazi vincolante e preordinata a monte del loro confezionamento. Il rapido cenno alla questione offre lo spunto per qualche considerazione di ordine più generale, sostenuta da un paio di esemplificazioni concrete: in caso di corredi intercalati tra le colonne di scrittura, saranno senz'altro maggiori le probabilità che l'antigrafo di n codici siffatti risulti il medesimo per testo e per corredo, poiché è verosimile che sin dal tempo della *mise en page* si sia provveduto a lasciare uno spazio bianco riservato alle immagini e, salvo episodi di allestimenti interrotti e ripresi in un secondo momento, il codice-modello sia rimasto il medesimo fino a conclusione dell'impresa (una dinamica simile sostiene, per es., il caso di Pad e Laur: cfr. cap. 2). Nei casi, d'altra parte, di corredi realizzati in luoghi non vincolanti per la stesura del testo, come il *bas de page*, e per i quali è assai agevole postulare anche un inserimento successivo della decorazione, aumentano le probabilità che, per quell'allestimento, si sia fatto ricorso ad antigrifi diversi per il testo e per le immagini (è questo il caso di St e Add: come visto in dettaglio, la dipendenza del secondo dal primo è provata sul piano figurativo ma non su quello testuale, in maniera del resto coerente con le modalità del confezionamento di entrambi i manoscritti; cfr. cap. 1).

Circa infine la possibilità, cui si faceva cenno in apertura, di trattare una tradizione figurativa alla stregua di una tradizione testuale, il caso della *Commedia* dantesca, a indagine conclusa, conferma i sospetti e le impressioni iniziali: anzitutto l'assenza, nella tradizione del poema dantesco, di programmi illustrati elaborati dall'autore e, insieme, la presenza di tradizioni multiple e autonome, originate da libere e personali iniziative di esegeti e committenti, fa sì che – contrariamente a quanto sosteneva Weitzmann ragionando del binomio 'critica figurativa' ed 'ecdotica testuale' a partire dall'osservazione di tradizioni diverse e molto più antiche – qui all'affinità (peraltro parziale) del metodo analitico corrisponda di necessità una diversa finalità dell'indagine. Nello studio delle più an-

tiche diramazioni iconografiche dantesche non è difatti possibile porsi sulle tracce della versione figurata originaria del poema, ma si può tentare – ed è quanto qui si è cercato di fare – di chiarire brevi frammenti della storia illustrata di questa tradizione, rivolgendosi alle testimonianze di contatti iconografici storicamente accertati e senza escludere la possibilità che altre reti, meno manifeste, emergano a seguito di scavi sempre più approfonditi sul complesso delle soluzioni effettivamente elaborate.

In secondo luogo, il caso dantesco offre – forse più che altri – l’opportunità di riflettere adeguatamente su come un’eventuale ‘filologia degli apparati figurativi’ debba comunque sempre tener conto della maggiore mobilità che caratterizza le immagini rispetto ai testi, tanto più se ci riferiamo a immagini che accompagnano i testi, cioè a libri illustrati: se qui le immagini sono il più delle volte traduzioni visive di quegli stessi testi, occorrerà tener conto caso per caso del possibile fraporsi, tra il testo di riferimento e l’immagine che ne scaturisce, di una molteplicità di influenze e qualche volta di più livelli di autorialità (si pensi, nei casi di maggior invadenza, al ruolo del supervisore o committente, che può dettare le proprie linee interpretative, ma anche al contributo inevitabile del singolo artista chiamato a elaborare fattivamente le figure). Simili invasioni di campo pongono lo studioso che intende indagare la trasmissione delle immagini di fronte a varianti figurative complesse, non sempre e non soltanto riconducibili ai più comuni inciampi teorizzati dalla filologia testuale, condizionate anzi da molteplici fattori, i quali talvolta rendono assai ardua l’individuazione stessa degli incidenti effettivi.

Se tutto ciò è vero, e questa sovrapposizione di livelli e fattori non va affatto trascurata, è pur vero – come questa indagine ha tentato di mostrare in concreto – che esistono anche corredi realizzati per via di copia puramente grafica, non interessati, cioè, da una fase di elaborazione preventiva delle immagini, bensì prodotti a partire dalla riproduzione di un sistema di figure completo e già pronto, corredi in cui l’osservazione ravvicinata delle dinamiche di riproduzione messe in campo dagli artisti e degli inciampi verificatisi lungo l’esecuzione grafica dei corredi dimostra che la stratificazione di influenze appena descritta, proprio per il diverso tipo di attività svolto dall’artista, che di fatto copia e non inventa, è sensibilmente ridotta (benché non del tutto esclusa), assottigliandosi dunque parecchio, in queste specifiche circostanze, lo scarto tra miniatore e copista.⁶ Non sarà casuale – e lo si deduce ancora dalla casistica qui esaminata, senza pretesa, chiaramente, di esaustività – che, mentre un caso di dipendenza iconografica mediata dall’intervento di un *auctor*, specie se fortemente attivo sulle iconografie del modello (come accade per i codici indagati nel capitolo 3), pare richiedere, perché lo si possa riconoscere con sicurezza, che sia conservato anche il suo antigrafo, i casi di corredi di copia replicati a partire da sistemi di immagini già composti risultano riconoscibili anche a patto di aver perso gli antigrafati, poiché caratterizza-

6. Se tale dinamica è ben documentata nella tradizione dantesca (piuttosto variegata e, come si è visto, caratterizzata da casi di affinità ridotti a soli due testimoni per ‘famiglia’), sarà da immaginarsi piuttosto diffusa in tradizioni più nutrite, in particolar modo in quelle interessate dalla presenza di produzioni seriali.

ti da imprecisioni e inciampi che, al pari di quelli praticati dai copisti dei testi, ne denunciano chiaramente la non-originalità (si vedano gli esempi discussi ai capitoli 1 e 2).

Occorrerà, dunque, perché si possano fissare linee e costanti di una vera e propria fenomenologia della copia delle immagini e sondare effettivamente la praticabilità di uno studio critico degli apparati figurativi, che si scavi ancora e più a fondo – anteponendo le indagini sul campo e gli affondi sperimentali a stime e valutazioni di ordine teorico – nella moltitudine dei ‘gemelli’ illustrati, indagati nei tempi e nei luoghi del loro confezionamento ma di rado integralmente collazionati con i loro affini.

Bibliografia

FONTI

- Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno, 2018.
- Chroniche de la Inclyta Città de Napole emendatissime, con li bagni di Puzzolo, e Ischia novamente ristampate*, Napoli, Astrino, 1526.
- Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam: nunc primum integre in lucem editum*, a cura di Jacobo F. Lacaita, Firenze, Barbera, 1887.
- Boccaccio, Giovanni, *Epistole*, a cura di Ginetta Auzzas, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1992, vol. V.
- Borghini, Vincenzo, *Dell'Arme delle famiglie fiorentine, con le annotazioni di Domenico Maria Manni*, Firenze, Festina Lente, 1990.
- Certini, Alessandro, *Origine delle Chiese e monasteri di Città di Castello* (Città di Castello, Archivio Storico Diocesano, ms. 1).
- Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2002.
- Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Rudy Abarido, Roma, Salerno, 2005.
- The Cronaca di Partenope. An Introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, a cura di Samantha Kelly, Leiden-Boston, Brill, 2011.
- Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.
- Dante Alighieri, *La Commedia: testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di Antonio Lanza, Anzio, De Rubéis, 1995.
- Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2022.
- Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007-2016.
- Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.
- Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Dell'armi, ovvero insegne dei nobili, scritte dal Signor Filiberto Campanile, ove sono i discorsi d'alcune famiglie così spente, come vive, del Regno di Napoli*, Napoli, nella stamperia di Antonio Gramignani, 1680.
- De Rossi, Giovanni Battista, *Le prime raccolte d'antiche iscrizioni compilate in Roma tra il finire del secolo XIV e il cominciare del XV*, Roma, 1852.
- I Diurnali del Duca di Monteleone*, a cura di Michele Manfredi, Bologna, Zanichelli, 1960.
- Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862.
- Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, appendice a cura di Paola Locatin, Roma, Salerno, 2013.
- Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno, 2009.

- Maramauro, Guglielmo, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.
- Muzi, Giovanni, *Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello*, Città di Castello presso Francesco Donati, 1842-1844.
- Ottimo Commento alla Commedia*, a cura di Giovanni B. Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno, 2018.
- Petrarca, Francesco, *Le Familiari*, introduzione, traduzione e note di Ugo Dotti, Urbino, Araglia Editore, 1974.
- Piero della Francesca, *Libellus de quinque corporibus regularibus*, II. *Disegni*, a cura di Francesco P. Di Teodoro, Firenze, Giunti, 1995.
- , *Trattato d'Abaco*, II. *Disegni*, a cura di Vladimiro Valerio, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2012.
- , *De prospectiva pingendi*. III.A, II. *Edizione critica dei disegni*, a cura di Riccardo Migliari et al., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2016.
- , *De prospectiva pingendi*. III.B, II. *Edizione critica dei disegni*, a cura di Riccardo Migliari et al., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2017.
- Pietramellara, Giacomo, *Il libro d'oro del Campidoglio*, Roma, 1893-1897.
- La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo*, edizione critica a cura di Rinaldo Fulin, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1873.
- Villani, Filippo, *Expositio seu Comentum super Comediam Dantis Allegherii*, a cura di Saverio Bellomo, Firenze, Le Lettere, 1989.
- Villani, Matteo, *Cronica, con la continuazione di Filippo Villani*, ed. critica a cura di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 1995.
- Volgarizzamento meridionale anonimo di F. Petrarca, Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam*, a cura di Antonio Paoletta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993.

STUDI

- Abardo, Rudy, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in *Intorno al testo*, pp. 321-376.
- Alexander, Jonathan J.G., Rec. a Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, in «Speculum», 47, 3 (1972), pp. 514-517.
- , *Facsimile, Copies, and Variations: the Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, in «Studies in the History of Art», 20 (1989), pp. 61-72.
- , *Medieval Illustrators and Their Method of Work*, New Haven-London, Yale University Press, 1992.
- Argurio, Silvia, Rovere, Valentina, *Boccaccio alla corte di Napoli: le redazioni del De mulieribus claris*, in *Dal testo all'opera*, a cura di Marialaura Aghelu, Gaia Benzi, Mario Cianfoni, Silvia Corelli, Chiara Licameli, Alessandra Mattei, Federico Ruggiero, Giuseppe Zappalà, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 13-25.
- Arrighini, Stefano, Formisano, Luciano, *Sul manoscritto Marciano del Roman de la Rose*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche et filologiche», 27 (1972), pp. 415-430.
- Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Colloque International (C.N.R.S., Université de Rennes II - Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983), organisé et édité par Xavier Barral i Altet, 3 voll., Paris, Picard, 1986-1990.
- Autiero, Fara, *Codex Altonensis e ms. 597 di Chantilly: indizi dell'esistenza di un antigrafo comune. Per la ridefinizione dei rapporti tra i due testimoni*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno, 2022, pp. 13-23.
- Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti, Roma, Salerno, 2013.

