



CORSO DI PERFEZIONAMENTO IN LETTERATURE E FILOGIE MODERNE

CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

Tesi di Perfezionamento

XXX ciclo

*Per una filologia delle immagini:
affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*

Supervisore: **Prof.ssa Lina Bolzoni**

Candidata: **Dott.ssa Alessandra Forte**

ANNO ACCADEMICO

2018-2019

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.

(G. BILLANOVICH, *Il Petrarca, Boccaccio, Zanobi da Strada e le tradizioni dei testi di Ugo Falcano e di alcune vite di pontefici*, in «Rinascimento», 4, 1953)

INDICE

INTRODUZIONE METODOLOGICA

I. Il problema filologico della <i>Commedia</i> e gli studi sulla tradizione iconografica	3
I.1. Per una filologia delle immagini	7
I.2. Affinità iconografiche nella tradizione miniata della <i>Commedia</i>	12
I.3. Fenomenologia della copia del testo iconico	14
I.4. Finalità del metodo	19

CAPITOLO 1

UN CASO DI PARENTELA ICONOGRAFICA IN AREA PADANA

1.1. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67	23
1.2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 40.01	30
1.3. Mss. Padovano 67 e Laur. Plut. 40.01: la collazione iconografica	37
1.4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Pad e Laur	64
1.5. Il corredo aniconico di Pad e Laur: la decorazione delle iniziali	67
1.6. L'allestimento di Laur e la parentela con Pad: conclusioni	73
1.7. Quale 'idea di Dante'?	77

TAVOLE

CAPITOLO 2

ILLUSTRARE LA *COMMEDIA* TRA FIRENZE E NAPOLI

2.1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152	89
2.2. Londra, British Library, ms. Additional 19587	100
2.3. Mss. Strozzi 152 e Additional 19587: la collazione iconografica	110
2.4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di St e Add	163
2.5. La migrazione di St a Napoli e i contatti con l'ambiente angioino	168
2.6. All'origine dell'allestimento del corredo di St: indagine su committenti e primi acquirenti	183
2.7. Il <i>Dante</i> Add e la parentela con St: conclusioni	194
Appendice I	199
TAVOLE	

CAPITOLO 3

CONTINUITÀ ICONOGRAFICHE LUNGO L'ASSE PISANO-GENOVESE

3.1. Chantilly, Musée Condée, ms. 597	203
3.2. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7	215
3.3. I mss. di Chantilly e Altona: la collazione iconografica	225
3.4. Conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Cha e Alt	284
3.5. Un modello e una nuova 'idea di Dante'	288

Appendice II	301
--------------	-----

TAVOLE

BIBLIOGRAFIA	305
--------------	-----

I. Il problema filologico della *Commedia* e gli studi sulla tradizione iconografica

Nell'ultimo ventennio di studi la complessa questione ecdotica che ruota attorno al testo della *Commedia* dantesca è stata oggetto del rinnovato interesse dei filologi e ha riacquisito una posizione di primo piano nel panorama della filologia italiana. Il ricco fiorire di ricerche sulla tradizione manoscritta del capolavoro dantesco ha così riaperto un dibattito difficile¹, sopito solo in apparenza con la proposta critica approntata, in occasione dell'ultimo centenario della nascita di Dante, da Giorgio Petrocchi (DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1965-67)². L'opportunità, avvertita su più fronti, di un riesame complessivo del testimoniale manoscritto del poema e di una conoscenza meglio approfondita dei singoli esemplari ha sollecitato, in parallelo, nuovi censimenti e indagini di natura codicologico-paleografica, con particolare attenzione alla forma del libro, all'organizzazione della pagina, al multiforme complesso di glosse e commenti affiancati e

¹ Per la tradizione delle opere di Dante, con particolare riferimento alla *Commedia*, cfr. C. CIOCIOLA, *Dante, in Storia della Letteratura italiana. La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 2001, pp. 137- 199, part. pp. 174-197, e S. BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012, pp. 289-315. Ai medesimi lavori (con bibliografia progressa) rimando 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. In questa direzione offre una ricognizione aggiornata delle proposte di edizione della *Commedia* susseguitesesi negli anni, con qualche spunto critico per ulteriori sviluppi futuri, un saggio molto ricco di R. VIEL, *Sulla tradizione manoscritta della Commedia: metodo e prassi in centocinquant'anni di ricerca*, in «Critica del testo», XIV, 1, 2011, pp. 459-518.

² 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 A. Lanza, Anzio, De Rubéis, 1995) e, più tardi, da Federico Sanguineti (*Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001). Si attende oggi, in vista dell'ormai prossimo centenario dantesco, il testo critico del gruppo di lavoro coordinato da Paolo Trovato, attivo da poco più di un decennio e promotore di un riesame complessivo della tradizione manoscritta della *Commedia* (cfr. almeno i due volumi *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. *Una guida filologica linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007; *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»: seconda serie (2008-2013)*, a cura di P. Trovato e E. Tonello, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013, da integrare con l'insieme degli aggiornamenti di volta in volta forniti dagli studiosi nei molti saggi successivi nonché in occasione di seminari e convegni danteschi; recentissimo è poi il volume di Elisabetta Tonello dedicato all'inquadramento critico della tradizione toscano-fiorentina del poema: EAD., *Sulla tradizione toscano-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018). Accanto a queste indagini e nuove ricognizioni, tra il 2007 e il 2016, Giorgio Inglese ha affidato a una nuova edizione la sua revisione del testo petrocchiano (un'operazione critica definibile nei termini di «una razionalizzazione della proposta di Petrocchi», come indicato da S. BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, cit., p. 315), per cui cfr. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007-2016, 3 voll. Un ulteriore cantiere aperto – ancora mirato a un riesame del testo di Petrocchi – fa capo a Enrico Malato, impegnato nell'allestimento di una nuova edizione commentata della *Commedia*, i cui primi approdi sono illustrati in ID., *Per una nuova edizione commentata della Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2018.

di supporto al testo³. La nutrita mole di dati oggi in possesso degli studiosi ha dunque consentito di raggiungere una conoscenza più solida, da un punto di vista testuale e materiale, dei codici e delle famiglie di codici che compongono la folta e variegata tradizione della *Commedia* e, di conseguenza, più ampie consapevolezze – pur con comprensibili divergenze di opinione tra gli ultimi editori – in merito ai principali approdi stemmatici connessi al problema filologico dantesco.

Gli studi e le ricerche sulla tradizione miniata del poema sono invece ancora in buona parte ancorati, dal punto di vista dei materiali censiti e per ciò che concerne prime proposte di datazione e localizzazione di singoli esemplari, alle ricerche pionieristiche di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles S. Singleton (*Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969). Il lavoro monumentale dei tre studiosi americani, cui va il merito di aver allestito un primo campionario di riferimento e di aver presentato a studiosi e lettori la porzione più rilevante del variegato territorio dei codici miniati della *Commedia*, rappresenta ancor oggi il punto di partenza per ogni ricerca che abbia per oggetto uno o più testimoni illustrati del poema o, con maggior profitto – considerata la ripartizione del catalogo in sintetiche schede codicologiche precedute da un'analisi iconografica canto per canto⁴ –, 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 dantesco⁵.

Se molti dei dati emersi da questa prima catalogazione del testimoniale illustrato della *Commedia* possono oggi essere verificati, rivisti o aggiornati, alla luce dei molti risultati conseguiti da ricerche più recenti – giovandosi, per esempio, per i codici latini anche di commento scritto, di controlli incrociati con le coordinate essenziali fornite dalle schede

³ Il riferimento è naturalmente alle indagini paleografiche di M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, Roma, Viella, 1994 e S. 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, oltre che al 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 E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011-2014. Sulla tradizione del secolare commento alla *Commedia*, già S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.

⁴ Cfr. *Illuminated manuscript of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969 (= d'ora in avanti BMS), pp. 115-208.

⁵ I contributi di stampo non prettamente iconografico o storico-artistico ma comunque interessati a rivolgere uno sguardo alla prima ricezione figurata del poema – spesso accostandola a quella scritta – oggi sono numerosissimi. Non è dunque possibile qui rendere conto in maniera esaustiva della cospicua bibliografia prodottasi nel tempo, ma basterà una ricerca per soggetto sull'utilissima piattaforma resa disponibile online dalla Società Dantesca Italiana di Firenze (*Bibliografia Dantesca Internazionale*: <http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf>) per individuare agilmente i titoli di proprio interesse.

allestite per il *Censimento dei commenti danteschi* oppure, quando possibile, con le acquisizioni raggiunte su base 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 «elementare» o «medio»⁸.

Accanto a lavori di classificazione del testimoniale, come visto, diversamente orientati (e dunque privi di uno specifico interesse per il dato prettamente iconografico), la tradizione figurata del poema – o, meglio, qualche singola impresa figurativa in particolare⁹ – è stata a lungo oggetto di ricerche di stampo ermeneutico, sulla scorta dell'imprescindibile contributo agli studi di Lucia Battaglia Ricci, la quale, potenziando le intuizioni di Peter

⁶ Oltre ai repertori qui citati a nota 3, per i codici meno studiati si può ancora fare ricorso al catalogo, seppur talvolta impreciso, di M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.

⁷ Secondo la più recente classificazione proposta da M. BOSCHI ROTIROTI, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arquès Corominas e M. Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017, pp. 19-27, alle pp. 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 quindi solo i casi di illustrazione organica del poema o quelli che denunciano una simile intenzione, anche se poi non effettivamente compiuta; vi si rintracciano, pertanto: codici ospitanti corredi completi, progetti iconografici avviati e non conclusi, miniature a piena pagina e frontespizi estesamente miniati.

⁸ Con decorazione di tipo «elementare» e «medio» si fa invece riferimento alla decorazione delle iniziali (di cantica, di canto o di commento), distinguendo, rispettivamente, tra la sola «presenza di iniziali rubricate o filigranate» e un doppio livello decorativo, con «iniziali maggiori miniate e quelle minori foliate o filigranate o rubricate» (M. BOSCHI ROTIROTI, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia*, cit., p. 20). Escluse tutte le decorazioni di questo tipo, il catalogo americano delinea un *corpus* di 53 manoscritti, inevitabilmente parziale. A questo proposito, è attualmente in corso l'allestimento di un nuovo censimento (correlato a un progetto di digitalizzazione del materiale raccolto) di tutte le testimonianze iconografiche reperibili su codici trecenteschi e quattrocenteschi della *Commedia*, caratterizzati da decorazione di livello anche minimo, fatta eccezione unicamente per quella aniconica (o, come visto, elementare). Trattasi di *Illuminated Dante Project*, promosso dall'Università Federico II di Napoli (coordinatore: G. Ferrante). Le finalità e l'articolazione del progetto, che – stando alle prime anticipazioni – offrirà un *corpus* complessivo di circa 300 testimonianze (a fronte dei 53 codici censiti da BMS), sono illustrate in G. FERRANTE-C. 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 L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2018, pp. 307-341; G. 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 M. Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi, Firenze, Cesati, 2019, pp. 229-255; C. 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.

⁹ Come sottolineato dalla stessa studiosa – e come sarà più volte ribadito anche nel corso di questo studio –, l'impiego esteso e incondizionato delle definizioni di “commento figurato”, “glossa visiva” *et similia* a tutte le testimonianze iconografiche affidate a codici del poema impone qualche precisazione di metodo e invita ad una verifica, manoscritto per manoscritto, della concreta estendibilità del concetto: solo l'esistenza di un progetto meditato e coerente alla base dell'allestimento di un codice potrà difatti legittimare l'equiparazione tra immagine e glossa. Sulla questione, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 265-281.

Brieger¹⁰ e gettando le basi di una vera e propria metodologia della ricezione figurata dell'opera letteraria, ha inaugurato il campo dell'esegesi visiva dantesca¹¹.

Non sono del resto mancate – seppur per il momento ancora circoscritte a un numero esiguo di casi – meritorie indagini finalizzate alla ricostruzione dei contesti di produzione e realizzazione di singoli esemplari miniati, con conseguente restituzione dell'affascinante intreccio tra testo, commento al testo e sistema di immagini, appositamente elaborate per imprese esegetiche coese e complesse. Così, il bilancio degli studi sul nesso 'Dante e le arti figurative' offerto da Chiara Balbarini poco più di un decennio fa¹² – e che già faceva menzione di ricerche esemplari, tanto complesse quanto stimolanti, quali quelle svolte da Andrea Mazzucchi attorno al celebre *Dante Filippino*¹³ e da Rudy Abardo e Alvaro Spagnesi sul codice Poggiali della Nazionale di Firenze (ms. Pal. 313)¹⁴ – può essere felicemente integrato con due monografie oggi di riferimento, rispettivamente dedicate al *Dante* di Chantilly, indagato per opera della stessa Chiara Balbarini¹⁵, e al *Dante* Egerton, esplorato a fondo da Anna Pegoretti¹⁶. Negli ultimi anni, accanto agli studi monografici, è stato anche tentato un ampio sondaggio sulle principali tendenze illustrative ascrivibili a una particolare

¹⁰ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in BMS, pp. 83-113, p. 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».

¹¹ Della ricchissima bibliografia di riferimento offerta dalla studiosa, segnalo alcuni titoli essenziali: L. 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 L. Lugnani et alii, 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 A. Cottignoli et alii, Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254; *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «Rivista di Studi danteschi», VIII, 2008, pp. 83-100; *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, in «Critica del testo», XIV, 2, 2011, pp. 547-579; da ultimo, *Dante per immagini*, cit.

¹² Cfr. C. BALBARINI, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, in «L'Alighieri», XXX, 2007, pp. 151-157.

¹³ Cfr. *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Roma, Salerno, 2002, a cura di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2002, con saggi di G. SAVINO, *Stratigrafia del Dante Filippino* (pp. 73-83) e A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le miniature del Filippino* (pp. 85-95).

¹⁴ Cfr. *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di R. ABARDO, Roma, Salerno, 2005, con un saggio di A. SPAGNESI, *Le miniature del Dante Poggiali* (pp. 30-42). Anche il celebre ms. Riccardiano-Braidense (Rb) è al centro di analisi puntuali confluite in appendice all'edizione del commento di Iacomo della Lana, curata da M. Volpi e facente capo anch'essa al progetto di *Edizionale nazionale dei commenti danteschi*. Cfr. IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, Roma, Salerno, 2009, con saggi di G. POMARO, *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della Commedia di Dante Alighieri* (pp. 2705-2718) e L. BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense* (pp. 2719-2737).

¹⁵ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno, 2011.

¹⁶ A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014.

area di diffusione dell'opera dantesca, a partire da uno spoglio delle soluzioni iconografiche adottate in un numero circoscritto di codici miniati accomunati dall'area di produzione¹⁷ e, da ultimo, un rinnovato e condiviso interesse per la lunga storia della tradizione illustrata del poema ha ispirato una serie di proficui incontri espressamente dedicati alle diverse forme del 'Dante visualizzato'¹⁸. I due densi volumi seguiti ai primi due convegni¹⁹ dedicano oggi nuovo spazio alla trattazione dei principali esemplari miniati del poema in area trecentesca e primo-quattrocentesca e, offrendo un saggio importante di una collaborazione interdisciplinare efficace tra dantisti, filologi, paleografi, storici della lingua e dell'arte, garantiscono solide basi per ulteriori scavi presenti e futuri su un materiale in apparenza noto ma in larga parte ancora contraddistinto da un gran numero di quesiti insoluti.

I.1. Per una filologia delle immagini

Non si è invece mai tentata, in parallelo a quanto avvenuto per la tradizione del testo – oggi più che mai, come visto, terreno fervente di confronto e dibattito tra i filologi – una ricerca intesa a verificare la possibilità di un riesame, fondato sugli strumenti dell'ecdotica, della tradizione miniata del poema dantesco, e finalizzata, attraverso una classificazione degli accidenti connessi alla copia sul piano grafico-visivo, al riordino del sottogruppo illustrato, interno al più ampio testimoniale superstite della *Commedia*. L'invito a procedere in questa direzione può rintracciarsi già in alcune lungimiranti considerazioni di Claudio Ciociola, il quale, ormai diversi anni fa, estendendo il raggio di analisi ben oltre i confini delle testimonianze manoscritte del poema dantesco e aprendo l'inchiesta alla ricchissima tradizione letteraria e illustrativa dei secoli XII-XV²⁰, osservava:

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"

¹⁷ L'indagine 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.

¹⁸ Dal maggio 2015 in avanti, si sono susseguiti i seguenti incontri: *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo* (Barcellona, 20-22 maggio 2015); *Dante visualizzato. Le carte ridenti II: XV secolo, prima parte* (Firenze, 16-20 maggio 2016); *Dante visualizzato. Carte ridenti V: XVI secolo* (Los Angeles, 22-24 agosto 2016); *Dante visualizzato. Le carte ridenti III: XV secolo, seconda metà* (Tours-Parigi, 31 maggio-2 giugno 2017); *Dante e Botticelli* (Potsdam, 29-31 ottobre 2018).

¹⁹ Cfr. *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit. e *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo*, cit.

²⁰ Cfr. C. CIOCIOLA, *Visibile parlare: agenda*, in «Rivista di Letteratura italiana», VII, 1989, pp. 9-77, part. pp. 18-22.

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".²¹

Al concreto generarsi dell'errore iconografico e a una sua possibile classificazione in sede di indagine ricostruttiva, si unisce la consapevolezza che le immagini a corredo di un testo, analogamente a quanto avviene per quest'ultimo, rappresentano talvolta l'esito più o meno accurato di processi di copia, data la possibilità che l'illustrazione trädita da un esemplare replichi le soluzioni già affidate a una seconda impresa iconografica o, derivi, con poche varianti, da un prototipo standard, destinato per definizione a una pressoché infinita moltiplicazione e, in qualche caso, almeno in via ipotetica, a corruzione dei contenuti iconici träditi. Si aggiunga, a ulteriore complicazione, che anche per i casi di approntamento di un corredo in cui non sussista modello grafico-visivo di riferimento o non si frappongano antigrafici comuni tra due diversi testimoni illustrati, la trasposizione visiva di un testo richiede sempre un'operazione di mediazione (da parte di un *auctor* o di un committente) e dunque è sempre idealmente soggetta a possibili fraintendimenti (da parte dell'artista) della lezione originaria, con conseguenti, sostanziali o innocue, alterazioni dell'intenzione illustrativa primigenia.

Calando simili considerazioni di ordine più generale nel contesto specifico della tradizione miniata della *Commedia*, andrà anzitutto rilevato come, a una prima classificazione delle affinità iconografiche disseminate tra le carte dei testimoni manoscritti del poema, gioverebbe non poco una schedatura puntuale del complesso delle soluzioni visive caratterizzanti, canto per canto, l'intero *corpus* manoscritto miniato attualmente conservato, che aggiorni e integri i dati già censiti dal catalogo americano. Una *recensio* esaustiva delle soluzioni visive esperite, nel tempo e nello spazio, per i singoli frammenti testuali del poema, rappresenta difatti la via forse non più breve, ma certo più sicura per tentare, preliminarmente, l'individuazione di famiglie iconografiche, non di necessità accomunate da soluzioni estese a interi corredi miniati, ma anche da singole purché peculiari (ovvero congiuntive) soluzioni visive, che consentano di isolare gruppi di manoscritti o specifiche aree geografiche di produzione e diffusione.

²¹ ID., *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Trecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1995, pp. 531-580, alle pp. 576-577.

Un'indagine che intenda porre ordine tra i rami della tradizione miniata della *Commedia* (ma il discorso potrebbe estendersi agilmente anche alla tradizione di altre opere) dovrebbe, inoltre, tener conto di un dato che emerge con grande evidenza anche a una rapida osservazione di esigui gruppi di codici, ovvero del precoce costituirsi, nell'ambito dell'illustrazione libraria dantesca, di un canone iconografico²², indotto di necessità dalla natura poliedrica del poema e dall'esigenza di una ristretta selezione degli episodi-chiave da visualizzare. Il formarsi di un *corpus* di frammenti narrativi scelti, composto di immagini pressoché standardizzate e tra loro non troppo distanti, conduce difatti alla produzione, del tutto autonoma²³, di un gran numero di cicli iconografici latori di un vero e proprio *iter per mortuos* visivo, lungo il quale il singolo quadretto illustrativo tenderà il più delle volte a coincidere con una singola tappa del viaggio oltremondano e dunque a somigliare alle soluzioni di altri esemplari illustrati, senza che tale affinità implichi necessariamente un diretto contatto tra le due o più imprese iconografiche in questione. La familiarità tra uno o più codici andrebbe dunque rilevata, come anticipato, servendosi delle soluzioni stravaganti, delle lezioni insolite o delle scelte visive esegeticamente orientate, in grado di istillare nello studioso che ben conosce il comportamento del canone leciti sospetti quantomeno di una vicinanza tra codici o, nei casi più macroscopici, persino di una possibile contaminazione di modelli²⁴.

Non sarà peraltro superfluo precisare che un esame della tradizione così orientato non mirerebbe certo alla restituzione di un testo iconico unico e originale, data l'assenza – poiché molto probabilmente mai elaborato e non semplicemente perduto – di un capostipite figurato licenziato dall'autore²⁵, e al contempo l'impossibilità di rintracciare – in quanto

²² Cfr. P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 84; C. CIOCIOLA, *Visibile parlare: agenda*, cit., p. 20.

²³ *Ibid.*: «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*».

²⁴ In questa direzione, fornisce un prezioso contributo il recentissimo lavoro (non ancora a stampa) di G. 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, Roma, Università "Sapienza", 2014-2017, XXX ciclo. Lo studio censisce una significativa mole di testimonianze visive dantesche, con particolare attenzione alle soluzioni più eccentriche (indagate in contrapposizione al canone diffuso) e al rapporto intrattenuto da tali immagini con la tradizione del secolare commento.

²⁵ In proposito è celebre (e ampiamente citata) la riflessione di G. 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, a p. 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».

presumibilmente a sua volta mai esistito – un unico archetipo figurato messo insieme da un precoce allestitore e finito a capo dell'intera tradizione miniata della *Commedia*: per gli sviluppi e le diramazioni dei principali prodotti dell'illustrazione libraria dantesca andrà difatti ipotizzato, come anticipato, l'autonomo emergere di più nuclei essenziali di immagini²⁶, in origine diversificati forse per numero di miniature e certo per modalità impaginative, ovvero quantomeno distinguibili in base alla nota ripartizione tra sistema illustrativo monoscenico (costituito di vignette singole e intercalate al testo) e sistema illustrativo narrativo-simultaneo (composto di fregi continui realizzati in prevalenza *en bas de page*)²⁷. Ad escludere l'esistenza di un capostipite unico per l'intera tradizione miniata del poema invita non solo la multiforme varietà dei corredi visivi ancor oggi conservati, difficilmente riconducibili a un unico nucleo primigenio di immagini, ma anche la natura stessa di questi prodotti, che pertengono anzitutto al campo della ricezione dell'opera e riflettono i gusti, le interpretazioni e le principali urgenze dei loro committenti, collocandosi dunque 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. La produzione di questi esemplari miniati è difatti per lo più mediata, come anticipato, dalla personale percezione che dell'opera matura chi provvede all'allestimento del libro, dunque non mossa da esigenze di conservazione e riproduzione di *quel* dato e codificato corredo, anzi tutt'al più sollecitata all'elaborazione del *proprio* individuale sistema di immagini. Gli studi sui manoscritti di maggior pregio provano peraltro che molte imprese iconografiche a noi giunte – in particolare nei casi in cui fanno capo a un progetto articolato, allestito e supervisionato da un *auctor*

²⁶ In relazione all'impossibilità di definire in maniera univoca la vicinanza iconografica di quattro codici illustrati del poema, testualmente affini e accomunati dall'impiego del sistema illustrativo a vignette, già A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., ipotizza «anche per i 'commenti figurati' [...] una formazione precoce e stratificata di un macro-commento soggetto a contaminazioni trasversali sia interne sia esterne alla *Commedia*, tramandatosi in numerose linee di trasmissione» (pp. 151-152).

²⁷ Tale distinzione è introdotta da Millard Meiss e ripresa da Peter Brieger nei due noti saggi di apertura del Catalogo dei manoscritti miniati della *Commedia*: cfr. M. MEISS, *The smiling pages*, in BMS, pp. 33-80, a p. 49; P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 92. Cfr. poi M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, p. 6; L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, cit., pp. 38-39; C. CALENDÀ, *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, alle pp. 424-425; L. MIGLIO, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 377-401, a p. 393; G. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M.M. Donato et al., Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148, a p. 121; A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., p. 147; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 37.

intellectualis e/o dal suo committente – sono imprese uniche²⁸, latrici di un modo peculiare di intendere il percorso narrato nella *Commedia*²⁹ e pertanto raramente replicate da terzi.

Se le dinamiche appena descritte informano del pressoché certo moltiplicarsi nel tempo dei potenziali archetipi figurati, scongiurando così il rischio di porsi illusoriamente sulle tracce di un originario oggetto-libro mai esistito, è pur vero che la tradizione miniata superstita del poema dantesco ci restituisce più di un caso di affinità iconografica conclamata. La compresenza di progetti del tutto originali e di imprese gemelle, se complica non poco il riordino della tradizione, fa però luce su un fatto di grande rilievo nella storia dell'illustrazione dantesca, e cioè sull'esistenza di almeno due differenti approcci – e connesse modalità di allestimento del libro – al poema e alla sua visualizzazione, imponendo di operare un'importante bipartizione all'interno del testimoniale miniato della *Commedia*. Da un lato nelle officine di copisti e scrittori, in pieno Trecento e buona parte del Quattrocento, si assiste al confezionamento di corredi programmati con cura da un dato supervisore, originali e tendenzialmente unici, il più delle volte esegeticamente pregnanti e parte di un progetto più ampio attento anche alla *mise en page* e all'interazione delle varie componenti disposte sulle carte. Dall'altro, si realizzano cicli iconografici meramente decorativi, i quali accolgono un'illustrazione di tipo prettamente didascalico, e i cui allestitori, non interessati a trasferire in immagine una precisa lettura del poema o a personalizzare la *propria* copia dell'opera, prendono agilmente a prestito un modello già pronto (nel caso di interi corredi affini) o attingono a una più ampia tradizione consolidata (come accade, per esempio, nella decorazione delle iniziali di cantica abitate, la cui affinità può essere spiegata tanto alla luce di una specifica produzione seriale, omologata per definizione, quanto con l'inevitabile e precoce standardizzazione dei soggetti e delle scene).

Simili deduzioni si pongono, per certi versi, in continuità con le importanti riflessioni metodologiche più di recente avanzate da Lucia Battaglia Ricci in relazione alla necessità di una valutazione circostanziata e prudente delle singole imprese iconografiche e dei progetti 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 lettura esegetica del poema e per questo latori di una propria personalissima 'idea di Dante'³⁰.

²⁸ A questo proposito si possono considerare i casi già citati in apertura, alle note 13-16.

²⁹ Per simili acquisizioni in campo critico, sono ancora una volta di riferimento le ricerche di Lucia Battaglia Ricci. Cfr. almeno EAD., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit.; *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, cit.; *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, cit.; *Dante per immagini*, cit.

³⁰ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., 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

Al di là, comunque, della macro-distinzione tra tipologie di testimoni illustrati appena operata, di necessità semplificatrice, i processi dell'allestimento personalizzato e dell'eventuale copia da un'impresa iconografica già esistente seguono dinamiche di volta in volta differenti, che andranno precisate in relazione al caso singolo, alla luce senz'altro della storia che di quell'approntamento è possibile ricostruire a partire da quanto materialmente resta: niente esclude, difatti, che anche un progetto esegeticamente orientato e teoricamente unico possa venire recuperato e rielaborato da un secondo gruppo di allestitori o che le affinità tra le soluzioni di uno o più codici non si debbano ad alcun contatto diretto tra gli esemplari conservati, ma risalgano a un medesimo modello comune, o passino, ancora, per la comunanza di modelli artistici e filoni iconografici di riferimento, ascrivibili a una medesima area di produzione o a medesime coordinate culturali e non necessariamente indici di un'influenza diretta di alcuni codici su altri.

I.2. Affinità iconografiche nella tradizione miniata della *Commedia*

Se l'effettiva praticabilità di una ricostruzione genealogica della tradizione miniata della *Commedia* è tutta da verificare e solo una conoscenza completa del testimoniale illustrato potrà supportare più ampi sondaggi, occorre intanto rivolgere un'attenzione specifica ai pochi casi certi di affinità iconografica reperibili 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 indagati³¹.

Le pagine che seguono si propongono dunque un'analisi approfondita della parentela iconografica che investe in particolare tre coppie di manoscritti e mira a definire anzitutto la natura delle relazioni intercorse tra i loro corredi e la direzione dei prestiti e delle influenze grafico-visive di volta in volta riscontrate. I sei manoscritti in esame risultano variamente localizzati nonché cronologicamente eterogenei, prodotti in centri scrittori e miniatori differenti, lungo l'arco temporale di circa un secolo (tra il secondo quarto del Trecento e poco oltre la metà del Quattrocento).

Palesi affinità iconografiche accomunano – nell'ordine di trattazione qui seguito – le tre seguenti coppie di manoscritti:

problemi di metodo connessi allo studio dell'illustrazione della *Commedia* e in particolare invitano, come anticipato, a un impiego prudente delle categorie critiche di "commento figurato", "soglia iconica", "immagine come glossa", ecc.

³¹ Per una bibliografia di riferimento, rimando alle singole analisi svolte nei tre capitoli che seguono.

- 1) Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67 (= **Pad**) e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.01 (= **Laur**), testimoni di un più ampio fermento letterario e artistico in area padana, con estensione umbra, tra la fine del sec. XIV e la metà del secolo successivo;
- 2) Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152 (= **St**) e Londra, British Library, ms. Additional 19587 (= **Add**), esemplificativi degli intensi scambi culturali e commerciali tra Firenze e la Napoli angioina lungo la seconda metà del Trecento;
- 3) Chantilly, Musée Condée, ms. 597 (= **Cha**) e Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7 (= **Alt**)³², testimoni verosimili 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 Genova³³.

Le tre micro-famiglie, presentando, di coppia in coppia, corredi illustrati di spiccata somiglianza, con manifeste affinità estese alla totalità delle soluzioni impiegate (Pad-Laur) o a una porzione consistente di esse (St-Add e Cha-Alt), hanno imposto collazioni integrali, e una conseguente classificazione delle varianti iconografiche di volta in volta individuate, strettamente funzionale alla definizione, caso per caso, delle modalità e della direzione del processo di copia avvenuto. A questo fine si è resa pertanto necessaria la formulazione di una griglia terminologica di riferimento, che rendesse conto delle diverse tipologie di varianti rinvenute e aiutasse l'inquadramento dei principali accidenti figurativi registrati: la classificazione delle singole divergenze prende qui a prestito il lessico essenziale della filologia dei testi, adattandolo e rimodulandolo sulla base delle diverse urgenze e delle specificità proprie del testo iconico³⁴.

³² Le sigle qui adoperate corrispondono solo in parte a quelle introdotte da G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., e riprese da P. TROVATO, *Nuove prospettive I e Nuove prospettive II*, cit. Per maggior trasparenza indico qui di seguito, in riferimento a ciascun codice citato e quando possibile, la sigla corrispondente rintracciabile nell'edizione del primo (P) e, se variata, quella impiegata dal secondo (T). Per i codici assenti in entrambi i lavori, recupero la corrispondenza con le sigle di M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., (R): Pad = Pad 67 (T); Laur = Laur. 40.1 (T); St = Laur. Strozz. 152 (T), Laur. Strozz. 152 (T); Add = Lond. Add 19587 (T); Cha = Cha (P/T); Alt = Alt (R).

³³ Ai tre casi qui considerati si aggiunge la collateralità iconografica (parziale, rilevabile sul solo *Inferno*) delle soluzioni visive offerte dai mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7 e Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, recentissimamente indagata da G. FERRANTE, *Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.07: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7. Commentario*, a cura di S. Chiodo, T. De Robertis, G. Ferrante, A. Mazzucchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 55-112.

³⁴ L'impiego degli strumenti della filologia dei testi per rispondere ad alcuni problemi posti dalla tradizione delle immagini è già stato tentato da F.P. DI TEODORO, *Per una filologia del disegno geometrico*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, a cura di M. Dalai Emiliani e W. Curzi, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 239-251 e da L. BUSANI-F.D. RASCHELLÀ, *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

In ciascun caso qui affrontato, la discussione delle divergenze iconografiche tra corredo e corredo è preceduta da una ricostruzione della storia critica del singolo esemplare e da un inquadramento storico, filologico e artistico dei codici componenti ciascuna micro-famiglia, con particolare attenzione alle modalità dell'allestimento del libro, alla tipologia di corredo illustrativo impiegata, all'eventuale compresenza, sulle carte, di un commento scritto, dunque alle finalità ermeneutiche (e non) di tali imprese. Come si vedrà, in qualche caso è stato possibile ricostruire i contesti della primissima circolazione di questi codici (cfr. §2.2, a proposito di Add, e §2.4, a proposito di St) o identificare i committenti prima sconosciuti (cfr. §1.2, a proposito di Laur).

Le conclusioni raggiunte sulla base della valutazione del comportamento dei singoli artisti all'atto della realizzazione dei corredi è, infine, al termine di ciascun capitolo, posta in relazione con i contesti storici e geografici di produzione, al fine di formulare ipotesi più circostanziate circa le principali urgenze dei committenti e le intenzioni sottese a ciascun approntamento.

1.3. Fenomenologia della copia del testo iconico

In riferimento a una tradizione miniata variegata e composta di un gran numero di testimoni autonomi, si è già detto della prima acquisizione che – ribaltando il punto di osservazione, soffermandosi cioè sulle imprese gemelle e non sui prodotti unici – la presente ricerca consente di raggiungere, ovvero della possibilità di operare una prima sicura distinzione tra le imprese iconografiche derivanti da progetto autoriale e quelle facenti capo a un codice-modello già illustrato. Provando a collocarci a monte del confezionamento di ciascuno di questi codici, potremo inoltre individuare – pur con un certo margine di approssimazione – almeno due diverse dinamiche di composizione del libro, direttamente

1999), a cura di M.G. Saibene e M. Buzzoni, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 225-253. Entrambi gli studi non si occupano, però, di ricostruire i rapporti genealogici intercorsi tra più testimoni della stessa opera illustrata né affrontano collazioni di esemplari ma, discutendo casi di opere corredate di testo e immagine (in prevalenza trattati scientifici composti di testo e figure di supporto al testo), propongono alcuni criteri metodologici per la corretta edizione dei disegni, da riprodurre fedelmente o, se necessario, emendare seguendo i medesimi accorgimenti riservati ai testi. Di grande interesse in L. BUSANI-F.D. RASCHELLÀ, *Un'edizione critica anche per l'immagine?*, cit., alcune riflessioni che esulano dalla ricerca specifica e aprono la strada per un'elaborazione più circostanziata dei criteri basilari per l'approntamento di una vera e propria edizione critica del testo iconico. In un ancora diverso esperimento, parimenti stimolante dal punto di vista del metodo, e incentrato sul tentativo di ricostruire il supposto antigrafo di un codice del *Roman de la Rose* rimasto incompiuto – ma, anche in questo caso, senza che fosse necessario né possibile fare ricorso a collazioni di testi iconici e discussione delle varianti – si erano cimentati ancor prima S. ARRIGHINI e L. FORMISANO, *Sul manoscritto Marciano del Roman de la Rose*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche et filologiche», s. VIII, XXVII, 1972, pp. 415-430.

connesse alle intenzioni (esegetiche o meramente estetiche) sottese a quegli stessi approntamenti.

Dedurremo agilmente che il confezionamento dei primi (corredi iconografici dipendenti da progetto autoriale), nella gran parte dei casi, avrà richiesto al miniatore coinvolto un lavoro di “traduzione” delle indicazioni (che immagineremo verbali) fornitegli da un autore e/o committente in un’immagine dapprima mentale e poi grafica, un’attività cioè, per così dire, di interpretazione: posto davanti ad alcune istruzioni, nel migliore dei casi, il miniatore individua un’immagine conforme all’indicazione fornitagli e riproduce fedelmente il frammento testuale o la peculiare lettura di quel passo suggerita dall’autore del progetto; a prescindere dalla bontà della lettura indicatagli, si fa complice della composizione di una glossa visiva o, in via alternativa, se non intende correttamente quelle stesse istruzioni, diviene responsabile dell’introduzione involontaria di «alterazioni di senso»³⁵. In circostanze simili, fraintendimenti e banalizzazioni eventuali andranno dunque a caratterizzare la storia dell’allestimento del singolo codice e, se particolarmente insidiosi, non risulteranno sanabili (forse neanche evidenti allo studioso) a meno che non si possieda un secondo esemplare a questo affine, che valga da terreno di riscontro, o riesca di rintracciare, sulla base degli indizi disponibili, la chiave di lettura del progetto cui ricondurre eventuali deviazioni dal senso del testo.

Meno complessa si rivela, invece, la ricostruzione della genesi degli accidenti figurativi avvenuti nei casi di allestimento di copie illustrate a partire da un prototipo già confezionato: in questo secondo caso il miniatore implicato, lavorando a partire da un corredo iconografico già pronto – cioè a partire da immagini già elaborate – presumibilmente si limiterà a riprodurre le soluzioni e le impostazioni sceniche già presenti nel suo modello e dunque risulterà del tutto assimilabile a uno scriba che copia un testo.

A partire dall’osservazione critica degli accidenti che caratterizzano i corredi dei manoscritti riconducibili a quest’ultima modalità di allestimento – oggi li isoliamo e distinguiamo dalla prima anzitutto poiché conserviamo coppie di esemplari affini – sarà dunque possibile teorizzare una vera e propria fenomenologia della copia del testo iconico. Con questo non si intende chiaramente escludere la possibilità di applicare il metodo di collazione e classificazione delle varianti iconografiche anche a casi di corredi derivanti da progetti autoriali (nell’ultimo capitolo di questo studio se ne fornisce anzi un esempio concreto). Tuttavia occorre precisare ancora una volta che una simile indagine risulta

³⁵ C. CIOCIOLA, *Scrittura per l’arte, arte per la scrittura*, cit. p. 576.

complicata dal fraporsi, tra testo e immagine, di un ulteriore livello di autorialità (quello riconducibile al supervisore/committente), che pone lo studioso di fronte a deviazioni e variazioni orientate anche da esigenze ermeneutiche specifiche e non ascrivibili soltanto ai più comuni inciampi teorizzati dalla filologia, come invece accade nell'analisi dei corredi frutto di copia diretta di un sistema di immagini già realizzato su altri esemplari. Va peraltro considerato che, mentre un caso di dipendenza iconografica mediata dall'intervento di un *auctor*, specie se fortemente attivo sulle iconografie del modello (come accade per l'esempio qui trattato al capitolo 3), impone, perché si riesca a individuarlo, che sia conservato anche il suo antigrafo, i casi di corredi di copia replicati a partire da prototipi visivi già realizzati risultano riconoscibili anche a patto di aver perso gli antigrafati, poiché sono caratterizzati da errori e varianti 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).