- Azzetta, Luca, «*Qui disegna Dante e Beatrice che li parli*». *Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una Commedia di lusso* (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246), in «*Rivista di studi danteschi*», 19 (2019), pp. 351-399.
- Baglio, Marco, «*Avidulus gloriae*». Zanobi da Strada tra Boccaccio e Petrarca, in «*Italia medioevale e umanistica*», 54 (2013), pp. 343-395.
- , *Zanobi da Strada*, in *Autografi dei letterati italiani*, vol. I, pp. 161-173.
- Balbarini, Chiara, *Miniatura a Pisa nel Trecento. Dal “Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi” a Francesco Traini*, Pisa, Edizioni Plus-Università di Pisa, 2003.
- , «*Per verba*» e «*per images*». *Un commento illustrato all'Inferno nel Musée Condé di Chantilly*, in *Intorno al testo*, pp. 497-512.
- , *Progetto d'autore e committenza illustre nel codice di dedica delle Expositiones di Guido da Pisa sull'Inferno*, in «*Rivista di studi danteschi*», 2 (2004), pp. 374-384.
- , *Francesco Traini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dell'antico*, in «*Polittico*», 4 (2005), pp. 5-16.
- , *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, in «*L'Alighieri*», 30 (2007), pp. 151-157.
- , *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno, 2011.
- , *Con gli occhi dell'artista: cultura figurativa e interpretazione nella visualizzazione della Commedia*, in *Dante visualizzato I*, pp. 83-90.
- Bambach, Carmen C., *The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshop: Innovation and Derivation*, PhD Dissertation, Yale University, 1988.
- Bandini, Angelo M., *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae [...]*, Florentiae, 1778.
- Barbaran, Domenica, *Illustrazione di quattro codici della Divina Commedia esistenti nel Seminario vescovile di Padova*, in *Dante e Padova. Studi storico-critici*, Padova, Prosperini, 1865, pp. 393-406.
- Barlow, Henry C., *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the Divina Commedia*, Londra, Williams and Norgate, 1864.
- Barone, Nicola, *Giovanni di Gilio, architetto ed ingegnere napoletano*, in «*ASPN*», 12, 1 (1881), pp. 778-786.
- Battaglia Ricci, Lucia, *A proposito di una porta che parla (Inf III 10-12)*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paoletta, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 129-152.
- , *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI, 1994.
- , *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 Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49.
- , *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno, 2000.
- , *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in *Per correr miglior acque...*, pp. 601-639.
- , *Viaggio e visione tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'al di là*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73.
- , *Per una lettura dell'Inferno. Strutture narrative e arte della memoria*, in «*Rivista di studi danteschi*», 3, 2 (2003), pp. 227-252.
- , *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «*Rivista di studi danteschi*», 8 (2008), pp. 83-100.
- , *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli et al., Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254.
- , *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, pp. 2719-2737.

- , *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'*, in «Italianistica», 38, 2 (2009), pp. 39-58.
- , *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche*, in «Di mano propria». *Gli autografi dei letterati italiani*. Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2008), a cura di Guido Baldassarri, Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Salerno, Roma, 2010, pp. 123-157.
- , *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, in «Critica del testo», 14, 2 (2011), pp. 547-579.
- , *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- , «Figurare il Paradiso». *Minimi appunti sui più antichi testimoni illustrati*, in «Studi e problemi di critica testuale», 90, 1 (2015), pp. 297-315.
- , *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- , «"Storia prima", "storie seconde". Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato», in «Giornale storico della letteratura italiana», 198 (2021), pp. 1-34.
- Battilana, Natale, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Genova, Tipografia Fratelli Pagano, 1825-1833.
- Battocchio, Riccardo, *Nota bibliografica sul Seminario vescovile di Padova, la sua biblioteca e la sua tipografia*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2005.
- Bellomo, Saverio, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle Expositiones di Guido da Pisa (prime note e appunti)*, «Lettere Italiane», 31, 2 (1979), pp. 153-175.
- , *Censimento dei manoscritti della Fiorita di Guido da Pisa*, Trento, Università di Trento, 1990.
- , «Fiori», «fiorite» e «fioretti»: *la compilazione storico mitologica e la sua diffusione*, in «La parola del testo», 4 (2000), pp. 217-231.
- , *La Commedia attraverso gli occhi dei primi lettori*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 73-84.
- , *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nido-beato*, Firenze, Olschki, 2004.
- , *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012.
- , *Le tegghie di Dante*, in «Quaderni veneti», 2 (2013), pp. 95-100.
- Bellosi, Luciano, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Milano, 5 Continents, 2003 [1974].
- , *Sur Francesco Traini*, in «Revue de l'Art», 92 (1991), pp. 9-19.
- Berté, Monica, *Petrarca e le altre amicizie epistolari*, in Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*, pp. 293-312.
- Bertelli, Sandro, *Dentro l'officina di Francesco di Ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri», 28 (2006), pp. 77-90.
- , *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo. I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2011.
- , *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo. II. I codici danteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2016.
- , *L'autografo del De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 201-202.
- , *Tipologie librerie della Commedia primo-trecentesca*, in *Dante visualizzato I*, pp. 45-57.
- , *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo. III/1. I codici della tradizione recenziore (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Olschki, 2023.
- Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento*, a cura di Gianfranco Folena e Gian Lorenzo Mellini, Venezia, Neri Pozza, 1962.
- Billanovich, Giuseppe, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
- , *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 1-76.
- Boccaccio*, a cura di Maurizio Fiorilla e Irene Iocca, Roma, Carocci, 2021.
- Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese, Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2012.
- Boccaccio autore e copista*, a cura di Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013.
- Bocciolosi, Mariangela, Garibaldi, Vittoria, *Francesco Tifernate o da Castello. Annunciazione*, in *Raffaello giovane e Città di Castello*. Catalogo della mostra (Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 16 settembre 1983-31 maggio 1984), Roma, Oberon, 1983.

- Bologna, Ferdinando, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma, Gangemi, 1969.
- Bologna, Giulia, *Manoscritti e miniature: il libro prima di Gutenberg*, Milano, CDE, 1988.
- Bologna, Corrado, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1994.
- Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2009 [2002].
- , *Dante o la memoria appassionata*, in «Lettere italiane», 60 (2008), pp. 169-193.
- Borghesi, Scipione, Banchi, Luciano, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Soest-Holland, Davaco, 1970 [rist. anast. dell'ed. Siena, Torrini, 1898].
- Borgia, Luigi, *Gli ampliamenti degli stemmi in Toscana*, in *Brisures, augmentations et changements d'armoiries. Actes du V Colloque international d'héraldique* (Spolète, 12-16 octobre 1987), Bruxelles, Académie internationale d'héraldique, 1988, pp. 51-72.
- Boschi Rotiroti, Marisa, *Codicologia trecentesca della Commedia*, Roma, Viella, 1994.
- , *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, in «Medioevo e Rinascimento», 14 (2000), pp. 119-128.
- , *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato I*, pp. 19-27.
- Boskovits, Miklos, *The Painters of the Miniaturist Tendency*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Fourteenth Century*, Firenze, Giunti Barbera, 1984, sect. III, vol. IX, pp. 48-54.
- Bradley, John W., *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copyists, with References to Their Works, and Notices of Their Patrons, from the Establishment of Christianity to the Eighteenth Century*, New York, B. Franklin, 1973 [rist. anast. dell'ed. New York, 1887-1889].
- Brambilla Agno, Franca, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975.
- Branca, Vittore, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- , *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1992.
- Brieger, Peter, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, in BMS, pp. 83-113.
- Busani, Lucia, Raschellà, Fabrizio D., *Un'edizione critica anche per l'immagine? in Testo e immagine nel Medioevo germanico*. Atti del XXVI Convegno dell'Associazione italiana di Filologia germanica (Venezia, 26-28 maggio 1999), a cura di Maria Grazia Saibene e Marina Buzzoni, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 225-253.
- Caglio, Anna Maria, *Materiali enciclopedici nelle Expositiones di Guido da Pisa*, in «Italia medioevale e umanistica», 24 (1981), pp. 213-256.
- Caleca, Antonino, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, pp. 13-48.
- Calenda, Corrado, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo*, pp. 419-434.
- Campana, Augusto, *Barbato da Sulmona*, in DBI, VI, 1964, pp. 130-134.
- Il Camposanto di Pisa*, a cura di Clara Baracchini e Enrico Castelnovo, Torino, Einaudi, 1996.
- Canal, Antonio, *Guido da Pisa commentatore dell'intera Commedia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 18 (1979), pp. 57-75.
- , *Il mondo morale di Guido da Pisa interprete di Dante*, Bologna, Patron, 1981.
- Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, a cura di Luigi Maglio, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, 2015.
- Ceccherini, Irene, De Robertis, Teresa, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium. Wesen-Funktion-Eigenheiten*. Comité international de paléographie latine, XVIII. Kolloquium (St. Gallen, 11.14. September 2013), hrsg. von Andreas Nievergelt, Rudolf Gampfer, Marina Bernasconi, Birgit Ebersperger, Ernst Tremp, München, 2015, pp. 141-169.
- CCD = *Censimento dei commenti danteschi (I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480) e I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011-2014.
- Cerriello, Gustavo R., *Versi della Divina Commedia in uno scrittore trecentista*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», 26 (1921), pp. 131-142.

- Chiappelli, Luigi, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, in «Studi medievali», 1 (1928), pp. 456-470.
- Chiarelli, Caterina, Leoncini, Giovanni, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano, Electa, 1982.
- Ciardi Dupré dal Poggetto, Maria Grazia, Rec. a *L'uomo, il lavoro, l'ambiente nelle miniature laurenziane* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, aprile 1976-febbraio 1977), in «Prospettiva», 7 (1976), pp. 77-78.
- , *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 (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo-28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio-16 ottobre 1989; Firenze 1990), a cura di Roberto Rusconi, Perugia, 1989, pp. 79-10.
- , *I Danti Riccardiani: considerazioni ai margini*, in *I Danti Riccardiani: parole e figure*, pp. 19-21.
- Ciccuto, Marcello, *Nuove considerazioni sull'illustrazione antica della Commedia: dalla Firenze trecentesca al tardogotico settentrionale*, in *Per correr miglior acque...*, pp. 847-853.
- , *Un miniator cortese, all'ombra di Dante e di Petrarca*, in *Divina Commedia. Obizzi. Ms. 67*, pp. 43-64.
- Cigni, Fabrizio, *Copisti prigionieri [Genova, fine sec. XIII]*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Pisa, Pacini, 2006, I, pp. 425-439.
- Ciociola, Claudio, *Visibile parlare: agenda*, in «Rivista di Letteratura italiana», 7 (1989), pp. 9-77.
- , *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Trecento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995, pp. 531-580.
- , *Dante*, in *Storia della Letteratura italiana. La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, Roma, Salerno, 2001, pp. 137-199.
- , «*Ut patet in ista figura*». *Formule di rinvio e tradizione delle immagini nella trattatistica scientifica in latino e in volgare*, in *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2019), a cura di Marco Berisso, Monica Berté, Simona Brambilla, Corrado Calenda, Claudia Corfiati, Daniela Gionta, Claudio Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2021, pp. 249-272.
- Cita, Martina, Marchetti, Federico, Niccolai, Elena, Tonello, Elisabetta, Trovato, Paolo, *Per una nuova edizione della Commedia. Ricerche sui piani alti della tradizione*, in «Filologia italiana», 17 (2020), pp. 9-116.
- Cittadella, Luigi N., *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite, ricavate da documenti ed illustrate*, Ferrara, per tipi di Domenico Taddei, 1864.
- Cognasso, Francesco, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995 [rist. anast. 1953-1966].
- Colalucci, Francesco, *Pacino di Bonaguida*, in EAM, 1998, IX, pp. 53-56.
- Colomb de Batines, Paul, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui*, Prato, Alberghetti, 1845.
- Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, a cura di Francesca Flores d'Arcais e Fabrizio Crivello, Modena, Panini, 2010.
- Comparetti, Domenico, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1941.
- Conte, Emanuele, *Luca da Penne*, in DBI, LXVI, 2006, pp. 251-254.
- , *Luca da Penne*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani: XII-XX secolo*, a cura di Maria Luisa Carlino, Giuseppina De Giudici, Ersilia Fabbriatore, Eloisa Mura, Martina Sammarco, Bologna, Il Mulino, 2013, II, pp. 1204-1206.
- Contini, Gianfranco, *Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001 [1970], pp. 245-283.
- , *Manoscritti meridionali della Commedia*, in *Dante e l'Italia meridionale*. Atti del Convegno di studi danteschi, Firenze, 1966, pp. 337-341.
- Corrado, Massimiliano, *Ottimo Commento*, in CCD, pp. 371-406.
- , *Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica e illustrativa*, in «Rivista di studi danteschi», 13 (2013), 2, pp. 422-433.
- Cortese, Ennio, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani: XII-XX secolo*, II, pp. 1582-1583.