Nel tentativo di ricostruire i rapporti genealogici intercorsi tra i corredi di ciascuna delle tre coppie di manoscritti sopra menzionate, lungo questa ricerca, come anticipato, si è dunque provveduto in primo luogo a una collazione integrale, caso per caso, delle soluzioni visive trãdite dai due esemplari iconograficamente vicini; a questa prima raccolta di dati ha poi fatto séguito una seconda fase di classificazione e discussione delle varianti di volta in volta individuate³⁶. Il raggruppamento delle varianti e l'approfondimento delle singole schede di confronto (una scheda per variante) è stato condotto, in tutti e tre i casi, a partire dalla valutazione del comportamento dell'esemplare cronologicamente più tardo, non mancando però di discutere, di luogo in luogo, anche le scelte operative e stilistiche compiute dal testimone più antico.

Effettuata la collazione integrale, si è dunque anzitutto distinto tra varianti iconografiche – intese come mere variazioni di una determinata lezione visiva, di tipo formale ma anche sostanziale³⁷ – ed errori veri e propri – con questo rimandando a soluzioni del tutto incongrue e stravaganti, meglio precisabili in tre diversi tipi di incidente figurativo: ‘*errore iconografico*’, ‘*errore di copia*’ ed errore che potremmo più propriamente definire ‘*di trasposizione*’.

³⁶ Di riferimento per l'elaborazione di una terminologia di sostegno a un tentativo di critica del testo iconico sono stati: F. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975; A. STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015 [1983]; P. STOPPELLI, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2019 [2008].

³⁷ La doppia definizione distingue, a grandi linee, le varianti minime puramente grafiche da quelle che investono invece il contenuto iconico trãdito ma, come si vedrà, senza che l'alterazione sia tale da consentire ulteriori e più specifiche classificazioni (*innovazioni, errori, correzioni congetturali*), per le quali cfr. *infra*.

Con la prima definizione (*'errore iconografico'*) si è qui indicata la mancata corrispondenza tra lezione iconografica e lezione testuale, con riferimento a tutti gli episodi di allontanamento della proposta visiva dal dettato del testo. In questa indagine, in tutti e tre i casi considerati, l'errore iconografico si è rivelato quello in cui un miniatore poté più facilmente cadere e pertanto quello più attestato (rimando in proposito ai numerosi esempi censiti nelle apposite sezioni di confronti all'interno di ciascun capitolo). Qualificandosi come alterazione del senso del testo, questo tipo di errore in qualche caso risulta imputabile direttamente al miniatore (quando può spiegarsi con il mancato intendimento di una determinata indicazione a lui fornita), in qualche altro informa non di una deviazione praticata dall'artista ma di una precisa lettura raccomandata, presumibilmente da un allestitore, all'esecutore materiale delle immagini. Dato il grado di personalizzazione sotteso alle imprese iconografiche costruite come sistemi di immagini e parole tra loro fortemente irrelati, non sorprenderà che l'errore iconografico risulti tanto più frequente quanto più il corredo che lo ospita appare esegeticamente orientato: l'attività di mediazione svolta da un *auctor intellectualis* sarà difatti responsabile almeno di tutti i casi di deviazione dalla lettera del testo che trovano riscontro nella sua glossa. A questo proposito – tenendo conto del duplice livello (letterale e interpretativo) proprio dei commenti figurati, del quale si è già detto in precedenza – va precisato che un errore iconografico indotto dall'ermeneutica sottesa a un progetto apparirà tale soltanto rispetto al contenuto letterale del testo o rispetto all'interpretazione più verosimile per il passo in questione ma non di certo rispetto al progetto cui fa capo, con il quale risulta invece pienamente coerente. In casi simili (qui registrati solo in relazione all'ultimo esempio di indagine: Cha e Alt), sarà dunque opportuno parlare di *errori iconografici 'autorizzati'*, distinti da quelli invece ascrivibili solo all'artista e dovuti, come detto, a una mancata comprensione della soluzione da realizzare. La presenza di errori iconografici autorizzati può peraltro valere da lezione congiuntiva nei casi in cui tali errori compaiano anche in altri esemplari, poiché è in grado di denunciare un contatto diretto tra i due testimoni coinvolti o tra questi e la medesima fonte esegetica responsabile dell'errore.

Accanto agli errori iconografici, come si diceva, è possibile inoltre rintracciare *'errori di copia'* ed *'errori di trasposizione'*. I primi, di tipo non ermeneutico ma esecutivo, investono l'atto materiale della copia da un modello o la resa grafica di soggetti o ambientazioni; non sono pertanto in relazione con il contenuto del testo ma per lo più si esprimono nelle forme di una svista meccanica, la quale tendenzialmente conduce alla

creazione di soluzioni del tutto inverosimili³⁸. I secondi costituiscono invece una sorta di ulteriore specificazione tanto dell'errore di copia quanto dell'errore iconografico, poiché aggiungono alla svista esecutiva un'alterazione di senso: l'errore che qui si propone di identificare come 'errore di trasposizione' si verifica difatti nei casi in cui un miniatore, replicando un modello preesistente, fraintende una data soluzione e la traspone in maniera impropria, dotandola inavvertitamente di nuovo significato. Questa specifica alterazione di senso risulta per lo più indotta da episodi di fraintendimento e banalizzazione della soluzione realizzata nel modello³⁹.

Varianti formali a parte, citate e discusse a seconda del grado di rilevanza di volta in volta detenuto da ciascuna, si è poi isolato e approfondito un nucleo non troppo consistente di esempi di '*varianti adiafore*', intese come lezioni iconografiche alternative, caso per caso, a quelle tradite dall'esemplare affine più antico, latrici di modeste variazioni di soggetti, cromie o ambientazioni, di innocue omissioni o interpolazioni minime, tutte comunque di entità non tale da rendere la proposta visiva includibile nel novero degli 'errori iconografici' o 'di trasposizione' certi (come sarebbe, invece, se la lezione contravvenisse al testo o lasciasse ipotizzare un fraintendimento della soluzione del modello). Si tratta di fatto di lezioni iconografiche del tutto equivalenti – in termini di coerenza tra testo e immagine o di complessiva fedeltà della raffigurazione al dettato testuale – a quelle che caratterizzano il manoscritto modello o collaterale, distinte da altre invece di maggior peso, altamente sospette di erroneità, raccolte e discusse nel gruppo delle '*innovazioni*'.

Non pochi, inoltre, i casi rinvenuti, in tutte e tre le coppie di codici considerate, di '*interpolazioni*' o '*espunzioni*' iconografiche, ovvero, rispettivamente, di libere aggiunte di dettagli o porzioni visive assenti nell'antigrafo o di episodi di soppressioni di frammenti o interi snodi narrativi in questo invece illustrati. Simili circostanze risultano di volta in volta chiaramente imputabili al grado maggiore o minore di fedeltà del miniatore al suo prototipo, ma anche al livello di innovazione (in caso di sopraggiunto mediatore della nuova impresa iconografica) praticato in via intenzionale dal secondo progetto sulle lezioni del primo.

Un'ultima tipologia di intervento sul testo iconico – forse la più problematica e sempre da ancorare a valutazione prudente di variante in variante – tocca il complesso campo della *correzione del modello*, in quanto distinta da tutte le altre per l'introduzione di apporti

³⁸ In questo studio è stato possibile rintracciare un unico caso di errore di copia così inteso; per la discussione in merito cfr. la relativa scheda di confronto inclusa nell'elenco degli errori censiti al capitolo 1.

³⁹ Questa tipologia di errore è attestata soltanto, sebbene in numero non trascurabile, in uno dei due codici affini componenti la coppia indagata nel capitolo 2.

di fatto migliorativi della lezione iconografica più antica. Si è dunque riservato uno spazio conclusivo, per ciascun caso di indagine, all'approfondimento di varianti catalogate come 'rimaneggiamenti' e 'correzioni congetturali', anche queste rintracciate – come l'insieme degli accidenti figurativi fin qui teorizzati – tra le lezioni tradite dal codice più tardo e di volta in volta poste in relazione con il comportamento del manoscritto più antico. Sono ascrivibili a tali categorie tutti i casi di maggiore aderenza della soluzione più tarda al dettato del testo, sia che risulti possibile rintracciarvi un'intenzione correttoria deliberata – mirata a sanare errori iconografici del primo o a perfezionare, da un punto di vista grafico, sue soluzioni parzialmente imprecise – sia nei casi di esiti accidentali di un rimaneggiamento diversamente orientato (frutto, per esempio, di maggiore accuratezza grafica o della predilezione dell'artista per soluzioni virtuosistiche e appariscenti, e così via).

A questo proposito, nel percorso di disamina delle varianti e in particolar modo nell'elaborazione delle deduzioni critiche connesse alla loro valutazione, si è rivelato talvolta dirimente uno sguardo all'*usus pingendi* dell'artista, ovvero – in esatto parallelismo con l'*usus scribendi* dei copisti – all'insieme delle tendenze operative e stilistiche prevalenti nel comportamento complessivo del singolo miniatore: dalla tendenza costante, dunque, alla semplificazione della lezione del modello (in relazione, per esempio, al numero di dettagli visivi recuperati o tralasciati), all'abitudine, di contro, all'ampliamento o all'incremento estetico della lezione-base offerta dall'antigrafo, e via dicendo.

I.4. Finalità del metodo

L'inquadramento delle varianti iconografiche entro i confini di una fenomenologia della copia del testo iconico, così come appena descritta, consente anzitutto di ricostruire un modesto ma significativo profilo degli errori più frequenti praticati dai miniatori all'atto della realizzazione o della riproduzione di un corredo visivo. A fronte di una tradizione non troppo nutrita come quella qui considerata – con ovvio riferimento ai casi di manoscritti iconograficamente affini –, una casistica più corposa di errori e accidenti figurativi potrà forse via via comporsi sulla base di uno spoglio sistematico delle tradizioni illustrate di altre opere, nella nostra letteratura e non solo.

A proposito di tradizioni scarse e in relazione al caso specifico della *Commedia*, si potrà difatti notare come la presente ricerca si sia dovuta misurare con l'esistenza di soli due

esemplari per famiglia iconografica⁴⁰ e, a fronte di un *corpus* così ridotto, ben si comprende come, almeno in linea teorica, possa rivelarsi più ardua, soprattutto in caso di adiaforia, l'individuazione della lezione originaria tra le due proposte visive conservate o, nel caso di codici collaterali, l'identificazione della lezione più vicina a quella di un supposto antigrafo. Occorre comunque osservare che – almeno per quanto è dato di ricavare dai casi qui considerati – l'*impasse* appare appunto più teorica che reale, dal momento che, alla luce di molteplici altri fattori (quali, ad esempio, il contesto di produzione del codice o l'*usus pingendi* del miniatore) in linea di massima riesce, di volta in volta, di intuire la lezione preferibile: soltanto, a fronte di una tradizione così povera, è per forza di cose impedita una seconda verifica su un più ampio testimoniale, che consenta di registrare eventuali accordi tra codici e di isolare definitivamente una lezione iconografica già di per sé considerata con alta probabilità erronea⁴¹.

I tre casi d'indagine di seguito affrontati offrono, inoltre, l'occasione di osservare processi e modalità di copia del testo iconico tra loro molto diversi, mostrando all'opera tanto miniatori-copisti passivi e fedeli (com'è il caso di Laur) quanto attivi e grossolani (Pad o Add), ma anche miniatori-copisti interventisti, che alterano sensibilmente – migliorandolo – il testo iconico del modello, e non per proprie personali conoscenze, ma presumibilmente a partire da un secondo progetto affidato loro da un nuovo *auctor* (Alt), a partire, cioè, come si vedrà in particolare nell'ultimo caso di indagine considerato, dalla volontà di allestire un secondo sistema di immagini, ispirato al primo ma significativamente rinnovato. Sarà comunque opportuno ricordare che una ricerca di questo tipo non si pone certo sulle tracce del miniatore-copista migliore (qui nel senso di preferibile in quanto più affidabile), non muovendo, come già sottolineato, da un'esigenza di ricostruzione di un perduto originale pittorico ma unicamente dall'intenzione, per ciò che è possibile, di porre ordine nella tradizione illustrata di un'opera, prendendo chiaramente le mosse dalla disamina approfondita dei casi di contatti tra codici storicamente accertati.

Per ciò che concerne nello specifico il caso della *Commedia* dantesca (e forse molti altri, ma il dato andrà ovviamente di volta in volta accertato), è dunque in questa precisazione

⁴⁰ Resta naturalmente aperta la possibilità di rintracciare ulteriori affinità, limitate però a specifiche iconografie o gruppi di canti, a seguito di uno spoglio complessivo della tradizione iconografica delle *Commedia*, potenzialmente utili – a patto di fortunate coincidenze di *loci critici* – per singoli e circoscritti riscontri.

⁴¹ Un piccolo saggio del contributo rilevante che deriverebbe dalla consultazione di un più ampio testimoniale è offerto nel secondo capitolo di questo studio, lungo la ricostruzione dei rapporti genealogici intercorsi tra i due codici affini siglati St e Add. A questi, per palese affinità iconografica, può essere accostato anche il ms. Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 226 (= Rehd), purtroppo, però, incompiuto, e quindi utile di fatto solo per la collazione di If I e If II (in proposito cfr. le relative schede di confronto a cap. 2, nella sezione *Varianti adiafore e interpolazione di Add*).

sostanziale che risiede la prima concreta distinzione tra l'ecdotica testuale e la filologia delle immagini: l'assenza di versioni illustrate licenziate dall'autore e la presenza di tradizioni multiple, tutte originate da libere e personali iniziative di esegeti e committenti, fa sì che all'affinità del metodo analitico corrisponda invece una diversa finalità dell'indagine ricostruttiva. Di altro tipo potranno però rivelarsi i sondaggi (e gli scopi a questi connessi) condotti sulla base di tradizioni illustrate discendenti da un originale pittorico accertato, nel caso in cui si individui traccia sicura della partecipazione all'impresa figurata più antica dell'autore del testo oppure risulti per varie ragioni possibile concludere che l'intera tradizione conservata (o una consistente parte di essa) discenda da un unico prototipo standard, che ci si trovi cioè di fronte a una tradizione illustrata interamente di copia.

La ricostruzione dei rapporti genealogici tra i corredi dei manoscritti affini della *Commedia* è dunque, come si è detto, qui condotta anzitutto sulla base della classificazione degli accidenti figurativi riscontrati, ma al contempo coadiuvata, come si vedrà, dalla ricognizione dei contesti di produzione di ciascun codice preso in esame oltre che, laddove possibile, della circolazione e della storia di un'eventuale migrazione del singolo esemplare, al fine di ricostruire non solo le dinamiche interne alla realizzazione di un dato manoscritto, ma altresì le circostanze storiche e i percorsi materiali della tradizione di un'opera.

Se il tentativo di definire i rapporti intercorsi tra i corredi di manoscritti ascrivibili a una determinata famiglia iconografica equivale dunque a sondare piccole sezioni della storia della trasmissione e circolazione del poema dantesco, apparirà infine doverosa la *comparazione dei risultati* ricavati in sede visiva con quelli raggiunti dall'ecdotica testuale. A quest'ultima questione e all'importante quesito metodologico circa il rapporto tra la tradizione del testo e la tradizione delle immagini, i tre casi di indagine qui affrontati consentono, come si vedrà, di fornire più di una risposta, componendo una casistica minima delle discendenze compatte e lineari e delle contaminazioni possibili tra famiglie testuali e famiglie iconografiche. Rimandando l'analisi approfondita di ciascuna circostanza alle pagine che seguono, si può qui appuntare qualche considerazione di ordine generale e intanto anticipare che tutte e tre le relazioni genealogiche ricomposte sulla base degli accidenti figurativi verificatisi convergono con le acquisizioni raggiunte dai filologi sulla base dell'osservazione dei testi traditi dal medesimo supporto.

Le dinamiche che governano tali contatti risultano però estremamente mutabili e nient'affatto riconducibili a un criterio unico generale, poiché in gran parte dipendenti anche dalle modalità dell'allestimento dei singoli codici, dai tempi e dalle fasi della realizzazione

delle varie componenti (testo, paratesto, immagine), nonché dalla presenza o meno di una pianificazione degli spazi vincolante e preordinata a monte del loro confezionamento.

Qualche esempio concreto a riguardo. In caso di corredi intercalati tra le colonne di scrittura, saranno senz'altro più alte le possibilità che l'antigrafo risulti il medesimo per testo e per corredo, poiché al tempo della *mise en page* si sarà verosimilmente provveduto a lasciare uno spazio bianco riservato alle immagini e, salvo chiaramente episodi di allestimenti interrotti e ripresi in un secondo momento, il codice-modello sarà verosimilmente rimasto il medesimo fino a conclusione dell'impresa (una dinamica simile sostiene il caso di Pad e Laur: cfr. cap. 1). In altri casi, invece, ipoteticamente contraddistinti da corredi realizzati in luoghi non vincolanti per la stesura del testo, come il *bas de page*, e latori di indizi in grado di provare che quegli inserti decorativi non risalgono a un progetto coerente e preimpostato ma risultano aggiunti (magari copiati) in un secondo momento, aumentano di gran lunga le probabilità che si sia fatto invece ricorso ad antigrafì diversi per il testo e per le immagini (è questo il caso di St e Add, la cui dipendenza del secondo dal primo è provata sul piano figurativo ma non su quello testuale, in maniera del tutto coerente con le modalità del confezionamento di entrambi; cfr. cap. 2). Tenuto conto delle dinamiche interne a ciascun allestimento, non sono stati comunque qui rilevati, come anticipato, casi di mancata corrispondenza tra quanto è dato ricostruire sul piano del testo scritto e quanto si ricava dall'osservazione critica del testo iconico.

Illustrate le linee metodologiche che sostanziano questo lavoro e ripercorse le principali deduzioni in merito a un più ampio discorso sulla praticabilità di uno studio critico del testo iconico (seppur di necessità ancorato al bilancio offerto dai casi specifici qui indagati), si affida ai tre capitoli che seguono la disamina puntuale delle affinità iconografiche registrate in territorio dantesco, con particolare attenzione ai contesti di realizzazione di ciascun esemplare e a quanto è oggi possibile ricostruire degli originari intenti sottesi alla commissione e all'allestimento di questi capolavori librari. In ottica ermeneutica, importa infine rilevare come l'indagine sul fenomeno della copia di un codice di lusso – di per sé sorprendente –, oltre a restituire un pezzo di storia della trasmissione dell'opera considerata, faccia parimenti luce sul pubblico a cui tale libro era destinato, raccontandoci, in questo caso specifico, di almeno due diversi gruppi di lettori, distinti tra coloro che elaboravano programmi visivi accurati poiché intendevano consegnare alle carte di un codice la loro personalissima *Commedia* e coloro che invece facevano ricorso a disegno e colore per puro incremento estetico della propria copia manoscritta.

UN CASO DI PARENTELA ICONOGRAFICA IN AREA PADANA

1.1. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67

La *Commedia* ms. 67, conservata presso il Seminario Vescovile di Padova, raggiunge l'attuale collocazione nel 1720, a seguito dell'acquisto, per volontà del vescovo Giorgio Corner e su impulso di Francesco Canale, allora bibliotecario del Seminario, del ricco fondo manoscritto e a stampa già appartenuto al conte Alfonso Alvarotti¹.

Inizialmente ritenuto quattrocentesco², poi retrodatato agli ultimi decenni del Trecento³, l'allestimento del manoscritto 67 del Seminario è oggi ascritto, quasi all'unanimità, a un momento compreso tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo⁴, comunque circoscritto entro i confini del primo decennio del Quattrocento⁵. Giudicato, da un

¹ Cfr. G. VALENTINELLI, *Della Biblioteca del Seminario di Padova*, Venezia, Tipografia di Teresa Gattei, 1849, pp. 2-3, 31-32; D. 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, alle pp. 394-395; G. MARIANI CANOVA, *Cod. 67* (scheda nr. 49), in *I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, a cura di A. Donello et al., Firenze, SISMEL, 1998, p. 22; R. MANETTI-P. 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 G. Baldissin Molli et al., Modena, Panini, 1999, pp. 185-187, a p. 185; R. BATTOCCHIO, *Nota bibliografica sul Seminario vescovile di Padova, la sua biblioteca e la sua tipografia*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2005, pp. 1-23, a p. 3; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 248; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 483, nr. 40. Per una bibliografia esaustiva sulla storia e le collezioni della Biblioteca del Seminario padovano, cfr. da ultimo R. BATTOCCHIO, *Nota bibliografica sul Seminario vescovile di Padova*, cit.

² Cfr. P. 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: «del sec. XV»; L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di G. Locella, Firenze, Olschki, 1898 (ed. or. ID., *Iconografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897), pp. 42-43; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 228-229, scheda nr. 534; *Mostra storica nazionale della Miniatura* (Palazzo Venezia, Roma, 1953), a cura di G. Muzzioli, Firenze, Sansoni, 1954, scheda nr. 244, pp. 163-164.

³ Cfr. M. ROTILI, *Commedia. Miniature*, in *Enciclopedia Dantesca* (d'ora in avanti = ED), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, II, 1970, pp. 113-117, a p. 115; G. MARIANI CANOVA, *Cod. 67* (scheda nr. 49), cit., p. 22; G. POMARO, *Forme editoriali della Commedia*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 283-320, a p. 302.

⁴ Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano: una Divina Commedia della Biblioteca del Seminario di Padova*, in «Rivista di storia della miniatura», I-II, 1996-1997, pp. 141-145, a p. 141; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., p. 367; CCD, scheda nr. 529 (di M. SPADOTTO), pp. 930-932, a p. 930; F. ROMANINI, *Altri testimoni della «Commedia»*, in *Nuove prospettive I*, pp. 61-94, a p. 86; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 248.

⁵ Cfr. BMS, p. 305; M. VOLPI, *Per L'edizione del Commento alla Commedia di Iacopo della Lana*, in «Rivista di Studi danteschi», II, 2008, pp. 269-327, a p. 270; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 483.

punto di vista storico-artistico, specificamente padovano⁶ o riferibile più in generale all'asse padovano-ferrarese⁷, il codice è stato a lungo ricondotto ad area veneta anche per quanto concerne la veste linguistica⁸; più di recente, il gruppo di lavoro coordinato da Paolo Trovato, impegnato nell'allestimento della nuova edizione critica della *Commedia*, ha invece riconosciuto in questo esemplare un prodotto di origine emiliano-romagnola, sulla base in particolare delle forme linguistiche caratterizzanti questa specifica area di produzione individuate da Fabio Romanini⁹.

Lo stemma presente a c. 4r [fig. 1], collocato a metà circa del fregio marginale destro del frontespizio dell'*Inferno*, e con cimiero eraso¹⁰, risulta in gran parte danneggiato: è possibile scorgere un blasone a tre bande orizzontali, forse originariamente in oro, che parte della critica ascrive alla famiglia padovana degli Obizzi¹¹, per i rapporti che questi strinsero con le città di Padova e Ferrara, e parte ritiene invece difficilmente compatibile con tale identificazione¹². Da ultimo, Marina Spadotto¹³, autrice della scheda codicologica del manoscritto per il *Censimento dei commenti danteschi*, avanza, pur dubitativamente, l'ipotesi che possa trattarsi dello stemma di un'altra famiglia padovana, quella degli Orsati, sulla scorta di De Montfaucon – già citato da Roddewig¹⁴ – che appunto ascrive alla biblioteca di tali «Ursati de Ursatis» un «Dantis poëmata 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 unicamente per proemio e commento al primo canto dell'*Inferno* (quest'ultimo però

⁶ Cfr. *Mostra storica nazionale della Miniatura*, cit., p. 164; M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956, p. 39; G. BOLOGNA, *Manoscritti e miniature: il libro prima di Gutenberg*, Milano, CDE, 1988, p. 132; G. MARIANI CANOVA, *Cod. 67* (scheda nr. 49), cit., p. 22.

⁷ R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 186, giudicano «difficile definire l'origine sicura del codice», comunque «collocabile tra Padova e Ferrara».

⁸ Cfr. R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 185; M. SPADOTTO, in CCD, p. 932.

⁹ F. ROMANINI, *Altri testimoni della «Commedia»*, cit., p. 87.

¹⁰ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *Cod. 67* (scheda nr. 49), cit., p. 22; R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 185; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 248.

¹¹ G. MARIANI CANOVA, *I manoscritti miniati*, in *I manoscritti della biblioteca del seminario vescovile di Padova*, cit., pp. XIX-XLV, a p. XXXIV, 84n; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 483.

¹² R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 185; M. SPADOTTO, in CCD, p. 932.

¹³ Cfr. M. SPADOTTO, in CCD, p. 932.

¹⁴ Cfr. M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 228.

¹⁵ B. DE MONTFAUCON, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, Parigi, Briasson, 1739, I, p. 489.

¹⁶ Cfr. R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 185; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., p. 290; M. SPADOTTO, in CCD, p. 930.

lacunoso)¹⁷, entrambi da riportare all'Ottimo¹⁸. Impaginati su due colonne di scrittura, testo del poema e testo del commento appaiono vergati in stretta continuità: il sostanzioso apparato di note approntato dal Lana segue difatti, di volta in volta, i versi del canto di riferimento¹⁹, servendosi dei consueti richiami alfabetici [fig. 2]; non mancano, peraltro, in questa direzione, collocati in appositi spazi ricavati tra le righe del commento, inserti didascalici e altri aiuti al lettore come diagrammi, schemi e piccoli disegni²⁰, mirati a favorire la comprensione del testo dantesco mediante la visualizzazione semplificata di alcune delle proposte esegetiche contestualmente vergate²¹. A testo e commento si unisce sulle carte un ricco apparato decorativo, costituito di numerose illustrazioni iconiche, incentrate sul viaggio oltremondano di Dante, e di una cospicua quantità di iniziali miniate (di cantica, di canto e di partizioni di commento), che concorrono, con splendidi fregi fitomorfi e morbide ramificazioni floreali, a intervallare la regolarità serrata della pagina scritta.

Il corredo iconografico della *Commedia* padovana si compone di 89 miniature, distribuite una per canto – a sola eccezione della carta incipitaria dell'*Inferno*, che ne conta due – lungo l'estensione dell'intero poema²². Queste si rintracciano generalmente a inizio

¹⁷ Cfr. *infra*.

¹⁸ Cfr. S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 290 e 367; M. VOLPI, *Iacomo della Lana*, in CCD, pp. 290-315, a p. 307; ID., *Per L'edizione del Commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, cit., p. 307; M. CORRADO, *Ottimo Commento*, in CCD, pp. 371-406, a p. 399; M. SPADOTTO, in CCD, p. 931. Sul commento del Lana e la sua ampia tradizione, cfr. S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 281-303; M. VOLPI, *Per L'edizione del Commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, cit.; ID., *Nota al testo*, in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, cit., pp. 65-103. Per ciò che invece concerne la tradizione dell'Ottimo, cfr. gli ultimi studi confluiti nelle recentissime edizioni dell'*Ottimo Commento alla 'Commedia'*, a cura di G.B. BOCCARDO, M. CORRADO, V. CELOTTO, Roma, Salerno, 2018 e dell'AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Commedia'*, a cura di C. PERNA, Roma, Salerno, 2018.

¹⁹ Trattasi della modalità impaginativa classificata come E (e comprendente le tipologie E₁ e E₂) da G. POMARO, *Forme editoriali nella Commedia*, cit., p. 296: «Il commento segue ogni canto su specchio intero o a due colonne». La *Commedia* ms. 67, impaginata su due colonne, è da ritenersi dunque ascrivibile, con più precisione, alla sottocategoria E₂.

²⁰ Schemi, disegni e diagrammi risultano diversamente 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* (ai canti IV, c. 115vb e c. 116va; XV, c. 142va; XXIII, c. 166ra), e un numero maggiore – ben nove – per il *Paradiso* (ai 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). I diagrammi qui elencati rispettano *grosso modo* fattura e collocazione di quelli già riprodotti nella versione toscana dell'edizione sinottica del commento lanèo curata da Volpi; cfr. a riguardo IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, cit., *passim*.

²¹ Sull'impostazione didascalica ed enciclopedica del commento di Iacomo e il suo stretto legame con la cultura universitaria bolognese, cfr. S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori trecenteschi*, cit., pp. 282-283; M. VOLPI, *Introduzione*, in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, cit., pp. 17-55, *passim*; 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. L. BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, cit., pp. 2719-2737, e più di recente M. VOLPI, *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braidense*, in *Dante visualizzato*, cit., pp. 143-160, alle pp. 146-147.

²² Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 141; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 56, 229.

canto, realizzate subito dopo le poche righe della rubrica, ma non mancano eccezioni a tale tendenza principale, forse orientate da esigenze di impaginazione e ottimizzazione degli spazi di volta in volta disponibili²³. La *Commedia* ms. 67 costituisce pertanto uno dei rari e fortunati casi, nell'ambito dell'intera tradizione illustrata del poema dantesco, di esemplare compiutamente miniato, con illustrazioni dal primo canto dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso*.

Il sistema illustrativo cui è possibile ascrivere il corredo iconografico di questa *Commedia* è del tipo monoscenico²⁴, basato sulla selezione e relativa trasposizione visiva di un unico episodio per canto, generalmente corrispondente all'incontro del *viator* Dante con il personaggio centrale della sezione testuale di riferimento: così, il protagonista di un canto o il fulcro di una peculiare esperienza oltremondana contestualmente narrata confluiscono in una vignetta di modeste dimensioni, priva di cornice ma circoscritta a uno spazio d'azione definito e di misura sempre regolare, in buon equilibrio con le porzioni testuali già vergate sulla pergamena. Si tratta di quadretti introduttivi parecchio essenziali ma di pregnante potenza icastica, in grado di fissare in un numero limitato di figure e in un'abbozzata ambientazione paesaggistica i nuclei sostanziali del viaggio dantesco e di offrire all'osservatore un efficace sunto visivo di quanto immediatamente segue sulle carte, dapprima in versi, mediante la trascrizione integrale del canto, quindi in prosa, attraverso il filtro della lettura esegetica del Lana. Miniature siffatte e così distribuite concorrono, peraltro, assieme alle rubriche e alle iniziali miniate, a scandire ordinatamente la materia dantesca, agevolando il lettore non solo nella consultazione dell'esemplare e nell'operazione di orientamento all'interno di una mole testuale tanto vasta, ma anche lungo i percorsi dell'assimilazione mnemonica²⁵, certamente sostenuta dall'efficacia comunicativa del conciso quadretto visivo collocato, con rassicurante puntualità, in apertura di ogni canto.

²³ 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). A riguardo, cfr. *infra*.

²⁴ Cfr. M.G. 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 a cura di R. Rusconi, (Foligno, Oratorio del Gonfalone 11 marzo-28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense 8 luglio-16 ottobre 1989; Firenze 1990), Perugia, 1989, pp. 79-10, alle pp. 88-89; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 56, 229;

²⁵ In proposito, cfr. F. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. *The art of memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966), pp. 87-88; L. 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, alle pp. 18-21; EAD., *Per una lettura dell'Inferno. Strutture narrative e arte della memoria*, in «Rivista di studi danteschi», III, 2, 2003, pp. 227-252; L. BOLZONI, *Dante o la memoria appassionata*, in «Lettere italiane», LX, 2008, pp. 169-193.

A causa dell'asportazione di alcune carte, il codice presenta ampie lacune testuali e iconografiche: risultano assenti e mai reintegrate ampie porzioni di testo dantesco²⁶, alcune sezioni di commento lanèo²⁷ e ben 12 miniature²⁸.

Tra le illustrazioni aniconiche, accanto a quelle di canto e di commento, si annoverano con sorpresa anche le tre iniziali di cantica che, rispondendo a stilemi decorativi poco frequentati in Italia e di supposta derivazione francese²⁹, non si conformano ai canoni iconografici più diffusi nell'illustrazione incipitaria della *Commedia*³⁰: la tipologia di iniziale qui impiegata, «a nastro su fondo oro»³¹, né abitata né istoriata, come invece più di frequente accade nella tradizione illustrata del poema dantesco³², risulta difatti composta, come da definizione, da un unico lungo nastro che, ripiegandosi su sé stesso, delinea i tratti della lettera; dal corpo principale delle iniziali – sia delle tre incipitarie che di tutte quelle analoghe di canto e di partizioni di commento – si dipartono fregi marginali di varia estensione, arricchiti con «inserti naturalistici di frutta, fiori e animali»³³. Come ha ben chiarito Paola Mario, l'impiego di tali moduli, unito allo stile peculiare delle miniature che corredano l'intero codice, trova largo riscontro nella miniatura padovana tardo-trecentesca di diverso argomento ma anche meno specificamente nei prodotti dell'ambiente gotico veneto-lombardo dell'ultimo ventennio del secolo XIV³⁴. La studiosa individua, ad esempio, significative somiglianze tra le iniziali a nastro del *Dante* padovano e quelle solo disegnate di un *Livio* dell'Ambrosiana (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 214 inf.) risalente al

²⁶ 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.

²⁷ Mancano le seguenti porzioni di commento: *If* I 105-136; *If* X 122-136; *If* XI, sezione del proemio al canto; *If* XV, 65-124; *If* XXII, 1-3; *Pg* XI, 99-142; *Pg* XXX, 6-145; *Pd* VIII, sezione del proemio al canto; *Pd* XXIII, 73-138; *Pd* XXV, 33-139; *Pd* XXVII, 139-148; *Pd* XXXI, 40-142; *Pd* XXXII, 110-151.

²⁸ Perdute 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.

²⁹ Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144; R. MANETTI-P. MARIO *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 186.

³⁰ Per qualche osservazione ulteriore sui frontespizi di questo codice in rapporto all'illustrazione incipitaria del poema, rimando al §1.7.

³¹ G. MARIANI CANOVA, *Cod. 67* (scheda nr. 49), cit., p. 22. Cfr. anche P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144; R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., pp. 185-186.

³² Cfr. almeno L. MIGLIO, *Dante. Manoscritti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani (d'ora in avanti = EAM), V, 1994, pp. 627-635, a p. 629; L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit.; M. BOSCHI ROTIROTI, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, cit., a p. 25.

³³ G. MARIANI CANOVA, *Cod. 67* (scheda nr. 49), cit., p. 22. Cfr. anche P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144; R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., pp. 185-186.

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 186-187; G. BOLOGNA, *Manoscritti e miniature*, p. 132.

1373 e opera di un veneziano infarcito di cultura lombarda³⁵, 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 (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 5888)³⁶; la studiosa ravvisa, inoltre, una certa continuità rappresentativa tra il realismo dei citati inserti naturalistici a decoro delle partizioni di canto e di commento della *Commedia* e quelli, per estrarre un solo esempio tra molti, ampiamente diffusi nel cosiddetto *Erbario Carrarese* (Londra, British Library, ms. Egerton 2020), destinato a Francesco Novello, a Padova, e ascrivibile all'ultimo decennio del Trecento³⁷.

A sua volta, l'impianto realistico delle miniature, di stampo dichiaratamente giottesco, si unisce a tratti di maggiore eleganza e fluidità che paiono «già denunciare una timida apertura sul tardogotico»³⁸; il profilo di miniatore che se ne ricava parrebbe allora quello di «un artista dalla cultura complessa, aperta agli sviluppi tardogotici a Padova tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento e provenienti dalla Lombardia e da Bologna»³⁹. Si tratta, come si vede, di espressioni artistiche di transizione, che mostrano punti di contatto tanto con l'ambiente pittorico lombardo e veneto in genere 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 - Londra, British Library, ms. Additional 15227), risalente agli anni Novanta del secolo XIV⁴⁰ o di un'altra *Commedia* dantesca (ms. SC 1162, oggi alla Biblioteca Gambalunghiana di Rimini), appartenuta a Iacopo Gradenigo e decorata ancora a Padova negli ultimissimi anni del Trecento⁴¹ o, secondo la più recente proposta di Daniele Guernelli, lungo il secondo decennio del Quattrocento⁴².

³⁵ Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144; R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., pp. 186-187.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 186 e bibliografia pregressa. La studiosa segnala che tale tipologia di iniziale, seppure in versione semplificata, confluirà anche nelle carte della *Commedia* estense (Modena, Biblioteca Estense, ms. α R 4 8 = Ital. 474).

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 186. Cfr. anche EAD., *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144.

³⁸ *Ivi*, p. 142. Cfr. anche G. MARIANI CANOVA, *I manoscritti miniati*, cit., p. XXXIV; R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 186.

³⁹ *Ivi*, pp. 186-187.

⁴⁰ Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 143; R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 187. Sulla *Bibbia* padovana, cfr. i saggi contenuti nel volume *Bibbia istoria padovana della fine del Trecento*, a cura di G. FOLENA e G.L. MELLINI, Venezia, Neri Pozza, 1962.

⁴¹ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto: il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, Electa, 1990, pp. 193-220, a p. 198; P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 143.

⁴² D. GUERNELLI, *Considerazioni sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 193-206, a p. 204.

A questo proposito, e in particolare in relazione alla «salda impostazione altichierasca»⁴³ che Paola Mario ravvisa nelle ultime miniature della *Bibbia* padovana, in parte consonanti con quelle del nostro *Dante*, va ricordato che, in anni precedenti, Gian Lorenzo Mellini, in uno studio sui disegni di Altichiero da Zevio e la sua scuola⁴⁴, già ascriveva la *Commedia* ms. 67 all'ambiente padovano, attribuendo proprio al prestigioso pittore veneto non certo la realizzazione delle miniature di questo codice, ma la loro prima ideazione, dal momento che, come meglio si vedrà, riconosceva nel *Dante* del Seminario un prodotto di copia a carattere maggiormente cursorio molto probabilmente derivante, a suo dire al tempo, proprio da un più lussuoso antografo dantesco di mano di Altichiero⁴⁵.

La varietà di suggestioni e stilemi che questa *Commedia* accoglie all'interno della sua decorazione hanno dunque condotto alla possibilità di «riproporre 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 gotico internazionale»⁴⁶ oppure a estendere il raggio di localizzazione dell'intera impresa a una più vasta e meno differenziata «area padana, di cui al tempo Padova, Bologna e Ferrara costituivano i poli principali»⁴⁷.

Il manoscritto del Seminario padovano è notoriamente in strettissima relazione con un'altra *Commedia* dantesca: il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. 40.01⁴⁸. I due testimoni, per le loro stringenti analogie compositive e la manifesta affinità iconografica, sono stati a lungo e pressoché unanimemente considerati codici gemelli, nella convinzione che il quattrocentesco Laurenziano costituisse l'esemplare *descriptus* del più antico Padovano.

⁴³ Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 143.

⁴⁴ G.L. MELLINI, *Disegni di Altichiero e della sua scuola (1)*, in «Critica d'arte», LI, 1962, pp. 1-24; Id., *Disegni di Altichiero e della sua scuola (2)*, in «Critica d'arte», LIII-LIV, 1962, pp. 9-19.

⁴⁵ Per una trattazione più approfondita dell'attività di miniatore e disegnatore ricostruita da Mellini in relazione alla figura di Altichiero e il grado di favore riscontrato presso la critica da alcune sue ipotesi attributive, rimando al §1.3.

⁴⁶ R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., pp. 186-187.

⁴⁷ G. MARIANI CANOVA, *I manoscritti miniati*, cit., p. XXXIV.

⁴⁸ Per la bibliografia di riferimento, rimando alla discussione dei rapporti genealogici intercorsi tra i due codici affrontata a partire dal §1.3.

1.2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 40.01

Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.01, oggi conservato a Firenze, è un prodotto più tardo, misto, redatto da «due mani in collaborazione»⁴⁹: una mano A per la stesura delle cc. 1r-79va e 113r-124v, e una mano B per la porzione di testo tra queste compresa (cc. 79va-111r) e quella che procede da c. 125r alla fine del codice (c. 338r)⁵⁰. Mentre il primo menante resta ignoto, il secondo risulta identificabile – grazie ai dati ricavabili dalla sottoscrizione presente a c. 388r – con il copista umbro, attivo a Ferrara, Gaspare Thome di Montone⁵¹ [figg. 3 e 3a]. L'explicit vergato in fondo al codice informa anche della data di realizzazione (o almeno di compimento della trascrizione) dell'esemplare e fornisce qualche elemento biografico utile alla ricostruzione dell'identità del committente, sul quale torneremo:

«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»⁵².

⁴⁹ F. MAZZANTI, scheda nr. 165, in CCD, p. 584.

⁵⁰ *Ibid.* Francesca Mazzanti, autrice della scheda, individua nella prima mano una «scrittura bastarda molto posata» e nella seconda una «scrittura bastarda con elementi di *littera antiqua*» (p. 584).

⁵¹ Il copista è citato come trascrittore del ms. Laur. Plut. 40.01, nell'anno 1456, già in J.W. BRADLEY, *A dictionary of miniaturists, illuminators, calligrapher 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 P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., pp. 41-42, p. 42. Cfr; e ripreso poi da C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1994 [1993], 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 A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1990-1991, vol. 1, p. 866 (scheda di M. PERUGINI), senza fare però menzione dell'opera di trascrizione che fisserebbe il secondo termine cronologico. Segnalo che, sicuramente legato all'anno 1464, allo stato attuale delle nostre conoscenze, risulta un altro Gaspare, trascrittore – e proprio a Ferrara! – di un *Sallustio (Bellum Jugurthinum)*, attuale Londra, British Library, ms. King's 18, come censito ancora da J.W. BRADLEY, *A dictionary of miniaturists, illuminators, calligrapher and copyists*, cit., pp. 11-12. Al termine di questo codice, il copista apporrebbe la propria firma, scrivendo: «Vale. Ferrarie pridie Kal aprilis. Vale Gaspar» (c. 154r). In alcuni appunti mai pubblicati (oggi conservati alla Bodleian Library di Oxford), A.M. De la Mare vi riconosce lo stesso copista dei mss. Londra, British Library, King's 19, 20, 22, ms. Burney 292, ms. Additional 16983. Se possa trattarsi dello stesso Gaspare della nostra *Commedia* laurenziana potrà dirsi solo a seguito dell'esame comparativo delle due mani. Le schede descrittive (disponibili online all'indirizzo <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/searchMSNo.asp>; ultimo accesso: settembre 2019) dei sei codici menzionati, tutti ricondotti alla stessa mano, lo identificano, seppur dubitativamente, con Gaspare da Verona, ma per questioni geografiche e cronologiche (cfr. P. VITI, *Gaspare da Verona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani (d'ora in avanti = DBI), LII, 1999, pp. 466-470) l'ipotesi appare poco convincente.

⁵² L'explicit così come qui riportato risulta trascritto in quasi tutti i titoli bibliografici che menzionano il codice, a partire da A.M. BANDINI, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae* [...], Florentiae, s.i.t., 1778, V, pp. 17-18, a p. 18; poi in P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., pp. 41-42, a p. 42; F.X. KRAUS, *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik*, Berlino, Grote, 1897, p. 584; BMS, pp. 226-230, a p. 226; I.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 G. Cavallo, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1994, pp. 178-179, a p. 178; F. MAZZANTI, in CCD, p. 584; F. ROMANINI, *Altri testimoni della «Commedia»*, cit., p. 77.

Il codice Laurenziano condivide con il parente padovano la struttura complessiva, dall'impaginazione del testo su due colonne alla distribuzione regolare di una singola scena miniata all'inizio di ogni canto [fig. 4]. Anche in questo caso, la trascrizione dei versi danteschi è seguita puntualmente, e con medesima scansione testuale, dal relativo commento, e ancora fa 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'Ottimo⁵³. Il testo trådito dal Laurenziano si presenta però complessivamente, tra versi e chiose, meno lacunoso di quello di cui è latore il parente padovano: a fronte delle numerose lacune testuali e iconografiche del ms. 67 del Seminario, mancano qui difatti unicamente le porzioni testuali di *If* III, 1-13 e *If* XVIII, 1-19⁵⁴, mentre il corredo illustrativo risulta pressoché integro⁵⁵, per un totale di 99 miniature, distribuite ordinatamente, una per canto, dal primo dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso*.

Va segnalato che le prime quattro miniature (carta incipitaria compresa) parrebbero opera di un artista diverso da quello che si farà poi responsabile dell'intera impresa pittorica, a partire cioè da *If* V (c. 16r) fino all'illustrazione del canto che chiude il poema (*Pd* XXXIII, c. 333r). Pur nella buona corrispondenza degli abiti e delle pose dei personaggi ritratti in queste quattro vignette con quanto raffigurato nel manoscritto collaterale più antico, in questa prima manciata di illustrazioni la caratterizzazione dei due protagonisti in scena muta sensibilmente: Dante, in particolare, presenta sopracciglia nerissime, un ciuffetto di capelli neri che spunta dal copricapo e persino una singolare barbetta appuntita [fig. 5] a fronte del Dante imberbe e fasciato da una sorta di cuffia bianca uscente da un copricapo azzurro che abita tutte le restanti miniature [fig. 5a]; Virgilio, per parte sua, nelle stesse quattro vignette, risulta dotato di un volto paffuto e davvero poco espressivo rispetto a quanto saprà poi figurare l'artista principale del codice [figg. 5 e 5a]. Tale circostanza coincide peraltro, ancora in corrispondenza dei primi quattro canti dell'*Inferno*, con la variazione della decorazione incipitaria: si assiste difatti, per le iniziali di canto e di commento relative a questi canti⁵⁶ all'impiego di una tipologia di lettera incipitaria del tutto priva di fregio marginale e di gran lunga più essenziale sia delle ricche iniziali realizzate nel collaterale

⁵³ Cfr. S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 290, 367; M. CORRADO, *Ottimo Commento*, cit., p. 399; M. VOLPI, *Iacomo della Lana*, cit., p. 307; ID., *Per L'edizione del Commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, cit., p. 307. Cfr. da ultimo F. MAZZANTI, in CCD, p. 584; AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Commedia*, cit.

⁵⁴ Cfr. F. MAZZANTI, in CCD, p. 584.

⁵⁵ Manca la sola miniatura relativa a *If* XVIII, contestualmente alla perdita dei primi 19 versi del canto.

⁵⁶ Va esclusa dal gruppo l'iniziale di canto di *If* III in quanto erasa assieme a una porzione della rubrica e ai primi tredici versi del canto.

Padovano che di quelle poi miniate nello stesso Laurenziano, da *If* V in avanti. Il dato pare dunque informare di un repentino cambio di mano pittorica, evidentemente avvenuto a decorazione appena avviata, e in maniera indiretta – soprattutto alla luce delle moltissime coincidenze con quanto tradito dal Padovano – della più alta fedeltà alle soluzioni del modello di riferimento che sarà propria dell’operato del secondo (e principale) artista del codice.

Al medesimo sistema illustrativo impiegato dal collaterale Padovano, ovvero del tipo monoscenico, organizzato in singoli quadretti raffiguranti una strettissima selezione dei contenuti di ciascun canto, il Laurenziano aggiunge – interpolando in apertura del volume, a c. IVr [fig. 6] – una miniatura a piena pagina raffigurante Lucifero e alcuni diavoli alle prese con i dannati immersi in un lago di pece⁵⁷. Analogamente a quanto osservato per i frontespizi del codice del Seminario patavino, anche qui le tre iniziali di cantica – al pari di quelle di canto e di commento – confluiscono nel folto gruppo delle illustrazioni aniconiche del codice: mentre la lettera incipitaria dell’*Inferno* (c. 1r) si distanzia però anche dalla tipologia impiegata nel collaterale e resta nel complesso più sobria pure per quanto riguarda il modesto fregio floreale che la costeggia, i frontespizi di *Purgatorio* (c. 113r) e *Paradiso* (c. 211r) ospitano due iniziali a nastro molto simili a quelle del 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 nelle carte del primo codice, si rintracciano qui in medesimo numero e disposizione, con l’unica eccezione registrata a c. 177v, in cui, 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 della 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 31-33⁵⁸). Il disegno, qui non realizzato, è rintracciabile unicamente nella corrispondente porzione di commento del collaterale padovano, a c. 166r.

In relazione infine alla localizzazione dell’esemplare, se Petrocchi sulla base delle dichiarazioni contenute nell’*explicit* lo riteneva certamente umbro⁵⁹ ma Roddewig ne attenuava le conclusioni, giungendo a mostrare indizi linguistici di una provenienza forse

⁵⁷ Cfr. P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 42; BMS, p. 226; F. MAZZANTI, in CCD, p. 584.

⁵⁸ Tutte le citazioni della *Commedia* sono tratte da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, cit.

⁵⁹ Cfr. G. PETROCCHI, *Codici umbri e in Umbria della Commedia*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria dell’Umbria», LXII, 1965, pp. 212-214.

padovana, ma più prudentemente settentrionale⁶⁰, nell'ambito delle ultime ricerche sulla tradizione della *Commedia* coordinate da Paolo Trovato⁶¹, il codice è stato riportato con maggior precisione all'area emiliano-romagnola, sulla base delle «vistose tracce»⁶², nel testo e nel commento, di una veste linguistica riferibile a questa specifica macro-area di circolazione del poema⁶³. Parimenti, da un punto di vista storico-artistico, sulla scorta delle indagini meglio approfondite in merito 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 valutazione ad una ancor più vasta e generica area settentrionale⁶⁴. La difficoltà di classificare con buona precisione stilemi e tratti compositivi delle miniature aveva difatti sollecitato conclusioni poco definitive ma forse, a guardar bene, già orientate verso l'area emiliana: se Rotili sembrava individuarvi, pur dubitativamente – e definendo «piuttosto problematica»⁶⁵ la localizzazione di questa *Commedia* – indizi di una realizzazione in ambito bolognese o emiliano⁶⁶, Salmi, da par suo, vi riconosceva un «respiro formale che sembra proprio di Bologna, a meno che non sia di un veneto di provincia, nutrito di succhi bolognesi»⁶⁷.

Sottoscrizione e datazione del manoscritto⁶⁸, come anticipato, hanno consentito di identificare il secondo menante (mano B) con il copista umbro Gaspare Thome di Montone e di ascrivere con precisione all'anno 1456 almeno il termine della trascrizione del testo tradito dall'esemplare. Le restanti informazioni ricavabili dall'*explicit* consentono infine di riferire il suo allestimento alla commissione di un signore, tale «Johannes M[...] de Civitati

⁶⁰ Cfr. M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., pp. 42, 228.

⁶¹ Cfr. *Nuove prospettive I*, p. 77; *Nuove prospettive II*, cit., pp. 197-198.

⁶² F. ROMANINI, *Altri testimoni della «Commedia»*, cit., p. 77.

⁶³ Cfr. anche le forme linguistiche censite da E. 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 P. Bianchi *et al.*, Firenze, Cesati, 2012, pp. 265-272, alle pp. 269-271, e E. NICCOLAI, *Plut. 40.01*, in *Censimento dei manoscritti datati del sec. XV*, a cura di S. BERTELLI, *in preparazione*. Elena Niccolai rintraccia e segnala, accanto a tratti spiccatamente emiliani, la presenza, seppur minoritaria, di «alcune spie della provenienza umbra nord-occidentale di Gasparo», secondo copista del codice. Già M. VOLPI, *Per l'edizione del Commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, cit., p. 307, lo dice «trascritto a Ferrara da copista umbro».

⁶⁴ Cfr. I.G. RAO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 59), cit., p. 178.

⁶⁵ M. ROTILI, *Commedia. Miniature*, cit., p. 114.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ M. 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 A. Borraro e P. Borraro, Firenze, Olschki, 1962, pp. 174-181, p. 179. Cfr. anche M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Rec. a L'uomo, il lavoro, l'ambiente nelle miniature laurenziane* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, aprile 1976-febbraio 1977), in «Prospettiva», VII, 1976, pp. 77-78, nr. 95.

⁶⁸ «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».

Castelli», in quell'anno impiegato a Ferrara in qualità di pretore della città. La lettura integrale del cognome dell'«equitis domini Johannis» è compromessa da una cancellatura che investe tutte le lettere che seguono l'iniziale *M* e ha finora impedito di conoscere con certezza chi si celasse dietro l'indicazione un tempo limpida fornita dal copista.

Sulla base di un elenco dei pretori della città di Ferrara sotto il dominio di Borso d'Este, dal 1450 al 1471⁶⁹, e a seguito di alcuni controlli intrecciati, suppongo si tratti 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)⁷⁰. L'identificazione pare confermata anche dal riscontro con l'unica traccia ancora superstite del nome originario (oltre all'iniziale *M*) all'interno della sottoscrizione del codice: sotto la spessa raschiatura orizzontale, in corrispondenza della sillaba *-te* che, al rigo sottostante, chiude la parola «inclite», risulta difatti visibile una coda del tutto simile a quella impiegata per la lettera *g*, già rintracciabile contestualmente, nelle due parole «Magnifici» e «dignissimi», entrambe presenti nella sottoscrizione stessa, oltre che in più numerosi esempi disponibili nella carta medesima e in molti altri fogli sempre vergati dalla mano di Gaspare.

Non sono molte – ma di rilievo – le notizie oggi note in relazione alla figura che commissionò e cui evidentemente appartenne in origine il nostro *Dante* Laurenziano: sappiamo che tale Giovanni Magalotti fu anche committente, con la moglie Ludovica Ciappetti⁷¹, della Pala omonima 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 nella stessa città⁷². La Pala, raffigurante l'*Annunciazione*, è l'unica

⁶⁹ 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 G. PARDI, *Borso d'Este duca di Ferrara, Modena e Reggio*, in «Studi Storici», XV, 1906, pp. 3-58 e pp. 133-203, a p. 28. Lo studioso segnala che tali notizie sono reperibili 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 ricostruita anche in una ricerca ottocentesca di L.N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite, ricavate da documenti ed illustrate*, Ferrara, per tipi di Domenico Taddei, 1864, pp. 366-371. Già qui Giovanni Magalotti figura come pretore di Ferrara negli anni (in realtà a cavallo tra) 1455 e 1456.

⁷⁰ Cfr. *ibid.*: «1455 mag. 1. Giovanni Magalotti di Città di Castello / 1456 nov. 1. Francesco Corvino di Siena».

⁷¹ Rintraccio notizia della famiglia di appartenenza di Ludovica moglie di Giovanni Magalotti dalla testimonianza di G. 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 scrive a proposito della Pala raffigurante l'*Annunciazione* che questa «stavasi all'altare di patronato dell'estinta famiglia Magalotti poi Ciappetti, le di cui armi erano già nel gradino di dett'altare».

⁷² Cfr. M. BOCCIOLESI-V. 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; F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate: un documento e alcune precisazioni*, in «Antichità viva», XXII, 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 F.F. Mancini, Perugia, Electa, 1987, pp. 173-174.

opera certa di Francesco Tifernate o da Castello, come attesta la firma del pittore reperibile sul basamento della colonna centrale del dipinto, sul quale si legge nitidamente «Franciscus Thifer»⁷³. La committenza delle opere contenute nella Cappella Magalotti è oggi nota grazie alla testimonianza settecentesca, già pubblicata da Magherini Graziani⁷⁴ e ripresa da Mancini⁷⁵, di Alessandro Certini, il quale registra che – ancora al tempo suo, avendolo evidentemente appurato personalmente – «nel gradino di pietra [dell’altare] vi si leggono ancora intagliate con il scalpelle le seguenti parole: Opus Dñi Jovannis (sic) de’ Magalottis et Doñe Ludovice uxoris positum MDIII»⁷⁶. Tale iscrizione è oggi perduta, ma si ritiene che potesse essere stata già rimossa dalla sua collocazione originaria ai primi dell’Ottocento, al tempo cioè del primo trasferimento della Pala nella sagrestia della stessa chiesa⁷⁷.

Da questo primo insieme di notizie, deduciamo dunque che nel 1504 – al tempo cioè dell’iscrizione apposta 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 Pala⁷⁸ – evidentemente già in progettazione dai primissimi del Cinquecento ma forse slittata un poco in avanti per il fermo desiderio, poi naufragato, dei Magalotti di affidare l’impresa al più celebre Raffaello⁷⁹ – 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 al contempo rivelatrice dell’intenzione del committente Giovanni di finanziare l’intero complesso dei lavori, poi ultimati dalla moglie Ludovica e non prima dell’estate del 1506⁸⁰.

⁷³ Cfr. M. BOCCIOLESI-V. GARIBALDI, *Francesco Tifernate o da Castello*, cit., p. 201; F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., pp. 28-29; ID., *Francesco Tifernate*, cit., p. 173. Per un profilo dell’artista, cfr. P. DI PAOLA, *Francesco da Città di Castello*, in DBI, XLIX, 1997, pp. 718-720.

⁷⁴ Cfr. G. MAGHERINI GRAZIANI, *L’arte a città di Castello*, Città di Castello, Scipione Lapi, 1897, pp. 172-175.

⁷⁵ Cfr. F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., p. 33, 10n.

⁷⁶ A. 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 F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., p. 33, 10n.

⁷⁷ Come scrive F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., p. 29, sulla scorta di G. MANCINI, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, cit., p. 241; cfr. anche F.F. MANCINI, *Francesco Tifernate*, cit., p. 173. Ne parla già al passato («nel gradino erano le parole») Giovanni Muzi che compila la sua opera monumentale su Città di Castello (*Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello*, Città di Castello presso Francesco Donati, 7 voll.) tra il 1842 e il 1844 (citazione da vol. IV, p. 231).

⁷⁸ Al documento alludono già M. BOCCIOLESI-V. GARIBALDI, *Francesco Tifernate o da Castello. Annunciazione*, cit., p. 65. Il testo integrale è però pubblicato e discusso a partire da F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., p. 33, sulla base della trascrizione offerta da Lidia Mazzerioli.

⁷⁹ Cfr. F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., p. 29.

⁸⁰ Come già indicato da F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., p. 29, nel contratto il termine di consegna dell’opera è fissato all’agosto 1506.

La testimonianza settecentesca di Certini che, come visto, risulta di grande utilità per la ricostruzione della cronologia degli ultimi anni e dell'ultima committenza di Giovanni Magalotti, si fa particolarmente preziosa anche per le notizie inerenti le armi di famiglia, e più nello specifico quelle dei Magalotti castellani, data la multiforme varietà di blasoni e simboli araldici che evidentemente caratterizzò i diversi rami della casata⁸¹. Certini, descrivendo «l'altare dedicato alla S.S. 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»⁸². 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 [figg. 7 e 7a], in particolare con lo scudo al leone rampante di nero in campo chiaro, che ben si distingue nella porzione più bassa della mandorla ospitante le armi, e che risulta 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 del resto indicato come *eques*. La buona leggibilità complessiva del blasone, già di per sé 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 suddetta mandorla, che non permette di appurare l'eventuale presenza delle «rose pur d'argento» nel campo dello scudo o intorno, né di indentificare con certezza quanto sormonta l'elmo, forse un unicorno stante, con capo e lungo corno rivolto verso sinistra (?)⁸³.

⁸¹ 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: settembre 2019). 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 poi 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 G. DI CROLLALANZA, *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), 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 F. ORSINI-M. BETTOIA, *Lo stemmario Cartari dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», L-LVII (1194-2001), 2002, pp. 501-553, a p. 536, tav. LXX; rapidamente anche A. SATOLLI, *Quando le chiese erano anche cimiteri*, in «Lettera Orvietana», 32-33-34, 2011-2012, pp. 15-18, p. 15. Particolarmente preziosa dunque la testimonianza di Certini che, riferendosi alle armi Magalotti intagliate proprio nella chiesa di San Domenico a Città di Castello, sgombra il campo da possibili confusioni tra i diversi rami della stessa famiglia e rispettivi stemmi gentilizi.

⁸² A. CERTINI, *Origine delle Chiese e monasteri di Città di Castello*, cit. Trascrivo dal brano riportato in F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate*, cit., p. 33, 10n.

⁸³ Segnalo che un cavallo nascente (e uscente da un elmo) contraddistingue lo stemma dei Magalotti di Orvieto

Da questo insieme di dati – tirando dunque le fila – emerge che, scomparso 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 risulta personalità del tutto compatibile – per vivi interessi culturali, potere e sicura disponibilità economica – con il desiderio di possedere una buona copia illustrata della *Commedia* dantesca. Che si trattasse di una commissione più interessata al possesso dell’esemplare che ai contenuti dell’opera lo rivela il fatto stesso che l’attuale Laurenziano Pluteo 40.01 – e in particolare il corredo realizzato sulle sue carte – non costituisce prodotto originale e non fa capo a un progetto appositamente congegnato, bensì replica *in toto* un modello esistente già da almeno una cinquantina d’anni, con buona probabilità reperito proprio a Ferrara nell’anno del servizio podestarile assolto dal suo committente.

1.3. Mss. *Padovano 67 e Laur. Plut. 40.01*: la collazione iconografica

Straordinariamente conformi, per impaginazione, contenuti trāditi e schemi compositivi delle singole miniature, il manoscritto 67 del Seminario Vescovile di Padova e il collaterale Laurenziano Pluteo 40.01 sono stati a lungo ritenuti, come anticipato, codici gemelli.

L’ipotesi di una discendenza diretta dell’esemplare più tardo da quello più antico è stata difesa in prevalenza in sede storico-artistica, muovendo dalle stringenti affinità dei corredi miniati, e senza che l’ipotesi si giovasse di una parallela verifica testuale: così Brieger e Meiss, ai tempi del *Censimento*, individuavano cursoriamente nel codice padovano il

sopra citati, non quello scolpito nell’edicola sepolcrale della Chiesta di Sant’Andrea ma un secondo esempio rintracciabile nello Stemmario Cartari [fig. 7b], un blasonario seicentesco conservato presso l’Archivio dell’Opera del Duomo di Orvieto, descritto e riprodotto da F. ORSINI-M. BETTOIA, *Lo stemmario Cartari dell’Archivio dell’Opera del Duomo di Orvieto*, cit. (Magalotti a p. 536, tav. LXX). Trattasi però, come detto, di cavallo nascente, mentre sul nostro *Dante* Laurenziano pare che un lungo corno connoti l’animale rappresentato. Quantomeno suggestivo, in questo preciso contesto storico, 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, assurse a impresa esclusiva (e altamente simbolica) del Duca della città. Cfr. in proposito I. 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*.

modello del più tardo Laurenziano⁸⁴; Paola Mario⁸⁵ e Giordana Mariani Canova⁸⁶, difendendo a loro volta l'ipotesi di copia diretta, davano per certa, come logica conseguenza, la presenza fisica del manoscritto padovano a Ferrara, nell'anno 1456, a fare da modello all'allestitore del Pluteo 40.01⁸⁷. Posizioni critiche a queste concordi si registrano, più di recente, anche nell'indagine sui codici danteschi miniati di area padana effettuata da Chiara Ponchia⁸⁸ e lungo l'articolata disamina di soluzioni canoniche e deroghe iconografiche dell'intera tradizione illustrata della *Commedia* portata a compimento da Gianni Pittiglio⁸⁹. Unica voce discordante, in ambito storico-artistico, è quella di Gian Lorenzo Mellini che, come meglio vedremo, già in uno studio del 1962⁹⁰ rifiutava l'ipotesi di filiazione diretta e profilava la possibilità che i due manoscritti discendessero entrambi, in maniera autonoma, da un modello preesistente.

Per quanto invece concerne la tradizione del testo, i due esemplari – latori, come visto, del commento alle tre cantiche del Lana, compresa «l'altrimenti inedita giustapposizione»⁹¹ 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 dal 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 40.01], il quale ne aggiunge di propri»⁹².

⁸⁴ Gli studiosi segnalano i rapporti di diretta discendenza tra i due codici sia nella scheda dedicata al ms. 67 del Seminario (BMS, p. 305: «The manuscripts served as model for Florence, Bibl. Laur., Plut. 40.01») che in quella dedicata al Laurenziano 40.01 (BMS, p. 226: «The composition are based on a Paduan or Veronese model, Padua, Biblioteca del Seminario 67»).

⁸⁵ Cfr. R. MANETTI-P. MARIO, *Dante Alighieri. Commedia* (scheda nr. 67), cit., p. 143.

⁸⁶ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *I manoscritti miniati*, cit., p. XXXIV.

⁸⁷ Cfr. *ibid.*: «è da sottolineare come senz'altro nel 1456 il manoscritto [*scil.* Cod. 67 del Seminario] si trovasse a Ferrara poiché in tale anno ivi ne venne fatta una copia oggi alla Biblioteca Laurenziana di Firenze». Tuttavia, Paola Mario, in un contributo precedente a quello appena citato (P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144), esponeva qualche «motivo di perplessità» in merito, legato alla datazione che è possibile ricavare a partire dalla moda cui si ascrivono i costumi impiegati nella *Commedia* del Seminario, e che, non coincidendo con il gusto e le tendenze di primo Quattrocento, conducevano a valutare la possibilità che esistesse un codice-modello più antico; la questione viene però risolta dalla studiosa concludendo «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 Padovano (e di un suo possibile antografo) a partire dai costumi dei suoi personaggi, cfr. *infra*.

⁸⁸ Cfr. C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., *passim*.

⁸⁹ Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., *passim*.

⁹⁰ G.L. MELLINI, *Disegni di Altichiero e della sua scuola (1)*, cit.; ID., *Disegni di Altichiero e della sua scuola (2)*, cit.

⁹¹ F. ROMANINI, *Altri testimoni della «Commedia»*, cit., p. 87.

⁹² M. VOLPI, *Per L'edizione del Commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, cit., p. 307, 113n.

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, approdano invece a differenti conclusioni⁹³. Le analisi testuali, condotte sempre sulla base del 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 ipotizzare l'esistenza di un antigrafo comune, cui risalirebbe l'intera *mise en page* dei due codici, la disposizione e l'interazione, sulle carte, di testo, commento e apparato illustrativo⁹⁴. Nell'ultimo stemma della *Commedia* pubblicato da Trovato⁹⁵, i due testimoni, collaterali, verrebbero dunque a costituire la biforcazione di un antigrafo denominato *q*, discendente a sua volta da una delle tre ramificazioni settentrionali (nello specifico, la ramificazione *p*) della più ampia famiglia γ ⁹⁶. In una più recente proposta, comunicata solo oralmente⁹⁷, i due manoscritti qui considerati vengono invece fatti risalire, a seguito della soppressione della famiglia γ , a un diverso subarchetipo detto β_0 . Le acquisizioni circa la collateralità dei due testimoni restano comunque immutate dal momento che questi, pur a seguito dello spostamento stemmatico, risultano ancora discendenti in via autonoma dall'antigrafo siglato *q*, a sua volta ancora dipendente da *p*.

L'ultima ricostruzione genealogica, ricavata dallo studio dei processi di trasmissione del testo, si rivela dunque in accordo con quanto solo sospettato già quarant'anni prima da chi, come Mellini⁹⁸, ragionando – pur cursoriamente – sui processi di copia e trasmissione delle immagini, giungeva – e ancor prima che si sedimentasse il giudizio critico vigente – a postulare l'esistenza di un antigrafo miniato a monte dei due esemplari danteschi.

⁹³ Cfr. *Nuove prospettive I*, pp. 77, 86-87; *Nuove prospettive II*, pp. 197-198.

⁹⁴ Cfr. *Nuove prospettive II*, p. 197: «La collateralità del tardo, e spesso corrotto, Laur. 40.01 (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 [...] Katuscia Zanovello. Zanovello 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*». A seguito di una revisione del lavoro di Zanovello, segnalo che di circa 40 errori separativi tra Padovano e Laurenziano individuati dall'autrice, solo una decina risulta realmente di sostegno alla tesi difesa.

⁹⁵ Un primo «stemma dichiaratamente provvisorio» è reperibile in *Nuove prospettive I*, p. 643, poi aggiornato in *Nuove prospettive II*, p. 27.

⁹⁶ Cfr. *Nuove prospettive II*, p. 27. A proposito del ramo γ , segnalo altresì la differente posizione di G. INGLESE, *Una discussione sul testo della Commedia dantesca*, in «L'Alighieri», XXXIX, 2012, pp. 123-131, e di F. SANGUINETI, «*Novissime prospettive*» dantesche, in «L'Alighieri», XLIII, 2014, pp. 107-112.

⁹⁷ In occasione dell'ultimo Congresso Dantesco Internazionale tenutosi a Ravenna (30 maggio-2 giugno 2019).

⁹⁸ Cfr. G.L. MELLINI, *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (2), cit.

Mellini, il solo, come anticipato, tra gli storici dell'arte a non difendere un rapporto di discendenza diretta tra i due testimoni, citava il corredo del ms. 67 di Padova in tutt'altro contesto, all'interno di uno studio ben più ampio dedicato all'attività di disegnatore di Altichiero da Zevio e ai prodotti manoscritti potenzialmente ascrivibili alla sua mano o alla collaborazione della sua scuola. Sebbene soli 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 Avanzi⁹⁹, restavano implicitamente immutate le considerazioni maturate a proposito delle modalità di allestimento dei vari codici già presi in esame – poiché relative al *modus pingendi* dell'artista coinvolto e non alla sua specifica 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 (Darmstadt, Hessischen Landes und Hofschulbibliothek, ms. 101)¹⁰⁰. Ricondotte 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 conseguenze immediate 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»¹⁰¹. Vale a dire che la maggiore approssimazione evidentemente riscontrata nelle miniature del codice di Darmstadt rispetto a quelle «cromaticamente elaborate, compiute in tutti i particolari e completamente autonome»¹⁰² della *Tebaide*, poteva agilmente giustificarsi, per Mellini, alla luce del fatto che il codice petrarchesco non nascesse come progetto indipendente ma si limitasse a

⁹⁹ ID., *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Edizioni di comunità, 1965, *passim*. Non totalmente persuaso dalla proposta di attribuire ad Altichiero l'ampio *corpus* di codici illustrati ricostruito da Mellini era già stato, l'anno appena precedente, R. 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 in particolare alla quantità dei disegni che, per via di affinità stilistiche, finivano per essere ascritti alla mano di Altichiero: «il Mellini è venuto prospettando un'attività di Altichiero davvero imponente. Una simile attività avrebbe dovuto essere quasi preminente, tanto da essere in qualche modo documentata o ricordata, mentre invece fonti e documenti ci attestano solo l'attività di frescante di Altichiero». La più recente voce enciclopedica di F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero*, in EAM, I, 1991, pp. 458-463, in merito alle illustrazioni variamente attribuite ad Altichiero, conclude che «tra le opere 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).

¹⁰⁰ G.L. MELLINI, *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (2), cit., pp. 1-24.

¹⁰¹ ID., *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (1), cit., p. 18.

¹⁰² *Ibid.*

replicare 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 allora di spiegarne la particolare approssimazione di scene e disegni e l'aspetto maggiormente dimesso (rispetto agli esiti alti degli appena menzionati codici di Stazio e Petrarca) proprio sottolineandone l'evidente affinità con un altro codice dantesco, un «*Dante* fiorentino»¹⁰³, che altri non è che il nostro Laurenziano 40.01. L'esistenza di un secondo codice dantesco dal corredo iconografico pressoché identico al primo appariva allo studioso condizione analoga a quella che gli aveva permesso di dimostrare la paternità altichierasca del codice di Petrarca, il cui artista, come detto, replicando su pergamena gli affreschi della Sala padovana, avrebbe agito sulle carte con minore precisione.

Il corredo del *Dante* padovano, per Mellini, appariva dunque di esecuzione modesta in quanto prodotto non originale ma di copia. Le somiglianze con il Laurenziano spingevano infine a postulare l'esistenza di una fonte comune, che, seguendo la prima ipotesi dello studioso, si sarebbe identificata in «un *Dante* – ora ignoto, oppure distrutto – illustrato da Altichiero»¹⁰⁴, e successivamente, abbandonata tale attribuzione, in un *Dante* forse miniato da «un abilissimo illustratore padovano»¹⁰⁵ non identificato, ma ad ogni modo responsabile della decorazione di un primo (perduto?) antografo dantesco, poi modello dei due codici affini ancor oggi conservati.

Alla luce di tali premesse bibliografiche, non resta ora che procedere a una collazione integrale dei due apparati illustrativi, mirata alla registrazione di tutte le varianti iconografiche ivi disseminate e a una loro più puntuale classificazione. I raffronti iconografici risultano agilmente praticabili sull'intera estensione dei due corredi, ad eccezione, naturalmente, dei soli 13 luoghi (12 nel primo codice e 1 nel secondo), su un totale di 100, interessati da lacuna iconografica¹⁰⁶.

Propongo, dunque, qui di seguito la discussione puntuale dell'insieme delle varianti iconografiche rinvenute tra i corredi del ms. 67 del Seminario patavino (= **Pad**) e del Laurenziano Pluteo 40.01 (= **Laur**), focalizzando l'attenzione sul *modus operandi* del codice

¹⁰³ ID., *Disegni di Altichiero e della sua scuola* (2), cit., p. 9.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ G.L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, cit., p. 95.

¹⁰⁶ Cfr. *infra*.

più tardo e distinguendo gli interventi variantistici a questo attribuibili in quattro sottocategorie meglio definite: **a)** *varianti adiafore e interpolazioni di Laur*; **b)** *innovazioni di Laur*; **c)** *errori propri di Laur*; **d)** *correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Laur*.

I raffronti puntuali, canto per canto, tra i corredi visivi dei due codici hanno richiesto di operare, all'interno della categoria più generale di errore, un'ulteriore importante distinzione tra *errore iconografico*, da intendere – come chiarito nella sezione introduttiva di questo lavoro – in relazione alla più o meno corretta trasposizione visiva del contenuto tradito dal testo, ed *errore di copia*, da ricondurre all'atto della riproduzione materiale di una data soluzione visiva dal codice modello. Su un totale di 87 confronti effettuati, è stato possibile registrare due sole occorrenze per la prima tipologia di errore (entrambe attestate in Laur) e un'unica occorrenza per la seconda (attestata invece in Pad). Quest'ultima sarà pertanto discussa nell'ambito della sottocategoria **c1)** *errori caratteristici di Pad*. Segue, infine, la disamina di un'ultima variante, classificabile come **e)** *interpolazione di Pad*.

a) VARIANTI ADIAFORE E INTERPOLAZIONI DI LAUR

Si diranno *varianti adiafore* di Laur tutte le variazioni, rispetto a quanto riportato in Pad, di soggetti, cromie o ambientazioni in grado di costituire una lezione alternativa a quella tradita dal codice affine, ma non tali da lasciar ipotizzare un fraintendimento del modello di riferimento né da contraddire il dettato dantesco e con questo qualificarsi come errori iconografici certi. Si classificheranno invece come *interpolazioni* tutti i liberi inserti aggiuntivi di Laur, assenti in Pad e spesso privi di un appiglio testuale esplicito in grado di motivarli (molte delle interpolazioni segnalate, come si vedrà, accomunate sotto questa etichetta per esigenze di classificazione, possono parimenti dirsi, ribaltando il punto di osservazione, *omissioni* di Pad).

If III, c. 10r. *Dante e Virgilio davanti a Caronte traghettatore* [figg. 8 e 8a]

La miniatura che introduce al terzo canto dell'*Inferno* di Laur, parzialmente abrasa, mette in scena il momento dell'incontro dei due *viatores* con il primo guardiano degli Inferi. Collocate al di sotto di una struttura architettonica solo parzialmente sovrapponibile a quella già ritratta in Pad (c. 11v), le figure di Dante e Virgilio risultano compromesse nella parte superiore e visibili unicamente dal busto in giù (ne sono erasi in particolare i volti e le spalle). I due poeti guardano idealmente in direzione del fiume Acheronte, al di sopra del quale avanza, «per nave» (*If* III, 82) e diretto alla riva, Caronte traghettatore di anime.

Se, tra le due soluzioni, risultano del tutto 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), Laur si discosta da Pad per alcuni aspetti concernenti la conformazione fisica del guardiano incontrato sulla prima soglia infernale: privato delle due ali di pipistrello che caratterizzano il primo, dotato di un solo corno arcuato (l'altro appare sottile e allungato, comunque di forma visibilmente differente), provvisto infine di una coda lunga e volteggiante a fronte di quella corta e pelosa del guardiano di Pad, il Caronte di Laur risulta complessivamente distante dal diavoleto tutto medievale di cui è latore il manoscritto più antico. Trattandosi in entrambi i casi di figurazioni decisamente 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 buonissima probabilità dal gusto personale dei miniatori e/o dal grado di fedeltà di ciascuno alla lezione di un proprio eventuale antigrafo.