- Curcio, Maria G., Picarelli, Serena, *Numeri, lettere e simboli: un'incursione nella bottega dell'illustratore dell'esemplare oratorio del Teseida di Boccaccio*, in *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni 2018*. Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 6-7 settembre 2018), a cura di Stefano Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 23-46.
- Cursi, Marco, *Boccaccio: autografie vere o presunte. Novità su tradizione e trasmissione delle sue opere*, in «Studj romanzi», 3 (2007), pp. 135-163.
- , *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.
- , *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013.
- , *Due antiche sillogi decameroniane a Udine e una rigatura inconsueta*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna*. In ricordo di Vittore Branca, a cura di Antonio Ferracin e Matteo Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 263-282.
- , *Libri e modelli librari nella Napoli di Roberto e Giovanna d'Angiò (1309-1381)*, in *Le regole della Cavalleria*, pp. 69-89.
- , *Gli Acciaiuoli e Giovanni Boccaccio: libri, lettere, scritture*, in *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo*, pp. 167-89.
- , *Nicola, Lapa, Andreina: gli Acciaiuoli tra Petrarca e Boccaccio*, in *Échange épistolaires autour de Pétrarque et Boccace*, sous la direction de Sabrina Ferrara, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2021, pp. 251-274.
- Cursi, Marco, Fiorilla, Maurizio, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani*, pp. 43-103.
- D'Ancona, Paolo, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze, Olschki, 1914.
- Dante Alighieri. *Commedia. Biblioteca universitaria di Budapest, Codex Ialicus 1*. Studi e ricerche, Verona, SiZ, 2006.
- Dante visualizzato I = Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di Rossend Arquès Corominas e Marcello Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017.
- Dante visualizzato II = Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi, Firenze, Cesati, 2019.
- Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, a cura di Rossend Arquès Corominas e Sabrina Ferrara, Firenze, Cesati, 2019.
- Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, a cura di Cornelia Klettke, Firenze, Cesati, 2021.
- I Danti Riccardiani: parole e figure*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1996), a cura di Giovanna Lazzi e Giancarlo Savino, Firenze, Polistampa, 1996.
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1960-2020.
- Dattilo, Vincenzo, *Castel dell'Ovo. Storie e leggende di Napoli*, Napoli, Casella Editore, 1956.
- De Caprio, Chiara, *La storiografia angioina in volgare. Lessico metaletterario, modalità compositive e configurazioni stilistiche nella Cronaca di Partenope*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese, Firenze, Cesati Editore, 2014, pp. 427-448.
- De Frede, Carlo, *Nel regno della prima Giovanna*, in *Storia di Napoli*, a cura di Antonio Ghirelli, Napoli, ESI, 1975, II, pp. 190-239.
- Degenhart, Bernard, *Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, pp. 67-120.
- Degenhart, Bernard, Schmitt, Annegrit, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1980-82.
- Di Battista, Rosanna, Molari, Pier Gabriele, *La Tavola Strozzi della Napoli Aragonese come progetto di Francesco Di Giorgio*, su <https://amsacta.unibo.it/>.
- Di Crollanza, Giovanni Battista, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, presso la direzione del Giornale araldico, 1886 (ristampa anastatica Forni Editore, 1965).
- Di Paola, Paolo, *Francesco da Città di Castello*, in DBI, XLIX, 1997, pp. 718-720.
- Di Stefano, Giuseppe, *Per la fortuna di Valerio Massimo nel Trecento: le glosse di Pietro da Monteforte ed il commento di Dionigi di Borgo S. Sepolcro*, in «Atti dell'Accademia di Scienze di Torino», 96 (1961-1962), pp. 777-790.

Di Teodoro, Francesco P., *Per una filologia del disegno geometrico*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, a cura di Marisa Dalai Emiliani e Walter Curzi, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 239-251.

Divina Commedia. Codex Altonensis, a cura di Hans Haupt, Berlin, Mann, 1965.

Divina Commedia. Obizzi. Ms. 67 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, commentario al codice a cura di Sandro Bertelli, Marcello Ciccuto, Alessandra Forte, Silvia Maddalo, Rimini, Imago, 2021.

Donati, Fulvia, *Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione*, in *Il Camposanto di Pisa*, pp. 69-96.

Draskóczy, Eszter, *Le illustrazioni del Codex Italicus I fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore*, in *Dante visualizzato I*, pp. 219-235.

Dzurova, Aksinija, *Il mondo nascosto dei manoscritti (chi e come decora i manoscritti medievali)*, in *Come nasce un manoscritto miniato*, pp. 51-61.

EAM = *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1991-2000.

ED = *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978.

Falco, Giorgio, *Albordi d'Europa. Pagine di storia medievale*, Roma, Edizioni del Lavoro, 1947.

Fanucci Lovitch, Miria, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, I-II, Pisa, Pacini, 1991-1995.

Ferrante, Gennaro, *L'Inferno e Napoli. Spazi personaggi e miti della catabasi negli antichi commenti danteschi*, in *Boccaccio angioino*, pp. 219-250.

—, *Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in Dante Alighieri, *Commedia*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7. *Commentario*, a cura di Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante, Andrea Mazzucchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 55-112.

—, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarnieriano 200)*, in *Dante visualizzato II*, pp. 229-255.

Ferrante, Gennaro, Perna, Ciro, *L'illustrazione della Commedia*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Roma (7-9 novembre 2016), a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2018, pp. 307-341.

Ferraù, Giacomo, *Zanobi da Strada*, in ED, V, 1976, p. 1165.

Fiaschi, Silvia, *Genealogia deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 171-176.

Filangieri, Riccardo, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni (1352-1465)*, in Id., *Scritti di paleografia e diplomatica, di archivistica e di erudizione*, Roma, Ministero dell'Interno-Archivi di Stato, 1970, pp. 367-379.

Fiorentini, Luca, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola: l'elaborazione letteraria delle fonti storiografiche e cronistiche*, Tesi del dottorato di ricerca in Filologia, linguistica e letteratura, Roma, Università "Sapienza", 2010-2011, XXIV ciclo.

—, *Il silenzio di Gerione (Inferno XVI-XVII)*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 52, 2 (2016), pp. 213-240.

—, *Per Benvenuto da Imola: le linee ideologiche del commento dantesco*, Bologna, Il Mulino, 2016.

Forte, Alessandra, «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull'iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della Commedia*, in «L'Alighieri», 48 (2016), pp. 37-53.

—, *Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01*, in *Dante visualizzato I*, pp. 161-175.

—, *Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica*, in *Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale*, a cura di Vincenzo Allegrini et al., Pisa, Edizioni della Normale, 2020, pp. 103-121.

—, *Antigrafi, copie, modelli: sui disegni della Commedia ms. Strozzi 148 (passando per il Dante Holkham)*, in *Secondo fantasia*. Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore, a cura di Susanna Barsotti, Ilaria Ottria, Marina Zanobi, Pisa, ETS, 2020, pp. 52-75.

- Flores D'Arcais, Francesca, *Altichiero*, in EAM, I, 1991, pp. 458-463.
- Franceschini, Fabrizio, *Maometto e Niccolò V all'Inferno? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 461-487.
- , *Per la datazione fra il 1335 e il 1340 delle Expositiones et glose di Guido da Pisa (con documenti su Lucano Spinola)*, in «Rivista di studi danteschi», 2 (2002), pp. 64-103.
- , *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di Annalisa Andreoni, Claudio Giunta, Mirko Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 81-93.
- , *Guido da Pisa, l'Epistola a Cangrande e i primi "accessus" a Dante*, in *Da Dante a Berenson. Sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di Anna Pegoretti e Chiara Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 113-146.
- Freeman Sandler, Lucy, *Notes for the Illuminator: The Case of the Omne Bonum*, in «The Art Bulletin», 71, 4 (1989), pp. 551-564.
- Friedman, John B., *Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35 (1972), pp. 108-122.
- Frugoni, Chiara, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (il Ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 4 (1988), pp. 1557-1643.
- Fumi Cambi Gado, Francesca, *Stemma della famiglia Acciaiuoli*, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina. Mostra di documenti privati restaurati* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 ottobre-9 dicembre 1989), Firenze, ACTA, 1989, pp. 30-31.
- Galvani, Irene, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este: "imprese" e simboli alla Corte di Ferrara*, Tesi del dottorato di ricerca in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni Culturali, Università degli Studi di Ferrara, 2007-2009, XXII ciclo.
- Garbini, Paolo, *Francesco Nelli*, in DBI, 78, 2013.
- Gargan, Luciano, *I libri di Niccolò Acciaiuoli e la biblioteca della Certosa di Firenze*, in «Italia medioevale e umanistica», 53 (2012), pp. 37-116.
- Gnaccolini, Laura P., *Pacino di Bonaguida, Dante, Commedia AC XIII 41*, in *Miniature a Brera, 1100-1422: manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private*, a cura di Miklos Boskovits, Giovanni Valagussa, Milvia Bollati, Milano, Motta, 1997, pp. 190-193.
- Guernelli, Daniele, *Considerazioni sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)*, in *Dante visualizzato I*, pp. 193-206.
- Guidotti, Paola, *Un amico del Petrarca e del Boccaccio: Zanobi da Strada, poeta laureato*, in «Archivio Storico Italiano», 88, 2 (1930), pp. 249-293.
- Haupt, Hans, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, pp. 3-38.
- Horn, Melissa, *Manuscripts pien di sonno: Dreaming in Trecento Copies of the Comedy*, in «Dante Studies», 134 (2016), pp. 225-252.
- Houston, Jason, *Tre amici fiorentini fra Napoli e Firenze*, in *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo*, pp. 151-166.
- Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, a cura di Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, 2003.
- Ippolito, Antonella, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato I*, pp. 177-191.
- Kiesewetter, Andreas, *Giovanna I d'Angiò*, in DBI, 55, 2001, pp. 455-477.
- Kitzinger, Ernst, *I mosaici di Monreale*, Palermo, Flaccovio Editore, 1991 [1960].
- , *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, a cura di Kurt Weitzmann, William C. Loerke, Ernst Kitzinger, Hugo Buchthal, Princeton, Princeton University Press, 1975, pp. 99-142 (trad. it.: *La miniatura nella pittura*