If XXVIII, c. 91v. *Dante e Virgilio davanti ai seminatori di discordia* [figg. 9 e 9a]

Il quadretto illustrativo realizzato da Laur, estremamente consonante con quello traddito da Pad (c. 86r), focalizza l'attenzione sulla condizione infernale di cinque anime dannate (a fronte delle sei espressamente nominate dal poeta), con particolare interesse per il breve dialogo di fine canto tra Dante e Bertram de Born. In entrambe le miniature Bertram, nonostante sia l'ultima figura incontrata e descritta nel testo, appare difatti 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, non particolarmente connotato, appare intento ad aprire con forza la bocca di Curione al fine di mostrarne la lingua mozzata; Maometto «rotto» (*If* XXVIII 24), immortalato mentre mostra, sprezzante, al poeta i suoi indicibili squarci («guardommi e con le man s'aperse il petto», *If* XXVIII 29), e «le minugia» (*If* XXVIII 25) fuoriescono penzolanti dal suo ventre; infine Alì, «fesso nel volto» (*If* XXVIII 33), non propriamente «dal mento al ciuffetto» bensì interessato da una spaccatura confinata alla sola fronte. Manca all'appello dei seminatori di discordia espressamente nominati in questo canto soltanto la figurazione di Mosca de' Lamberti, omissa in entrambe le miniature.

Nella generale conformità delle soluzioni, Laur pratica una minima interpolazione, dotando Bertram de Born – prima anima da sinistra – di un secondo arto oltre a quello che sorregge

per i capelli la propria testa-lucerna. Il corpo acefalo del dannato è quindi qui ritratto con l'indice alzato, nell'atto di dialogare con i due poeti, mentre in Pad la figura, con un braccio solo, non sostiene che la propria testa. L'assenza del *digitus argumentalis* per l'anima parlante del Bertram di Pad non compromette, comunque, l'armonia complessiva della porzione visiva da questo tradita, dal momento che, qualora si ignori la variante di Laur, tale soluzione basta comunque a sé stessa (il secondo arto della figura in scena, seppur di fatto assente, si immagina con facilità idealmente disteso lungo il corpo del dannato).

La lezione alternativa registrata in Laur può tanto qualificarsi come libera interpolazione del suo miniatore (se si immagina che Laur dipenda da Pad o da un codice del tutto simile a Pad) quanto riprodurre fedelmente una fonte diversa, comune a Pad (in tal caso, in ottica ricostruttiva, la lezione andrà chiaramente classificata come omissione di Pad).

If XXXIV, c. 107v. Dante e Virgilio davanti a Lucifero e traditori [figg. 10 e 10a]

La presente miniatura di Laur, molto meno compromessa della corrispondente di Pad (c. 102r), consente una più accurata disamina dei molti dettagli visivi derivanti dalla minuziosa descrizione dantesca, i quali concorrono a fare di queste due soluzioni iconografiche due quadretti straordinariamente fedeli al narrato dell'ultima tappa del viaggio infernale. Nonostante il differente stato di conservazione delle due miniature, appare subito palese la consonanza degli stilemi e dell'impostazione complessiva delle scene: in entrambi i quadretti visivi, vediamo difatti «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*); questi risulta dotato di «tre facce», «sei occhi» e «tre menti» (*If XXXIV 38 53*), con puntuale connotazione cromatica («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'avvalla», *If XXXIV 39-45*); possiede tre paia di ali («sotto ciascuna uscivan due grand'ali», *If XXXIV 46*), a loro volta cromaticamente corrispondenti alle teste da cui fuoriescono. Al folto gruppo di dannati scalpitanti sulla sinistra, si aggiunge la raffigurazione dei tre più celebri traditori e delle rispettive pene esemplari: 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 per di più vittima dei grossi artigli di Lucifero, cosicché possa – seguendo ancora il testo – soffrire di un duplice e sempre crescente tormento («a quel dinanzi il mordere era nulla / verso 'l graffiar» *If XXXIV 58-59*); gli altri due traditori, Bruto e Cassio, sono invece disposti (e torturati) in posizione contraria, con gli arti inferiori divorati da Lucifero e «il capo di sotto» (*If XXXIV 64*).

Sulla scena compaiono, infine, le due figurine di Dante e Virgilio, ritratte già capovolte in direzione della cavità in cui risulta conficcato lo stesso 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 si intravedono solo i piedi e una mezza porzione delle vesti, per cui il dettaglio cromatico impiegato si rivela strettamente funzionale a chiarirne l'identità. È qui difatti che si attesta la variante adiafora di Laur, il quale, rispetto a quanto accade in Pad, inverte i colori – e dunque le posizioni – dei due protagonisti in scena: a sinistra riconosciamo il colore della veste di Dante (blu) e a destra quello in prevalenza adottato per l'abito di Virgilio (rosso), mentre in Pad è possibile scorgere a destra il lembo della veste appartenente a quest'ultimo e a sinistra quello allusivo alla figura di Dante.

Pg I, c. 113r. Dante e Virgilio in dialogo con Catone [figg. 11 e 11a] – Pg II, c. 116r. Dante e Virgilio davanti all'angelo nocchiero [figg. 12 e 12a] – Pg III, c. 118v. Dante e Virgilio incontrano Manfredi [figg. 13 e 13a] – Pg XX, c. 165r. Dante e Virgilio in dialogo con Ugo Capeto [figg. 14 e 14a] – Pg. XXI, c. 169v. Dante e Virgilio incontrano Stazio [figg. 15 e 15a]

L'insieme dei luoghi di Laur qui citati risulta accomunato dall'interpolazione di alcuni dettagli non sostanziali (per lo più connessi all'ambientazione paesaggistica e alla scenografia di fondo dei singoli quadretti visivi), tutti di fatto assenti nelle corrispondenti miniature di Pad.

In tutti i casi qui menzionati – ma si tratta soltanto dei più macroscopici –, si assiste a minime aggiunte di particolari, che vanno dall'introduzione di un numero maggiore di elementi vegetali rispetto a quanto ritratto in Pad (è il caso di *Pg I* e *Pg III*) all'infoltimento dell'elemento botanico di norma solo stilizzato nelle corrispondenti miniature del codice più antico (cfr. *Pg XX* e *XXI*), fino all'aggiunta lampante – e di più corposa entità – di un piccolo monte a tre balze ricoperto da svariati arbusti, collocato in prossimità delle acque su cui avanza la barca guidata dall'angelo nocchiero di *Pg II*, e di cui invece, per la stessa miniatura, non si trova traccia in Pad.

Tali interventi variantistici, tutti puramente formali e di nessuna rilevanza esegetica, risultano classificabili tanto come liberi inserti aggiuntivi di Laur (a partire dallo stesso Pad o da un antigrafo comune) che come innocue omissioni di Pad.

Nell'ambito della figurazione del celebre episodio in cui la «lumera» (*Pd XI 16*) di San Tommaso narra a Dante e Beatrice la storia della vita di San Francesco, Laur parrebbe introdurre, rispetto a quanto si registra in Pad (c. 238v), una variante iconografica in apparenza innocua ma forse in grado di orientare l'identificazione dell'ultimo personaggio ritratto sulla scena. Se difatti non sussistono dubbi nel riconoscere San Tommaso nella prima figura ritratta in abiti domenicani e rivolta in direzione di Dante e Beatrice, qualche incertezza in più pone la seconda anima disposta di profilo e vestita dell'abito francescano. È possibile difatti che si tratti tanto di San Francesco¹⁰⁷ quanto di Bonaventura da Bagnoregio¹⁰⁸, il santo che, secondo la struttura narrativa a chiasmo caratteristica dei canti XI e XII del *Paradiso*, nel canto successivo darà voce alla vita di San Domenico, fondatore del secondo dei due ordini qui elogiati. Nell'intera tradizione iconografica della *Commedia*, la confusione dei personaggi in scena è difatti frequente, incoraggiata dall'intreccio narrativo stesso e spesso dall'assenza di attributi distintivi che permettano di decifrare con maggiore certezza se nei quadretti illustrativi relativi a questi canti siano ritratti i due santi lodati, i rispettivi cantori delle loro lodi o altri ancora¹⁰⁹.

La variante introdotta da Laur, e assente in Pad, consiste nella migliore definizione grafica dei piedi dell'anima francescana, che qui indossa i sandali e parrebbe mostrare traccia di alcune ferite. La presenza delle stimmate identifica chiaramente 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. L'introduzione di un simile dettaglio, invece mal definito o del tutto assente in Pad (si intravede, sotto la veste del santo, solo la sagoma di uno dei due piedi) non fornisce però, di per sé, informazioni significative sulla genesi della variante: come nel caso precedente, questa potrebbe difatti 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

¹⁰⁷ È quanto sostengono P. Brieger e M. Meiss (BMS, p. 308).

¹⁰⁸ Così G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 384.

¹⁰⁹ Sulla questione, e per una disamina degli errori e delle deroghe iconografiche relative all'illustrazione dei canti XI e XII del *Paradiso*, cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 384-385. Qualche osservazione ulteriore anche al termine di questo capitolo, al §1.7.

come riproduzione fedele della lezione (variata invece dall'artista di Pad) di un antigrafo comune.

b) INNOVAZIONI DI LAUR

Si diranno *innovazioni* di Laur tutte le varianti iconografiche non classificabili come adiafore né come errori certi, ma delle quali risulta altamente sospetta l'erroneità.

If I, c. 1r. *Dante nella selva; Apparizione di Virgilio a Dante* [figg. 17 e 17a]

Nell'ambito della decorazione della carta incipitaria del poema, in entrambi i manoscritti, *en bas de page*, ci si imbatte nella figurazione dell'episodio inaugurale del racconto dantesco: Virgilio giunge in soccorso a Dante, a seguito dell'incontro di quest'ultimo con le tre fiere. Sono questi gli unici due casi, su 188 scenette miniate disponibili tra Pad e Laur (89 illustrazioni in totale nel primo, 99 nel secondo), di miniature occupanti l'intero margine inferiore delle carte interessate.

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, non a caso, collocato al centro della carta, le indica a Virgilio appena sopraggiunto; il poeta latino, con fare rassicurante in Pad (c. 4r) ma meno espressivo in Laur, stringe la mano al discepolo e già segnala il percorso da intraprendere indicando il monte situato all'estremità destra della carta.

Nell'accordo complessivo delle due soluzioni, Laur innova con l'omissione dell'astro del sole (il «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle», *If* I 16-18), invece presente in Pad proprio in prossimità del «diletto monte» (*If* I 76). La lezione di Laur è fortemente sospetta di erroneità per l'alta rilevanza che il dato detiene a livello testuale, dunque classificabile come potenzialmente erronea sia nell'ipotesi che Laur copi il suo corredo direttamente da Pad sia che attinga da un comune antigrafo: trattandosi di un elemento del racconto in questo contesto tutt'altro che secondario, pare improbabile che un ipotetico antigrafo ne fosse sprovvisto e che possa trattarsi di innovazione di Pad. Perché così fosse, peraltro, Pad dovrebbe detenere una condotta generale ben più scrupolosa di quella che – come vedremo nel corso dei confronti – pare contraddistinguere.

If XX, c. 65r. *Dante e Virgilio incontrano gli indovini* [figg. 18 e 18a]

Il quadretto illustrativo relativo a questo canto focalizza l'attenzione sull'incontro dei due poeti con una schiera di anime di indovini e incantatori, tutti con il capo parzialmente rivolto

all'indietro in allusione alla peculiare pena che li colpisce («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) e, non da ultimo, sulla contrizione di Dante – maggiormente enfatizzata in Laur – alla vista di tale 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).

La variante introdotta da Laur investe la caratterizzazione della prima anima del gruppo, la quale, mentre qui non presenta particolari tratti distintivi e risulta dunque assimilabile a tutte le altre in qualità di anima generica, in Pad (c. 62r) possiede invece lunghi capelli, in parte raccolti su una spalla, e un accenno di seno femminile, risultando pertanto identificabile con quella di Manto, personaggio centrale del canto, citato rapidamente anche nelle due brevi rubriche sovrastanti le illustrazioni¹¹⁰. Come già osservato a proposito del precedente confronto, il dettaglio – che anche in questo caso di per sé non basta a raggiungere conclusioni definitive in relazione a quale dovette essere il modello di Laur (se direttamente Pad o un antigrafo comune ai due) – risulta strettamente connesso ai contenuti del testo dantesco; l'omissione del particolare rilevabile in Laur si configura dunque, con buona probabilità, come variante erronea introdotta dal suo miniatore che, all'atto della copia, evidentemente non coglie la pregnanza semantica del dettaglio e involontariamente innova. Al contempo, l'*usus* di Pad, come vedremo piuttosto passivo, scoraggia l'ipotesi di una sua propria innovazione a fronte di un antigrafo ipoteticamente in accordo con Laur.

If XXX, c. 97r. *Dante e Virgilio assistono all'aggressione di Gianni Schicchi su Capocchio e allo scontro tra Mastro Adamo e Sinone* [figg. 19 e 19a] – *If* XXXII, c. 102v. *Dante afferra Bocca degli Abati, Ugolino morde il capo dell'arcivescovo Ruggieri* [figg. 20 e 20a]

Nell'ambito della trasposizione figurata di due episodi di aggressione da parte di una prima anima su una seconda, le due miniature di Laur risultano accomunate, rispetto a quanto attestato in Pad, da una minore precisione nella resa grafica degli accadimenti.

Nel primo quadretto visivo l'attenzione dell'osservatore ricade preminentemente sulla tenzone tra Mastro Adamo, visibilmente idropico in entrambe le miniature (Laur, c. 97r; Pad, c. 92r), e il greco Sinone, ritratti non a caso in modulo maggiore rispetto alle altre due figure

¹¹⁰ La rubrica di Pad (c. 62r) recita: «Canto xx. tracta delli indovini et sortilegii 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».

sulla scena. La variante di Laur che qui interessa discutere compare invece all'interno dell'episodio più marginale della vignetta, che ritrae, sulla sinistra, Capocchio sormontato dall'anima di Gianni Schicchi e da questa brutalmente aggredito alla nuca («in sul nodo / del collo l'assannò», *If* XXX 28-29). Mentre in Pad l'assalto è ben visibile e peraltro arricchito da una traccia di sangue rosso vivo, che compare in prossimità della bocca del «folletto» Gianni Schicchi (*If* XXX 32), in Laur la resa grafica del contatto tra i due risulta in parte deludente, scomparendo peraltro anche la traccia di sangue direttamente connessa all'aggressione da questi perpetuata a danno del compagno.

Una circostanza analoga si verifica in corrispondenza della raffigurazione della furia bestiale di Ugolino sull'arcivescovo Ruggieri, il quale, se in Pad risulta del tutto impegnato a rodere il cranio della propria vittima (c. 98r) e ancora una scia di sangue scivola giù lungo il collo di Ruggieri, in Laur, pur riproducendo la posa accovacciata già vista in Pad, il conte non morde la testa del suo nemico (ne trattiene unicamente le spalle) e anche in questo secondo caso, eliminata la fuoriuscita di sangue dal cranio del traditore, scompare quasi ogni traccia della cruenta aggressione; infine, per di più, lo sguardo di Ugolino, del tutto assente, parrebbe quasi rivolto al secondo frammento narrativo contestualmente visualizzato, cioè al Dante impegnato ad afferrare Bocca degli Abati «per la cuticagna» (*If* XXXII 97), più che concentrato sulla sua vittima.

Se per quanto concerne l'assenza in Laur dei rivoli di sangue – sia in riferimento alla miniatura di *If* XXX che a quella di *If* XXXII – si può pensare tanto a sue omissioni quanto a interpolazioni di Pad (eventualmente mirate a meglio definire la natura delle aggressioni), per quanto riguarda invece la resa grafica e la bontà della trasposizione iconografica delle due aggressioni, risulta indubbiamente più precisa la lezione trädita da Pad, in quanto offre una visualizzazione degli assalti delle due anime sulle proprie vittime di gran lunga più verosimile di quanto messo in scena da Laur.

Pg X, c. 138r. *Dante e Virgilio davanti al primo esempio di umiltà* [figg. 21 e 21a]

La miniatura di Laur relativa a questo canto, estremamente somigliante a quella di Pad (c. 130r), inscena il momento della fruizione da parte del poeta e pellegrino Dante del primo esempio di umiltà intagliato nel marmo della cornice purgatoriale. La soluzione offerta da Laur replica la medesima gestualità e le medesime pose delle figure ritratte in Pad: in entrambe le proposte, Virgilio indica a Dante la direzione in cui aguzzare la vista e Dante appare raccolto in preghiera. Allo stesso modo, la Vergine Maria e l'Arcangelo Gabriele si presentano entrambi inginocchiati, la prima giunge le mani in ascolto («e avea in atto

impresa esta favella / “Ecce ancilla Dei”», Pg X 43-44), il secondo la guarda e addita («Giurato si saria ch'el dicesse “Ave!”», Pg X 40). Concordi tra i due codici appaiono anche la collocazione dell'*exemplum* (raffigurato sulla superficie rocciosa del monte) e gli attributi dei due protagonisti della vicenda biblica: lunghe vesti drappeggiate e un'aureola dorata sul capo di entrambi; grandi ali piumate e un giglio dal lungo stelo per l'Arcangelo.

La sola variante iconografica qui rintracciabile e ascrivibile a Laur si situa sul piano cromatico, in particolare nella scelta di dipingere con tinte tenui le vesti e gli attributi dei due personaggi ritratti sulla roccia. Questi in Pad risultano invece del tutto uniformi – ad eccezione dell'aureola dorata – con il colore della pietra nella quale sono intagliati: «conobbi quella ripa intorno / [...] esser di marmo candido e addorno / d'intagli» (Pg X 29-33). La soluzione di Pad dunque, com'è subito evidente, meglio si attiene ai contenuti del testo, trattandosi appunto di figure ricavate dall'incisione del marmo e non dipinte. Anche in questo caso, e per le stesse ragioni esposte nei due confronti precedenti, è altamente probabile che sia Laur a introdurre nel quadretto illustrativo riprodotto dal modello – e quasi sicuramente in maniera del tutto inconsapevole – una propria personale variante (poi rivelatasi erronea dal punto di vista dell'aderenza dell'immagine ai contenuti del testo di riferimento).

Pd XXVII, c. 307r. Dante e Beatrice davanti a San Pietro, San Giacomo e Adamo

[figg. 22 e 22a]

La vignetta dedicata a questo canto inscena l'incontro e il dialogo di Dante, accompagnato 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 è riconoscibile grazie alla presenza dell'attributo canonico delle chiavi, una in oro e l'altra d'argento, ben visibili sulla scena, e affiancato dalle due figure di San Giacomo e Adamo che, nei quadretti illustrativi dedicati ai canti precedenti (rispettivamente al XXV e al XXVI del *Paradiso*) – come del resto accaduto per lo stesso San Pietro a *Pd XXIV* – avevano già fatto la loro comparsa in scena ciascuno singolarmente. L'unione delle figure in un unico quadretto visivo risponde probabilmente all'indicazione testuale secondo la quale tutte e quattro le anime sante precedentemente incontrate – San Pietro, San Giacomo, San Giovanni e Adamo – si concentrano, a quest'altezza, in un'unica apparizione luminosa («Dinanzi a li occhi miei le quattro face / stavano accese», *Pd XXVII* 10-11) e certo fa problema il fatto che, in entrambi i codici, le anime ritratte siano soltanto tre e, tanto in Pad quanto in Laur, San

Giovanni non figuri affatto¹¹¹, né qui a *Pd* XXVII, né all'interno della miniatura illustrante il canto immediatamente precedente.

L'accordo delle soluzioni di Pad e Laur, dagli attributi impiegati per i santi al numero dei personaggi ritratti in scena, non può dirsi totale unicamente per la variante, introdotta dal secondo, a meglio caratterizzare la figura di Adamo: questi, oltre ai raggi luminosissimi che ne circondano il corpo ricoperto da lunghi capelli, come già in Pad (c. 288r), dispone difatti anche di un'aureola dorata, di dimensioni e tipologia analoga a quella degli altri due santi che lo precedono.

Tale variante ha buone ragioni di essere ritenuta erronea e ascrivibile al solo Laur poiché introdotta unicamente in questo specifico luogo visivo e invece del tutto assente nella miniatura appena precedente, che pure raffigura l'anima di Adamo in dialogo con Dante. La lezione alternativa di Laur risulta agilmente spiegabile come variazione meccanica, molto probabilmente indotta dall'assimilazione dell'aspetto della terza anima (Adamo) con le altre due in scena (Pietro e Giacomo), già così caratterizzate.

c) ERRORI PROPRI DI LAUR

Si diranno *errori* di Laur (e, al punto seguente, errori di Pad) tutti i casi di varianti iconografiche in grado di denunciare una mancata comprensione e/o un'erronea riproduzione delle soluzioni adottate dal modello di riferimento. Dall'insieme dei confronti effettuati, è stato possibile classificare come errori certi tre sole varianti (due introdotte da Laur e una da Pad). Differisce peraltro, come anticipato, la tipologia di errore rispettivamente registrata: nel primo caso – Laur – si parlerà di *errori iconografici* (il fraintendimento del modello è comprovato dall'allontanamento della proposta visiva dal dettato del testo), nel secondo – Pad – trattasi invece di *errore di copia* (l'alterazione del modello è mera conseguenza di una svista meccanica del miniatore e non ha relazioni con il contenuto del testo).

If XII, c. 38r. *Dante attraversa il Flegetonte in groppa a Nesso* [figg. 23 e 23a]

Il presente quadretto illustrativo 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

¹¹¹ 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 sopramenzionati) e San Giovanni Battista (in parte invece rispondente all'iconografia qui impiegata). Non di questo avviso G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 439 e 443, che qui riconosce senza esitazione una rappresentazione di Adamo; allo stesso modo già BMS, p. 202.

a Chirone, perché Dante, «ché non è spirto che per l'aere vada» (*If* XII 96), possa ammirare i diversi gradi della punizione riservata ai violenti ivi puniti. La proposta visiva di Laur, come del resto quella del collaterale Pad (c. 37v), si mostra particolarmente aderente al dettato testuale: elementi come la corretta riproduzione della natura biforme 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 centauro¹¹² fanno di queste miniature uno dei pochi casi in cui il diretto legame delle illustrazioni con il testo risulta realmente tangibile.

Nell'accordo generale, di una lezione iconografica con l'altra e delle due con il testo, Laur introduce però una variante significativa: il miniatore più tardo, rispetto a quanto accade nel collaterale più antico, 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 senza ambiguità 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). Considerata la chiarezza del testo e l'imprescindibilità del riferimento per questo specifico contesto infernale, è pressoché certo che la variazione del colore delle acque del fiume attestata nella miniatura di Laur rappresenti una libera innovazione del suo miniatore, molto probabilmente indotta da un'attività di copia delle immagini che ignora i contenuti del testo cui queste si riferiscono e dunque, pur nella complessiva precisione delle riproduzioni grafiche dal modello, lascia tracce sparse di pochi dettagli non intesi. Questa variante di Laur è pertanto inquadrabile come suo primo e personalissimo errore iconografico certo.

Pg VIII, c. 132r. *Dante e Virgilio nella valletta dei principi* [figg. 24 e 24a]

La trasposizione visiva dell'intreccio narrativo di questo canto ad opera di Laur risulta in buona misura convergente con quanto tradito da Pad (c. 125r): concordi lo schema compositivo, il numero di personaggi in scena e la buona leggibilità complessiva dell'immagine, incentrata sul momento della cacciata del serpente dalla valletta dei principi per intervento di due messi celesti; a indicare «la mala striscia» (*Pg* VIII 100) è Sordello,

¹¹² 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 – dimenticano tale distinzione e ci presentano entrambi i poeti in groppa al centauro. È quanto per esempio accade nelle corrispondenti miniature dei seguenti esemplari illustrati del poema: Chantilly, Musée Condée, ms. 597 (c. 99r); Altona, Schulbibliothek des Christianeums, nr. 2 Aa.5./7 (c. 21r); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152 (c. 10v), Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. It. 2017 (c. 147r); Londra, British Library, ms. Yates Thompson (c. 21v). Cfr. BMS, p. 132, 13n.

esegeta dell'evento straordinario, mentre accanto a Dante, in allusione al dialogo compreso tra la prima apparizione degli angeli e la cacciata del serpente, figura verosimilmente Nino Visconti (risulta invece omessa l'anima di Corrado Malaspina).

Tra le due soluzioni diverge unicamente la colorazione delle vesti e delle ali dei due messi celesti: in Laur gli abiti dei due angeli risultano di colore verde e rosa pastello, e le ali di entrambi sono caratterizzate da sfumature rosse e verdi; appaiono invece cromaticamente uniformi e interamente color ocra o giallo-bruno sia le vesti che le ali dei due angeli di Pad. Allo stesso modo, e sempre sul piano cromatico, divergono le spade impugnate dagli angeli: in grigio chiaro (colore delle lame) quelle di Laur; «affocate», cioè di fuoco, quindi rosse, quelle di Pad. Entrambe risultano vicine alle indicazioni dantesche per la forma impiegata: «due spade [...] / tronche e private de le punte sue» (*Pg VIII 26-27*).

La maggiore vicinanza al dettato del testo che il particolare impiego del rosso per le spade lascia intravedere in Pad può essere confermata a livello più ampio se si ammette che lo stesso color ocra, proprio di larghissima parte del suo corredo, non sia altro, in realtà, che il risultato di un'alterazione del colore originario: il verde. Lo confermano già contestualmente «l'erba e ' fior» (*Pg VIII 100*) tra cui avanza il serpente, in Pad pure giallo-ocra mentre in Laur di colore verde acceso, così come una porzione della veste stessa di Virgilio, in Pad ritratto di rosso e di ocra (così come in tutte le miniature disponibili dal primo canto dell'*Inferno* al XXIX del *Purgatorio*), mentre in Laur vestito di un abito rosso e verde, con puntuale impiego di quest'ultimo in tutti i luoghi in cui in Pad occorre l'ocra¹¹³. Se dunque si conclude che il color ocra che oggi ricopre interamente i due messi fosse in origine verde, si deduce pure che le due figure di Pad rispondessero correttamente 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»), mentre quelle di Laur vi si adeguassero solo in parte, interessate da varianti cromatiche quasi certamente ascrivibili al gusto personale del miniatore.

In linea con il precedente confronto, si potrà dunque considerare erronea la lezione di Laur, introdotta a partire da un modello corretto, a seguito del mancato intendimento dell'aspetto cromatico quale elemento nient'affatto secondario ai fini di una corretta trasposizione visiva dei contenuti suggeriti dal dettato del testo.

¹¹³ Numerosissime, in Pad, le occorrenze in cui si registra l'impiego del giallo-ocra al posto del verde invece utilizzato in Laur e che, a partire dai luoghi in cui il ricorso a quest'ultimo non rappresenta una scelta ma costituisce una necessità (per questioni di verosimiglianza o di aderenza al testo), concorrono a far sospettare che l'intero corredo di Pad abbia subito un'alterazione della tinta originaria. Per qualche ulteriore considerazione in merito, rimando all'ultimo paragrafo di questo primo capitolo (cfr. §1.7).

c1) ERRORI DI PAD

Pg XI, c. 132v (Pad). Dante e Virgilio davanti alle anime dei superbi [figg. 25 e 25a]

L'incidente figurativo occorso a quest'altezza del percorso visivo offerto dal codice più antico obbliga a invertire per un momento l'ottica di analisi e a trasferire l'attenzione dal *modus operandi* del miniatore di Laur a quello dell'artista di Pad. La lezione di Laur (c. 140v), senz'altro buona, conduce difatti a riconoscere, di contro, l'erroneità di quella trådita da Pad. Si potrà già annotare che la variante migliore di Laur – alla luce in particolare delle imprecisioni praticate dallo stesso miniatore appena discusse – non si spiegherà postulando una sua personale innovazione ma potrà giudicarsi fedelmente riprodotta in accordo con quanto trådito da un comune antografo, la cui esistenza verrebbe peraltro così comprovata. Ma procediamo con ordine.

La vignetta illustra 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 ritrae tre figure, ciascuna delle quali sorregge una grossa pietra all'altezza della testa; poco più dietro si scorgono altre due pietre, evidentemente allusive alla presenza di ulteriori penitenti retrostanti. Laur disegna, allo stesso modo, tre figure sul davanti, ciascuna reggente una pietra sul capo; più dietro, anche in questo caso, figurano altre due pietre, ma questa volta i corpi che le sorreggono non vanno intuiti, poiché compaiono nitidamente.

Prova del fatto che non si tratti, come anticipato, di un'interpolazione arbitraria di Laur, potenzialmente incoraggiata dall'attenzione per una maggiore verosimiglianza grafica, si rintraccia nella presenza di un arto in più che, in Pad, compare tra i due inferiori del primo corpo a partire da sinistra e che non corrisponde ad alcun possessore. Perché mai Pad avrebbe inserito in scena un dettaglio totalmente decontestualizzato? La circostanza si spiega invece agilmente se inquadrata come errore meccanico all'atto della copia, come immediata conseguenza, cioè, della volontà di Pad, al momento della riproduzione dal suo modello, di eliminare alcuni elementi lì presenti (in questo caso, i corpi delle anime occupanti le file retrostanti), tradottasi invece nell'elaborazione di una lezione parzialmente erronea, a causa della copia, meccanica e distratta, di un dettaglio incongruo, rivelatosi in definitiva del tutto sovrabbondante.

Tale incidente, come si vede, porta con sé un'inevitabile deduzione: Pad non inventa il suo corredo ma lo copia da un prototipo già esistente. È così dunque provata quantomeno l'esistenza, finora solo postulata, di un antografo in tutto simile alle due copie più tarde.

L'insieme delle circostanze appena ripercorse in riferimento alle due miniature di *Pg XI* suggerisce infine che molto probabilmente Laur non copia dal collaterale più antico Pad, ma dal suo stesso antigrafo. Le lezioni discordanti tra Pad e Laur qui evidenziate sembrano difatti mostrare che, all'atto della copia e mediante due processi indipendenti, Pad avrà deciso arbitrariamente di eliminare due figure dalla scena e poi confuso i dati, mentre Laur si sarà limitato a registrare la lezione del modello in maniera del tutto fedele a quello: se Laur avesse guardato direttamente a Pad, in questo specifico luogo del testo iconico sarebbe stato francamente più economico, una volta riconosciuto l'errore, eliminare l'unico dettaglio incongruente, anziché completare, con l'aggiunta di ancora due corpi, l'insieme delle figure sulla scena; ma ciò che più conta – e che meno concerne la libertà di intervento concessa e in generale esercitata dai singoli artisti – è la fondamentale deduzione sulla spiccata superficialità e approssimazione che caratterizzano la copia condotta dal miniatore di Pad. Scongiura difatti la già remota ipotesi che si tratti di errore di Pad non commesso per sottrazione a partire da antigrafo ma autonomo e non sanato, il ricorrere, lungo i due corredi, di almeno altre due circostanze analoghe, solo esenti da declinazioni erronee. Mi riferisco ai due casi di *Pg XVI* (c. 143v) e *Pg XXVI* (c. 173r)¹¹⁴, nei quali in Pad vengono ancora eliminati gli arti inferiori delle figure che occupano le posizioni posteriori e se ne disegnano simbolicamente, in allusione a un gruppo più folto rispetto a quanto materialmente rappresentato, le sole teste. Nel primo caso, a *Pg XVI* [figg. 25b e 25c], Dante e Virgilio sono ritratti in dialogo con Marco Lombardo, l'anima gesticolante collocata in posizione leggermente più avanzata rispetto alle altre cinque sulla scena; di questo gruppetto di figure, come accaduto all'altezza di *Pg XI*, solo tre presentano il corpo per intero, mentre nella soluzione offerta da Laur (c. 153v), al contrario, tutti e cinque i corpi ritratti risultano completi. Nel secondo caso, a *Pg XXVI* [figg. 25d e 25e], il miniatore di Pad sfrutta l'espedito delle lingue di fuoco purificanti le anime dei lussuriosi per meglio mascherare la soppressione degli arti inferiori delle figure ritratte in secondo piano; al contrario, la proposta di Laur (c. 185r), nella sua integrità, è ancora una volta completa e più precisa. Queste due circostanze ulteriori informano dunque della non accidentalità della sottrazione di elementi praticata da Pad già a *Pg XI* e costituiscono anzi prova di una sua spiccata tendenza alla copia approssimativa dal modello: nell'insieme dei luoghi qui rintracciati

¹¹⁴ Un terzo esempio si rintraccia forse anche nella miniatura di *Pg III* (Pad, c. 112r; Laur, c. 118v), ma l'approssimazione con cui qui Pad ritrae le anime retrostanti le prime è molto meno marcata che negli altri due casi appena menzionati.

risulta evidente che Pad, abbozzata qualche figura principale, non necessariamente ne precisa tutti i dettagli anatomici e, nei casi più estremi, procede a tagliarne alcuni a sua scelta.

Sulla base delle precedenti osservazioni a proposito di *Pg XI* e per tutti i casi qui menzionati, non si dovrà allora concludere che Laur noti una lacuna nel modello e provveda a emendare, bensì considerare che il codice con buona probabilità riproduce fedelmente la lezione di un antigrafo, lo stesso a partire dal quale Pad elabora le proprie varianti e, almeno in un caso, cade in errore.

d) CORREZIONI CONGETTURALI E RIMANEGGIAMENTI DI LAUR

Si diranno *correzioni congetturali* di Laur tutte le lezioni iconografiche che paiono mostrare una maggiore aderenza al dettato del testo o una maggiore verosimiglianza delle soluzioni impiegate rispetto a quanto proposto in Pad. Le seguenti schede di confronto potranno mostrare che questo manipolo di varianti di Laur, in apparenza migliorative delle lezioni di Pad, risultano in realtà fedeli a un modello altro e meglio inquadrabili, ribaltando anche questa volta il punto di osservazione, come espunzioni o errori di Pad.

If V, c. 16r. Dante e Virgilio davanti a Minosse [figg. 26 e 26a]

A seguito di una significativa selezione dei contenuti rappresentati – una vera e propria costante esecutiva, come visto, del corredo miniato trådito da entrambi i nostri Pad e Laur – la trasposizione figurata del tessuto narrativo del V canto dell'*Inferno* si limita alla visualizzazione del solo incontro di Dante e Virgilio con Minosse, sopprimendo di fatto la figurazione del peccato punito in questo cerchio e in particolare – fatto più macroscopico – del celebre episodio di Paolo e Francesca. Un confronto delle soluzioni offerte dalle due miniature (Pad a c. 17v) consente di appurare la convergenza, davvero manifesta, degli schemi compositivi impiegati, e di registrare dunque un'unica variante iconografica.

Sia in Pad che in Laur, Virgilio avanza per primo e stringe la mano a Dante (per quanto questa volta non sussistano appigli testuali in grado di motivare l'inserito); poco oltre, compare il giudice Minosse, iconograficamente distante dal dettato dantesco poiché, come già avvenuto due canti prima per Caronte, del tutto cristianizzato. Pose e fattezze del guardiano convergono in entrambe le proposte visive: seduto su uno sperone roccioso che funge da trono, il mostro punta il dito verso i due pellegrini; possiede i principali attributi del demonio – orecchie appuntite, corno sulla fronte, ali di pipistrello, corporatura ricoperta di una spessa peluria di colore scuro, zampe palmate – cui si aggiunge, questa volta tenendo fede al testo,

una lunga coda che avvolge il corpo del mostro in numerosi giri (*If* V 6: «giudica e manda secondo ch'avvinghia»; *If* V 11-12: «cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa»).

Il dettaglio, però, di particolare evidenza in Laur, appare mal definito nell'illustrazione di Pad: nella trasposizione visiva dell'attributo, Laur conferisce maggiore verosimiglianza alle diverse porzioni di coda che cingono il busto di Minosse; soprattutto disegna con cura la terminazione di questo fascio arrotolato che, a conclusione di tutto il groviglio, mostra la sua estremità, chiusa in una punta ondulata, attraverso le due zampe del mostro. L'accorgimento è del tutto assente in Pad, che spezza invece bruscamente la coda del suo Minosse all'altezza della prima zampa, trasformando l'intero attributo in un ornamento quasi decontestualizzato che, già all'altezza del busto, pare più assimilabile a un drappo all'antica che a una vera e propria coda più volte arrotolata su sé stessa.

Una simile variante, di per sé non sufficiente a orientare significativamente le conclusioni in merito ai rapporti genealogici intercorsi tra i due codici, acquisisce invece peso maggiore se inquadrata nell'ambito delle approssimazioni praticate da Pad¹¹⁵. Alla luce, intanto, delle osservazioni esposte a proposito dell'errore commesso da quest'ultimo all'altezza di *Pg* XI, la lezione migliore offerta da Laur parrebbe spiegabile con la riproduzione fedele da antografo, più che con un rimaneggiamento elaborato a partire dalla soluzione imprecisa di Pad, senza peraltro trascurare il fatto che la correzione eventuale di un elemento iconografico simile da parte di Laur richiederebbe una familiarità con il testo (anche mediata da precise istruzioni) che non pare compatibile con la presenza, nello stesso codice, di errori iconografici ben più macroscopici, quali, ad esempio, l'alterazione del colore delle acque del fiume Flegetonte.

If VI, c. 18v. *Dante e Virgilio davanti ai golosi* [figg. 27 e 27a]

Il quadretto illustrativo relativo a questo canto mette in scena la pena riservata ai dannati del terzo cerchio, costretti a giacere sotto un'incessante pioggia di «grandine grossa, acqua tinta e neve» (*If* VI 10). In entrambe le miniature, non c'è traccia della figura del mostruoso Cerbero e dei tormenti perpetuati a danno dei peccatori, ma la rappresentazione si concentra interamente sulle anime qui punite, ritratte ammassate una sull'altra e tutte rivolte verso il terreno (*If* VI 37: «Elle giacean per terra tutte quante»). L'unica figura maggiormente in vista

¹¹⁵ Oltre al caso di *Pg* XI appena discusso, si vedano anche le schede seguenti e alcune delle circostanze già segnalate nell'ambito della discussione delle varianti censite come a) *Varianti adiafore e interpolazioni di Laur*.

è quella di Ciacco, dipinto con il dito puntato verso Dante, in chiara allusione al dialogo in atto (*If* VI 38-39: «fuor d'una ch'a seder si levò, ratto / ch'ella ci vide passarsi davante»).

La soluzione offerta da Laur si presenta nel complesso più accurata di quella di Pad (c. 20r), in particolare nella resa di alcuni dettagli che nel codice più antico restano invece sospesi o non rifiniti. Mi riferisco nello specifico alla figura dell'ultimo dannato sulla destra, ritratto di spalle, con la testa ripiegata sul corpo, che in Pad risulta invece acefalo; e, in maniera analoga, all'ultimo dannato più in basso, i cui due arti inferiori in Laur oltrepassano il confine della cornice ideale del quadretto visivo, mentre in Pad risultano troncati di netto. In ultimo, la pioggia infernale che in Laur ricopre anche i dannati accasciati al suolo, in Pad si interrompe subito prima di incontrare l'ammasso delle anime così punite.

Le prime due circostanze – pur guardando solo a Pad e senza il prezioso riscontro con la lezione di Laur – istillano certamente più di un sospetto sull'operato del miniatore più antico e offrono ulteriore sostegno all'ipotesi precedentemente formulata, ovvero alla possibilità che il suo corredo non sia originale ma risalga a un esemplare-modello ancora più antico: sorprenderebbe difatti non poco, senza richiamarsi a un prototipo di riferimento, la scelta di inserire nella narrazione visiva un corpo acefalo (peraltro in presenza di tutto lo spazio necessario a completarlo), in alternativa alla possibilità di interrompere la rappresentazione subito prima, includendo nella scena solo quanto compiutamente rifinito. Più verosimile, allora, che Pad abbia riprodotto la lezione figurata di un modello in maniera solo approssimativa, troncando il disegno una volta giunto al limite ideale prefissato per il quadretto iconografico (non a caso, a guardar bene, perfettamente simmetrico).

Di conseguenza, la lezione di Laur, certamente corretta, appare con buona probabilità, più che migliorativa di quanto attestato in Pad, direttamente discendente dalla soluzione originaria del comune antigrafo.

If XIV, c. 45v. *Dante e Virgilio davanti a Capaneo e i violenti del terzo girone*

[figg. 28 e 28a]

La miniatura di Laur relativa al XIV canto dell'*Inferno* si concentra prevalentemente sull'incontro di Dante e Virgilio con Capaneo, nella sezione del settimo cerchio riservata ai violenti contro Dio. Il protagonista del canto si erge sprezzante, con il dito puntato ai due poeti, e incurante della fitta pioggia di grosse 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»). Nella proposta visiva di Laur, accanto e intorno a Capaneo, oltre ai due poeti compaiono altre tre figure, assenti invece in Pad: sulla destra,

vediamo un uomo disteso e con il viso rivolto a terra; poco più indietro, un uomo seduto, ritratto nell'atto di sostenersi la testa con il braccio; a sinistra, un'ultima anima, di cui è dipinta la sola testa, emergente al livello del terreno stesso su cui poggia i piedi il re di Tebe. Queste tre figure, non immediatamente riconoscibili – e pertanto apparentemente sovrabbondanti – si spiegano in realtà, e tutto sommato agilmente, facendo ricorso al dettato del testo. All'inizio del canto, Dante e Virgilio, appena fuoriusciti dalla selva dei suicidi, si imbattono in «una rena arida e spessa» (*If* XIV 13); un gran numero di anime qui raggruppate sconta la propria colpa, ma Dante immediatamente precisa che di queste «molte gregge» (*If* XIV 19) ognuna soggiace a una particolare condizione; e così delle tre dannazioni elencate nel testo si ha puntuale riscontro nel quadretto illustrativo di Laur: «supin giacea in terra alcuna gente» (bestemmiatori), a cui corrisponde l'uomo dipinto sul lato sinistro della miniatura, per quanto in realtà, più precisamente, qui raffigurato in posizione prona; «alcuna si sedea tutta raccolta» (usurai), com'è ritratta la figura sul retro; «e altra andava continüamente» (sodomiti)¹¹⁶, categoria cui forse, in maniera meno esplicita, vorrebbe alludere la sola testa che qui fuoriesce dal sabbione, sulla destra. Se in quest'ultima figura andrà riconosciuto il corrispettivo della condizione infernale dei sodomiti, come la coerenza dell'illustrazione incoraggerebbe a pensare, si potrà spiegare la presenza della sola testa del dannato – e non dell'intero corpo nudo – immaginando che questo si collochi su un livello inferiore rispetto a quello sul quale poggiano i piedi Dante e Virgilio. Bisognerà, cioè, conferire maggiore profondità alla landa infuocata e immaginare che l'intera scena di dannazione infernale si svolga ad un livello più basso rispetto al punto di osservazione dei due poeti. Secondo la coerenza del 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. Infatti, quando poi 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'espedito iconografico – che si svela solo a partire dall'ultima figura della miniatura – consentirebbe dunque di anticipare visivamente le condizioni infernali dei prossimi canti, in perfetta linea con il testo, e di evitare al contempo la naturale confusione che potrebbe generare, se la scena si svolgesse tutta su un unico piano, la presenza di ben due figure intere ritratte in piedi. Così costruita la rappresentazione resta

¹¹⁶ Pr l'insieme delle citazioni, cfr. *If* XIV 20-24.

invece, nel suo complesso, molto lineare, e consente l'individuazione immediata di «quel grande» (*If* XIV 46) di Tebe, senza interferenza alcuna con gli ulteriori elementi a corredo della scena.

Se si confronta la presente soluzione con quella di Pad (c. 44v), emerge però nell'immediato l'assenza delle tre figurine ulteriori appena descritte e la presenza in scena della sola immagine impettita di Capaneo, protagonista esclusivo della landa infuocata. Quella che potrebbe apparire come una libera interpolazione di Laur andrà invece meglio inquadrata alla luce dei confronti tra varianti già discussi. L'introduzione autonoma di elementi ulteriori sulla scena da parte di Laur, che in linea teorica potrebbe chiaramente avvenire tanto a partire da Pad che da un comune antigrafo, in questo contesto risulta anzitutto in contraddizione con quanto già operato dal miniatore in altri luoghi: tali inserti, esegeticamente raffinati, presupporrebbero difatti una familiarità con il testo (ma anche, più verosimilmente, un semplice legame con i contenuti indotto dalla presenza di istruzioni per il miniatore) di cui Laur, come anticipato, non pare disporre: ne sono prova un caso macroscopico come quello di *If* XII, dove le acque del Flegetonte, notoriamente rosse, diventano di colore verde-azzurro o il vario numero di fraintendimenti del modello – quasi sicuramente involontari – che portano all'omissione o alla variazione, da parte di Laur, di elementi invece diversamente attestati nel prototipo: si pensi ai casi di *If* XX, con l'omissione di Manto, o a quello di *Pg* X, con la variazione delle tonalità impiegate per la visualizzazione del primo esempio di umiltà. Tali circostanze concorrono a meglio delineare il profilo del miniatore di Laur, a quanto pare tendenzialmente fedele al suo modello nella trasposizione degli schemi compositivi delle miniature e del numero di elementi in scena, salvo invece innovare, per lo più involontariamente, di fronte a pochi dettagli della soluzione-modello non colti o parzialmente fraintesi. Ne concludiamo che, anche per questo canto, il modello cui Laur dovette guardare possedesse gli elementi qui fedelmente registrati e che dunque, per forza di cose, tale modello non possa identificarsi con il nostro Pad.

In maniera del tutto coerente al proprio *usus pingendi*, non sorprende del resto che un miniatore come Pad, contraddistinto – s'è visto – da una spiccata tendenza alla semplificazione, possa aver omesso dalla scena alcuni elementi, soprattutto se ritenuti superflui all'immediata fruizione della tappa del viaggio dantesco qui rappresentata. Pad, come del resto già avvenuto a *Pg* XI, XVI e XXVI (ma a questo punto si potranno aggiungere anche i casi di *Pg* I-III), avrà verosimilmente individuato gli elementi non strettamente necessari e, certo di non alterare la fruibilità dell'immagine né l'immediatezza del quadretto

informativo – che conserva difatti tutti gli elementi essenziali della tappa infernale: ambientazione, dannato, relativa punizione – avrà provveduto ad eliminarli.

Ancora un ultimo elemento diverge tra le due miniature: Laur non presenta traccia di quello che in Pad appare come un vero e proprio sabbione infuocato (una lunga e morbida onda di sabbia) ai piedi di Capaneo, ma ambienta la scena su un terreno cromaticamente disomogeneo, in cui il colore della sabbia si unisce a tonalità tenui di azzurro. È altamente probabile che le rispettive differenti modalità di replica dal modello abbiano portato ad esiti finali divergenti pure per quanto concerne i dettagli più o meno secondari che compongono le ambientazioni: il sabbione di Pad è forse spiegabile come espediente risolutivo mirato ad uniformare la base scenica ridotta rispetto a quanto presente nel modello; il suolo figurativamente poco dantesco di Laur è forse una tra le innovazioni involontarie già viste di dettagli diversamente attestati nell'antigrafo, prova contestuale (e ulteriore) del fatto che gli altri elementi hanno un'origine ben precisa, individuabile nel prototipo-modello e non ascrivibile alla libera fantasia dell'artista di Laur.

e) INTERPOLAZIONI DI PAD

Pd VI, c. 215v (Pad). Dante e Beatrice davanti a Giustiniano e Romeo da Villanova

[figg. 29 e 29a]

Dal confronto delle due miniature dedicate alla rappresentazione del dialogo di Dante con le anime del cielo di Mercurio, appare subito evidente la discrepanza esistente tra le due soluzioni impiegate: in Pad l'anima beata di Romeo da Villanova (la seconda ritratta sulla scena) dispone di una sorta di lungo bastone, elemento invece del tutto assente nel corrispondente quadretto visivo di Laur (c. 230r).

Dal punto di vista iconografico l'inserito non stupisce, anzi risulta pienamente coerente con la caratterizzazione dell'anima ritratta e peraltro in linea con un certo canone illustrativo, rintracciabile in altri esemplari illustrati del poema, quali per esempio il Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8530 (c. 128r) o il Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36 (c. 140r): anche qui Romeo compare in veste di pellegrino, dotato di cappello e sostenuto da un bordone, fedelmente alla leggenda a lui legata, ispiratrice del ritratto stesso del Romeo ramingo, «povero e vetusto» di *Pd VI 139*.

L'assenza del bordone accanto all'anima dipinta in Laur induce a interrogarsi sulla genesi di tale discordanza e a chiedersi se si tratti di un attributo già presente nell'antigrafo e omesso

da Laur o invece, al contrario, di una libera interpolazione di Pad. A una prima analisi, entrambe le ipotesi parrebbero poco persuasive: postulare un'interpolazione di Pad potrebbe apparire in contraddizione con quanto affermato finora, dal momento che – come emerso da tutti i precedenti confronti – la tendenza all'approssimazione più volte riscontrata nel *modus operandi* di Pad si è sempre espressa in termini di sottrazione di elementi, di banalizzazione e semplificazione dei dettagli delle scene più complesse e mai nelle forme di un arricchimento del modello riprodotto. D'altra parte, ipotizzare un'omissione dell'attributo da parte di Laur equivarrebbe a riconoscergli un ampio margine di intervento sul testo iconico, finora mai esercitato, almeno non in termini di eliminazione volontaria di elementi iconografici macroscopici traditi dal suo antografo.

Se si osserva attentamente la soluzione di Pad, emerge però un dettaglio a mio parere dirimente per la ricostruzione di quanto verosimilmente accaduto: mi riferisco alle modalità esecutive con cui Pad realizza il suo bordone, giustapposto com'è alle braccia conserte di Romeo e non impugnato dal suo possessore, come la stessa verosimiglianza rappresentativa richiederebbe e come, del resto, accade negli altri codici miniati che registrano il canone illustrativo. La circostanza verificatasi in Pad parrebbe cioè rendere conto, pur nella presenza di un elemento aggiuntivo, di un *usus pingendi* del miniatore ancora una volta impreciso e approssimativo.

L'incongruità della soluzione si rivela difatti tanto più manifesta se la si confronta con gli esiti della miniatura di *Pd XXV* (Pad, c. 281r) [fig. 29b], in cui Dante e Virgilio figurano al cospetto di San Giacomo, tradizionalmente raffigurato nelle vesti del pellegrino e, anche in questo nuovo contesto, 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, correttamente definito, compare in entrambi i codici, in Pad come in Laur (c. 299r) [fig. 29c].

Una circostanza analoga si verifica nuovamente poche carte più avanti, al momento della seconda comparsa di San Giacomo, a *Pd XXVII*, questa volta affiancato da San Pietro e Adamo [figg. 29d e 29e]. Anche in questo caso la figura del santo conserva i suoi attributi tradizionali e impugna il bordone, con esatta corrispondenza tra Pad (c. 288r) e Laur (c. 307r). Non solo risulta analogo lo schema compositivo in cui si inserisce l'attributo iconografico (il santo impugna il bordone), ma si registra fedelmente, in entrambi i codici, persino l'inversione della mano deputata a sostenerlo.

Alla luce dunque del totale accordo tra Pad e Laur sia per le soluzioni di *Pd XXV* che per quelle di *Pd XXVII*, emerge ancora più nitidamente l'anomalia della prima variante tradita

da Pad (*Pd* VI) [figg. 29 e 29a], il quale, noncurante dell'attendibilità dell'inserito, giustappone, come detto, un lungo bastone alle due braccia conserte dell'anima di Romeo da Villanova.

Questi ultimi confronti paiono dunque svelare che Pad (o un altro menante, in un momento successivo) ha interpolato il testo iconico del modello, inserendo un elemento estraneo alla fonte, del quale Laur si rivela totalmente ignaro e pertanto sprovvisto. È difatti ragionevole supporre che, se fosse stato presente nell'antigrafo, quell'elemento sarebbe confluito anche tra le carte di Laur, esattamente com'è avvenuto poche miniature più avanti, al momento di raffigurare San Giacomo pellegrino. Il principale elemento rivelatore dell'assenza dell'attributo nel codice-modello da cui Pad copia (e dunque del fatto che si tratti di un'interpolazione imputabile allo stesso Pad) risiede ancora una volta nella scarsa preoccupazione di verosimiglianza mostrata dal miniatore, nel momento in cui giustappone bordone e braccia conserte, realizzando così un accostamento poco pratico e irrealistico, a fronte di ben altre due soluzioni di contenuto analogo e correttamente riprodotte. Il fatto che Laur, diversamente da Pad, non presenti traccia alcuna di attributi supplementari è, ancora una volta, del tutto in linea con la derivazione delle sue soluzioni non direttamente da Pad ma dal comune codice-modello.

Questa singolare interpolazione di Pad potrebbe spiegarsi con l'ipotesi di un ripensamento tardo da parte del suo miniatore, a modello basilare già copiato, forse dettato dall'esigenza di dotare l'anima totalmente spoglia di Romeo di un attributo identificativo, equivalente dell'alloro imperiale che incorona la prima delle due anime e consente di identificarvi senza alcun dubbio Giustiniano, – una soluzione che però sorprende alla luce della passività mostrata lungo l'intero lavoro di copia dal modello –, oppure con l'ipotesi di un intervento posteriore, ascrivibile ad altra personalità e non necessariamente coevo. Certo è che, facendo nuovamente luce sulle consuetudini operative dei due miniatori e unita a tutte le precedenti varianti qui analizzate, tale circostanza concorre a dimostrare l'esistenza di un modello ulteriore, comune ai due codici presi in esame, e a definire la strettissima familiarità di Pad e Laur ma non la diretta discendenza dell'uno dall'altro.

1.4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Pad e Laur

La discussione in dettaglio delle varianti iconografiche individuate tra Pad e Laur consente qualche prima considerazione conclusiva in merito alla natura della parentela intercorsa tra i corredi dei due esemplari esaminati.

Anzitutto è certamente smentita l'originalità del corredo trádito dal manoscritto piú antico, Pad, e dunque comprovata l'esistenza di un antigrafo con medesima impaginazione e contenuti, che dovette servire da modello ai responsabili del suo allestimento. Concorre a dimostrarlo l'errore iconografico commesso dal miniatore di Pad all'altezza di *Pg XI*, quando lascia, all'interno della vignetta in questione, traccia di una svista meccanica verificatasi durante la copia da un prototipo preesistente.

Appurata la presenza di un antigrafo alla base della decorazione di Pad, l'insieme degli errori e delle varianti iconografiche riscontrate lungo il percorso visivo offerto dai due corredi spinge alla conclusione che Laur abbia fatto capo non direttamente a Pad ma, a sua volta, allo stesso codice modello. Pur nell'essenzialità delle proposte visive tradite dai due codici e dunque nell'esiguità del campionario di varianti significative raccolte, concorrono a dimostrarlo le consuetudini operative dei due miniatori che da queste è possibile ricavare.

L'insieme delle varianti considerate è difatti in grado di restituirci due profili di artisti ben caratterizzati: se da un lato, in un arco temporale piú vicino all'allestimento del codice-modello, il miniatore di Pad si fa responsabile di una copia grossolana e corriva, tendente alla soppressione di elementi giudicati di non stretta necessità, ma privo di innovazioni sostanziali in grado di denunciare una sua totale distanza dal testo che illustra, dall'altra parte, e oltre cinquant'anni dopo il confezionamento dello stesso Pad, il miniatore di Laur si mostra particolarmente fedele al suo modello, meticoloso e preciso nella riproduzione degli schemi compositivi di ogni vignetta nonché di un altissimo numero di elementi sulla scena, ma al tempo stesso, in quanto responsabile, come il primo, di un processo di copia, a sua volta non esente da errori. Questi però, a differenza di quelli di Pad (riconducibili ad una precisa modalità operativa, dunque, come detto, alla semplificazione, quando possibile, di tutto quanto ritenuto secondario, e non all'alterazione della portata semantica delle iconografie di volta in volta implicate), si rintracciano in gran parte proprio sul piano ermeneutico, nella resa di alcuni dettagli minimi evidentemente non colti o non ritenuti significativi e dunque alterati dall'artista all'atto della copia, con buona probabilità per una certa sua scarsa familiarità con i contenuti del testo di riferimento: un caso particolarmente eloquente è quello della variazione delle sembianze della figura ritorta che in Pad si identifica con l'indovina Manto e che in Laur assume le fattezze di un'anima

generica (cfr. scheda relativa a *If XX*). Improbabile difatti – a voler difendere anche in questa circostanza l’operato fedele di Laur – che possa essersi trattato di innovazione di Pad, dal momento che una tale caratterizzazione avrebbe richiesto una sensibilità al testo, alla ricchezza e alla polisemia del narrato invece del tutto estranea a un artista che poche carte prima o altre dopo avrebbe soppresso elementi dall’antigrafo, come accade per le tre anime di violenti all’interno della miniatura di *If XIV* (cfr. relativa scheda) o per gli arti inferiori delle figure retrostanti in gruppi di anime di superbi (cfr. scheda *Pg XI*), iracondi (cfr. scheda *Pg XVI*), lussuriosi (cfr. scheda *Pg XXVI*). E, per altro verso, in riferimento a queste ultime circostanze, appare del tutto improbabile che possa essere stato Laur ad aggiungere, in special modo nel contesto di *If XIV*, le tre figure appena menzionate accanto a quella di Capaneo, inserto coerente con un’attenzione scrupolosa al dettato del testo del tutto estranea pure al *modus operandi* di Laur, ovvero dello stesso miniatore che, per ignoranza del dato testuale, giunge persino a mutare il colore delle acque del notissimo Flegetonte (cfr. scheda relativa a *If XII*).

La maggiore accuratezza mostrata da Laur nella resa di molti dettagli, anche secondari, afferenti agli schemi compositivi delle rappresentazioni e al contempo la sua minore attendibilità per la replica visiva delle soluzioni maggiormente legate ai contenuti del poema impedisce di attribuire a Laur interventi congetturali atti a migliorare il testo iconico di Pad: se così fosse difatti, si dovrebbe ammettere che Laur sia in grado di migliorare Pad con l’aggiunta di elementi particolarmente dotti (si pensi ancora una volta a quanto accade a *If XIV*) ma poi al contempo possa cadere in errore al momento della copia di soluzioni ben più elementari, quasi ovvie per chi conosce il testo o segue istruzioni anche essenziali (emblematiche, ancora una volta, le variazioni cromatiche del tutto arbitrarie o le lievi alterazioni di elementi nient’affatto secondari del tessuto narrativo). È dunque più economico concludere che Laur sia un copista pressoché fedele al suo modello per ciò che concerne la resa grafica, responsabile di errori sparsi, connaturati alla copia stessa, e che tale modello sia il medesimo cui avrà attinto l’artista di Pad, approssimativo ed essenziale in alcune specifiche circostanze e in definitiva latore di errori di natura molto diversa da quelli rintracciabili in Laur.

Un’ulteriore conferma della presenza di un antigrafo più antico alla base della realizzazione di Pad (e, successivamente, di Laur) potrebbe giungere dall’analisi dei costumi indossati da molti dei personaggi raffigurati in scena. Gli abiti ritratti da Pad sono, come visto, gli stessi poi riprodotti da Laur, sia per quanto concerne la moda cui risultano ispirati che molto probabilmente per i colori impiegati: come anticipato nella scheda di confronto

relativa a *Pg VIII* [figg. 24 e 24a], lungo il corredo di Pad si registra un'ampia diffusione del colore oca, riscontrabile in modo particolare in corrispondenza di tutti quei luoghi (porzioni degli abiti dei personaggi o elementi vegetali dello sfondo) che invece in Laur risultano realizzati in tonalità verde acceso. Per citare almeno i casi più significativi, risulta di colore oca (a tratti più chiaro, ad altri tendente al giallo-bruno) la tunica che si intravede, in tutte le miniature di Pad comprese tra *If I* (c. 4r) e *Pg XXIX* (c. 182r), sotto il mantello foderato di pelliccia indossato da Virgilio; dello stesso colore appaiono pure «le fronde di Minerva» che cingono la fronte di Beatrice e il manto che le copre le spalle, dalla sua comparsa in scena (*Pg XXX*, c. 186r) [fig. 54] fin quasi al termine del viaggio (*Pd XXX*, c. 301), così come la corta veste, munita di cintura per lo spadino, indossata da Cacciaguida nelle tre miniature di *Pd XVI-XVIII* (cc. 252v, 255v, 259v). Più sorprendente, infine, l'oca riscontrato nell'intero insieme delle occorrenze miniate di elementi vegetali, come accade – limitandoci a pochi esempi – per la resa cromatica dei cespugli di *If XIII* (c. 41v), dell'albero cui tendono le anime dei golosi a *Pg XXIV* (c. 166v), della florida vegetazione bagnata dal Lete e degli steli e delle foglie dei fiori colti da Matelda a *Pg XXVIII* (c. 178v) [fig. 64].

Tutti i luoghi di Pad appena elencati e molti altri assumono invece, come anticipato, una colorazione verde nelle corrispettive proposte visive di Laur. La coincidenza è sistematica e soprattutto estesa con una certa puntualità a tutti gli elementi la cui tonalità verde può dirsi connaturata agli stessi oggetti rappresentati (vegetazione e ambientazioni paesaggistiche in genere) e non subordinata al gusto personale dell'artista, tanto da indurre a sospettare che le miniature di Pad possano aver subito un'alterazione del primo colore impiegato, passando così dalla tonalità verde a quella giallo-bruna, oppure (ma molto più forzatamente) che Pad abbia sistematicamente mutato in oca tutte le occorrenze verdi dell'antigrafo. Elementi colorati di verde, peraltro, in Pad non sono del tutto assenti, ma è possibile rintracciarli unicamente in corrispondenza di alcune delle ramificazioni fogliacee che si dipartono dalle iniziali di canto e di commento, e mai all'interno dei quadretti che mettono in scena il viaggio narrato nel poema; molti dei fregi presenti nel codice parrebbero invece aver subito, al pari della gran parte dei quadretti visivi, un imbrunimento di foglie e frutti, molto probabilmente connesso ad un'analogia alterazione cromatica.

Tornando comunque ai costumi dei personaggi, è importante rilevare che l'accuratezza con cui vengono riprodotti gli abiti di Dante, Virgilio e Beatrice, oltre che in particolare di alcuni protagonisti dell'ultima cantica, si armonizza con un deciso adeguamento delle fogge agli usi e alle tendenze della moda tardo-trecentesca. Come ha difatti già osservato Paola Mario, «i costumi del *Dante* del Seminario non sono aggiornati

alla moda in uso intorno al 1400, con le sue amplissime maniche»¹¹⁷ ma 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 ritenuta degli ultimissimi del Trecento o – meglio – del primo decennio del Quattrocento, anziché ipotizzare, con la studiosa, che il miniatore di questo *Dante*, pur operando a cavallo tra i due secoli, non abbia aggiornato costumi e accessori dei propri personaggi¹¹⁸, lo scarto temporale potrà spiegarsi agilmente postulando, ancora una volta, che il corredo di Pad non nasca direttamente sulle sue carte ma riproduca un modello di poco più antico e con esso fogge e costumi caratteristici di un arco temporale precedente, seppur di poco, gli anni effettivi del suo allestimento.

1.5. Il corredo aniconico di Pad e Laur: la decorazione delle iniziali

Alla discussione delle varianti del testo iconico appena affrontata, sarà utile accostare una breve disamina del nutrito insieme di illustrazioni aniconiche che, assieme ai numerosi quadretti narrativi, compongono l'ampia e articolata decorazione di Pad e Laur. Un'attenta osservazione della morfologia delle iniziali di canto e di commento trädite da ciascun esemplare e delle modalità con cui queste interagiscono con i quadretti figuranti il contenuto del poema consente qualche osservazione ulteriore sulle fasi dell'allestimento dei due esemplari.

La tipologia di iniziale impiegata per le letterine incipitarie – escluse le prime quattro miniature di Laur, come detto in apertura ascrivibili ad altro artista e probabilmente rispondenti ad altro stile – risulta grosso modo concorde in entrambi gli esemplari miniati, inducendo dunque a sospettare che il codice-modello possedesse iniziali molto simili (sicuramente costruite a nastro) a quelle trädite da Pad e Laur. Come si può agilmente intuire, anche solo tenendo conto della distanza cronologica che separa i due codici, tali iniziali, pur rivelando nel complesso una buona comunanza tipologica, risultano di volta in volta riviste dai rispettivi miniatori e dunque interessate da varianti di diversa entità, concernenti i caratteri morfologici del fregio, il numero delle ramificazioni fogliacee, l'introduzione di fiori o frutti nella composizione, ecc.

¹¹⁷ P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144.

¹¹⁸ *Ibid.*

È altamente probabile che, in entrambi i manoscritti, le iniziali di canto e di commento siano state eseguite dagli stessi miniatori impegnati nella realizzazione delle vignette narrative. Mentre per Pad il dato è postulabile ma non dimostrabile, in Laur parrebbero provarlo una serie di circostanze tangibili: emblematico quanto accade, per esempio, all'altezza di *If* VII (c. 20v) [fig. 30], dove la ramificazione fitomorfa che trae origine dal riquadro ospitante l'iniziale a nastro *P* va a sovrapporsi chiaramente alla veste di Virgilio e quasi si confonde con essa, data l'identità della tonalità del verde impiegato sia per la colorazione dell'abito del poeta sia per la foglia del fregio; parrebbe ancora confermarlo, e sempre all'interno della stessa vignetta – ma l'osservazione può essere estesa a diversi altri casi analoghi –, il fatto che i piedi di Dante in questo caso (o di Virgilio o delle anime via via rappresentate in svariate altre circostanze) poggiano direttamente sul riquadro della lettera miniata che apre al canto¹¹⁹ o il fatto che, in un elevato numero di vignette, il verso incipitario del canto risulta significativamente prossimo al disegno o si sovrappone parzialmente ad esso¹²⁰.

Circostanze come queste, distribuite in gran numero lungo l'intera estensione del corredo di Laur, informano di una strettissima correlazione, in questo codice, tra l'iniziale miniata e il quadretto illustrativo di ciascun canto. In Pad, al contrario, tale dinamica risulta molto meno diffusa o quasi assente, dal momento che nella gran parte dei casi la vignetta illustrata appare autonoma rispetto al riquadro contenente l'iniziale o comunque visibilmente slegata dall'incipit del canto, circoscritta a una sorta di “cornice” immaginaria delineata dalle righe della scrittura, della quale il miniatore tende a rispettare i confini ideali. Se dunque per Pad parrebbe possibile concludere che chi ha provveduto alla decorazione dell'iniziale ha agito sulle carte per ultimo (o in concomitanza con la realizzazione della scena narrativa) e ha evidentemente tenuto conto, di volta in volta, degli spazi già occupati dalla scrittura, non si rivelano così immediate le conclusioni in merito alle fasi di realizzazione del corredo iconico e aniconico di Laur.

¹¹⁹ Episodi analoghi a *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).

¹²⁰ È quanto accade a *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* XXIII (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).

Le proporzioni delle iniziali di canto e di commento di Laur appaiono anzitutto sensibilmente irregolari, oscillando tra iniziali di piccole dimensioni (alte all'incirca quattro o cinque righe di testo) [fig. 31] e iniziali di medie dimensioni (le più ricorrenti, occupanti sei o sette righe) [fig. 32], fino a casi di lettere enormi, alte anche otto o nove righe [fig. 33] – e senza che la circostanza si spieghi con il particolare rilievo del luogo testuale in cui si ricorre a simili macroscopiche variazioni¹²¹. Al contrario, ancora, le letterine incipitarie di Pad mostrano misura sempre regolare e occupano sistematicamente lo spazio corrispondente a quattro righe di testo, senza distinzione alcuna tra quelle di canto e quelle di commento, e a sola eccezione, come ci si aspetterebbe, delle tre iniziali di cantica, tutte di modulo nettamente maggiore.

L'evidente difformità e l'asistematicità che caratterizzano la decorazione delle iniziali di Laur – soprattutto a fronte della serrata regolarità di quelle di Pad – induce a interrogarsi sul margine di autonomia del miniatore più tardo e a valutare dunque la possibilità che questi non sia stato obbligato a misurarsi con spazi prestabiliti dalla presenza della scrittura, ma che abbia agito sulle carte con una certa libertà, forse determinando in prima persona le dimensioni fisiche di ciascuna iniziale e obbligando poi il copista, di conseguenza, ad adattare la trascrizione dei versi agli spazi già miniati. Non sono pochi in Laur – e forse non a caso – i luoghi in cui chi trascrive il testo restringe significativamente la scrittura in corrispondenza delle righe occupate dall'iniziale di canto, per poi tornare alla consueta dimensione non appena superata la porzione miniata, oppure fa ricorso a una o più abbreviazioni per le parole collocate in fine di verso, per riuscire evidentemente a rispettare i confini imposti da uno spazio forse in parte già occupato [cfr. fig. 34]¹²². È quindi diffusa in Laur, in quanto conseguenza diretta dell'asistematicità delle proporzioni delle sue iniziali, una certa irregolarità nella trascrizione stessa del testo, che alterna, senza un'apparente ragione, canti in cui soli quattro versi fiancheggiano l'iniziale miniata a canti in cui la scrittura

¹²¹ È quanto si verifica, per limitarci a un esempio per cantica, nel caso dell'iniziale di commento a *If* XXX (c. 98r), inscritta in un riquadro alto ben 8 righe di testo, a fronte delle 6 occupate dall'iniziale che apre allo stesso canto (c. 97r); o nel caso dell'iniziale di commento di *Pg* X (c. 138v) che, con un'altezza di ben 9 righe di testo, supera le dimensioni di quella di canto (7 righe, a c. 138r). Abbastanza sorprendente infine quanto si verifica a *Pd* VI, quando sia l'iniziale di canto che quella di commento raggiungono l'altezza di 9 righe di testo (cc. 230r e 230v), superando di fatto le dimensioni della lettera che introduce al *Proemio* del *Paradiso* (3 righe, a c. 211v) e di quella relativa al commento al primo canto della stessa cantica (7 righe, a c. 212v), entrambe, per le rispettive posizioni occupate, di rilevanza indubbiamente maggiore.

¹²² Particolarmente eloquente in questa direzione il caso di *If* XX (c. 65r) [fig. 34], in cui si registrano un forte restringimento della scrittura per i primi quattro versi costeggianti l'iniziale, una significativa prossimità del primo verso alla base della miniatura, con abbreviazione delle ultime tre parole («convene far versi»), e persino una parziale sovrapposizione dell'ultima parola abbreviata («vsi») alla roccia che fa da pavimento alla scena infernale. Dinamiche simili anche a *If* XXVI (c. 85v), *If* XXXIII (c. 105r), *If* XXXIV (c. 107v), *Pg* XXXI (c. 200v).

rientra, costeggiando la lettera incipitaria, per cinque, sette o nove o più versi. La stessa strettissima contiguità del primo verso di molti canti con la base delle rispettive vignette illustrate, riscontrata in un numero davvero elevato di occorrenze, sembra potersi interpretare come ulteriore conseguenza della necessità del copista di restare ancorato agli spazi dettati da un'iniziale già miniata, di fatto quasi incorporata nel quadretto illustrativo.

Considerata la stretta correlazione, in Laur, tra iniziale e vignetta, sorge dunque il sospetto che qui – nonostante si tenda in genere a giudicarla prassi meno diffusa – anche la realizzazione delle miniature, al pari di quella delle iniziali, possa aver preceduto la fase di trascrizione del testo. Inducono a sospettarlo, come anticipato, i numerosi casi di forte prossimità e persino di parziale sovrapposizione della scrittura al disegno rintracciabili lungo il corredo del codice: episodi di contatto si verificano sia, come anticipato, tra il verso incipitario del canto e la base della vignetta illustrata, sia tra la scrittura vergata sulla colonna che affianca di volta in volta quella interessata dalla miniatura e piccole porzioni di miniatura stessa. Per le prime occorrenze, tra i casi più macroscopici di sovrapposizione della scrittura al disegno si annoverano le miniature di *If* XXII (c. 72v) [fig. 35], XXIV (c. 82v), XXXIII (c. 105r) [fig. 36] e XXXIV (c. 107v) o quelle di *Pg* XI (c. 140v) e *Pg* XIV (c. 149r)¹²³ [fig. 37], in cui le ultime parole dei rispettivi incipit coprono una piccola porzione della roccia che funge da pavimentazione delle scene. In numero inferiore ma comunque significativo¹²⁴, sono inoltre i casi in cui la scrittura vergata sulla colonna che affianca quella ospitante la miniatura parrebbe adattarsi, restringendosi o estendendosi – paradossalmente fino a sporgersi oltre i confini dettati dalla rigatura orizzontale (è il caso davvero singolare di *If* XXIII, c. 75r [fig. 38]) – 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 il limite imposto dalle misure della propria colonna di scrittura e va a invadere quella adiacente.

Risultano invece certamente successive, tanto alla decorazione del codice quanto alla trascrizione del testo, le rubriche dei singoli canti e i richiami alfabetici disseminati tra testo e commento, tutti vergati in rosso: ne sono prova i numerosi casi di vero e proprio adattamento della scrittura della rubrica agli spazi occupati dalla miniatura (cfr. *If* XXX, c.

¹²³ Per tutti gli altri casi, cfr. p. 69, 120n.

¹²⁴ Si tratta delle carte corrispondenti all'illustrazione dei seguenti canti: *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).

97r e Pg XXXIII, c. 206r)¹²⁵ [figg. 39 e 40] e quelli di lampante sovrapposizione dell'inchiostro rosso dei richiami al disegno, come accade, per esempio, nel quadretto visivo dell'ultimo canto dell'*Inferno* (cfr. *If* XXXIV, c. 107v)¹²⁶ [fig. 41].

Postulare che in Laur la fase decorativa abbia preceduto quella della trascrizione del testo potrebbe anche spiegare perché, lungo il susseguirsi delle carte, si diano casi di modesti spazi rimasti bianchi tra la rubrica di un canto, vergata sul *verso* di una carta, e la miniatura relativa allo stesso canto, realizzata invece sul *recto* della carta successiva (e non – come ci si aspetterebbe – su quella precedente, immediatamente al di sotto della rubrica di riferimento¹²⁷ [fig. 42]). Una simile gestione delle fasi di allestimento del codice potrebbe forse chiarire anche il sussistere di almeno due casi¹²⁸ [fig. 43], probabilmente del tutto accidentali, in cui la miniatura compare persino dopo la trascrizione di una breve porzione di testo, spezzando di fatto la copiatura continua del canto, quasi che sia stato il copista a fare i conti con un supporto già parzialmente impiegato e non il miniatore ad inscrivere la sua soluzione, in un momento successivo alla stesura del testo, all'interno di spazi appositamente riservati sulla pagina. Il dato risalta maggiormente se lo si confronta con la *mise en page* di Pad, regolare e continua, del tutto priva di intervalli bianchi, nonostante pure qui si attestino (ma si tratta di occorrenze rarissime) variazioni della consueta sequenza di impaginazione rubrica-miniatura-testo¹²⁹.

¹²⁵ Altri casi analoghi a *If* V (c. 16r); *If* XXIII (c. 75r); *If* XXVI (c. 85v); *If* XXVIII (c. 94v); *Pd* IV (c. 221r); *Pd* XXIII (c. 294r); *Pd* XXVI (c. 302v); *Pd* XXXI (c. 325v); *Pd* XXXIII (c. 333r). Casi di contatto o sovrapposizione della scrittura della rubrica a piccole porzioni di disegno a *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).

¹²⁶ Cfr. anche *If* VII (c. 20v); *If* XIII (c. 42v); *If* XV (c. 49v); *If* XIX (c. 61v); *If* XXVII (c. 88v); *If* XXXII (c. 102v); *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* 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).

¹²⁷ A riguardo si può osservare quanto si verifica a *Pg* XII (c. 144r), XIX (c. 162r), XXXI (c. 200v) e *Pd* XVI (c. 273r): qui le miniature di ciascun canto, strettamente legate alle lettere incipitarie, risultano ben distanti dalla propria rubrica di riferimento, vergata sull'altra colonna di scrittura o direttamente sulla carta precedente. Lo spazio bianco che separa la rubrica dalla decorazione (seppur, in qualche caso, di modesta entità) sembra suggerire che le miniature preesistessero alla scrittura, informando in via indiretta del fatto che la copia del testo dovette forse finire per occupare una porzione di carta inferiore a quella preventivamente calcolata.

¹²⁸ Cfr. le carte ospitanti le miniature di *Pg* VIII (c. 132r) e *Pd* XII (c. 258r).