- monumentale, in *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal Tardo Antico al Medioevo*, a cura di Lucinia Speciale, Napoli, Liguori, 2000, pp. 55-102).
- Kraus, Franz X., *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik*, Berlin, Grote, 1897.
- Labardi, Andrea, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Enciclopedia Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2005, II, pp. 515-519.
- Labriola, Ada, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 841-843.
- Lazzi, Giovanna, *Parole e figure nei Danti Riccardiani e oltre*, in *I Danti Riccardiani: parole e figure*, pp. 23-31.
- Léonard, Emile G., *Histoire de Jeanne I^{re}, Reine de Naples, Comtesse de Provence (1343-1382)*, Monaco-Paris, Imprimerie de Monaco-Librairie Auguste Picard, 1932.
- , *La nomination de G. A. à l'archevêché de Patras (1360)*, in *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga*, Parigi, J. Gamber, 1933.
- , *Nicolas Acciaiuoli victime de Boccace*, in *Mélanges de Philologie, de Histoire et de Littérature, offerts à Henri Hauvette*, Parigi, Les Presses Francaises, 1934.
- , *Victimes de Pétrarque et de Boccace: Zanobi da Strada*, in «*Études italiennes*», 4 (1934), pp. 5-19.
- , *Boccace et Naples: un poète à la recherche d'une place et d'un ami*, Paris, Droz, 1944.
- , *Niccolò Acciaiuoli*, in DBI, I, 1960, pp. 87-90.
- , *Gli Angioini di Napoli*, Varese, Dall'Oglio, 1967.
- Leonardi, Lino, Morato, Nicola, Lagomarsini, Claudio, Molteni, Ilaria, *Immagini di un testimone scomparso. Il manoscritto Rothschild (X) del Guiron le Courtois*, in *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014, pp. 55-104.
- Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1990-1991.
- Locatin, Paola, *Una prima redazione del commento all'Inferno di Guido da Pisa e la sua fortuna (il ms. Laur. 40.02)*, in «*Rivista di studi danteschi*», 1 (2001), pp. 31-74.
- Lombardo, Luca, *Un eretico tra i «seminatori di scandalo e di scisma». Mito e storia di fra Dolcino nella Commedia*, in *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a cura di Luca Lombardo, Diego Parisi, Anna Pegoretti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 37-79.
- Lorenzi, Cristiano, *Un nuovo testimone della Fiorita di Guido da Pisa*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», 186 (2009), pp. 237-242.
- Luiso, Francesco P., *Di un'opera inedita di frate Guido da Pisa*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, a cura di Arnaldo Della Torre e Pier Liberale Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, pp. 79-136.
- Maddalo, Silvia, *Dante tra parola e figura: suggestioni dalla Commedia degli Obizzi*, in *Divina Commedia. Obizzi. Ms. 67*, pp. 105-124.
- Magherini Graziani, Giovanni, *L'arte a città di Castello*, Città di Castello, Scipione Lapi, 1897.
- Malato, Enrico, *Per una nuova edizione commentata della Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2018.
- Mancini, Francesco F., *Raffaello e Francesco Tifernate: un documento e alcune precisazioni*, in «*Antichità viva*», 22, 5-6 (1983), pp. 27-34.
- , *Francesco Tifernate* (scheda nr. 23), in *Pinacoteca comunale di Città di Castello: Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, a cura di Francesco F. Mancini, Perugia, Electa, 1987, pp. 173-174.
- Mancini, Giacomo, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, Perugia, Tipografia Baduel da Vincenzio Bartelli, 1832.
- Manetti, Roberta, Mario, Paola, *Dante Alighieri. Commedia con il Commento di Iacopo della Lana* (scheda nr. 67), in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento. Catalogo della mostra* (Padova, 21 marzo-27 giugno), a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modena, Panini, 1999, pp. 185-187.
- Maniaci, Marilena, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2007 [2002].

- Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri, Commedia. Saggi e commenti*, a cura di Marco Santagata, prefazione di Massimo Bray (saggi di Marco Santagata, Anna Pegoretti, Chiara Ponchia, Federica Toniolo), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015.
- Il manoscritto Holkham misc. 48. Dante Alighieri, Commedia: saggi e commenti*, a cura di Marina Solimine e Sara Esposito, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021.
- Manzari, Francesca, *Bibbie dell'Italia meridionale nel XIV secolo: Napoli in epoca angioina*, in *Bibbia: immagini e scrittura nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Ambrogio M. Piazzoni, Milano, Jaka Book, 2017, pp. 242-248.
- Mariani Canova, Giordana, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto: il Quattrocento*, a cura di Mauro Lucco, I, Milano, Electa, 1990, pp. 193-220.
- , *Cod. 67* (scheda nr. 49), in *I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, a cura di Andrea Donello et al., Firenze, SISMEL, 1998.
- , *I manoscritti miniati*, in *I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, pp. XIX-XLV.
- Mario, Paola, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano: una Divina Commedia della Biblioteca del Seminario di Padova*, in «Rivista di storia della miniatura», 1-2 (1996-1997), pp. 141-145.
- Mathie, William, *Über die Handschrift der Divina Commedia im Staatlichen Christianeum zu Altona*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 14 (1932), pp. 27-60.
- Mazzi, Maria S., «Gente a cui si fa notte innanzi sera». *Esecuzioni capitali e potere nella Ferrara estense*, Roma, Viella, 2003.
- Mazzucchi, Andrea, *Le "fiche" di Vanni Fucci* (Inf., XXV 1-3). *Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in *Intorno al testo*, pp. 535-553.
- , *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di studi danteschi», 6, 2 (2006), pp. 321-370.
- , *Contributi dell'antica esegesi dantesca a un vocabolario storico del dialetto napoletano*, in *Tra res e verba. Studi offerti a Enrico Malato per i suoi settant'anni*, a cura di Bruno Itri, Padova, Bertinello Artigrafiche, 2006, pp. 79-135.
- , *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, in *Boccaccio angioino*, pp. 203-218.
- Mecca, Angelo E., *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive II*, pp. 119-182.
- Medioevo: i modelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), a cura di Arturo C. Quintavalle, Milano, Electa, 2002.
- Meiss, Millard, *The Problem of Francesco Traini*, in «The Art Bulletin», 15, 2 (1933), pp. 97-173.
- , *An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa*, in «The Art Bulletin», 1 (1965), pp. 21-34.
- , *The Smiling Pages*, in BMS, pp. 33-80.
- , *Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings*, in «The Burlington Magazine», 113 (1971), pp. 178-187.
- Melchiorre, Matteo, *Marino Sanudo il Giovane*, in DBI, 90, 2017, pp. 498-504.
- Mellini, Gian Lorenzo, *Disegni di Altichiero e della sua scuola (1)*, in «Critica d'arte», 51 (1962), pp. 1-24.
- , *Disegni di Altichiero e della sua scuola (2)*, in «Critica d'arte», 53-54 (1962), pp. 9-19.
- , *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Edizioni di comunità, 1965.
- Miglio, Luisa, *Dante. Manoscritti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, V, 1994, pp. 627-635.
- , *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo*, pp. 377-401.
- Montfaucon, Bernard de, *Biblioteca bibliothecarum manuscriptorum nova*, Paris, Briasson, 1739.
- Monti, Carla M., *Le biografie antiche: il De mulieribus claris e il De casibus virorum illustrium*, in Fiorila-Iocca, *Boccaccio*, pp. 217-232.
- Montuori, Francesco, *La scrittura della storia a Napoli negli anni del Boccaccio angioino*, in *Boccaccio angioino*, pp. 175-201.
- Moore, Edward, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia*, Cambridge, University Press, 1889.
- Morosini, Roberta, *Boccaccio and the Mediterranean Legend about Virgil the Magician and the Castle of the Egg in Naples with a Note on ms. Strozzi 152, Filocolo IV 31 and Decameron X 5*, in «Scripta Mediterranea», 23 (2002), pp. 13-30.

- , *Ancora Boccaccio e i «franceschi romanzi»: «Ki verté trespasse et laisse» ovvero gli «ignoranti», i maghi e i loro «fabulosi parlari»*, in *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Simonetta Mazzoni, Firenze, Alinea, 2006, pp. 135-157.
- , *Napoli: spazi rappresentativi della memoria*, in *Boccaccio geografo: un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il mondo di Giovanni Boccaccio*, a cura di Roberta Morosini, Firenze, Pagliai Editore, 2010, pp. 179-204.
- Mostra di manoscritti, documenti ed edizioni* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 maggio-31 agosto 1975), Certaldo, a cura del Comitato promotore, 1975.
- Mostra storica nazionale della miniatura* (Palazzo Venezia, Roma, 1953), a cura di Giovanni Muzioli, Firenze, Sansoni, 1954.
- Muratova, Xenia, *Workshop Methods in English Late Twelfth-Century Illumination and the Production of Luxury Bestiaries*, in *Beasts and Birds of the Middle Ages: the Bestiary and Its Legacy*, edited by Willene B. Clark, Meredith T. McMunn, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 53-68.
- , *Les manuscrits-frères: un aspect particulier de la production des bestiaires enluminés en Angleterre à la fin du XIIe siècle*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, pp. 69-92.
- Niccolò Acciaioli, *Boccaccio e la Certosa del Galluzzo. Politica, religione ed economia nell'Italia del Trecento*, a cura di Alessandro Andreini et al., Roma, Viella, 2020.
- Nuove prospettive I = Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologica linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007.
- Nuove prospettive II = Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: seconda serie (2008-2013)*, a cura di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013.
- Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: terza serie (2020)*, a cura di Federico Marchetti, Martina Cita, Paolo Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2021.
- Offner, Richard, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III/VI, New York, New York University, 1956.
- Orsi, Elisa, *Bibliografia Internazionale degli Studi sui Manoscritti Illustrati della Commedia (BISMIC), dal 1900 a oggi: repertorio on-line e analisi critica*, Tesi del Dottorato di ricerca in Filologia, Letteratura e Linguistica, Università di Pisa, 2017-2021, XXXIII ciclo.
- Orsini, Filippo, Bettoia, Maurizio, *Lo stemmario Cartari dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», 50-57 (1194-2001), 2002, pp. 501-553.
- Pacicchelli, Giovanni Battista, *Il regno di Napoli in prospettiva, diviso in dodici provincie*, Napoli, nella stamperia di M. L. Mutio, 1703.
- Pallucchini, Rodolfo, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964.
- Pardi, Giuseppe, *Borso d'Este duca di Ferrara, Modena e Reggio*, in «Studi storici», 15 (1906), pp. 3-58.
- Parra, Maria Cecilia, *Marmi romani, marmi pisani. Note sul reimpiego*, in *Pisa e il Mediterraneo: uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, a cura di Marco Tangheroni, Milano, Skira, 2003, pp. 105-111.
- Pasquini, Laura, *Il diavolo nell'iconografia medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo*. Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto, CISAM, 2013, pp. 479-519.
- , *Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015.
- , *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48)*, in *Dante visualizzato I*, pp. 237-257.
- Pasut, Francesca, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi Petrarqueschi», 19, 2 (2006), pp. 115-147.
- , *Codici miniati della Commedia a Firenze intorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in «Rivista di studi danteschi», 6 (2006), pp. 379-409.

- , *Pacino di Bonaguida e le miniature della 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 Francesca Pasut, Johannes Tripps, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62.
- , «*In the shadow of Traini?*» *Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento*, in «*Predella*», 1 (2010), pp. 55-78.
- , *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy: a Critical Assessment*, in *Florence at the Dawn of Renaissance: Painting and Illumination, 1300-1350*. Catalogue of Exhibition, edited by Christine Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 155-169.
- , *Pacino di Bonaguida*, in DBI, LXXX, 2014, p. 159.
- , *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca*, in «*Libri & documenti*», 40-41, 2 (2014-2015), pp. 261-274.
- , *I miniatori fiorentini e la Commedia nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Dante visualizzato I*, pp. 29-44.
- Pegoretti, Anna, *Indagine su un codice dantesco. La Commedia Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014.
- , *Un Dante "domenicano": la Commedia Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato I*, pp. 127-142.
- , «*Visio*» e «*fictio*» nelle antiche illustrazioni della Commedia: per una rivalutazione dei Danti dormienti, in *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, a cura di Mirko Tavoni e Bernard Huss, Ravenna, Longo, 2019, pp. 121-140.
- Per correr miglior acque... Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno, 2001.
- Perna, Ciro, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. II. Il cod. M676 della Morgan Library; datazione, iconografia, esegesi*, in *Dante visualizzato II*, pp. 257-264.
- Perriccioli Saggese, Alessandra, *Aggiunte a Cristoforo Orimina*, in *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984.
- , *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, in «*Rivista di storia della miniatura*», 5 (2000), pp. 151-158.
- , *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir* (scheda nr. 57), in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2001, pp. 308-309.
- , *Le miniature del Filippino*, in *Chiose Filippine*, pp. 85-95.
- , *Orimina, Cristoforo*, in DBI, 79, 2013, pp. 454-457.
- , *Un autoritratto di Cristoforo Orimina? Postille alla Bibbia angioina di Lovanio*, in *L'officina dello sguardo*. Scritti in onore di Maria Andaloro, a cura di Giulia Bordi, Roma, Bozzi, 2014, pp. 193-199.
- La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una rappresentazione*. Atti del XXX Convegno storico internazionale (Todi, 10-13 ottobre 1993), Spoleto, CISAM, 1994.
- Petoletti, Marco, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in «*Italia medioevale e umanistica*», 4 (2005), pp. 35-55.
- , *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.), in «*Studi sul Boccaccio*», 34 (2006), pp. 103-184.
- , *Il Marziale di Giovanni Boccaccio*, in *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità*. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006), a cura di Alfredo M. Morelli, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2008, pp. 727-742.
- , *Due nuovi manoscritti di Zanobi da Strada*, in «*Medioevo e Rinascimento*», 23 (2012), pp. 37-59.
- , *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 336-337.
- , *Gli Epigrammi di Marziale prima dell'Umanesimo: manoscritti, fortuna, tradizione*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di Daniele Bianconi, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2014, pp. 147-177.
- Petrocchi, Giorgio, *Radiografia del Landiano*, in «*Studi danteschi*», 35 (1958), pp. 5-27.
- , *Codici umbri e in Umbria della Commedia*, in «*Bollettino della Deputazione di storia patria dell'Umbria*», 62 (1965), pp. 212-214.

- Petrocchi, Stefano, *Francesco Traini*, in EAM, XI, 2000, pp. 300-303.
- Petti Balbi, Giovanna, *Società e cultura a Genova tra Due e Trecento*, in *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento*. Per il VII centenario della battaglia della Meloria, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1984, pp. 121-149.
- Piacentini, Angelo, *La poesia latina: il Buccolicum carmen e i Carmina*, in Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*, pp. 176-177.
- Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques. Colloque international du C.N.R.S., Paris, Éditions du C.N.R.S., 1990.
- Pittiglio, Gianni, *Le immagini della Divina Commedia. Tradizione, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XV secolo*, Tesi del Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Università "La Sapienza", Roma, 2014-2017, XXX ciclo.
- Pittiglio, Gianni, *La Commedia dei dettagli. Storie seconde e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, in corso di stampa.
- Pomaro, Gabriella, *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Poligrafo Mucchi, 1994, pp. 19-115.
- , *Il «copista di Parm» e la «mano principale del Cento»*, in *Nuove prospettive I*, pp. 243-279.
- , *Forme editoriali della Commedia*, in *Intorno al testo*, pp. 283-320.
- Ponchia, Chiara, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015.
- , *«Di color d'oro in che raggio traluce». L'iconografia dello scaleo d'oro nei manoscritti miniati della Commedia*, in «Studi di erudizione e di filologia italiana», 6 (2017), pp. 97-115.
- Puncuh, Dino, *Frammenti di codici danteschi liguri*, in «Miscellanea storica ligure», 2 (1961), pp. 112-121.
- Rao, Ida G., *Dante Alighieri. Commedia (scheda nr. 59)*, in *I luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1994, pp. 178-179.
- , *Il carteggio Acciaiuoli della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Roma, Libreria dello Stato, 1997.
- Regnicoli, Laura, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 385-402.
- , *L'autografo di Boccaccio delle Genealogie deorum gentium*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 177-179.
- , *Per il Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), a cura di Michelangiola Marchiaro e Stefano Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 511-527.
- , *Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio. I documenti fiscali*, in «Italia medioevale e umanistica», 54 (2013), pp. 1-80.
- , *Il Codice diplomatico di Boccaccio*, in Fiorilla-Iocca, *Boccaccio*, pp. 235-251.
- Le regole della Cavalleria. Statuti dell'Ordine del Santo Spirito dal Giusto Desiderio*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 4274. *Commentario*, a cura di Alessandro Barbero, Marco Corsi, Giovanni Palumbo, Alessandra Perriccioli Saggese, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019.
- Rinaldi, Michele, *Per l'edizione critica delle Expositiones et glose super Comediam Dantis. Recensio dei manoscritti*, Napoli, Loffredo, 2010.
- , *Ricerche sul testo delle Expositiones et glose super Comediam Dantis. Aspetti e problemi dell'emanatio*, in «Rivista di studi danteschi», 11 (2011), pp. 109-136.
- Rinoldi, Paolo, *Spigolature guidiane*, in «Medioevo romanzo», 22 (1998), pp. 61-111.
- Roddewig, Marcella, *Zum Codex Altonensis*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 46 (1970), pp. 101-131.
- , *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.
- Romanini, Fabio, *Manoscritti e postillati dell'«antica vulgata»*, in *Nuove Prospettive I*, pp. 49-60.
- , *Altri testimoni della Commedia*, in *Nuove prospettive I*, pp. 61-94.
- Romano, Vincenzo, *Un carne alla Vergine Maria*, in «Belfagor», 14 (1959), pp. 686-698.
- Ross, David J.A., *An Illuminator's Labour-Saving Device*, in «Scriptorium», 16, 1 (1962), pp. 94-95.

- Rossi, Luca C., *Petrarca dantista involontario*, in «Studi Petrarqueschi», 5 (1988), pp. 301-316.
- , *Problemi filologici dei commenti antichi a Dante*, in «ACME. Annali della Facoltà di filosofia e lettere dell'Università statale di Milano», 54, 3 (2001), pp. 113-140.
- Rovere, Valentina, *La produzione erudita: le Genealogie deorum gentilium e il De montibus*, in Fiorilla-Iocca, Boccaccio, pp. 197-215.
- Rotili, Mario, *Commedia. Miniature*, in ED, II, 1970, pp. 113-117.
- , *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972.
- Sabatini, Francesco, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.
- Sabbadini, Remigio, *I libri del gran siniscalco Nicola Acciaiuoli*, in «Il libro e la stampa», 1 (1907), pp. 33-40.
- Salmi, Mario, *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956.
- , *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'Unità d'Italia*. Atti del I Congresso Internazionale di studi danteschi (Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961), a cura di Adalgisa Borraro e Pietro Borraro, Firenze, Olschki, 1962, pp. 174-181.
- Satolli, Alberto, *Quando le chiese erano anche cimiteri*, in «Lettera Orvietana», 32-33-34 (2011-2012), pp. 15-18.
- Savino, Giancarlo, *Stratigrafia del Dante Filippino*, in *Chiose Filippine*, pp. 73-83.
- Scheel, Hans L., *Der Codex Altonensis und die handschriftliche Überlieferung der Göttlichen Komödie*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, pp. 41-63.
- Scheller, Robert W., *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.
- Spadotto, Marina, *Il ruolo dell'iconografia nell'esegesi al poema. Il caso di Egerton 943 della British Library di Londra (Eg)*, in «Rivista di studi danteschi», 5, 2 (2005), pp. 367-384.
- Spagnesi, Alvaro, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della Commedia a Firenze nel Trecento*, in «Rivista di storia della miniatura», 1-2 (1996-1997), pp. 131-140.
- , *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Rivista di storia della miniatura», 5 (2000), pp. 139-150.
- , *Le miniature del Dante Poggiali*, in *Chiose Palatine*, pp. 30-42.
- Speciale, Lucinia, *Model Books, libri di modelli, guide pittoriche. In margine a un problema di traduzione*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di G. Mariani Canova*, a cura di Federica Toniolo e Gennaro Toscano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 42-44.
- Speranzi, David, Fiorilla, Maurizio, *Un Apuleio letto e annotato dal giovane Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 350-353.
- Spreti, Vittorio, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Bologna, Forni, 1981.
- Stirnemann, Patricia, *Réflexions sur des instructions non iconographiques dans les manuscrits gothiques*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, pp. 351-355.
- Stoltz, Barbara, *Le strategie narrative e il commento figurativo nei codici trecenteschi della Commedia di Dante: Strozzi 152, Holkham 48 e Additional 19587*, in *Dante visualizzato I*, pp. 111-126.
- Stones, Alison, *Indications écrites et modèles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enluminés aux environs de 1300*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, pp. 321-349.
- , *Notes on Three Alexander Manuscripts*, in *The Medieval Alexander Legend. Essays in Honour of David J.A. Ross*, edited by Peter Noble, Lucie Polak, Claire Isoz, Millwood, New York, Kraus International Publication, 1982, pp. 193-241.
- Stoppelli, Pasquale, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2019 [2008].
- Stussi, Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015 [1983].
- Tanfani, Leopoldo, *Niccola Acciaiuoli: studi storici fatti principalmente sui documenti dell'archivio fiorentino*, Firenze, Le Monnier, 1863.
- Tangheroni, Marco, *Note sui rapporti tra Pisa, l'Aragona e Genova al tempo di Alfonso il Benigno (1327-1336)*, in *Atti del I Congresso Storico Liguria-Catalogna* (Ventimiglia, Bordighera, Al-

- benga, Finale, Genova, 14-19 ottobre 1969), Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1974, pp. 177-182.
- Tavoni, Mirko, *Papi simoniaci e Dante profeta* (Inferno XIX), in Id., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 149-225.
- Terzi, Arianna, *Guido da Pisa*, in DBI, LXI, 2003, pp. 411-417.
- Tocco, Francesco P., *Niccolò Acciaiuoli: vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011.
- , *La Certosa di San Lorenzo: metafora incompiuta dei sogni del Gran Siniscalco*, in *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo*, pp. 129-149.
- Tonello, Elisabetta, *La tradizione settentrionale della Commedia*, in *La variazione nell'italiano e nella sua storia: varietà e varianti linguistiche e testuali*. Atti dell'XI Congresso SILFI, Società internazionale di linguistica e filologia italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010), a cura di Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, Chiara De Caprio, Francesco Montuori, Firenze, Cesati, 2012, pp. 265-272.
- , *L'edizione bembina della Commedia*, «L'Alighieri», 47 (2016), pp. 113-135.
- , *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreria-universitaria.it, 2018.
- Trovato, Paolo, *Famiglie e sottofamiglie di testimoni*, in *Nuove prospettive I*, pp. 95-98.
- Ugurgieri della Berardenga, Curzio, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi (1160-1834)*, Firenze, Olschki, 1962.
- Valentinelli, Giuseppe, *Della Biblioteca del Seminario di Padova*, Venezia, Tipografia di Teresa Gattei, 1849.
- Vandelli, Giuseppe, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, Firenze, Stab. Topografico E. Arian, 1923.
- Varvaro, Alberto, *Il Libro I delle Chroniques di Jean Froissart. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini*, in «Medioevo romanzo», 19 (1994), pp. 3-36.
- , *Elogio della copia*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani-Univ. di Palermo, 18-24 settembre 1995), a cura di Giovanni Ruffino, Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. 6, pp. 785-796.
- , *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004.
- Vattasso, Marco, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma, Tipografia Vaticana, 1904.
- Viel, Riccardo, *Sulla tradizione manoscritta della Commedia: metodo e prassi in centocinquant'anni di ricerca*, in «Critica del testo», 14, 1 (2011), pp. 459-518.
- Visani, Oriana, *Citazioni di poeti nei sermonari medievali*, in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 123-145.
- Viti, Paolo, *Gaspere da Verona*, in DBI, LII, 1999, pp. 466-470.
- Volkman, Ludwig, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di Guglielmo Locella, Firenze, Olschki, 1898.
- Volpi, Mirko, *Per l'edizione del commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, in «Rivista di studi danteschi», 2 (2008), pp. 269-327.
- , *Iacomo della Lana*, in CCD, pp. 290-315.
- , *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braidense*, in *Dante visualizzato I*, pp. 143-160.
- Walter, Ingeborg, *Giovanni Barrili*, in DBI, VI, 1964, pp. 529-530.
- Weitzmann, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, Princeton University Press, 1947 (trad. it.: *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, a cura di Massimo Bernabò, Firenze, Cusl, 1991).
- Wilkins, Ernest H., *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951 (trad. it.: *Vita del Petrarca*, a cura di Luca Carlo Rossi, trad. di Remo Ceserani, Milano, Feltrinelli, 2003).