¹²⁹ In Pad si registrano sei casi in tutto 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). Anche in Pad – come visto per Laur – è poi possibile registrare alcune occorrenze di miniature che seguono l'iniziale di canto e, con essa, anche un gruppetto 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). Suppongo che simili circostanze, rare e uniformi, di Pad si spieghino ipotizzando scelte di ottimizzazione degli spazi da parte del copista: terminata, di volta in volta, la trascrizione del commento al canto precedente in prossimità del fondo della colonna di scrittura o della carta e constatata l'assenza di spazio sufficiente alla realizzazione di una miniatura in quella posizione, il copista trascrive una piccola porzione di canto immediatamente al di sotto della rubrica e riserva uno spazio per la realizzazione del quadretto visivo al principio della nuova colonna di scrittura

La cronologia delle fasi dell'allestimento di Laur non è acquisizione secondaria, dal momento che, se – come pare di poter per ora dedurre a partire dagli esempi registrati – la decorazione del codice (tra lettere incipitarie e quadretti visivi) ha realmente preceduto la trascrizione del testo, la collocazione delle sue illustrazioni lungo le carte, non coincidendo con quanto attestato in Pad, diviene prova ulteriore dell'esistenza di un antografo, al quale Laur avrà tenuto fede per la disposizione delle proprie illustrazioni a partire da un supporto totalmente bianco. E forse soltanto in un'ottica simile – se si pensa cioè che il miniatore di Laur replicasse *in toto* le soluzioni e le rispettive collocazioni sulla pagina di un modello già pronto – trova una sua plausibilità la scelta stessa di anticipare la decorazione alla scrittura, una soluzione senza dubbio ad alto rischio per una modalità di impaginazione quale quella che caratterizza Pad e Laur: in un assetto simile, dove porzioni scritte e porzioni miniate si alternano con cadenzata regolarità, la percentuale di possibili incidenti derivanti dalla presenza di decorazioni già realizzate all'atto della copia del testo cresce difatti esponenzialmente man mano che si procede con la trascrizione, al variare dei menanti e delle consuetudini scritte.

Non mancano, tuttavia, lungo l'estensione del corredo di Laur, casi in cui non si rileva la suddetta strettissima correlazione tra miniatura e iniziale ma in cui, al contrario, le due decorazioni risultano separate dalla presenza della rubrica: è quanto accade nei casi di *If XII* (c. 38r), *If XVI* (c. 52v), *If XXI* (c. 70r), *Pg III* (c. 118v), *Pg IV* (c. 121v) [fig. 44], *Pg XVI* (c. 153v) [fig. 45], *Pg XVII* (c. 156v) e *Pd XXXII* (c. 328v). In questi otto casi, contrariamente ai molti altri facenti capo alla dinamica appena descritta, sorge invece il dubbio contrario, cioè che possa essere stato il responsabile della decorazione ad adattarsi a spazi già parzialmente occupati dalla scrittura. Le dimensioni più o meno regolari di questo gruppo di iniziali miniate (7 di canto e 7 di commento, per un totale di 14 lettere incipitarie, occupanti tutte all'incirca uno spazio compreso tra le quattro e le sei righe di testo), ma soprattutto il fraporsi della rubrica tra miniatura e iniziale di canto spingono a sospettare che, seppur in riferimento a un numero ben inferiore di casi, in alcune circostanze il miniatore possa essersi attenuto a uno spazio preordinato dalla presenza del testo. Sorge difatti spontaneo chiedersi: come poteva il miniatore di Laur, nel caso in cui si fosse trovato di fronte a una carta totalmente bianca, essere a conoscenza della necessità di lasciare, tra miniatura e iniziale, alcune righe vuote perché qualcuno vi vergasse successivamente, con

o della nuova carta. Così facendo, non si danno mai casi di calcolo errato degli spazi e conseguenti intervalli bianchi tra i vari elementi distribuiti sulle carte.

inchiostro rosso, il testo delle rubriche? E pur ammesso che possedesse precise istruzioni a procedere in questa direzione, come motivare il drastico cambio di rotta rispetto all'impaginazione in prevalenza adottata, circoscritto per di più a soli otto casi sull'intera estensione del corredo? Non è dunque possibile escludere del tutto, e almeno in riferimento a queste poche porzioni del codice, che il miniatore agisse sulle carte a testo già copiato, seguendo l'operato del copista. Una circostanza del tutto fortuita – occorsa per distrazione o dimenticanza del miniatore di Laur, che salta la decorazione dell'iniziale di canto a *If X* (c. 31v), lasciando di fatto un vuoto in corrispondenza di quattro righe di testo – conferma peraltro tali sospetti e offre una testimonianza tangibile, almeno per un determinato numero di casi, di intervento decorativo posteriore alla scrittura. Al contempo, però, le stesse dimensioni contenute e tra loro omogenee di queste poche iniziali (ben diverse dalle molte irregolari e difformi censite prima) costituiscono prova indiretta dell'ampia autonomia concessa al miniatore in certi altri frangenti della decorazione, spingendo a conclusioni non univoche sulle fasi dell'allestimento di Laur.

Se la presenza di casi eccentrici come quelli appena menzionati impone dunque prudenza e impedisce di affermare che Laur sia stato dapprima interamente miniato e poi scritto (come invece spingerebbe a pensare l'insieme delle circostanze descritte in apertura di questo paragrafo), si dovrà quantomeno concludere che l'esemplare costituisca l'esito di 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.

1.6. *L'allestimento di Laur e la parentela con Pad: conclusioni*

Come si è rilevato, non è possibile stabilire con certezza con quali modalità organizzative e rispondendo a quale precisa scansione del lavoro copisti e artisti si siano avvicendati sulle carte di Laur. Si può, però, riordinando i dati a nostra disposizione, ricostruire un quadro quantomeno plausibile della cooperazione tra menanti e dell'intrecciarsi degli interventi scrittori e miniatori sulle carte di questo manoscritto. Sappiamo anzitutto che la trascrizione del testo, come già segnalato¹³⁰, si deve a due diversi copisti: una prima mano non identificata (responsabile della copia dei primi ventiquattro canti dell'*Inferno* e dei primi quattro del *Purgatorio*, con relativo commento) e una seconda,

¹³⁰ F. MAZZANTI, in CCD, p. 584.

appartenuta a Gaspare Thome di Montone (cui si devono le preziose informazioni e la firma contenute nella sottoscrizione del codice, dunque la trascrizione della porzione più consistente del poema, ovvero gli ultimi dieci canti dell'*Inferno* con relativo commento; quasi l'intero *Purgatorio*, chiose annesse, esclusi i primi quattro canti, trascritti dalla mano A; l'intero *Paradiso*).

Il fatto che i due menanti si alternino sulle carte – riducendo la plausibilità di un intervento del secondo al solo fine di completare il lavoro interrotto dal primo – parrebbe testimoniare che i due copisti lavoravano congiuntamente, forse in contemporanea. La trascrizione della prima porzione di testo ascrivibile alla mano A (cc. 1r-79va) si interrompe bruscamente oltre la metà della prima colonna di scrittura, a quattro terzine dalla fine del canto, obbligando dunque Gaspare, secondo copista, a proseguire il lavoro sulla stessa carta – con vistoso mutamento di grafia e modulo della scrittura [fig. 46] – e ad ultimare, per le restanti 22 carte disponibili, 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 sole 11 carte, all'altezza di *Pg V*, ma stavolta completando il *verso* della carta (c. 124v), non il canto, di fatto copiato – e poi ultimato da Gaspare – solo per la porzione di testo corrispondente alle prime dieci terzine¹³¹. Per questa seconda sezione di intervento la mano A si fa responsabile anche di un vistoso incidente di trascrizione: all'inizio di c. 124r, mentre ci si aspetterebbe di proseguire la lettura del commento di Iacomo relativo al V canto del *Purgatorio*, che occupa già l'intera carta precedente (c. 123), ci si imbatte invece in un gruppo di 28 versi, corrispondenti a *Pg I*, 73-100 [fig. 47]. Questo gruppo di nove terzine più un verso, che non lascia una lacuna testuale all'altezza della sua corretta collocazione, appare dunque qui trascritto una seconda volta; in entrambe le occorrenze la collocazione dei versi sulla carta coincide: si tratta sempre di 28 versi vergati sulla prima colonna di scrittura, con la sola differenza che mentre in posizione corretta le terzine figurano sul *verso* della carta interessata, al momento della loro seconda occorrenza risultano trascritte sul *recto*. Ci si può dunque domandare se il primo copista abbia vergato per errore quella porzione di testo su una nuova carta e poi successivamente reimpiegato la medesima, facendo proseguire, come se nulla fosse accaduto, il commento interrotto sul *verso* di c. 123 subito al di sotto del gruppo di terzine erroneamente copiate in precedenza: se si ignorano i suddetti 28 versi relativi al

¹³¹ I versi trascritti sono in realtà 31, per l'anticipazione del verso «Vien dietro a me, lascia dir le genti» (v. 13) subito dopo «perché l'animo tuo tanto s'impiglia» (v. 10). Il verso è dunque ripetuto due volte, poiché ricopiato anche nella sua giusta collocazione.

primo canto del *Purgatorio*, la glossa di Iacomo, vergata a cavallo tra c. 123v e c. 124r, risulta perfettamente ricomposta.

Pur nell'impossibilità di rispondere con certezza a simili quesiti, occorre registrare l'emergere di molti indizi compatibili con lo svolgimento di un lavoro collettivo e a tratti grossolano, forse influenzato, come anticipato, dalla necessità di realizzare il prodotto in un tempo ragionevolmente breve, dunque costretto a una ripartizione più o meno equa delle attività di copia, e forse anche a un'incursione anticipata, per così dire, degli interventi decorativi da parte dell'artista principale, responsabile quasi per intero dell'impresa pittorica (un primo miniatore, come detto, si limita invece a realizzare unicamente le immagini relative ai primi quattro canti dell'*Inferno*, mostrando peraltro chiari segni di un intervento decorativo successivo alla trascrizione del testo).

Tracce visibili di una patina linguistica certamente settentrionale e forse più specificamente emiliana per la mano A, e altre tessere linguistiche riconducibili alla stessa area unite ad «alcune spie della provenienza umbra nord-occidentale» rintracciabili in particolare nell'operato di Gaspare¹³², risultano perfettamente in linea 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 ottemperare a un incarico politico di durata annuale (1455-1456). La *Commedia* voluta e finanziata da Magalotti appare dunque, nel contesto qui ricostruito, una commissione plausibilmente dettata dalla volontà di possedere un esemplare dell'opera – forse (ma non necessariamente) ispirata dalla visione diretta di un testimone posseduto nella città in cui Magalotti approda – più che dal desiderio personale di realizzare una *propria* copia illustrata del poema. Se ne è prova il ricorso a un manoscritto già confezionato, completo di testo, commento e corredo iconografico integrale, non si attestano peraltro sul codice varianti iconografiche che possano fungere da spie visive di un qualche intervento diretto del committente – o di una figura da lui incaricata – mirato a orientare le scelte illustrative e dunque a personalizzare a vario titolo l'esemplare.

È dunque altamente probabile che, giunto a Ferrara per incarichi politici, Giovanni Magalotti abbia qui commissionato una copia del poema e che tale commissione – con tutti gli incidenti logistici che questo poté comportare – si sia interamente concentrata nell'arco di permanenza del signore in città, dunque nel tempo di poco più di un anno, verosimilmente

¹³² Secondo quanto censito da E. NICCOLAI, cit.

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).

Proprio a Ferrara – tornando dunque alla ricostruzione dei rapporti genealogici intercorsi tra Pad e Laur – avrebbe potuto alloggiare o transitare il codice che, sollecitando l'interesse di Giovanni Magalotti, avrebbe fatto da modello all'allestimento di una nuova copia della *Commedia*. Dai dati ricavati dalla collazione integrale delle miniature e dall'analisi delle varianti riscontrate, giungiamo a concludere, come anticipato, che questo esemplare non si identifichi con Pad ma con il suo antografo.

L'insieme di considerazioni relative alle fasi dell'allestimento del codice più tardo (Laur) e in particolare l'analisi delle spie che paiono denunciare un intervento del miniatore precedente o contestuale alla trascrizione del testo consentono almeno di annotare che un'attività di decorazione come quella qui ripercorsa e descritta risulta particolarmente coerente con gli errori iconografici e i lievi fraintendimenti del testo iconico di riferimento registrati in Laur, discussi più distesamente nelle schede di confronto. Che il miniatore di Laur guardi a un modello già pronto e che sia privo di familiarità con il testo da illustrare è un dato che, dalla collazione iconografica e dall'analisi delle varianti, è emerso in maniera evidente; concorre dunque a tramandare un corredo in gran parte corretto e puntuale unicamente la particolare meticolosità (espressa il più possibile in termini di fedeltà grafica al modello) caratterizzante in prevalenza il suo *modus operandi*.

Dal canto suo Pad, prodotto pure non originale e certamente realizzato a partire da un modello, mostra tracce di una copia frettolosa e approssimativa per quanto concerne in particolare gli schemi compositivi e i soggetti ritratti nelle singole vignette, ma compiendo a sua volta qualche errore personale (assente in Laur e da Laur difficilmente emendabile) non pare costituire base iconografica compatibile con gli esiti visivi raggiunti da Laur.

Si dovrà pertanto concludere che, seppur sorprendentemente somiglianti per impostazione complessiva e contenuti traditi, Pad e Laur non risultano interessati da una relazione di discendenza diretta, ma attingono a un medesimo modello, replicandone struttura e soluzioni visive in maniera del tutto autonoma. Le presenti conclusioni confermano dunque le più recenti acquisizioni raggiunte in sede testuale a seguito delle collazioni del testo della *Commedia* e del nutrito commento di Iacomo della Lana, provando in definitiva l'esistenza di un antografo unico per testo e per corredo.

1.7. Quale 'idea di Dante'?

I corredi iconografici trãditi da Pad e Laur, particolarmente preziosi per la loro compiutezza, riescono, come visto, nell'impresa di ricostruire per intero il cammino oltremondano del pellegrino Dante: canto dopo canto, ne scandiscono ordinatamente le singole tappe mediante una selezione attenta di contenuti minimi ma efficaci poichã sufficienti a restituire al lettore le coordinate essenziali del percorso narrato, ovvero l'ambientazione della scena, l'identità del personaggio con cui il protagonista Dante intraprende un dialogo e, caso per caso, la natura della pena inflitta o dei particolari meriti esaltati di ciascun anima incontrata.

Le tre iniziali di cantica, come anticipato in apertura, del tipo a nastro su fondo oro, non si conformano ai canoni iconografici piũ 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 [figg. 48 e 48a; 48b e 48c; 48d e 48e]. La funzione di soglia iconica¹³³ e di introduzione all'opera sovente assolta dalla letterina incipitaria figurata¹³⁴ risulta dunque qui demandata – e per il solo *Inferno* – al riquadro collocato in alto sulle carte recanti il frontespizio (Pad, c. 4r; Laur, c. 1r), immediatamente al di sopra delle rispettive iniziali a nastro e delle rubriche.

I due quadretti incipitari [figg. 49 e 49a], realizzati in alto a sinistra e quasi incastonati nell'angolo della cornice fogliacea, ci presentano difatti, tra le pareti di uno studiolo, un Dante seduto allo scrittoio e intento a principiare un'opera, impegnato nel trasferire le prime tracce di inchiostro su un supporto cartaceo sistemato sul banco che ha di fronte mentre, poco piũ in là, sollevato su un leggio, giace un secondo volume aperto e già interamente scritto. Tale iconografia, attestata anche in altri esemplari del poema ma per lo

¹³³ Il riferimento è naturalmente a L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit.; EAD., *Il commento illustrato alla Commedia*, cit. Ma cfr. anche il recente contributo di A. 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 M. TAVONI e B. HUSS, Ravenna, Longo, 2019, pp. 121-140.

¹³⁴ Una «vera e propria interpolazione visiva carica di potenzialità paratestuali», secondo l'efficace definizione di L. BATTAGLIA RICCI, *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'*, in «Italianistica», XXXVIII, 2, 2009, pp. 39-58, a p. 55. In questa direzione, celebri e accuratamente indagati i casi del *Dante* Chantilly (Chantilly, Musée Condée, ms. 597) e del *Dante* Egerton (Londra, British Library, ms. Egerton 943), ma, com'è stato dimostrato, tale considerazione può essere estesa a un numero ben piũ ampio di testimoni illustrati del poema. In proposito, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit.; EAD., *Il commento illustrato alla Commedia*, cit.; ma anche G. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit. Sui due mss. citati cfr. almeno L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., pp. 31-43 (Cha), pp. 43-46 (Eg); EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit.; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 82-88; A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., pp. 153-186.

più rintracciabile entro i confini della letterina incipitaria *N*¹³⁵, rende conto di una particolare maniera di intendere il racconto di Dante, maggiormente orientata verso la figurazione dell'atto creativo e materiale della composizione poetica¹³⁶ e del tutto priva degli indizi visivi atti a sostenere una lettura del poema in chiave, per limitarci a un solo esempio, visionaria o sacrale, propria invece, com'è noto, dell'operazione iconografica che sottende al *Dante* di Guido da Pisa (Chantilly, Musée Condée, ms. 597)¹³⁷.

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 poema, offerta all'osservatore nelle forme di una canonica rappresentazione di Dante nella selva, affiancato da un lato dalle tre fiere e dall'altro dall'anima di Virgilio; questi, tenendo il poeta smarrito per mano, indica il monte (illuminato dai raggi del sole in Pad, invece privato della sua stella in Laur)¹³⁸ e inaugura il cammino.

In linea dunque con l'asciutta selezione dei contenuti del narrato che caratterizza i due corredi, le illustrazioni dei due successivi frontespizi di *Purgatorio* (Pad, c. 107r; Laur, c. 113r)¹³⁹ [figg. 50 e 50a] e *Paradiso* (Pad, c. 199r; Laur, c. 211r) [figg. 51 e 51a] a loro volta non ricorrono alla figurazione di elementi metaforici o strutturali della cantica di riferimento, ma conducono l'osservatore nel bel mezzo della narrazione, dando subito figura all'incontro con Catone in apertura della seconda cantica e al dialogo di Dante e Beatrice – serrato già a quest'altezza, come poi ancora avverrà nello snodarsi delle tessere visive successive – a inizio del *Paradiso*.

La trasposizione visiva dei vari episodi del poema – integrata ricorrendo a Laur nei casi di lacuna iconografica presenti in Pad e viceversa, per l'unica miniatura assente in Laur – pare mostrare una discreta attenzione ai contenuti del testo dantesco¹⁴⁰, 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

¹³⁵ Cfr. P. BRIEGER, *Pictorial Commentaries to the «Commedia»*, cit., pp. 83, 88-90; L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, cit., 46; EAD., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., pp. 26-34.

¹³⁶ È quanto si registra anche nel Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Par. It. 74, in cui «le immagini d'apertura tendono ad attirare l'attenzione sul gesto che ha creato l'opera, denunciando la natura fabbrile, umana, della scrittura» (L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., p. 28).

¹³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 31-43; EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 90-100. Su contesti e finalità del *Dante* di Chantilly, cfr. il più ampio quadro storico ripercorso nel terzo e ultimo capitolo di questo lavoro.

¹³⁸ In proposito, cfr. la scheda relativa a *If I* in b) *Innovazioni di Laur*.

¹³⁹ Per le varianti presenti tra le due miniature, cfr. la scheda relativa a *Pg I* in a) *Varianti adiafore e interpolazioni di Laur*.

¹⁴⁰ Come già sostenuto da P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 141.

latori di un numero di lezioni figurate considerevole, almeno sufficiente a svelarne un rapporto diretto con il testo nonché, nei casi più felici, a decretarne la natura per così dire esegeticamente orientata. A questo proposito, la spiccata sinteticità di ciascun frammento visivo tradito da Pad e Laur non consente di verificare agilmente neanche l'eventuale influenza della glossa lanèa (tramandata, come visto, da entrambi i codici) sulle iconografie impiegate carta dopo carta e obbliga a lasciare insoluto il quesito circa la possibile dipendenza delle immagini dalla lettera del commento. Pur nell'essenzialità delle proposte figurate, i due corredi qui considerati offrono comunque all'osservatore alcuni indizi visivi che lasciano supporre, a monte di entrambi, 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 difatti i quadretti iconograficamente più asciutti e quindi per forza di cose aderenti al tessuto narrativo dantesco, risultano degni di nota alcuni dettagli visivi, variamente rintracciabili fra le tre cantiche, la cui diretta discendenza 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 all'aderenza testuale con cui, come già visto, a *If* XII (Pad, c. 37v; Laur, c. 38r) [figg. 23 e 23a], i miniatori riproducono correttamente le fattezze del centauro, pongono bene in vista l'arco deputato a colpire tiranni e predatori e non trascurano di porre l'accento sulla disposizione graduale degli immersi nel fiume di sangue¹⁴¹. Soprattutto – il che qui più interessa poiché soluzione in generale meno attestata – ritraggono il 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, anche la rappresentazione, per gli incontri narrati a *If* IV (Pad, c. 20r; Laur, c. 12v) [figg. 52 e 52a], del «foco / ch'emisperio 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)¹⁴².

¹⁴¹ Sul palese errore iconografico di Laur, cfr. la scheda relativa a questo canto in c) *Errori propri di Laur*.

¹⁴² Un riferimento visivo al «foco» menzionato a *If* IV si registra unicamente nei mss. Londra, 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); Londra, British Library, ms. Yates Thompson (c. 7v). Nel solo Egerton 943, si assiste a una composizione grafica del tutto analoga a quella presente nel nostro codice, con il fuoco che trae origine dal terreno e separa Dante e Virgilio dai quattro poeti classici.

Si consideri inoltre l'articolata illustrazione di *Inf.* XVII (Pad, c. 52v; Laur, 56r) [figg. 53 e 53a], che in un solo momento visivo concentra i tre usurai incontrati da Dante e la mostruosa figura di Gerione, la cui coda sinuosa sostiene i due viaggiatori e li trasporta in direzione di quell'«alto burrato» (*Inf.* XVI 114) che li attende e separa dalle successive bolge infernali. In questo caso, il legame con il testo dantesco emerge dalla precisione con la quale i miniatori riproducono i colori e i soggetti propri degli stemmi nobiliari apposti sulle borse appese al collo dei dannati nominati dal poeta, con la sola eccezione dell'ultimo simbolo araldico, in entrambi i codici meno accurato nella riproduzione delle fattezze della scrofa di Rainaldo Scrovegni¹⁴³ e del colore adoperato da Laur per il leone dei Gianfigliuzzi, che parrebbe più tenue dell'azzurro vivo che invece connota la scrofa dell'usuraio Scrovegni. 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)¹⁴⁴. Le modalità del trasporto dei due poeti in groppa a Gerione risultano ancora una volta corrette, dal momento che Dante, secondo il dettato del testo, 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, a *If* XXXIV (Pad, c. 102r; Laur, c. 107v) [figg. 10 e 10a], a fronte della straordinaria varietà di soluzioni che gli artisti dispiegano per la rappresentazione del principe del Male¹⁴⁵, 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*¹⁴⁶.

¹⁴³ Come già rilevato da A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., p. 33, 45n. Il dato è a dir poco sorprendente per un codice che si ritiene con altissime probabilità realizzato proprio a Padova.

¹⁴⁴ I rapporti di fedeltà che la miniatura in questione intrattiene con il testo sono segnalati, in riferimento al codice padovano, anche da C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 118.

¹⁴⁵ Per una rassegna delle varianti reperibili nel variegato panorama dell'illustrazione dantesca, cfr. BMS, pp. 155-157; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 217-220. Per le fonti visive e i possibili modelli alla base del Lucifero dei miniatori danteschi, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, cit.; L. PASQUINI, *Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 41-57; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 127-134.

¹⁴⁶ Sulla fedeltà dell'illustrazione al dettato del testo e la variante formale presente tra le due miniature, cfr. la scheda di confronto relativa a questo canto in a) *Varianti adiafore e interpolazioni di Laur*.

Particolarmente degna di nota, ancora in termini di fedeltà al dettato dantesco, appare senz'altro la miniatura di *Pg XXX* (Pad, c. 186r; Laur, c. 198v) [figg. 54 e 54a], dove, a percorso purgatoriale 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 'l vel che le scendea di testa, / cerchiato de le fronde di Minerva» (*Pg XXX* 67-68), evoca il noto rimprovero al poeta e persino il volto di Dante, riflesso, compare nel «chiaro fonte» (*Pg XXX* 76) che scorre ai piedi della scena, con singolare e del tutto innovativa attenzione per il sentimento di accesa vergogna («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) che investe il poeta penitente. L'*hapax* iconografico¹⁴⁷ qui registrato, spia vistosa di una certa cura per l'aspetto introspettivo del percorso dantesco, informa dunque in qualche misura della selezione attenta dei contenuti di ciascun canto che qualcuno – con buona probabilità l'*editor* del modello perduto – dovette compiere al tempo del primo allestimento della tipologia di corredo impiegata dapprima in Pad e poi parimenti replicata nel collaterale Laur.

Non è questo peraltro l'unico caso di notevole innovazione visiva, rispetto al più ampio campionario di soluzioni attestate nella tradizione illustrata della *Commedia*, di chiara derivazione testuale: si osservi la trasposizione iconografica di *Pd IV* (Pad. c. 208r; Laur, c. 221r) [figg. 55 e 55a], in cui il senso letterale del testo viene trascinato 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 icasticamente vittima di un fascio di raggi luminosi che lo scaraventa dritto al suolo¹⁴⁸.

È ben nota l'intrinseca e più generale problematicità, per intendimento dei contenuti e latitanza di modelli, direttamente connessa 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*¹⁴⁹. Nei due preziosi Pad e Laur, in cui il percorso per

¹⁴⁷ Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 332.

¹⁴⁸ Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 142.

¹⁴⁹ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, «Figurare il Paradiso». *Minimi appunti sui più antichi testimoni illustrati*, in «Studi e problemi di critica testuale», XC, 1, 2015, pp. 297-315, a pp. 299-304; L. MIGLIO, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, cit., pp. 388-392; L. MIGLIO, *Dante. Manoscritti*, cit., p. 631; A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., pp. 121-122.

immagini del *viator* risulta, come in pochi altri casi¹⁵⁰, 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 fioriscono, canto dopo canto, in corrispondenza dei diversi cieli del *Paradiso*, sempre più ingegnosi espedienti per figurare l'ineffabile: già a partire dal secondo canto paradisiaco, al momento dell'illustrazione del cielo della Luna (Pad, c. 202v; Laur, c. 215v) [figg. 56 e 56a], Dante e Beatrice, in serrato dialogo, si sporgono dall'interno di un cerchio dorato che nella sezione inferiore assume le forme di una falce lunare¹⁵¹. Nello snodarsi della cantica l'espedito conterà ancora cinque occorrenze certe¹⁵² 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 già a *Pd V*, quale supporto di Dante e Beatrice al cospetto degli spiriti del cielo di Mercurio (Pad, c. 213r; Laur, c. 227r); a *Pd VIII*, nell'ambito dell'incontro con Carlo Martello¹⁵³; a *Pd XIV*, ad incorniciare Dante e Beatrice in dialogo con la figura autorevolmente atteggiata di Salomone (Pad, c. 250v; Laur, c. 267v); a *Pd XVIII* nell'incontro con l'aquila della Giustizia (Pad, c. 263v; Laur, c. 281r); infine a *Pd XXI*, nella splendida raffigurazione della scala celeste del cielo di Saturno (Pad, c. 271v; Laur, c. 289r)¹⁵⁴.

Particolarmente eccentrica e del tutto originale risulta la prima illustrazione del cielo del Sole (Pad, c. 234v; Laur, c. 251r) [fig. 57 e 57a], in cui l'astro personificato, di straordinaria potenza comunicativa nell'impatto visivo della lamina d'oro e degli attributi antropomorfici¹⁵⁵, diviene il palcoscenico, base e sfondo luminoso, del dialogo di Dante con

¹⁵⁰ Di particolare rilievo il caso del *Dante* Egerton (Londra, British Library, ms. Egerton 943), il più antico testimone interamente miniato ancora conservato. Sul codice e sul progetto esegetico ravvisabile dietro l'allestimento dell'esemplare, cfr. A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit. Per una panoramica dei codici con illustrazione estesa all'intero poema, materialmente compiuta o solo pianificata, cfr. *ivi*, pp. 121-122, 2n.

¹⁵¹ La soluzione, identica a quella presente nel collaterale ms. Plut. 40.01, trova un possibile parallelo unicamente nella proposta visiva realizzata nel ms. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, c. 163v. In proposito cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 349.

¹⁵² Alle quattro qui di seguito elencate, se ne aggiunge una quinta, postulabile a partire dalla corrispondente miniatura di Laur (c. 243r), in Pad materialmente assente a causa dell'asportazione della carta interessata.

¹⁵³ In relazione a questo canto, il modulo iconografico risulta rintracciabile nel solo Laur (c. 243r), dal momento che a quest'altezza Pad risulta interessato dall'asportazione di un'intera carta.

¹⁵⁴ Sulla suggestiva rappresentazione della scala d'oro in questo e altri esemplari illustrati del poema cfr. C. 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*», VI, 2017, pp. 97-115.

¹⁵⁵ Cfr. EAD., *Frammenti dell'aldilà*, cit., 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».

San Tommaso¹⁵⁶. La più che probabile influenza di modelli astrologici sulla progettazione di tali soluzioni iconografiche¹⁵⁷ conduce fino agli esiti straordinari della rota zodiacale di *Pd* XXII (Pad, c. 274v; Laur, c. 291v) [figg. 58 e 58a], in grado di «compendiare visivamente»¹⁵⁸ il percorso paradisiaco compiuto dal poeta fino a quel momento e di identificare per il tramite di stelle e pianeti i diversi cieli già attraversati, senza trascurare una visualizzazione aerea del «globo» (*Par.* XXII 134) di cui Dante dall'alto sorride, e coinvolgendo dunque il poeta, Beatrice e persino San Benedetto in un suggestivo volo al di sopra del firmamento¹⁵⁹.

Tali ingegnose soluzioni rendono le ambientazioni del *Paradiso* particolarmente scenografiche e, nel loro complesso, di maggiore impatto visivo rispetto a quelle invece realizzate per le prime due cantiche, entrambe in prevalenza ancorate al biancore 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 fedelmente, seppur con l'impiego di 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 per lo più roccioso¹⁶⁰, in probabile allusione alla fatica imposta dalla salita, fisica e allegorica, del poeta anch'egli penitente.

Nella gran parte di queste miniature – con specifica attenzione a quelle realizzate dal miniatore di Pad –, la critica ha ravvisato un certo taglio intimistico, «talora mitemente emotivo e talora drammatico»¹⁶¹, ricondotto a più riprese alla lezione giottesca¹⁶². La particolare sensibilità riconosciuta al miniatore di Pad per le situazioni dialogiche e affettive¹⁶³ (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, pur nella sua sinteticità, coinvolge ulteriori attori: è probabile che una simile attenzione ai momenti colloquiali del poeta e la sua guida, ravvisabile per esempio nella scena dedicata ad avari e prodighi, a *If* VII (Pad, c. 21v) [fig.

¹⁵⁶ 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'*, cit., pp. 1994-1995).

¹⁵⁷ Cfr. C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 168-169.

¹⁵⁸ Ivi, p. 169.

¹⁵⁹ Cfr. le letture iconografiche di C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 168-169 e G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 427-428.

¹⁶⁰ Cfr. C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 154.

¹⁶¹ P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 142.

¹⁶² C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 90-91.

¹⁶³ Cfr. anche M. CICCUTO, *Nuove considerazioni sull'illustrazione antica della Commedia: dalla Firenze trecentesca al Tardogotico settentrionale*, in *Per correr miglior acque...*, cit., pp. 847-853, alle pp. 850-851.

30] o nell'incontro con Capaneo, a *If* XIV (Pad, c. 44v) [fig. 28 e 28a], e sempre più frequente nei canti del *Paradiso*¹⁶⁴, sintetizzi, solo alludendovi, i contenuti più complessi – e difficilmente figurabili – dei numerosi passaggi dottrinali del poema. La tenera umanità delle figure raggiunge poi il suo apice in una certa gestualità, protettiva e paterna, di Virgilio, il quale, in più di un'occasione, mentre Dante appare intento a colloquiare con un'anima – come ben si vede per esempio all'altezza di *If* XXVII (Pad, c. 83v) o di *If* XXXIII (Pad, c. 100r) [fig. 59] – poggia la sua mano rassicurante sulla spalla del discepolo. 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 replicati dal manoscritto collaterale, mostrando, nella riproduzione di personaggi e situazioni del poema, un'ottima fedeltà grafica al comune antigrafo.

In maniera ancora coerente a «quella sorta di poetica degli affetti»¹⁶⁵ di matrice giottesca impiegata a vario titolo nei due codici, risultano efficacemente trasposte in figura anche le emozioni e i più disparati moti d'animo del Dante *viator*: lo si può difatti osservare 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» a *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); o amichevolmente in dialogo con la figura scarna e visibilmente smagrita di Forese a *Pg* XXIII (Pad, c. 164r; Laur, c. 176r); infine devoto e raccolto, per limitarci a qualche esempio, ai piedi dell'angelo guardiano seduto all'ingresso del Purgatorio (*Pg* IX 73-87: Pad, c. 126v; Laur, c. 134v) o a quelli di Virgilio nell'istante della celebre investitura del pellegrino e poeta Dante – qui visivamente resa nelle forme di un'incoronazione poetica – a re di sé stesso: «per ch'io te sovra te corono e mitrio» (*Pg* XXVII 142: Pad c. 176r; Laur, c. 188r) [figg. 60 e 60a].

Si è già fatto cenno alla presenza, 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

¹⁶⁴ Cfr. per esempio le miniature di *Pd* II (c. 202r), *Pd* VII (c. 225r), *Pd* XXIX (c. 295v), *Pd* XXX (c. 301r).

¹⁶⁵ C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 91.

come i dotti del tempo»¹⁶⁶; Beatrice veste un «sobrio abito a maniche strette e il corto velo sul capo»¹⁶⁷, un lungo mantello le copre le spalle e la fronte, come visto, è cinta «de le fronde di Minerva» (*Pg* XXX 68) [figg. 54 e 54a].

Vesti, acconciature e specifici attributi arricchiscono peraltro in particolare le figurazioni di molte anime del *Paradiso* (mentre resta per lo più sprovvista di abiti e generica la gran parte di quelle di *Inferno* e *Purgatorio*), che in virtù della propria sapienza o della propria esemplare condotta terrena si presentano al pellegrino – e al lettore – vestite degli abiti che immediatamente informano della funzione sociale, religiosa o politica magistralmente assolta in vita: così, Piccarda «vergine sorella» (*Pd* III 46) e «l'altro splendor», Costanza (*Pd* III 118), indossano lunghi abiti monacali, e un velo copre le loro teste (*Pad*, c. 205v; *Laur*, c. 219r) [figg. 61 e 61a]; San Tommaso, ritratto a *Pd* XI (*Pad*, c. 238v; *Laur*, c. 255v) [figg. 16 e 16a] e di nuovo a *Pd* XIII (*Pad*, c. 247v; *Laur*, c. 265r), veste l'abito domenicano, mentre San Bonaventura da Bagnoregio o San Francesco (?)¹⁶⁸, accanto a lui e da lui additato, quello francescano (*Pad*, c. 238v; *Laur*, c. 255v)¹⁶⁹. Salomone, accompagnato da un cartiglio che ne dichiara l'identità (*Pad*, c. 250v; *Laur*, c. 267v) [figg. 62 e 62a], figura «con indosso una veste professorale con ermellino»¹⁷⁰ che molto ricorda, salvo che per la conformazione del copricapo, quella indossata 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 [fig. 63 e 63a]; *Pad*, c. 255v - *Laur*, c. 273r; *Pad*, c. 259v - *Laur*, c. 277r), sfoggia «un costume raffinatissimo [...] con le scarpe à la

¹⁶⁶ P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 142.

¹⁶⁷ Ivi, p. 144.

¹⁶⁸ Come già anticipato nella scheda di confronto relativa a *Pd* XI (discussa in a) *Varianti adiafore e interpolazioni di Laur*, 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 l'esiguità dei corredi offerti dai due manoscritti, che venga qui già anticipata in figura la funzione – speculare a quella di San Tommaso – di lì a poco assolta da San Bonaventura. Certo, il dettaglio delle stimmate, trådito dal solo *Laur* (c. 255v), se accolto, orienterebbe in maniera univoca la lettura in favore di San Francesco. Come visto, la confusione dei personaggi in scena è comunque frequente nelle trasposizioni visive di questo canto che, strettamente legato al successivo da una struttura narrativa a chiasmo, crea terreno fertile per sovrapposizioni e fraintendimenti dei soggetti ritratti. 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. In proposito, cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 384-385.

¹⁶⁹ 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 com'è a Dante, mentre indica gli spiriti retrostanti. Un processo analogo di certo si verifica 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, esattamente come tutte le altre, collocata al centro di un grande e antropomorfo sole dorato.

¹⁷⁰ G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 395.

poulaine, il cappuccio dalla punta lunghissima ed anche lo spadino dorato»¹⁷¹ che, come confermerebbero alcune analoghe occorrenze miniate in manoscritti coevi di argomento cavalleresco¹⁷², 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 a *Par.* VI, (Pad, c. 215v; Laur, c. 230r) [figg. 29 e 29a] o San Giacomo, San Pietro e Adamo¹⁷³ a *Pd* XXVII (Pad, c. 288r; Laur, c. 307r)¹⁷⁴ [figg. 22 e 22a], tutte però dotate di specifici attributi iconografici atti a rivelarne la corretta identità: Giustiniano, imperatore, mostra la fronte cinta di una corona di alloro; Romeo da Villanova, esule mendicante – seppur come visto per successiva interpolazione e solo in Pad – impugna un bordone¹⁷⁵; 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 unicamente per i due frati ipocriti di *If* XXIII (Pad, c. 70r; Laur, c. 75r) [fig. 38] – i cui mantelli e cappucci dorati sono direttamente richiesti dalla peculiare pena cui questi soggiacciono – o, come si intuisce, per le diverse figurazioni di angeli distribuite lungo la seconda cantica¹⁷⁶ – tutti ricoperti di lunghe vesti all’antica e dai colori tenui – e infine per Matelda, ritratta a *Pg* XXVIII (Pad, c. 178v, Laur, c. 191r) [figg. 64 e 64a] e *Pg* XXIX (Pad, c. 182r; Laur, c. 194v), vestita di un lungo abito avvitato e privo di mantello, identico a quello indossato dalle virtù

¹⁷¹ P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 144.

¹⁷² L'individuazione di soluzioni analoghe a quelle presenti nel *Dante* padovano, ma impiegate in manoscritti di diverso argomento, si deve a Paola Mario, che, in particolare per gli abiti e gli attributi di Cacciaguida, rimanda alla moda figurata nel lombardo *Guiron le Courtois* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. nouvelles acquisitions 5243). Cfr. P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano*, cit., p. 142.