Wright, Michelle R., *Interpreting Codicology: Re-visions of the Divine Comedy in the Codex Altona*, in «Mosaic», 28, 4 (1995), pp. 13-37.

Yates, Francis, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.

Zanichelli, Giuseppa, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, a cura di Maria Monica Donato, Lucia Battaglia Ricci, Michelangelo Picone, Giuseppa Zanichelli, Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148.

Indice dei nomi

- Abardo, Ruby, 4 e n, 57n, 221n
Acciaiuoli, famiglia, 96n, 99n
–, Acciaiuolo, 96n, 98n
–, Andreina, 94, 103n
–, Angelo, 96n
–, Giovanni, 99n
–, Jacopo di Donato, 98n
–, Lapa, 96n, 99n, 103 e n, 104 e n,
–, Lorenzo, 96n
–, Niccolò, 42n, 43n, 81, 86, 89, 90 e n, 96, 97 e
n, 98, 99n, 100, 101 e n, 102 e n, 103, 104,
105 e n
Adini, Giunia, 25n, 26n, 27n, 30n, 33n, 34n
Aghelu, Marialaura, 94n
Agostino d'Ancona, 99n
Alfano, Giancarlo, 26n, 83n
Alexander, Jonathan James Graham, 7 e n, 8n,
10n, 11n, 13 e n, 16n, 228 e n
Alighieri, Jacopo, 27, 221n
–, Pietro, 266n, 288n
Altichiero da Zevio, 140, 150 e n, 151
Alvarotti, Alfonso, 135
Amico dell'Ottimo, 62 e n, 137n, 142n
Andreini, Alessandro, 81n
Andreoni, Annalisa, 220n
Angiò, Andrea, re d'Ungheria, 42n
–, Filippo, principe di Taranto, 93
–, Giovanna I, regina di Napoli, 37, 41, 42 e n,
43, 81, 82, 84, 86 e n, 88, 90, 93, 94 e n, 97,
104n, 106
–, Giovanna II, regina di Sicilia, 41
–, Luigi I, principe di Taranto e re di Napoli,
42n, 81n, 86, 104n
–, Maria, di Calabria, 93
–, Roberto, re di Napoli (il Saggio), 37, 42 e n,
89 e n, 104n, 105n
Anonimo Selmiano, 266n
Antonio da Fermo, 289n
Argurio, Silvia, 94n
Arques Corominas, Rossend, 3n, 5n
Arrighini, Stefano, 15n
Asor Rosa, Alberto, 141n
Autiero, Fara, 215 e n, 222n, 231 e n, 277n
Auzzas, Ginetta, 90n, 100n
Avanzi, Jacopo, 150
Ayeta, Gaetano, 105n
Azzetta, Luca, 3n, 9 e n, 230n
Baffetti, Giovanni, 100n
Baglio, Marco, 89n, 101n, 104n
Baldassarri, Guido, 9n
Baldissin Molli, Giovanna, 135n
Bambach, Carmen Cappel, 10n
Banchi, Luciano, 228n
Bandini, Angelo Maria, 144n
Baracchini, Clara, 216n
Barbaran, Domenica, 135n
Barbato da Sulmona, 89, 90, 93 e n, 94n, 97n
Barbero, Alessandro, 43n
Barlow, Henry Clark, 35n, 36n, 39n
Barone, Nicola, 85n, 87 e n
Barral i Altet, Xavier, 6n
Barrili, Giovanni, 90, 93n
Barsotti, Susanna, 21n
Battaglia Ricci, Lucia, 3 e n, 4n, 9n, 18n, 19n,
20 e n, 28n, 29 e n, 30n, 45n, 51n, 67n,
100n, 137n, 138n, 139n, 180n, 181n, 183n,
209n, 210n, 211n, 213 e n, 214n, 216n,
230n, 234n, 235n, 236 e n, 237n, 238n,
239n, 241n, 246n, 257n, 261n, 269n, 275n,
279 e n, 280n, 281n, 283n
Battilana, Natale, 212n
Battocchio, Riccardo, 135n
Beccaria, Beccario, 289n
Bellomo, Saverio, 1n, 2n, 27n, 135n, 136n,
137n, 142n, 210n, 211n, 212n, 213n, 217n,
221n, 226n, 234n, 245n, 252 e n
Bellosi, Luciano, 216n, 258n
Beltrami, Pietro Giovanni, 289n
Bembo, Pietro, 36n
Benvenuto da Imola, 265 e n, 266, 271 e n, 288n
Benzi, Gaia, 94n
Berisso, Marco, 14n
Bernabò, Massimo, 12n
Bernasconi, Marina, 25n
Berté, Monica, 14n, 91n

- Bertelli, Sandro, 2n, 25n, 26n, 27n, 94n, 100n, 136n, 143n, 145n
 Bettoia, Maurizio, 147n
 Bianchi, Patricia, 143n
 Bianconi, Daniele, 92n
 Billanovich, Giuseppe, V, 82n, 90 e n, 91n, 92n, 93 e n, 95n, 97n, 101n, 102n
 Boccaccio, Giovanni, 10, 82, 84, 87, 88, 89 e n, 90 e n, 91 e n, 92 e n, 93n, 94 e n, 95, 97 e n, 98 e n, 99 e n, 101, 102, 104 e n, 106, 266n
 Boccanegra, Simone, 288
 Boccardo, Giovanni Battista, 63n
 Bocciolesi, Mariangela, 145n, 156n
 Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino, 228, 262, 263 e n
 Bollati, Milvia, 28n
 Bologna, Corrado, 99n, 141n
 Bologna, Ferdinando, 42n, 43n, 55n
 Bologna, Giulia, 136n, 139n
 Bolzoni, Lina, 138n, 216n, 257n
 Bordi, Giulia, 42n
 Borghesi, Scipione, 228n
 Borghini, Vincenzio, 96n
 Borgia, Luigi, 96n
 Borraro, Adalgisa, 144n
 Borraro, Pietro, 144n
 Boschi Rotiroti, Marisa, 2n, 3n, 25n, 27n, 31n, 36n, 47n, 101n, 139n, 209n, 217n, 220n, 225n, 226n
 Boskovits, Miklos, 28n, 29n
 Bosone da Gubbio, 27, 221n
 Brambilla, Simona, 14n
 Brambilla Ageno, Franca, 318n
 Bradley, John William, 141n
 Branca, Vittore, 980, 97n, 99n, 102n
 Bray, Massimo, 31n
 Brieger, Peter, 2 e n, 3n, 4 e n, 17n, 18n, 28n, 29n, 30n, 31n, 42, 48 e n, 54n, 57, 58, 61, 62, 67n, 73, 148, 154n, 181n, 223n, 227 e n, 28n, 252n,
 Brunetti, Giuseppina, 89n
 Brunforte, famiglia, vedi Monforte
 Buchthal, Hugo, 8n
 Buffalmacco, Buonamico, 51n
 Buondelmonti, Francesco, 99n, 102
 Buondelmonti, Manente di Gherardo, 99n
 Busani, Lucia, 16n
 Buzzoni, Marina, 16n
 Caglio, Anna Maria, 213n
 Caiazza, Landolfo, 104
 Caleca, Antonino, 216n, 219n
 Calenda, Corrado, 14n, 18n, 210n
 Campana, Augusto, 89n
 Campanile, Filiberto, 40
 Canal, Antonio, 213n
 Canale, Francesco, 135
 Capasso, Bartolomeo, 87n
 Capusso, Maria Grazia, 289n
 Caracciolo Carafa, Bartolomeo, 83n
 Carlino, Maria Luisa, 90n
 Carlo IV di Lussemburgo, imperatore, 101
 Carrara, Francesco da Carrara, il Novello, 139
 Cavalca, Domenico, 257n
 Casagrande, Carla, 257n
 Castelnuevo, Enrico, 216n
 Ceccherini, Irene, 25n
 Celotto, Vittorio, 63n
 Ceriello, Gustavo Rodolfo, 99n
 Certini, Alessandro, 146 e n, 147 e n
 Ceserani, Remo, 97n
 Chiappelli, Luigi, 103n, 104n
 Chiarelli, Caterina, 96n, 102n
 Chiodo, Sonia, 21n
 Cianfoni, Mario, 94n
 Ciappetti, Ludovica, 145 e n
 Ciardi Duprè dal Poggetto, Maria Grazia, 31n, 32 e n, 33, 101n, 138n, 144n, 227n
 Ciccutto, Marcello, 3n, 136n, 140n, 185n
 Cicerone, Marco Tullio, 282n
 Cigni, Fabrizio, 289n
 Ciociola, Claudio, 1n, 6n, 14 e n, 17n, 317n
 Cita, Martina, 1n, 149n
 Cittadella, Luigi Napoleone, 145n
 Clark, Willene Buckman, 16n
 Clemente VI, papa, 104n
 Clemente VII, antipapa, 86
 Cognasso, Francesco, 85n
 Colalucci, Francesco, 28n
 Colonna, Giovanni, 85n
 Colomb de Batines, Paul, 135n, 141n, 143n, 144n, 221n, 225n
 Comparetti, Domenico, 82n, 87 e n
 Conte, Emanuele, 91n
 Contini, Gianfranco, 18n, 33 e n, 34n
 Corelli, Silvia, 94n
 Corfiati, Claudia, 14n
 Corner, Giorgio, 135
 Corrado, Massimiliano, 54n, 63n, 136n, 142n
 Cortese, Ennio, 91n
 Corvino, Francesco da Siena, 145 e n
 Cottignoli, Alfredo, 4n
 Crivello, Fabrizio, 6n
 Curcio, Maria Grazia, 11 e n
 Cursi, Marco, 11n, 43n, 49n, 81n, 92n, 94n, 95n, 98n, 99n, 102n, 103n