¹⁷³ Trattasi di Adamo e non di San Giovanni, come dimostrano la folta barba e i lunghissimi capelli che ne ricoprono per intero la figura, oltre alla corona di luce che, irradiandosi tutto intorno, ne circonda il capo. Se si trattasse di San Giovanni, saremmo peraltro di fronte al Giovanni sbagliato, dal momento che il personaggio dantesco coincide con il Santo Evangelista e non con il Battista. Per l'impiego di un modulo iconografico assimilabile a quello solitamente adoperato per il Battista, Maria Maddalena o Santa Maria Egeziaca, cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 439.

¹⁷⁴ Ciascuna delle tre figure qui riunite doveva già vantare, in origine, una prima occorrenza, figurando singolarmente in una delle tre miniature antecedenti a questa: 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 (nell'ordine, alle cc. 296v, 299r, 302v, 307r), in Pad l'unica illustrazione superstita, tra queste, risulta, quella 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).

¹⁷⁵ Come visto più distesamente nella scheda relativa al confronto delle miniature di *Pd* VI, il bordone impugnato da Romeo non doveva in realtà comparire nella prima (e più antica) rappresentazione del personaggio, evidentemente variata da Pad e riprodotta fedelmente da Laur.

¹⁷⁶ 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).

che circondano la figura di Beatrice a *Pg* XXXII (Pad, c. 189r; Laur, c. 202v) [figg. 65 e 65a].

Al termine di questo scavo tra le carte e i percorsi visualizzati dei due codici, si può dunque affermare che una particolare attenzione al percorso ascensionale del poeta e una certa cura per le specifiche connotazioni di luoghi e personaggi in scena costituiscono senza dubbio i caratteri distintivi e le principali urgenze esegetiche degli allestitori del progetto riconoscibile a monte dei nostri due testimoni. Tra Pad e Laur, peraltro, come visto, non si danno scarti rappresentativi significativi, in grado di denunciare una diversa, riorientata lettura del poema o una rivisitazione del corredo originario da parte dei nuovi committenti.

I due manoscritti dunque, con la puntuale regolarità delle loro miniature, tutte distribuite entro i confini di un'impaginazione almeno in origine ben meditata, 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 della glossa) 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 variegiate sorti della condizione umana.

Capitolo 1

UN CASO DI PARENTELA ICONOGRAFICA IN AREA PADANA

TAVOLE

FIG. 1 – Pad (Frontespizio *Inferno*, stemma)

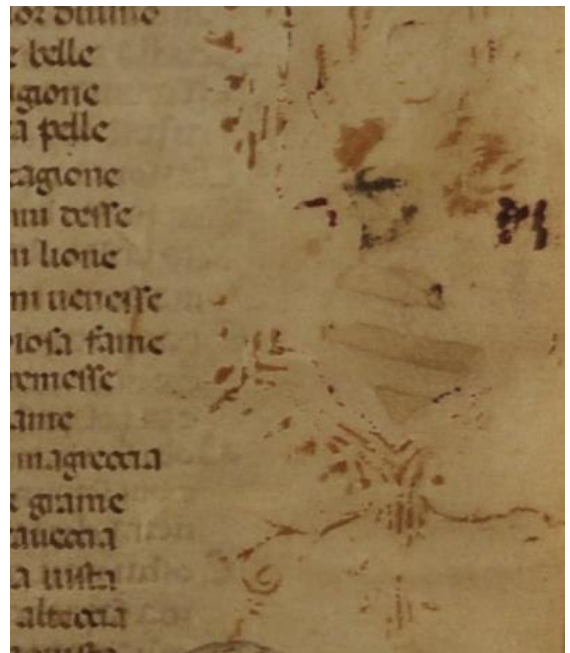


FIG. 2 – Pad (mise en page)



FIG. 4 – Laur (mise en page)



FIG. 5 – Laur (primo artista)



FIG. 5a – Laur (artista principale)



FIG. 6 – Laur (miniatura c. IVr)



FIG. 7 – Laur (Frontespizio *Inferno*)



FIG. 7a – Laur (Frontespizio *Inferno*, part.)



FIG. 7b - (stemma Magalotti di Orvieto)

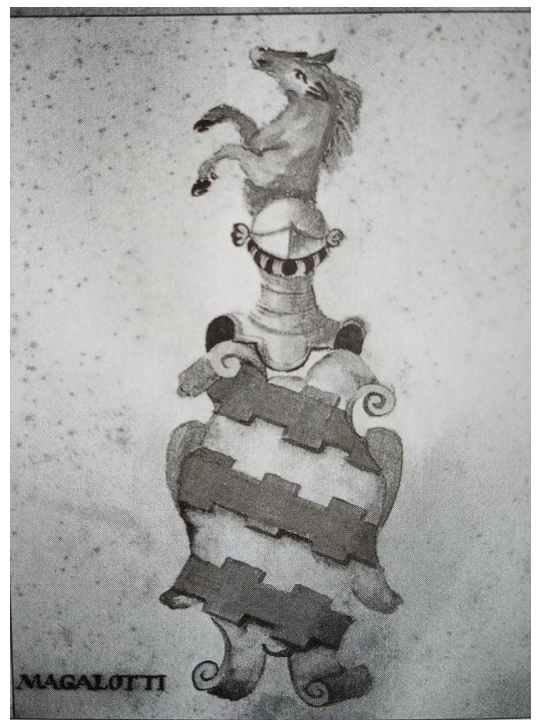


FIG. 8 – Pad (If III)



FIG. 8a – Laur (If III)



FIG. 9 – Pad (If XXVIII)



FIG. 9a – Laur (If XXVIII)



FIG. 11 – Pad (Pg I)



FIG. 11a – Laur (Pg I)



FIG. 12 – Pad (Pg II)



FIG. 12a – Laur (Pg II)



FIG. 13 – Pad (Pg III)



FIG. 13a – Laur (Pg III)



FIG. 14 – Pad (Pg XX)



FIG. 14a – Laur (Pg XX)



FIG. 15 – Pad (Pg XXI)



FIG. 15a – Laur (Pg XXI)



FIG. 16 – Pad (Pd XI)



FIG. 16a – Laur (Pd XI)



FIG. 17 – Pad (If I)

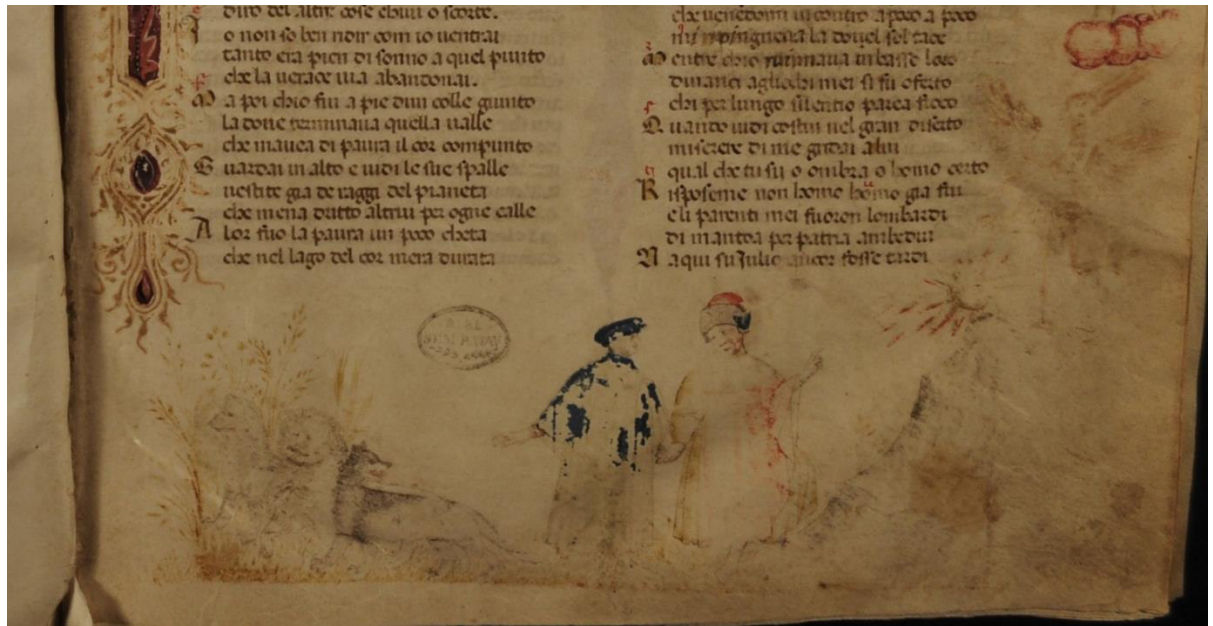


FIG. 17a – Laur (If I)



FIG. 18 – Pad (If XX)



FIG. 18a – Laur (If XX)



FIG. 19 – Pad (If XXX)



FIG. 19a – Laur (If XXX)



FIG. 20 – Pad (If XXXII)



FIG. 20a – Laur (If XXXII)



FIG. 21 – Pad (Pg X)



FIG. 21a – Laur (Pg X)



FIG. 22 – Pad (Pd XXVII)



FIG. 22a – Laur (Pd XXVII)



FIG. 23 – Pad (*If XII*)



FIG. 23a – Laur (*If XII*)



FIG. 24 – Pad (Pg VIII)



FIG. 24a – Laur (Pg VIII)



FIG. 25 – Pad (Pg XI)



FIG. 25a – Laur (Pg XI)



FIG. 25b – Pad (Pg XVI)

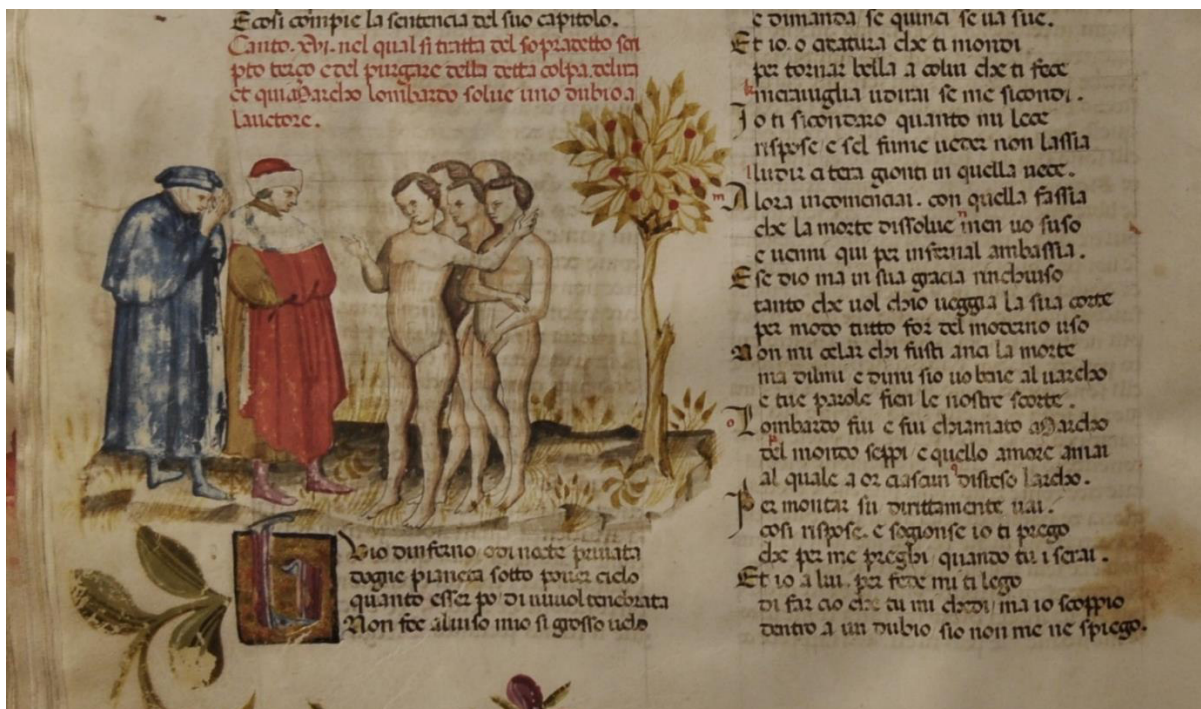


FIG. 25c – Laur (Pg XVI)



FIG. 25d – Pad (Pg XXVI)



FIG. 25e – Laur (Pg XXVI)



FIG. 26 – Pad (If V)



FIG. 26a – Laur (If V)



FIG. 27 – Pad (If VI)

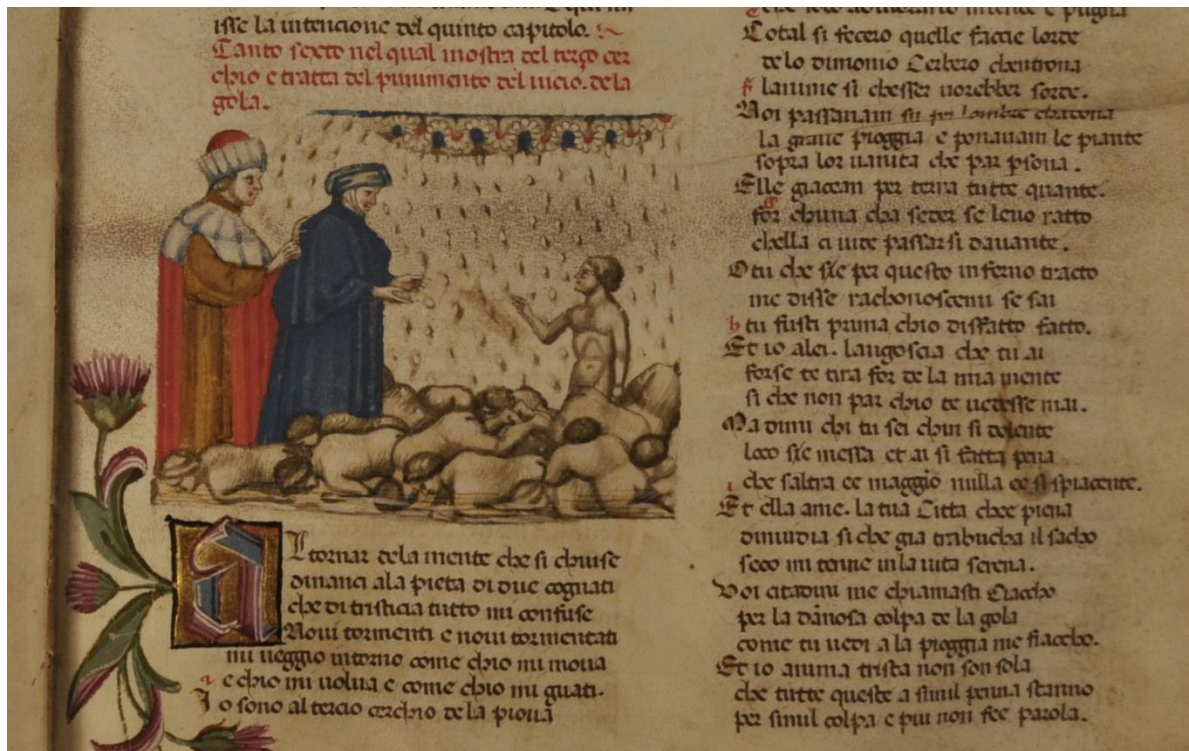


FIG. 27a – Laur (If VI)



FIG. 28 – Pad (If XIV)



FIG. 28a – Laur (If XIV)



FIG. 29b – Pad (Pd XXV)



FIG. 29c – Laur (Pd XXV)



FIG. 29d – Pad (Pd XXVII)



FIG. 29e – Laur (Pd XXVII)



FIG. 30 – Laur (iniziale *If VII*)



FIG. 31 – Laur (iniziale *If XVI*)

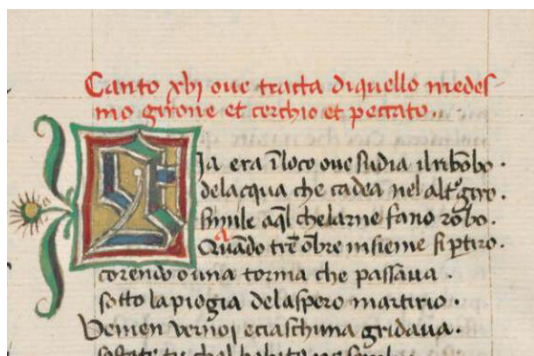


FIG. 32 – Laur (iniziale *Pg IX*)



FIG. 33 – Laur (iniziale *Pd VI*)

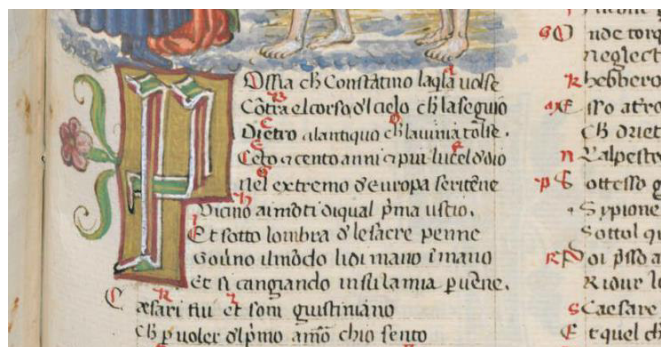


FIG. 34 – Laur (iniziale e miniatura If XX)



FIG. 35 – Laur (iniziale e miniatura If XXII)



FIG. 36 – Laur (iniziale e miniatura If XXXIII)



FIG. 37 – Laur (iniziale e miniatura Pg XIV)



FIG. 38 – Laur (rubrica e miniatura If XXIII)



FIG. 39 – Laur (If XXX)



FIG. 40 – Laur (Pg XXXIII)



FIG. 43 – Laur (Pg VIII)



FIG. 44 – Laur (Pg IV)



FIG. 45 – Laur (Pg XVI)



FIG. 46 – Laur (cambio mano)

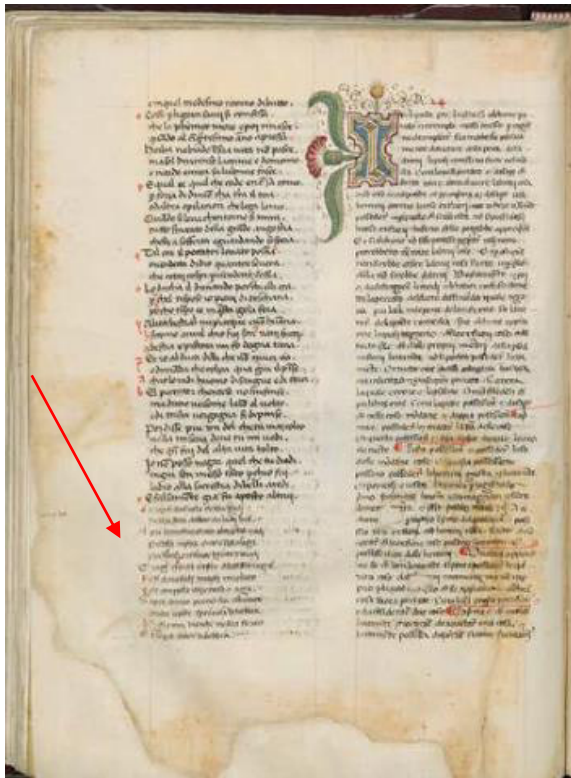


FIG. 47 – Laur (errore copista)

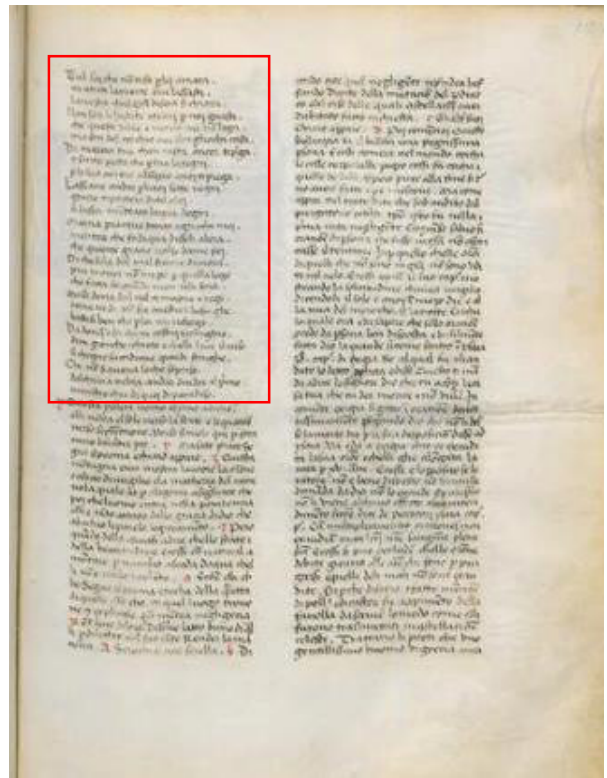


FIG. 48 – Pad (iniziale Inferno)



FIG. 48a – Laur (iniziale Inferno)



FIG. 48b – Pad (iniziale Purgatorio)



FIG. 48c – Laur (iniziale Purgatorio)



FIG. 48d – Pad (iniziale *Paradiso*)



FIG. 48e – Laur (iniziale *Paradiso*)



FIG. 49 – Pad (miniatura *Inferno*)



FIG. 49a – Laur (miniatura *Inferno*)



FIG. 50 – Pad (miniatura *Purgatorio*)



FIG. 50a – Laur (miniatura *Purgatorio*)



FIG. 51 – Pad (miniatura *Paradiso*)



FIG. 51a – Laur (miniatura *Paradiso*)



FIG. 52 – Pad (If IV)



FIG. 52a – Laur (If IV)



FIG. 53 – Pad (If XVII)



FIG. 53a – Laur (If XVII)



FIG. 54 – Pad (Pg XXX)



FIG. 54a – Laur (Pg XXX)



FIG. 55 – Pad (Pd IV)



FIG. 55a – Laur (Pd IV)



FIG. 62 – Pad (Pd XIV)



FIG. 62a – Laur (Pd XIV)



FIG. 63 – Pad (Pd XV)



FIG. 63a – Laur (Pd XV)



ILLUSTRARE LA *COMMEDIA* TRA FIRENZE E NAPOLI**2.1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152**

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 Cento¹. Testualmente affine a un gruppetto di altri quattro manoscritti tutti realizzati a Firenze nel secondo quarto del Trecento e dalle caratteristiche paleografiche e codicologiche davvero uniformi, è parte della cosiddetta “famiglia strozziana”, un sottogruppo circoscritto e straordinariamente omogeneo della già menzionata famiglia del Cento².

¹ Per una descrizione codicologica del manoscritto, cfr. le schede in CCD (scheda nr. 228, di G. ADINI), pp. 639-640 e S. BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo*, I, cit., pp. 358-359, cui rimando anche per una prima bibliografia essenziale. Per le caratteristiche paleografiche e codicologiche del cosiddetto gruppo del Cento è poi d’obbligo il rinvio agli studi di G. POMARO (cfr. in particolare *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, alle pp. 269-279); M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., pp. 77-88 (per il ms. Strozzi 152, cfr. la scheda di rilevamento nr. 108, a p. 123,); S. BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo I*, cit. (sul copista principale del Cento, cfr. pp. 84-95); I. CECCHERINI-T. 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), hg. v. A. Nievergelt et al., München, 2015, pp. 141-169, alle pp. 143-147. In un recente contributo, S. BERTELLI (*Tipologie librerie della Commedia primotrecentesca*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 45-57, a p. 50) fornisce un sunto efficace di «quelle caratteristiche codicologiche e paleografiche che definiscono il folto gruppo di manoscritti prodotti nello “stile del Cento”. Si tratta, anzi tutto, 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)». Cfr. anche M. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV, 2000, pp. 119-128, alle pp. 120-121; F. PASUT, *Il “Dante” illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi Petrarqueschi», n.s., XIX, 2, 2006, pp. 115-147, alle pp. 116-120; EAD., *Nell’antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca*, in «Libri & documenti», XL-XLI, 2, 2014-2015, pp. 261-274, alle pp. 265-266; I. CECCHERINI-T. DE ROBERTIS, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, cit., p. 144. Ma fondamentale l’avvertenza di G. POMARO (*Il «copista di Parm» e la «mano principale del Cento*, cit., p. 279) in merito all’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», con 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». Il ms. Strozzi 152, testualmente affine al gruppo e vergato dalla mano principale del Cento, soddisfa entrambe le condizioni, entrando dunque a buon diritto nella categoria.

² Cfr. S. BERTELLI, *La Commedia all’antica*, Firenze, Mandragora, 2007, p. 43.

Il codice è latore del testo della *Commedia*, impaginato su due colonne e variamente postillato³, cui seguono, nelle ultime carte (cc. 90v-92v), i *Capitoli* di Jacopo Alighieri e Bosone da Gubbio⁴.

Della storia del codice è oggi nota unicamente la provenienza dalla ricca collezione seicentesca del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi (1587-1670)⁵, 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 comunque trattarsi di un leone nero rampante in campo argento, riconducibile a un possessore – e/o committente – non ancora identificato⁶.

³ Cfr. A. 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 G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, P.I.E: Peter Lang, 2012, pp. 203-218, a p. 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 tra Tre e Quattrocento». Cfr. anche ID., *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di Studi Danteschi» VI, 2, 2006, pp. 321-370, a p. 328; e da ultimo G. ADINI, in CCD, pp. 639-640.

⁴ Sulla tradizione dei *Capitoli*, cfr. S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., rispettivamente pp. 73-68; e pp. 192-203. Cfr. anche *Jacopo Alighieri*, in CCD, pp. 316-327 e *Bosone da Gubbio*, in CCD, pp. 121-132.

⁵ A c. 11r, si legge chiaramente «Del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi 1670». Cfr. R. OFFNER, *A critical and Historical Corpus of Florentine painting*, New York, New Your University, 1956, III/VI, p. 250; G. ADINI, in CCD, p. 639; S. BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo*, I, cit., pp. 358-359; F. ROMANINI, *Manoscritti e postillati dell'«antica vulgata»*, in *Nuove Prospettive I*, cit., pp. 49-60, a p. 80.

⁶ Così G. ADINI, in CCD, p. 639: «Al marg. inf. di c. 1r, nel fregio, è contenuto uno stemma parzialmente abraso (un leone nero rampante, ben distinguibile, forse non è l'emblema originale)»; cfr. anche P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze, Olschki, 1914, II, p. 153, nr. 160: «in basso lo stemma, dal leone rampante, venne quasi abraso»; S. BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo*, I, cit., p. 358: «al centro del margine inferiore, entro il fregio, stemma eraso (forse un leone rampante)». M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 87, nr. 204, rilevava lo stesso soggetto (leone nero in campo argento) con l'aggiunta di una bordatura blu o azzurra a contorno dello stemma; l'esame autoptico effettivamente conferma la presenza di un secondo colore a contorno dello scudo d'argento. Circa l'identificazione dei committenti dei manoscritti più antichi, cfr. F. 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 F. Pasut, J. Tripps, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62, a p. 43 (con bibliografia ivi indicata), che avverte sulle non poche difficoltà legate all'individuazione della provenienza antica delle copie del poema decorate da Pacino e dall'*entourage* del miniatore» data la frequente ridipintura delle armi originarie da parte di successivi possessori e della rara presenza 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», VI, 2006, pp. 379-409, a p. 384, 21n e EAD., *I miniatori fiorentini e la Commedia nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Dante visualizzato*, cit., pp. 29-44, a p. 33. Per qualche spunto di ricerca ulteriore in relazione alla committenza del ms. qui considerato rimando al §2.6 di questo capitolo.

L'appartenenza del codice, testualmente e codicologicamente al gruppo del Cento consente di datare il suo allestimento, con buona approssimazione, al decennio 1335-1345. Gli studi di Gabriella Pomaro⁷, sostenuti in sede iconografica da quelli di Francesca Pasut⁸, hanno infatti reso possibile la retrodatazione di vari esemplari appartenenti alla prima produzione manoscritta fiorentina della *Commedia*, e consentito in particolare uno slittamento della famiglia del Cento agli anni Trenta-Quaranta del Trecento⁹, non più da considerarsi quindi, com'è noto, discendente dal celebre Ga (ms. Plut. 90 Sup. 125)¹⁰, vergato e sottoscritto da Francesco di Ser Nardo da Barberino nel 1347-1348, ma a quest'altezza già in produzione e circolazione da circa almeno un decennio¹¹. Proprio il manoscritto Strozziano 152, in uno studio condotto sulle copie della *Commedia* uscite dall'officina di Francesco di Ser Nardo da Barberino, è tra i codici menzionati da Sandro Bertelli al fine di ribadire la retrodatazione, rispetto al confezionamento di Ga, di alcuni esemplari della stessa famiglia del Cento: in relazione a questi, «tutti quanti ascrivibili al secondo quarto del secolo XIV», Ga sarebbe infatti «da considerarsi relativamente tardo»¹². La proposta di una datazione al decennio 1335-1345 è già reperibile nella scheda relativa al ms. Stroziano allestita per il censimento americano di Brieger, Meiss e Singleton¹³, mentre Mario Rotili, nel suo studio sui codici ascrivibili alla produzione dantesca meridionale, lo ha ritenuto «di poco più tardo»¹⁴.

Tale inquadramento cronologico andrà però riferito unicamente alla copia del testo, alla decorazione delle pagine incipitarie e delle iniziali di cantica e di canto: i tre frontespizi

⁷ Cfr. G. POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit.; EAD., *Il «copista di Parm» e la «mano principale del Cento»*, cit.

⁸ Cfr. F. PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze intorno al 1330*, cit.; EAD., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit.; EAD., *Il 'Dante' illustrato di Petrarca, problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, cit.; 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, ed. by C. Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 155-169.

⁹ F. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit., p. 43, segnala che tale inquadramento cronologico abbraccia «un arco di tempo coincidente con la piena attività dell'artista [*scil.* Pacino]».

¹⁰ Cfr. S. BERTELLI, *Dentro l'officina di Francesco di Ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri», XXVIII, 2006, pp. 77-90, a p. 81. La sigla del codice è quella adoperata nell'edizione Petrocchi (D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit.), dove Ga è detto «sicuro capostipite» del Cento (p. 292).

¹¹ Agli studi menzionati nelle due note precedenti si aggiungano M. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, cit., p. 121 e EAD., *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit. La studiosa, per la datazione del Cento giudica attendibile «un arco di tempo tra gli anni Trenta e Quaranta del Trecento» (p. 78). Per P. TROVATO, *Famiglie e sottofamiglie di testimoni*, in *Nuove prospettive I*, pp. 95-98, «molteplici indizi paleografici e filologici suggeriscono di tornare ai margini di oscillazione del Casella (1330-1360 ca)» (p. 97). Cfr. anche S. BERTELLI, *La Commedia all'antica*, cit., p. 42.

¹² S. BERTELLI, *Dentro l'officina di Francesco di Ser Nardo da Barberino*, cit., p. 81.

¹³ Cfr. BMS, p. 234.

¹⁴ Cfr. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 12.

miniati, perfettamente conformi ai modelli dei Danti del Cento¹⁵, si ascrivono infatti, ormai senza dubbio alcuno, alla bottega di Pacino di Bonaguida, pittore e miniatore attivo a Firenze nella prima metà del Trecento e responsabile della decorazione di un numero davvero consistente di copie manoscritte della *Commedia*¹⁶. Laura Gnaccolini ribadisce difatti la datazione proposta per Strozzì 152 dagli autori del Catalogo americano proprio a partire dall'inquadramento cronologico della decorazione dei frontespizi di questi codici, citando il manoscritto all'interno di un gruppo di esemplari tutti appartenenti al Cento, a suo parere opportunamente ascritti dagli storici della miniatura agli anni Quaranta del Trecento («tra la fine del IV decennio [...] e gli inizi del V»¹⁷), e non più collocati oltre la metà del secolo, dal momento che a quell'altezza l'attività di Pacino è da considerarsi con buona probabilità già

¹⁵ I frontespizi delle tre cantiche presentano ciascuno un fregio fogliaceo essenziale – quasi completo nell'*Inferno*; marginale per *Purgatorio* e *Paradiso* – e un'iniziale istoriata, con riferimento alle tre canoniche scene incipitarie del poema: *Dante e Virgilio intraprendono il viaggio*; *Dante e Virgilio nella navicella*; *Dante inginocchiato con Beatrice che indica il cielo*. Tali tipologie di iniziali istoriate sono comuni a quasi tutti i frontespizi del Cento, con minime varianti, e caratteristiche di una prima e diffusissima modalità illustrativa del poema, limitata appunto alla decorazione delle sole iniziali di cantica e/o di canto. Cfr. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine painting*, cit., p. 244.; F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 118-119. Per le scene incipitarie più frequenti e possibili varianti, cfr. P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 83; L. MIGLIO, *Dante. Manoscritti*, cit., p. 629; EAD., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, cit., pp. 398-399; G. 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 G. Lazzi e G. Savino, Firenze, Polistampa, 1996, pp. 23-31, a pp. 23-24; L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia*, cit., p. 602 e 4n; EAD., *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, cit., pp. 553-555; F. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit., p. 43; EAD., *Florentine illuminations for Dante's Divine Comedy*, cit., pp. 157-159; EAD., *I miniatori fiorentini e la Commedia nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, cit., p. 41.

¹⁶ Cfr. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine painting*, cit., p. 250, che affida la decorazione di tali frontespizi ad una più generica «workshop of Pacino di Bonaguida», e soprattutto F. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. Per un profilo dell'artista, cfr. F. COLALUCCI, *Pacino di Bonaguida*, in EAM, IX, 1998, pp. 53-56; A. LABRIOLA, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 841-843 (con bibliografia ivi elencata) e F. PASUT, *Pacino di Bonaguida*, in DBI, LXXX, 2014, p. 159 (il cartaceo rimanda a: http://www.treccani.it/enciclopedia/pacino-di-buonaguida_%28Dizionario-Biografico%29/; ultimo accesso: settembre 2019). Per il ruolo di rilievo svolto da Pacino nella decorazione dei frontespizi dei Danti del Cento, cfr. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine painting*, cit., p. 243; F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-120, con alcuni significativi spunti di analisi maggiormente approfonditi in EAD., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. La studiosa aggiunge ai venti codici già ricondotti alla bottega di Pacino da Offner (di cui è disponibile un elenco in F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-120, 19n), altri quattro o cinque manoscritti del poema dantesco, tutti riconducibili al tipo Cento (il dato parrebbe oscillare tra le informazioni fornite in F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., p. 120 e quelle in EAD., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit., p. 42). A questi ventiquattro o venticinque codici va unito anche il ms. Barb. Lat. 4117, riportato al corpus del miniatore e pittore fiorentino da Alvaro Spagnesi (cfr. A. 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», V, 2000, pp. 139-150, a p. 147).

¹⁷ L.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 M. Boskovits, G. Valagussa, M. Bollati, Milano, Motta, 1997, pp. 190-193, a p. 193.

ultimata¹⁸. A sostegno ulteriore di una datazione delle *Commedie* uscite dalla sua bottega al decennio 1335-1345 giungono alcune considerazioni di Francesca Pasut, sulla scorta di Miklos Boskovits¹⁹, circa un reindirizzamento artistico che avrebbe condotto Pacino a interessarsi e dedicarsi maggiormente, proprio in quella fascia temporale, all'illustrazione libraria: «dalla visione d'insieme del catalogo pacinesco, si ricava l'impressione [...] che il maestro si fosse specializzato verso la tarda maturità (1330-40 circa) nella produzione libraria, a fronte di un impegno calante nella pittura, cui si era dedicato in precedenza (fino al 1325-30)»²⁰.

Non altrettanto pacifiche, invece, la datazione e l'attribuzione a un artista e/o a una bottega del ricco apparato iconografico che corre carta dopo carta sul *bas de page* del manoscritto e raggruppa più frammenti narrativi in sequenze illustrate ininterrotte. Il corredo miniato è certamente successivo alla prima fase di allestimento del manoscritto e non previsto nel progetto originario²¹. Il codice, come già detto, è difatti parte di una produzione seriale²² e, ancor più nello specifico, di un gruppo di «veri e propri multipli editoriali»²³, che non accolgono al loro interno miniature di stampo elaborato o corredi sistematici ma, come tutto il gruppo del Cento, limitano la decorazione alle sole iniziali di cantica, generalmente abitate e, com'è noto, altamente standardizzate. La presenza di un corredo siffatto nel margine inferiore delle carte del codice rende dunque il ms. Strozzi 152 un prodotto evidentemente eccentrico non solo rispetto al suo più ampio contesto di provenienza ma soprattutto a fronte del più circoscritto gruppo di codici con i quali costituisce una sottofamiglia testuale e codicologica specifica.

Proprio in ragione di questa stratificazione dell'allestimento, l'apparato illustrativo del codice si fa latore di una tipologia davvero singolare di visualizzazione del poema, che riflette visibilmente la contaminazione di due differenti modalità dell'illustrazione libraria di primo Trecento: nello stesso manoscritto convivono un modulo del tutto convenzionale come

¹⁸ L'attività di Pacino di Bonaguida è generalmente ascritta all'arco temporale che va dal 1303 al 1343 circa. Cfr. in proposito A. LABRIOLA, *Pacino di Bonaguida*, cit., p. 841; F. PASUT, *Pacino di Bonaguida*, cit.

¹⁹ Cfr. M. 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.

²⁰ F. PASUT, *Pacino di Bonaguida*, cit.

²¹ Il dato è già segnalato da R. OFFNER, *A critical and Historical Corpus of Florentine painting*, cit., 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».

²² Cfr. in proposito L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia*, cit., p. 602; L. MIGLIO, *I commenti danteschi*, cit., pp. 398-399; G. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 118-119; F. PASUT, *Codici miniati della Commedia*, cit., p. 384; EAD., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit., pp. 41, 43; EAD., *Florentine illuminations for Dante's Divine Comedy*, cit., p. 156.

²³ L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia*, cit., p. 602.

quello inaugurato e riprodotto da Pacino e bottega per l'ornamentazione delle prime copie della *Commedia* (fregio fogliaceo e iniziali di cantica istoriate) e un corredo esteso *en bas de page* di tutt'altra tipologia, afferente di norma all'illustrazione di una diversa produzione libraria, in voga negli stessi anni: quella dei romanzi cavallereschi²⁴. Come conclude efficacemente 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»²⁵: per chi ha commissionato la decorazione dello Strozziano 152, si è dunque trattato di personalizzare – e inevitabilmente orientare²⁶ – la propria copia della *Commedia*.

Nel ms. Strozziano le miniature investono buona parte del codice, offrendo all'osservatore un totale di 49 strisce illustrate, distribuite una per canto e colorate, da *If I* (c. 1v) a *Pg IX* (c. 38r) e *XI* (c. 40r); le illustrazioni di *Pg X* (cc. 38v-39r), *Pg XII* (cc. 40v-41r) e tutte le successive fino alla fine del *Purgatorio* (c. 60r) restano solo tracciate a penna, denunciando così la mancata conclusione dell'impresa; nessuna illustrazione è quindi presente sulle carte del *Paradiso*²⁷.