- Curzi, Walter, 16n
- D'Ambrasio, Matteo, 91n
- D'Ancona, Paolo, 26n
- D'Este, Borso, duca di Modena, Reggio e Ferrara, 145, 147n
- D'Urso, Teresa, 26n, 83n
- Daddi, Bernardo, 32
- Dalai Emiliani, Marisa, 16n
- Darete Frigio, 282n
- Dattilo, Vincenzo, 82n, 83n, 87n
- De Blasi, Nicola, 143n
- De Caprio, Chiara, 83n, 143n
- De Frede, Carlo, 81n, 86n, 91n, 101n
- Degenhart, Bernhard, 35n, 226, 227n, 228, 229n, 282 e n
- De Giudici, Giuseppina, 91n
- De la Mare, Albinia Catherine, 141n
- Delcorno, Carlo, 101n
- Della Torre, Arnaldo, 211n
- De Montfaucon, Bernard, 136 e n
- De Robertis, Teresa, 21n, 25n, 91n
- De Rossi, Giovanni Battista, 87n
- Di Battista, Rosanna, 86n
- Di Crollanza, Giovanni Battista, 96n, 147n, 212n
- Di Gilio, Giovanni, 84, 86
- Di Paola, Paolo, 146n
- Di Rucco Savini, Giovanni, 97 e n
- Di Stefano, Giuseppe, 93n
- Di Teodoro, Francesco Paolo, 16n
- Donati, Fulvia, 281n
- Donello, Andrea, 135n
- Dotti, Ugo, 88n
- Du Guesclin, Bertrand, 15n
- Draskóczy, Eszter, 31n
- Dzurova, Aksinija, 10n
- Ebersperger, Birgit, 25n
- Enrique di Trastámara, re, 15n
- Esposito, Sara, 100n
- Eufrazia dei Lanfranchi, 217n
- Fabbricatore, Ersilia, 90n
- Falco, Giorgio, 81n
- Fanucci Lovitch, Miria, 219n
- Ferracin, Antonio, 10n
- Ferrante, Gennaro, 3n, 17n, 21n, 89n
- Ferrara, Sabrina, 5n, 80n
- Ferrau, Giacomo, 89n
- Ferretti Cuomo, Luisa, 1n
- Fiaschi, Silvia, 92n
- Filangieri, Riccardo, 84n, 85 e n, 86n, 87n
- Fiorentini, Luca, 54n, 265n, 266n, 271n
- Fiorilla, Maurizio, 82n, 89n, 90n, 91n, 92n, 93n, 94n
- Flavio, Giuseppe, 282n
- Flores d'Arcais, Francesca, 6n, 150n
- Folena, Gianfranco, 140n
- Formisano, Luciano, 15n
- Forte, Alessandra, 21n, 82n, 136n, 227n, 262n, 263n
- Franceschini, Fabrizio, 210n, 212n, 213n, 214n, 216n, 217n, 218 e n, 219n, 220n, 221n, 224n, 228 e n, 229n, 231 e n, 232 e n, 234n, 235n, 237n, 241 e n, 257n, 258n, 282n, 283 e n, 288 e n, 289n
- Francesco da Buti, 252n, 288n
- Francesco Tifernate (da Castello), 146
- Freeman Sandler, Lucy, 7n
- Friedman, John Block, 54n
- Froissart, Jean, 14
- Frugoni, Chiara, 216n, 257n
- Fulin, Riccardo, 87n
- Fumi Gambi Gado, Francesca, 96n
- Galvani, Irene, 147n
- Gamper, Rudolf, 25n
- Garbini, Paolo, 91n
- Gargan, Luciano, 103n, 104n, 105 e n
- Garibaldi, Vittoria, 145n, 146n
- Gaspere da Verona, 141n
- Gaspere di Tommaso da Montone, 141 e n, 143n, 144, 145, 178, 179
- Ghirelli, Antonio, 81n
- Giacomo IV di Maiorca, 86 e n
- Giannini, Crescentino, 252n
- Giglio, Antonella, 35n, 36n, 39n, 41n
- Gionta, Daniela, 14n
- Giunta, Claudio, 220n
- Giovanna da Celano, 40
- Giovannella del Balzo, 40
- Gnaccolini, Laura Paola, 28n
- Gradenigo, Iacopo, 140
- Gregorio XI, papa, 90
- Guernelli, Daniele, 140 e n
- Guido da Pisa, 181, 209, 210n, 212 e n, 213 e n, 214 e n, 215 e n, 216n, 217 e n, 219 e n, 221 e n, 226, 229, 230, 231 e n, 233, 234n, 235n, 236 e n, 237, 238 e n, 239n, 240 e n, 241 e n, 242 e n, 243 e n, 244 e n, 245 e n, 246 e n, 247 e n, 248, 251 e n, 252, 253 e n, 255 e n, 256, 257 e n, 258 e n, 259 e n, 263 e n, 264n, 265 e n, 266, 268 e n, 269 e n, 270 e n, 271, 272n, 273n, 275, 276 e n, 277, 278, 279, 280 e n, 281 e n, 282, 283, 287, 289

- Guidotti, Paola, 101n
- Haupt, Hans, 220n, 226n, 229n, 252n, 2265n, 288 e n
- Howtrey, Edward Craven, 35
- Horn, Melissa, 235n
- Houston, Jason, 97n
- Huss, Bernard, 180n
- Iacomo della Lana, 4n, 33 e n, 136 e n, 137 e n, 138, 142, 149 e n, 178, 180, 184n, 266n
- Inglese, Giorgio, 1n, 2n
- Iocca, Irene, 82n, 90n, 91n, 92n, 94n
- Ippolito, Antonella, 220n, 221n, 223n, 224n, 225n, 226n, 227n, 229n, 232 e n, 254 e n, 262n, 265 e n, 282n, 285n, 286n, 288n
- Isoz, Claire, 16n
- Izzo, Annalisa, 16n
- Kelly, Samantha, 82n, 83n, 84n, 88 e n
- Kiesewetter, Andreas, 86n
- Kitzinger, Ernst, 8 e n, 9, 11
- Klettke, Cornelia, 5n
- Kohl, Johann Peter, 220
- Kraus, Franz Xavier, 144n
- Labardi, Andrea, 82n, 90n
- Labriola, Ada, 28n
- Lacaita, Giacomo Filippo, 265n
- Lagomarsini, Claudio, 16n
- Lanza, Antonio, 1n
- Lazzi, Giovanna, 28n
- Léonard, Émile Guillaume, 42n, 81n, 86n, 90n, 97n, 98n, 99n, 101n, 102n
- Leonardi, Lino, 16n
- Leoncini, Giovanni, 96n, 102n
- Licameli, Chiara, 94n
- Livio, Tito, 282n
- Livraghi, Leyla Maria Gabriella, 3n
- Locatin, Paola, 210n, 213 e n, 327n
- Locella, Guglielmo, 35n
- Loerke, William Carl, 8n
- Lombardo, Luca, 271n
- Lorenzi, Cristiano, 245n
- Luca da Penne, 90
- Luca di Tommè, 245
- Lugnani, Lucio, 4n
- Luiso, Francesco Paolo, 211n, 212n, 213n, 214n
- Maddalo, Silvia, 136n, 138n
- Magalotti, famiglia, 147 e n
- , Giovanni, 145 e n, 146, 147 e n, 148, 179
- Magherini Graziani, Giovanni, 146n
- Maglio, Luigi, 83n
- Malato, Enrico, 2n, 14n
- Mancini, Francesco Federico, 63n, 145n, 146n, 147n
- Mancini, Giacomo, 145n, 146n
- Manfredi, Michele, 85n
- Manetti, Roberta, 135n, 136n, 138n, 139n, 140n, 148n
- Maniaci, Marilena, 6n
- Manzari, Francesca, 42n, 49n
- Maramauro (Maramaldo), Guglielmo, 252n, 266n
- Marchetti, Federico, 1n, 149n
- Marchiaro, Michelangiola, 91n
- Mariani Canova, Giordana, 135n, 136n, 139n, 140n, 148 e n
- Mario, Paola, 135n, 136n, 138n, 139 e n, 140 e n, 148 e n, 172 e n, 181n, 183n, 185n, 186n, 187n
- Mathie, William, 226n, 288 e n
- Mattei, Alessandra, 94n
- Mazzanti, Francesca, 141n, 142n, 143n, 144n, 177n
- Mazzerioli, Lidia, 146n
- Mazzi, Maria Serena, 145n
- Mazzoni, Simonetta, 82n
- Mazzucchi, Andrea, 2n, 3n, 4 e n, 21n, 26n, 31n, 33 e n, 34 e n, 72n, 95n, 99n, 100n
- Mazzuoli, Giovanni da Strada, 97n
- McMoon, Meredith, 16n
- Mecca, Angelo Eugenio, 36n
- Meiss, Millard, 2 e n, 3n, 18n, 30n, 32n, 42, 45 e n, 52, 53 e n, 54 e n, 57, 58, 61, 62 e n, 67n, 73, 76 e n, 148, 154n, 210n, 214n, 216n, 219n, 227 e n, 228n, 229 e n, 239n, 248n, 252n
- Melchiorre, Matteo, 87n
- Mellini, Gian Lorenzo, 140 e n, 149 e n, 150 e n, 151 e n
- Michelino da Besozzo, 139
- Migliari, Riccardo, 16n
- Miglio, Luisa, 18n, 28n, 29n, 30n, 32n, 37n, 45n, 139n, 183n
- Molari, Pier Gabriele, 86n
- Molteni, Ilaria, 16n
- Monforte, famiglia, 36n, 39, 40 e n, –, Alberico di Nicola di, 40 e n
- , Antonella di Nicola di, 40
- , Cola di, 41
- , Federico di, 40, 41
- , Federico di Nicola di, 40
- , Nicola di, 40,, 41 e n
- , Romundetta di Nicola di, 40

- , Sergio di, 40
 –, Sergio di Nicola di, 40
 –, Villanuovo di Nicola di, 40
 Monti, Carla Maria, 91n, 94n
 Montuori, Francesco, 82n, 84n, 89n, 143n
 Moore, Edward, 35n, 36n, 39n
 Morato, Nicola, 16n
 Morelli, Alfredo Mario, 82n
 Morosini, Roberta, 82n, 89n
 Mosè, 282n
 Motolese, Matteo, 9n
 Mura, Eloisa, 90n
 Muratova, Xenia, 11n, 16n, 176n
 Muzi, Giovanni, 146n
 Muzzioli, Giovanni, 135n
- Nelli, Francesco, 89, 98 e n, 96, 101, 104
 Niccolai, Elena, 143n, 149n, 179n
 Niccolò Alunno d'Alife, 42n
 Nievergelt, Andreas, 25n
 Noble, Peter, 16n
- Obizzi, famiglia, 136
 Offner, Richard, 26n, 28n, 29n
 Orimina, Cristoforo, 37, 42 e n, 43 e n, 49, 101
 Orsati, famiglia, 136
 Orsi, Elisa, 5n
 Orsini, Filippo, 147n
 –, Napoleone, 97n
 –, Nicolò, 94, 97n
 Ottimo Commento, 62, 63 e n, 64 e n, 136 e n, 137n, 142, 149
 Ottria, Ilaria, 21n
- Pacino di Bonaguida, 26n, 27 e n, 28 e n, 29, 32, 53
 Pacicchelli, Giovanni Battista, 105n
 Palizzolo Gravina, Vincenzo, 96n
 Pallucchini, Rodolfo, 150n
 Palumbo, Giovanni, 43n
 Paoletta, Alfonso, 237n
 Paoletta, Antonio, 89n
 Pardi, Giuseppe, 145n
 Parisi, Diego, 271n
 Parra, Maria Cecilia, 280n
 Pasquini, Laura, 67n, 68n, 100n
 Pasut, Francesca, 25n, 26n, 27 e n, 28n, 29n, 31n, 218n, 229n
 Pegoretti, Anna, 4 e n, 19n, 31n, 57n, 58n, 180n, 182n, 183n, 184n, 213n, 223n, 235n, 236n, 271n, 283n
 Perna, Ciro, 3n, 62n, 215n
 Perriccioli Saggese, Alessandra, 4n, 26n, 30n, 33 e n, 37n, 39n, 41n, 42 e n, 43n, 45n, 49n, 55n, 81 e n, 83n, 100n, 105n
 Petoletti, Marco, 89n, 91n, 92 e n, 93n, 101n
 Petrarca, Francesco, 85 e n, 89 e n, 90, 93 e n, 94n, 113 e n, 101, 102, 150n, 151, 221n
 Petrocchi, Giorgio, 1 e n, 2n, 21n, 27n, 34n, 35n, 49n, 143 e n, 217n, 289n
 Petrocchi, Stefano, 219n
 Petti Balbi, Giovanna, 289n
 Piacentini, Angelo, 82n
 Piazzoni, Ambrogio Maria, 42n
 Picarelli, Serena, 10 e n
 Piero della Francesca, 16n
 Pietramellara, Giacomo, 96n
 Pietro I, il Crudele, re di Castiglia, 15n
 Pietro da Castelletto, 139
 Pietro Navarro, 87
 Pietro Piccolo da Monteforte, 82, 87, 89 e n, 90, 91, 92 e n, 93 e n, 94 e n, 95, 99n, 106
 Pisoni, Pier Giacomo, 252n
 Pittiglio, Gianni, 5n, 18n, 36n, 41n, 43n, 46n, 47n, 50n, 54n, 59n, 135n, 149 e n, 154n, 160n, 187n, 220n, 227n, 229n, 241n, 242n, 246n, 247n, 254, 256n, 261n, 267n, 269n, 272n
 Pizzinga, Jacopo, 90, 91n, 94
 Placella, Vincenzo, 246n
 Polak, Lucie, 16n
 Pomaro, Gabriella, 4n, 25n, 27 e n, 135n, 137n, 209n, 217 e n, 218n
 Ponchia, Chiara, 5n, 19n, 30n, 31n, 32n, 45n, 67n, 135n, 136n, 138n, 149 e n, 182n, 184n, 185n, 186n, 229n, 246n
 Porta, Giuseppe, 101n
 Procaccioli, Paolo, 9n
 Puncuh, Dino, 289n
- Quintavalle, Arturo Carlo, 6n
- Raffaello Sanzio, 146
 Rambaldi, Pier Liberale, 211n
 Rao, Ida Giovanna, 97n, 98n, 99n, 144n
 Raschellà, Fabrizio Domenico, 16n
 Regnicoli, Laura, 91 e n, 92n
 Rinaldeschi, famiglia, 37n, 39 e n
 Rinaldi, Michele, 209n, 210n, 212n, 213n, 215 e n, 217n
 Rinoldi, Paolo, 217n
 Roddewig, Marcella, 3n, 26n, 35n, 36n, 39n, 40n, 49n, 135n, 136n, 143 e n, 223n, 225n, 226n, 229n, 232n, 288n
 Romanini, Fabio, 26n, 135n, 136 e n, 143n, 144n, 149n, 209n

- Romano, Vincenzo, 93n
 Ross, David John Athole, 10n
 Rossi, Luca Carlo, 97n, 213n, 221n
 Rotili, Mario, 18n, 27n, 29n, 30n, 32 e n, 35n, 36n, 37n, 39n, 40n, 41n, 42 e n, 43n, 45n, 47n, 48n, 53n, 58n, 62 e n, 67 e n, 76 e n, 80 e n, 100n, 135n, 144 e n, 227n
 Rovere, Valentina, 92n, 94n
 Ruffino, Giovanni, 12n
 Ruggero di Sicilia, 99n
 Ruggiero, Federico, 94n
 Rusconi, Roberto, 31n
 Russo, Emilio, 9n
- Sabatini, Francesco, 33n, 37n, 41n, 81n, 82n, 84n, 89n, 91n, 95n, 97n, 99n, 100n, 101n, 104n
 Sabbadini, Remigio, 103n
 Saibene, Maria Grazia, 16n
 Salmi, Mario, 32 e n, 136n, 144 e n, 227n
 Sammarco, Martina, 90n
 Sanguineti, Federico, 1n
 Sanseverino, Ugo, 91, 92 e n, 94n
 Santagata, Marco, 4n, 31n, 216n
 Sanudo, Marino, il Giovane, 87 e n
 Satolli, Alberto, 147n
 Savino, Giancarlo, 4n, 28n, 100n
 Scheel, Hans Ludwig, 222n, 232n
 Scheller, Robert Walter, 8n, 9 e n, 10n
 Schmitt, Annegrit, 35n
 Sciacca, Christine, 27n
 Singleton, Charles S., 2 e n, 3n, 228n
 Solimine, Marina, 100n
 Spadotto, Marina, 29n, 135n, 136 e n
 Speciale, Lucinia, 8n
 Speranzi, David, 93n
 Spinola, Cattaneo, 227 e n
 –, Lucano di Giorgio, 212 e n, 213, 214 e n, 215, 218, 219, 221n, 227, 229, 288, 289
 Spreti, Vittorio, 212n
 Stazio, Publio Papinio, 151
 Stirnemann, Patricia, 7n
 Stoltz, Barbara, 46n
 Stones, Alison, 7n, 16n
 Stoppelli, Pasquale, 318n
 Storti, Francesco, 41n
 Strozzi, Carlo di Tommaso, 26 e n
 –, Alessandro di Carlo di Tommaso, 26
 Stussi, Alfredo, 4n, 216n, 318n
 Svetonio, Gaio Tranquillo, 282n
- Taddeo di Bartolo, 227
 Tanfani, Leopoldo, 104n
 Tangheroni, Marco, 218n, 280n
- Tanturli, Giuliano, 91n
 Tavoni, Mirko, 30n, 45n, 61 e n, 62 e n, 63 e n, 64 e n, 65, 80n, 180n, 220n
 Terzi, Arianna, 4n, 212n, 217n
 Tocco, Francesco Paolo, 81n, 86n, 97n, 98n, 99n, 101n, 102n, 103n, 104n, 105n
 Tonello, Elisabetta, 1n, 36n, 143n, 149n
 Toniolo, Federica, 8n, 31n, 135n
 Toscano, Gennaro, 8n
 Traini, Francesco, 216 e n, 217n, 219, 256n, 258, 280n
 Tripps, Johannes, 26n
 Trogo Pompeo, 282n
 Trovato, Paolo, 1n, 21n, 27n, 136, 143, 149 e n
 Turco, Giovanni, 237n
- Ugurgieri della Berardenga, Curzio, 81n, 97n, 101n
- Valagussa, Giovanni, 28n
 Valentinelli, Giuseppe, 135n
 Valerio Massimo, 98 e n, 282
 Valerio, Vladimiro, 16n
 Vandelli, Giuseppe, 217n
 Varvaro, Alberto, 12n, 13 e n, 14 e n, 15 e n
 Vattasso, Marco, 94n
 Vecchio, Silvana, 257n
 Vela, Claudio, 14n
 Venier, Matteo, 10n
 Viel, Riccardo, 1n
 Villani, Giovanni, 83n
 –, Matteo, 101 e n
 Visani, Oriana, 100n
 Visconti, Ambrogio, 84, 85 e n
 –, Bernabò, 85n
 Viti, Paolo, 141n
 Volpi, Mirko, 4n, 135n, n, 137n, 142n, 143n, 149 e n
 Volkmann, Ludwig, 35n, 135n
- Walter, Ingeborg, 90n
 Weitzmann, Kurt, 8n, 12 e n, 13 e n, 18 e n, 18n, 323
 Wilkins, Ernest Hatch, 97n, 101n
 Wright, Michelle, 226n, 286n
- Yates, Francis, 138n
- Zamponi, Stefano, 10n, 91n
 Zanichelli, Giuseppa, 18n, 19n, 29n, 180n
 Zanobi da Strada, 89, 93n, 101, 104 e n, 105
 Zanobi, Marina, 21n
 Zanovello, Katuscia, 149n
 Zappalà, Giuseppe, 94n

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

ALTONA

- Schulbibliothek des Christianeums
- N.2 Aa 5/7: 20-22, 163n, 215, 219, 220-289

BERLIN

- Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen
- 78.E.3: 42
- Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
- Dep. Breslau 6 (Rehdiger 226): 49 e n, 50

BUDAPEST

- Universitätsbibliothek
- Codex Italicus 1: 31 e n, 238n

CAMBRIDGE (Massachussets)

- Houghton Library
- Typ 101: 10n

CHANTILLY

- Musée Condé
- 597: 4, 11n, 20-21, 51n, 163n, 180n, 181 e n, 209-220, 222n, 226-228, 229-283, 287-289

CITTÀ DEL VATICANO

- Biblioteca Apostolica Vaticana
- Barb. lat. 3644: 217n
- Barb. lat. 4103: 62n, 63n
- Barb. lat. 4117: 28n, 223n
- Vat. lat. 1919: 93
- Vat. lat. 3199: 217, 223n
- Vat. lat. 3550: 42n
- Vat. lat. 4776: 182n, 238n

COPENHAGEN

- Kongelige Bibliotek
- Thott 411.2: 21n, 184n

FERRARA

- Biblioteca Ariostea
- Cl. I 404: 145n

FIRENZE

- Archivio di Stato
- Conventi Soppressi 51: 102n
- Biblioteca Medicea Laurenziana
- Plut. 40.1: 21, 140-188
- Plut. 40.7: 21n, 238n
- Plut. 40.13: 217n
- Plut. 90 Sup. 125: 27 e n
- Strozzi 11: 217n
- Strozzi 148: 21n, 22n
- Strozzi 152: 17n, 21-22, 25-107
- Biblioteca Nazionale Centrale
- Banco Rari 39: 227n
- Banco Rari 330: 217n
- Palatino 313: 4 e n, 31 e n, 53 e n, 54 e n, 57 e n, 252n
- II I 46: 62n, 63n
- II IV 246: 9, 230
- Biblioteca Riccardiana
- Ricc. 1005: 4n, 137n
- Ricc. 1012: 217n
- Ricc. 1036: 221n
- Ricc. 1038: 221n, 240n

GLASGOW

- University Library
- Hunter 374: 228

LONDON

- British Library
- Additional 19587: 21-22, 34-88, 105-107
- Additional 15227: 140
- Egerton 943: 4, 31, 57 e n, 180n, 182n, 184n
- Egerton 2020: 139
- Yates Thompson 36: 163n, 168n, 182n, 238n, 270n

LEUVEN

- Universiteits-bibliotheek, Maurits Sabbebibliotheek
- 1: 42, 55, 90

- MADRID
Biblioteca Nacional
– ms. 10057: 269n
- MILANO
Biblioteca Ambrosiana
– C 214 inf.: 139
Biblioteca Nazionale Braidense
– AG XII 2: 4n, 137n
- MODENA
Biblioteca Estense
– α r 4 8 = It. 474: 139n, 238n
- NAPOLI
Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
– XIII C 4: 32n, 47n
Biblioteca Oratoriana dei Girolamini
– CF 2 16: 4, 31, 61 e n, 63, 100
– CF 2.8: 10
- NEW YORK
The Pierpont Morgan Library
– M676: 17n, 56n, 61 e n, 62n, 63n
- OXFORD
Bodleian Library
– Canon. It. 108: 32n
– Holkham misc. 48: 21n, 22n, 32n, 100, 252n, 253n, 283
- PADOVA
Biblioteca Antica del Seminario Vescovile
– 67: 21, 135-188
- PARIS
Bibliothèque de l'Arsenal
– 8530: 31n: 168n
Bibliothèque nationale de France
– Fr. 4274: 42 e n, 86, 101
- Fr. 19093: 8n
– Lat. 5888: 139
– Lat. 6009 F: 150n
– Lat. 6909 H: 150n
– Nouvelles acquisitions françaises 5243: 187n
– It. 482: 9n
– It. 74: 181n, 238n
- PIACENZA
Biblioteca Comunale Passerini Landi
– 190: 289n
- RIMINI
Biblioteca Gambalunghiana
– SC 1162: 140
- ROMA
Biblioteca della Casa di Dante
– C23: 269n
- ROVIGO
Biblioteca dell'Accademia dei Concordi
– Silv. 212: 140
- SAN DANIELE DEL FRIULI
Biblioteca Guarneriana
– ms. Fontaniniano 200: 182n
- TORINO
Biblioteca Reale
– Varia 175: 42n
- VENEZIA
Biblioteca Marciana
– It. Z. 55: 217n
- VERCELLI
Archivio Capitolare di Sant'Eusebio
– A: 8n