La tipologia illustrativa qui adottata è del tipo simultaneo e prevede l'impiego di strisce narrative più o meno figurativamente complesse che, occupando l'intera lunghezza del *bas de page*, concentrano in un'unica rappresentazione visiva due o più momenti narrativi riferibili allo stesso canto²⁸. La narratività delle sequenze illustrate è garantita dalla reiterazione, di volta in volta, delle figurine dei due poeti e talvolta di quelle dei protagonisti della sezione specifica di testo via via illustrata²⁹. In questa direzione, più che la peculiarità di esemplare 'illustrativamente' contaminato, nella storia degli studi allo Strozziano 152

²⁴ Cfr. P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 92; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 6; G. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., p. 121; M. 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», V, 2, 2005, pp. 367-384, a p. 368.

²⁵ L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia*, cit., p. 603. Cfr. anche EAD., *La tradizione figurata della Commedia*, cit., p. 554, 12n.

²⁶ Sulla funzione di orientamento alla lettura assoluta in particolare dall'illustrazione incipitaria nei codici della *Commedia*, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia*, cit.; EAD., *Un sistema esegetico complesso: il Dante di Chantilly di Guido da Pisa*, cit.; EAD., *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'*, cit., pp. 52-53; EAD., «Figurare il Paradiso». *Minimi appunti sui più antichi testimoni illustrati*, cit., p. 299.

²⁷ Cfr. BMS, pp. 234-238; G. ADINI, in CCD, p. 639.

²⁸ Cfr. P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 92.

²⁹ Cfr. L. MIGLIO, *I commenti danteschi*, cit., p. 394: «Che tale tipo di realizzazione fosse, per il suo andamento dinamico, non ingabbiato in cornici e rettangoli, particolarmente adatta a narrare per immagini, come se la successione quasi filmica dei fotogrammi fissasse meglio i tempi del racconto, lo dimostra la fortuna che incontrò».

viene invece di norma riconosciuto un altro singolare primato: quello di importante testimone in ambito dantesco – per molti il più antico conservato, derivante da un prototipo perduto³⁰ – dell’illustrazione a striscia narrativa continua realizzata *en bas de page*. Tale tipologia coincide, com’è noto, con una delle due principali modalità impaginative impiegate per l’illustrazione della *Commedia*, che si contrappone strutturalmente, per sua dinamicità e ricchezza di frammenti visivi progressivi, all’altra tipologia ampiamente attestata nella visualizzazione dell’*iter* narrato nel poema dantesco: vale a dire il sistema monoscenico, di stampo al contrario più statico, che consta di singole vignette incorniciate, variamente distribuite sulla carta e/o inframmezzate ai versi³¹, di cui offre una precoce testimonianza fiorentina il noto *Dante Poggiali* (ms. Pal. 313)³² o, in altra area geografica – per limitarsi a un solo esempio – il codice Filippino oggi custodito alla Biblioteca Oratoriana di Napoli³³. Secondo l’opinione diffusa, entrambe le tipologie illustrative – sistema monoscenico e sistema narrativo – vanterebbero un’origine fiorentina. Mentre quindi il *Dante Poggiali* costituirebbe il modello capostipite (nel senso di codice più antico conservato) di esemplari

³⁰ Cfr. M. MEISS, *The smiling pages*, cit., pp. 48-49; M. ROTILI, *I codici danteschi*, p. 6; L. MIGLIO, *Dante. Manoscritti*, p. 632; EAD., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, cit., p. 394; A. 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», I-II, 1996-1997, pp. 131-140, alle pp. 139, 9n e 140, 26n (e ugualmente nei due studi a questo successivi: ID., *All’inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze*, cit., p. 147; ID., *Le miniature del Dante Poggiali*, in *Chiose Palatine*, cit., pp. 30-42, a p. 42); A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, in «Rivista di Storia della Miniatura», V, 2000, pp. 151-158, a p. 155; EAD., *Le miniature del Filippino*, in *Chiose Filippine*, cit., pp. 85-95, a p. 88; M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, in ID., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 149-225, a p. 203; C. PONCHIA, *Frammenti dell’aldilà*, cit., p. 37.

³¹ Come anticipato nell’introduzione a questo lavoro, la classificazione è introdotta a partire dalle ampie analisi svolte in apertura del catalogo americano (BMS, pp. 49 e 92) e poi ripresa da tutti gli studi successivi. Per la bibliografia di riferimento, cfr. *Introduzione metodologica*, p. 10, 27n.

³² Il Palatino 313 è oggi unanimemente ritenuto il più antico esemplare miniato della *Commedia* pervenutoci, collocabile alla metà degli anni Trenta del Trecento circa. Per una descrizione paleografico-codicologica del manoscritto, cfr. la relativa scheda in CCD (scheda nr. 323, di M. BOSCHI ROTIROTI), pp. 730-731; sulle glosse latine che accompagnano il testo, cfr. R. ABARDO, *Chiose Palatine*, cit.; in ultimo, per l’ambito pittorico di realizzazione delle vignette e la tipologia illustrativa impiegata, cfr. A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, cit.; ID., *All’inizio della tradizione illustrata della ‘Commedia’ a Firenze*, cit.; ID., *Le miniature del Dante Poggiali*, cit.; F. PASUT, *I miniatori fiorentini e la Commedia nei codici dell’antica vulgata*, cit., p. 43; P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 92; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della Commedia*, cit., pp. 13-34.

³³ Per un’accurata analisi codicologica del manoscritto e del suo ricco corredo miniato cfr. i saggi di G. SAVINO, *Stratigrafia del Dante Filippino*, cit. e A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le miniature del Filippino*, cit., entrambi contenuti nel primo volume di edizione delle *Chiose Filippine*, cit. Sulla fitta chiosatura e il progetto sotteso all’allestimento del codice, cfr. l’*Introduzione* al volume di A. MAZZUCCHI.

del tipo del Filippino, del *Dante Egerton*³⁴ o della *Commedia* oggi a Budapest³⁵, dal modello incarnato dallo Strozzi per gli studiosi³⁶ discenderebbe tutta quella porzione di tradizione figurata del poema dantesco che, alla contaminazione di spazi tra testo e corredo, predilige un'illustrazione confinata al solo *bas de page* e che incontra grande fortuna in area meridionale³⁷, a partire dal sesto decennio del Trecento circa fino alla fine del secolo.

Radicatasi, dunque, la convinzione che il corredo dello Strozzi rappresentasse il più antico testimone conservato di una peculiare tipologia illustrativa e che a sua volta derivasse 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, ma anche l'insieme delle 49 miniature restanti, avvicinati per Salmi «alla maniera di Bernardo Daddi»³⁸, così come per Rotili collocabili nell'ambito di una «spiccata influenza daddesca»³⁹. Ma, prima di Rotili, già i curatori del Catalogo americano avevano riservato una certa centralità al corredo dello Strozzi 152, ritenendolo testimone d'eccezione di una precisa maniera tutta fiorentina di illustrare il poema: dapprima quindi ascrivevano più genericamente la paternità di un possibile suo antografo alla bottega di Pacino⁴⁰, poi, nella scheda specificamente dedicata al manoscritto, intravedevano nell'autore del corredo un pittore «of the Florentine region whose style resembles that of a triptych once in the castle at Konopiště», avvertendo anche della

³⁴ Su questo manoscritto, qui già più volte citato, rimando anzitutto alle ricerche di A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit.; EAD., *Un Dante "domenicano": la «Commedia» Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., 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 M. Santagata, prefazione di M. Bray (saggi di M. SANTAGATA, A. PEGORETTI, C. PONCHIA, F. TONIOLO), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015.

³⁵ Per la *Commedia* conservata a Budapest, cfr. i saggi contenuti nel secondo volume (*Studi e ricerche*) di Dante Alighieri. *Commedia. Biblioteca universitaria di Budapest, Codex Italicus 1*, Compagnola di Zevio, 2006, e in particolare G. FOSSALUZZA, *Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, pp. 51-83. Cfr. da ultimo E. DRASKOZY, *Le illustrazioni del Codex Italicus 1 fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit. pp. 219-235.

³⁶ Cfr. M. MEISS, *The smiling pages*, cit., p. 49; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 6; L. MIGLIO, *Dante. Manoscritti*, p. 632; EAD., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, cit., p. 393; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 37.

³⁷ Tutti accomunati dall'illustrazione del solo margine inferiore della carta e generalmente ricondotti a maestranze operanti nel sud dell'Italia si rivelano: Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48; Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. It. 108; Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8530; Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII.C.4, oltre alla nostra *Commedia* Additional 19587, per cui cfr. §2.2.

³⁸ M. SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, cit., p. 178. Sulle brevi indicazioni storico-artistiche fornite da Salmi, si basa anche la scheda dedicata al codice in *Mostra di codici edizioni dantesche*, Firenze, Remo Sandron, 1965, p. 65, scheda nr. 83.

³⁹ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 6. Cfr. anche M. ROTILI, *Commedia. Miniature*, cit., p. 114.

⁴⁰ Cfr. BMS, p. 49.

possibilità che, per qualche disegno, fosse rinvenibile «another Florentine hand, more Giottesque»⁴¹.

In tale quadro critico, variegato nelle attribuzioni ma piuttosto unanime nell'inquadramento geografico, è opportuno accennare alla posizione di Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto che, focalizzando l'attenzione proprio sulle diverse tipologie illustrative della *Commedia* e sulla loro diffusione tra i principali centri di produzione libraria del Trecento, già nel 1989 giungeva a mettere in discussione la fiorentinità del corredo di Strozziani 152. La studiosa infatti – unica voce discordante in quel panorama critico – non dava per assodato un rapporto di dipendenza unidirezionale, facilmente orientabile, tra il presunto prototipo affine allo Strozziano (o lo Strozziano stesso) e i codici danteschi meridionali della seconda metà del secolo, ma dapprima avvertiva sulla difficoltà di stabilire «se questa tipologia narrativa [...] sia stata accolta a Firenze o vi abbia invece avuto origine», concludendo temporaneamente che «quale sia l'ordine di precedenza» restasse in quel quadro «un problema irrisolto»⁴², e poi, tornando sulla questione qualche anno dopo, giungeva a negare del tutto una genesi fiorentina del corredo Strozziano, facendo risalire al corredo di un altro codice certamente fiorentino, il Riccardiano 1035, «poco dopo la metà del secolo XIV»⁴³, la prima attestazione a Firenze di tale tipologia illustrativa (a Firenze, cioè, la modalità illustrativa a striscia continua sarebbe stata importata e non ideata).

In seguito, e in anni più recenti, Alvaro Spagnesi che, come Alessandra Perriccioli Saggese⁴⁴, ha invece più volte difeso la fiorentinità del presunto archetipo di Strozziani 152 nonché del corredo di Strozziani stesso, ha avanzato 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 giunge, sulla scia delle riflessioni di Ciardi Dupré, a inquadrare il corredo del *bas de page* come prodotto napoletano, per fattura e tipologia illustrativa impiegata: per Spagnesi, potrebbe trattarsi anche di un artista napoletano che

⁴¹ BMS, p. 234.

⁴² M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Narrar Dante attraverso le immagini*, cit., p. 88.

⁴³ EAD., *I Danti Riccardiani: considerazioni ai margini*, in *I Danti Riccardiani: parole e figure*, cit., pp. 19-21, a p. 20.

⁴⁴ Cfr. A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, cit., p. 155; EAD., *Le miniature del Filippino*, cit., p. 88.

esemplava da un modello fiorentino⁴⁵, la realizzazione materiale del corredo potrebbe cioè anche essere avvenuta a Napoli ma Firenze ne conserverebbe l'ideazione⁴⁶.

Di parere differente, da ultimo, Andrea Mazzucchi, che in contributi recentissimi ha dapprima invitato a re-indagare i luoghi della decorazione dello Strozzi – auspicando in particolare uno studio di approfondimento dell'insieme variegato di postille e annotazioni sia latine che volgari rintracciate in buona misura sul codice⁴⁷ – e poi affermato con più convinzione la sospettata meridionalità del corredo⁴⁸, ritenendolo dunque realizzato, presumibilmente per opera di maestranze attive nella capitale angioina, direttamente a Napoli, dove il manoscritto a un certo punto, così come già Contini segnalava⁴⁹ e come i rilievi testuali delle glosse possono confermare, sarebbe certamente approdato.

⁴⁵ Cfr. A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, cit., p. 139, 9n: «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».

⁴⁶ Occorre però aggiungere che, in uno studio successivo a questo appena citato, Spagnesi pone la tipologia narrativa a striscia continua, propria come detto di diversi codici napoletani, in relazione con il modello fiorentino ms. Ricc. 1035, in cui appunto Ciardi Dupré – che Spagnesi cita – aveva intravisto la prima attestazione fiorentina di tale modalità illustrativa («fu introdotta a Firenze, secondo la Ciardi Dupré, poco dopo la metà del '300 dal famoso Ricc. 1035», A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze*, cit., p. 148). Seguire la tesi della studiosa implicherebbe però che se ne accogliesse anche la convinzione secondo cui tale tipologia di corredo non sia stata ideata a Firenze ma vi sia stata 'introdotta' in un secondo momento, presumibilmente ereditata da Napoli o, pur volendo credere che a Firenze si fosse originata per via indipendente, comunque a Napoli già esistente e operante (in ambiente napoletano questa prende forma «piuttosto precocemente», mentre il Ricc. 1035 è ascrivito dalla studiosa a «poco dopo la metà del secolo XIV»; cfr. M.G. CIARDI DUPRÉ, *I Danti riccardiani*, cit., p. 20). Questo ordine di deduzioni non sembra invece trovare posto tra le ipotesi di Spagnesi; una derivazione napoletana della modalità narrativa a striscia continua risulterebbe per di più in contraddizione con alcuni punti della tesi precedentemente formulata dallo studioso: sarebbe difatti ancora compatibile con l'idea che fossero fiorentini gli artisti responsabili del corredo di Strozzi 152 – se è questo che l'autore vuole intendere parlando di «fiorentinità del corredo a piè di pagina» (*Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, cit., 139, 9n) – ma non con quella secondo cui sarebbe assolutamente da ascrivere a Firenze l'ideazione iconografica stessa del modello originale: «ritengo anche possibile [...] un autore napoletano che esemplava da un originale fiorentino» (*ibid.*). Quanto Spagnesi afferma nel secondo studio offre, inoltre, alcuni indizi per ulteriori deduzioni riguardanti la datazione del ms. Strozzi 152, nel primo lavoro solo rapidamente accennata («Il Meiss lo data 1335-1345 ma probabilmente esso è più tardo», *Il Palatino 313*, cit., p. 139, n. 9): se il codice desume la sua tipologia illustrativa dal Ricc. 1035 e questo viene datato da Ciardi Dupré a «poco dopo la metà del '300» secondo la citazione da Spagnesi (p. 148), dovremo dedurre che, per lo studioso, il ms. Strozzi 152 sia ascrivibile a un torno d'anni non antecedente al 1353-1355 circa. Sull'intera questione, cfr. A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze*, cit., part. pp. 147-148.

⁴⁷ Cfr. A. 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 B. Itri, Padova, Bertinello Artigrafiche, 2006, pp. 79-135, p. 87.

⁴⁸ Cfr. A. MAZZUCCHI, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, cit., p. 213. Informazioni analoghe si ricavano anche nella scheda dedicata allo Strozzi 152 nel *Censimento dei commenti danteschi* (G. ADINI, in CCD, p. 639: «il ciclo illustrativo è successivo e di scuola napoletana»).

⁴⁹ 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 indubitatamente 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

Un passaggio napoletano del manoscritto Strozzi 152 è difatti ampiamente documentabile. Ne è particolare spia – oltre la provenienza spiccatamente meridionale di numerose postille variamente distribuite lungo le tre cantiche – la presenza, a c. 60v, del *Proemio* del commento lanèo al *Paradiso*, vergato sempre in volgare napoletano sulla carta originariamente bianca collocata tra la fine del *Purgatorio* e l'inizio del *Paradiso*⁵⁰; a cui si aggiungono, come segnala già Mazzucchi, a c. I'r e c. 92v⁵¹, alcune note e versi latini riconducibili a fatti di cronaca napoletana, su cui torneremo.

Tornando alle fasi di allestimento del manoscritto e alla riflessione sul corredo di Strozzi quale più antico rappresentante di una certa modalità illustrativa (miniature sul *bas de page*), in minima aggiunta – ma in maniera complementare – alle proposte appena ripercorse, andrà tenuto in giusta considerazione il fatto che il corredo di Strozzi, come già detto, è un corredo successivo al confezionamento del manoscritto, dunque non inquadrabile nell'ambito di un progetto di allestimento preventivamente organizzato in tutte le sue fasi. Il *bas de page* che l'apparato iconografico viene ad occupare è l'unico spazio utile per l'inserimento di una decorazione progettata in seconda istanza, dunque la tipologia di corredo che ne deriva, e nella quale si è più volte intravisto l'inizio di una tradizione specifica, in tale particolare contesto si inquadra come conseguenza obbligata dallo spazio a disposizione più che come applicazione di scelte iconografiche sapientemente preconeguate. Con questo non si vuole – e non si può – chiaramente escludere che potesse già esistere, nell'ambito dell'illustrazione dantesca, un corredo siffatto, rivelatosi funzionale al caso, ma al contempo non è possibile respingere *in toto* l'ipotesi che tale tipologia illustrativa nascesse per la prima volta sulle carte dello Strozzi, mutuata eventualmente da altre opere illustrate (i romanzi cavallereschi, ad esempio), facendo insomma di necessità virtù.

una pagina in volgare, che è poi il principio del commento lanèo: e questo materiale volgare è schiettamente napoletano» (G. CONTINI, *Manoscritti meridionali della 'Commedia'*, in *Dante e l'Italia meridionale*. Atti del Convegno di studi danteschi, Firenze, 1966, pp. 337-341, a p. 341). Anche F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, 1975, in anni successivi avrebbe poi ascritto lo Strozzi 152 a 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).

⁵⁰ Cfr. G. CONTINI, *Manoscritti meridionali della 'Commedia'*, cit., p. 341; G. PORTA, *Una Commedia passata da Napoli*, in *Mostra di codici ed edizioni dantesche*, cit., p. 65; G. 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, a p. 116; A. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, cit., p. 328; ID., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, cit., pp. 213-214; G. ADINI, in CCD, p. 639.

⁵¹ Cfr. A. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, cit., p. 328; ID., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, cit., p. 213.

Ma, corredo di copia o corredo originale, è forse prudente ridimensionare il ruolo, generalmente attribuito allo Stroziano, di più antico testimone conservato di una specifica tipologia illustrativa pienamente codificata poiché, in quanto fatto anzitutto accidentale, la presenza di immagini sul *bas de page* del manoscritto non ci assicura l'esistenza – e l'eventuale circolazione – di un prototipo così costruito né tanto meno – salvo questioni stilistiche e/o indizi iconografici interni orientanti in una sola direzione – ci consente di ascriverlo a un luogo di origine ben individuato. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, infatti, la tipologia illustrativa cui farebbe capo potrebbe essere stata sviluppata a Firenze quasi contemporaneamente al canone monoscenico ed essere entrata di diritto tra le carte dello Stroziano a seguito di una successiva volontà di ornare più distesamente il manoscritto, ma nulla vieta che possa essere stata invece congegnata a Napoli e che lo Stroziano ne sia diventato uno dei più antichi testimoni proprio in quanto esemplare presto giunto nella capitale angioina.

La discussione critica attorno alla tipologia illustrativa incarnata da Strozzii e l'ipotesi dell'esistenza di un possibile prototipo perduto è comunque certamente stata incrementata alla luce del confezionamento, avvenuto in ambito napoletano, di un altro esemplare della *Commedia*, il ms. Additional 19587, ancora trecentesco e dal corredo iconografico affine a Strozzii: una circostanza che, denunciando la parentela tra i due codici, ha costretto la critica, pur cursoriamente, a una riflessione sulla definizione di tali rapporti genealogici. La questione è per ora risolta quasi all'unanimità nell'idea che i due esemplari risultino copie indipendenti di un prototipo comune⁵².

2.2. Londra, British Library, ms. Additional 19587

Il ms. Additional 19587, oggi conservato alla British Library di Londra⁵³, membranaceo e redatto in *littera textualis*⁵⁴, è un testimone della *Commedia* più tardo, riconducibile indicativamente al torno d'anni compreso tra il 1360 e il 1370⁵⁵.

⁵² Per la bibliografia critica e relativa discussione, cfr. §2.3.

⁵³ Il codice giunge al British Museum di Londra il 4 giugno 1853, a seguito dell'acquisto (Sotheby's, lot. 591) presso il collezionista, Provost di Eton, Dr. Edward Craven Hawtrey (1789-1862), il quale lo riceveva a sua volta da Napoli, dove era stato in possesso del duca di Cassano. Cfr. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 84; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 160.

⁵⁴ Cfr. A. GIGLIO, scheda nr. 407, in CCD, pp. 819-820, a p. 819.

⁵⁵ Al di là delle osservazioni isolate di H.C. BARLOW, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the study of the Divina Commedia*, Londra, Williams and Norgate, 1864, pp. 47-48, che, sulla base della decorazione *en bas de page*, lo considerava un prodotto quattrocentesco se non addirittura riconducibile ai primi del Cinquecento, la critica è sempre stata pressoché concorde nel collocarlo certamente oltre la metà del

Il testo del poema risulta vergato da due diverse mani: una mano A, principale e trecentesca, e una mano B, più tarda, «successiva ad A di circa un quarantennio»⁵⁶, che ripristina, imitando la scrittura della prima, le lacune del testo dovute all'asportazione di alcune carte. Delle carte reintegrate, ventuno in totale⁵⁷, risulta ristabilito il solo testo, mentre restano vacanti gli spazi un tempo occupati dalle miniature⁵⁸. 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 recita «manca», alludendo chiaramente alla riscontrata presenza di una lacuna testuale, poi difatti colmata, come detto, con scrittura imitante la prima, dalla mano B. Un'altra figura infine, presumibilmente l'acquirente ottocentesco del codice, segnala in lingua inglese, sul margine inferiore destro di c. 169v, l'errore in cui evidentemente occorre 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 al 1863, rimanda effettivamente al luogo in cui ancora oggi risulta collocata la carta in questione: questa, oggi rinumerata 176, latrice del frammento *Pd XXIX 108-Pd XXX 43*, si inserisce erroneamente tra due carte di *Pd XXXIII*, precisamente tra v. 90 e v. 91, lasciando una lacuna in corrispondenza della sua corretta collocazione. Il codice ospita infine numerosi segni di lettura a margine delle terzine ritenute di maggiore interesse e risulta variamente annotato, con glosse molto brevi, per lo più interlineari.

Con il *Dante Additional* siamo di fronte a un prodotto posteriore di almeno un ventennio al primo allestimento del parente Stroziano e di almeno un decennio alla realizzazione del corredo di questo, con le dovute cautele chiaramente connesse alla difficoltà

Trecento (cfr. L. VOLKMANN, *Iconografia Dantesca*, cit., p. 41), con preferenze per la fine del secolo (cfr. E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia*, Cambridge, University Press, 1889, p. 591; G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 498) o il suo terzo quarto (cfr. M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 160); BMS, p. 257, infine, lo ascrivono a «ca. 1370». Da un punto di vista prettamente storico-artistico, solo B. DEGENHART e A. SCHMITT (*Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450*, Berlino, Gebr. Mann Verlag, 1980-82, p. 144, nr. 77) hanno suggerito una datazione delle miniature alla metà del Trecento (1350), anticipando dunque di molto la cronologia solitamente proposta, ma M. ROTILI (*I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 41-49, 84-87) approfondendo maggiormente l'analisi del corredo illustrativo del manoscritto e il suo contesto di realizzazione, ha ritenuto di spostarne la decorazione almeno ai primi anni del 1360. Da ultimo, la scheda di A. Giglio per il *Censimento dei commenti danteschi* lo riporta a un più generico terzo quarto del XIV secolo (A. GIGLIO, in CCD, p. 819).

⁵⁶ A. GIGLIO, in CCD, p. 819.

⁵⁷ Le carte vergate dalla mano B sono le seguenti: cc. 1, 5-6, 10, 12-19, 71-72, 75-76, 78-79, 90, 99, 119. Cfr. anche A. GIGLIO, in CCD, p. 819.

⁵⁸ Risultano pertanto assenti le miniature di *If VIII-XII, Pg VII, Pg IX, Pg XII*.

di datare con una certa precisione le miniature dipinte sul *bas de page* di Strozzii 152, sicuramente successive, come si è detto, alla copia del testo e alla decorazione delle carte incipitarie.

Annotazioni minime a parte, il codice oggi a Londra è latore unicamente del testo della *Commedia*⁵⁹ e appare testualmente distante dal manoscritto della Laurenziana, nonostante la comune appartenenza alla macro-area tosco-fiorentina⁶⁰. L'affinità riscontrata tra i due manoscritti si colloca dunque unicamente sul piano del corredo iconografico, esclusa ogni forma di contatto tra i due testi, certamente copiati in via del tutto autonoma, a partire da antigrafii afferenti a diverse famiglie testuali. Le differenze tra i due codici non si individuano, comunque, soltanto nella tradizione testuale cui rispettivamente attingono, ma già nella struttura complessiva e nella *mise en page*: lo Strozzii 152, come visto, impagina il testo, redatto in bastarda cancelleresca del tipo Cento, su due colonne di scrittura⁶¹; il ms. Additional 19587 è invece vergato in *littera textualis* e dispone i versi del poema al centro della carta, su un'unica colonna⁶². La parentela tra i due manoscritti sussiste dunque, come detto, soltanto tra i due corredi realizzati *en bas de page*, neanche tra le decorazioni dei tre frontespizi, pure autonoma e sensibilmente distante tra i due allestimenti.

Il *Dante* Additional potrebbe dunque essere stato esemplato per mano di copisti fiorentini direttamente nella capitale angioina⁶³, dove certamente qualcuno ne progettò la decorazione: l'apparato iconografico, inequivocabilmente napoletano, è difatti opera di

⁵⁹ Si aggiunge in fondo, sull'ultima carta (c. 177v), 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. In proposito, rimando alle pagine successive di questo stesso paragrafo e alla relativa *Appendice I*. Segnalano la presenza dell'elenco sul codice: H.C. BARLOW, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the study of the Divina Commedia*, cit., pp. 47-48; E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia*, cit., p. 591; *Catalogue of additions to the manuscripts of the British Museum (1848-1858)*, London, British Library, 1968, pp. 256-257; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 160, nr. 385; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 84; A. GIGLIO, in CCD, p. 819; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 473.

⁶⁰ Mentre il ms. Strozzii 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. E. TONELLO, *L'edizione bembina della Commedia*, «L'Alighieri», XLVII, 2016, pp. 113-135; A.E. MECCA, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive II*, pp. 119-182, a p. 178. Per la tradizione toscana della *Commedia*, cfr. ora E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante*, cit.

⁶¹ Cfr. M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., p. 77.

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 F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 94-95, consente una simile deduzione. Non si rintracciano studi sulla veste linguistica del testo del *Dante* Additional; soltanto L. MIGLIO, *Dante. Manoscritti*, cit., p. 632, tocca di sfuggita la questione e definisce il codice «meridionale nel velo linguistico».

maestranze prossime a Cristoforo Orimina, miniatore e pittore di corte di Roberto d'Angiò e Giovanna I⁶⁴.

Al pari dello Strozzi 152, il manoscritto londinese vanta un cospicuo numero di miniature, per l'esattezza 47, distribuite ugualmente, una striscia narrativa per canto, da *If I* (c. 2r) a *Pg XXXIII* (cc. 115r/118r)⁶⁵: le scene risultano «acquerellate a larghe pennellate»⁶⁶ fino a *Pg XXII* (c. 97v/98v), resta incompiuta quella di *Pg XXIV* (c. 99v/101v)⁶⁷ e solo disegnate le nove restanti, comprese tra *Pg XXV* (c. 101v/103v) e la fine della cantica (c. 115v/118v); a partire dall'illustrazione di *Pg XXIV*, dunque in coincidenza con gli ultimi nove disegni, si registra l'intervento di un secondo miniatore più tardo, sempre napoletano⁶⁸. Mancano del tutto illustrazioni per il *Paradiso*.

Piuttosto complessa, anche in questo caso, l'identificazione del committente e dei primissimi possessori del manoscritto, dal momento che lo stemma reperibile unicamente sul frontespizio del *Purgatorio* [fig. 1] – le altre due carte incipitarie sono state asportate e ne risulta reintegrato da mano posteriore il solo testo⁶⁹ – appare danneggiato: dall'esame autoptico risulta ancora distinguibile il campo partito, nel primo d'azzurro alla banda d'oro e nel secondo d'oro (?) a tre o quattro stelle (?) di azzurro⁷⁰, con possibilità che il secondo campo sia a sua volta bipartito, con alternanza di azzurro e oro per le due o più sezioni presenti. Uno stemma così composto compare sulla stessa carta in tre occorrenze, ripetuto in ciascuno dei tre angoli della cornice fogliacea, a eccezione naturalmente di quello che ospita la *P* istoriata [fig. 1]; l'arma risulta però ridipinta su un blasone originario più antico, del quale si recupera qualche traccia osservando gli angoli della carta a questa immediatamente adiacente: sul *verso* di c. 60 infatti, all'interno di ciascuno dei tre piccoli scudi rinvenibili,

⁶⁴ Cfr. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 41-46 e almeno A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Cristoforo Orimina*, in EAM, VIII, 1997, pp. 870-871.

⁶⁵ 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 A. GIGLIO, in CDD, p. 819.

⁶⁶ A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, cit., p. 155.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ La presenza di un secondo artista a partire da tale miniatura è segnalata da BMS, p. 258 e discussa da M. ROTILI, *Codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 31-33. Cfr. da ultimo G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 472.

⁶⁹ Di entrambe le carte incipitarie di *Inferno* e *Paradiso* la mano posteriore reintegra i primi 81 versi (sezioni di testo: *If I*, 1-81 e *Pd I*, 1-81).

⁷⁰ Un tentativo di descrizione dello stemma di c. 61r è presente – a mia conoscenza – unicamente nel *Catalogue of Additions (1848-1858)*, cit., 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?]». Lo studioso rileva, accanto all'azzurro, tracce di colore argento, mentre, a seguito dell'esame autoptico, mi parrebbe si tratti di oro.

uno per angolo, in corrispondenza degli stemmi dipinti sulla carta incipitaria del *Purgatorio*, si distinguono tre fasce orizzontali impresse sulla pergamena, insieme a numerose altre impronte sulla carta, tutte riconducibili ai motivi floreali e alle cornici geometriche che definiscono la decorazione del frontespizio. Tali indizi ci consentono di risalire con buonissima probabilità a un blasone originario a tre fasce d'oro orizzontali – andrà poi congetturato il secondo colore – dal momento che la maggior parte dei segni impressi sulle carte del manoscritto si inquadra facilmente come traccia residua di elementi realizzati in oro su quelle immediatamente adiacenti: nell'appena citata carta contigua (c. 60v) alla prima del *Purgatorio* (c. 61r), come dicevo, ne sono prova le linee geometriche che riflettono la cornice di c. 61r (collocata in basso al centro e ospitante una scena di *Pesatura delle anime*⁷¹), quelle che definiscono la stessa *P* incipitaria e tutte le borchie del fregio fogliaceo, ma basta sfogliare il codice per individuare facilmente svariati casi analoghi: a c. 37v [fig. 2], le cappe brillanti degli ipocriti di *If* XXIII, miniate sul *recto*, rilasciano sagome identiche sul *verso* della carta precedente; la presenza dell'aquila di Lucia e dunque di un'intera miniatura a illustrazione del canto IX del *Purgatorio*, di fatto mancante [fig. 3], è ipotizzabile proprio sulla base dell'impressione della sagoma dorata del volatile sul *verso* di c. 74 (quest'unica traccia oggi visibile ci informa dunque del fatto che la miniatura dovesse occupare il *bas de page* di c. 75r, non a caso una delle carte reintegrate da mano posteriore); infine – per citare il caso più eclatante e insieme prezioso – proprio le impronte e i segni di colore rimasti a c. 99v (*Pg* XXIII) [fig. 4] ci consentono di ricostruire idealmente il frontespizio perduto del *Paradiso*: anche c. 99 è infatti una carta vergata successivamente dalla mano B, inserita a colmare la lacuna creatasi tra *Pg* XXIII, 7 e *Pg* XXIII, 90, sul cui *verso* si rilevano, però, le impronte di un originario *recto* contiguo a quanto pare ampiamente decorato in oro. La regolare distribuzione delle tracce ai margini della colonna di scrittura ricompono infatti la geometria armoniosa di un fregio fitomorfo, mentre in basso si delineano i contorni di una sezione rettangolare del tutto identica, per posizione e dimensioni, a quella riscontrata nella porzione centrale del *bas de page* del frontespizio del *Purgatorio*. Appare dunque evidente che l'attuale carta 99 – reintegrata – fosse in realtà già parte del codice, che si trovasse cioè originariamente a separazione delle ultime due cantiche, collocata tra l'*explicit* del *Purgatorio* e l'*incipit* del *Paradiso* (con numerazione originaria 119)⁷² ma che, poiché

⁷¹ Il miniatore raffigura l'Arcangelo Michele che regge una bilancia nella mano sinistra (su ciascuno dei due piatti figura un'anima) e impugna nell'altra una lancia rivolta a un gruppo di anime oranti in ginocchio; nell'acqua che affianca il gruppo orante (e su cui è sospesa la bilancia) si intravedono due teste umane.

⁷² Uno spazio di divisione interamente bianco è del resto presente anche tra *If* XXXIV e *Pg* I: c. 60r è infatti occupata unicamente dall'ultimo verso dell'*Inferno* e arricchita di una miniatura a tutta pagina che occupa

interamente bianca, si fosse rivelata a un certo momento utile per copiarvi le due colonne di testo mancanti all'altezza di Pg XXIII. Tra l'ultimo verso di Pg XXXIII e l'inizio di Pd I manca infatti attualmente una carta di separazione e il primo foglio del *Paradiso* (come del resto quello dell'*Inferno*) fa parte del gruppo di carte integrate successivamente dalla mano B: abbiamo dunque perso il frontespizio riccamente miniato dell'ultima cantica, ma non una sua riproduzione ideale, per quanto possibile intuire "di riflesso" dalle tracce in oro impresse sull'attuale c. 99v: che si tratti del frontespizio del *Paradiso* è confermato dalla sagoma della lettera *L* rovesciata, in alto a destra, e dalla mandorla delineata immediatamente accanto, nella quale è possibile intravedere una sagoma eretta (presumibilmente la Vergine o forse Beatrice) circondata da numerosi piccoli cerchietti (sicuramente teste e aureole di angeli).

La ricostruzione ideale dell'ultimo frontespizio risulta peraltro di particolare utilità per un confronto tra gli stemmi anche qui "riflessi" negli angoli (visibili in modo particolare nei due inferiori del fregio) e quelli ricostruibili a partire dalla carta contigua al frontespizio del *Purgatorio*: anche a c. 99v le sagome di due piccoli scudi includono i segni di tre fasce d'oro orizzontali, confermando così l'identità degli stemmi presenti sui frontespizi originari e la successiva ridipintura che li avrebbe investiti o che avrebbe riguardato almeno – per quanto ci è dato sapere con certezza – quelli del *Purgatorio*.

Le armi "ufficiali", chiaramente visibili tra i racemi del fregio incipitario del *Purgatorio* [fig. 1], sono state attribuite in più occasioni alla famiglia fiorentina dei Rinaldeschi⁷³, ma questa parrebbe invece proprietaria di un blasone più facilmente assimilabile a quello che è possibile congetturare a partire dalle tracce riflesse, visibili sul verso della carta a questa contigua. Il nome di tale famiglia, proposto per la prima volta dai compilatori del già citato *Catalogue of additions* della British Library di Londra, veniva difatti avanzato sempre in relazione al primo stemma, quello più antico, sul quale il secondo, ancor oggi visibile, sarebbe stato appunto ridipinto: 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

integralmente lo spazio restante; il verso della stessa carta, bianco, fa invece da linea di demarcazione tra la prima e la seconda cantica, aprendo al frontespizio riccamente miniato del *Purgatorio*. Molto probabile quindi che, terminando Pg XXXIII sul verso di c. 118, si fosse lasciata nel mezzo, a dividere l'*explicit* della seconda cantica dal nuovo frontespizio, una carta interamente bianca, che qualcuno avrebbe poi recuperato al momento di risanare le lacune – solo testuali – del codice.

⁷³ Cfr. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 48: «con lo stemma dei Rinaldeschi ridipinto su quello del possessore originario»; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 160: «Wappen der Familie Rinaldeschi (Bl. 61r)»; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, cit., p. 155: «Il codice londinese reca a c. 61r all'inizio del *Purgatorio*, lo stemma dei Rinaldeschi sovrapposto ad un altro più antico»; A. GIGLIO, in CCD, p. 820: «A c. 61r stemma della famiglia Rinaldeschi».

committenza della famiglia Rinaldeschi: la proposta compariva dubitativamente tra parentesi quadre e seguita da punto interrogativo: «[Rinaldeschi?]»⁷⁴. Alla luce di simili considerazioni, le armi ridipinte sul frontespizio del *Purgatorio* dell'Additional 19587 dovranno dirsi dunque ancora prive di possessore e, se non si accoglie la congettura del colore rosso per le fasce alternate a quelle certamente d'oro rinvenibili sui due *recto* delle carte sopra discusse, saranno da ritenere ancora non identificati 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 probabilmente anche di un modesto elenco, redatto sull'ultima carta del codice (c. 177v), di date di nascita e di morte, comprese tra il 1449 e il 1483, di una nobile famiglia meridionale, identificata con quella «napoletana dei conti Monforte di Biseglia»⁷⁵. Va anzitutto rilevato che è forse possibile distinguere ancora tra due diverse mani all'interno dello stesso elenco: una prima, predominante, responsabile della gran parte delle notazioni (dalla seconda all'undicesima nota, nonostante l'impiego di un inchiostro più chiaro per la decima e l'undicesima) e una seconda mano, autrice delle ultime due notazioni in basso e della prima in alto, palesamente aggiunta in un momento successivo alla prima stesura dell'elenco ma lì collocata per preservare evidentemente l'ordine cronologico degli eventi annotati.

Una lettura integrale dell'elenco⁷⁶, composto di tredici brevi notazioni, consente di rilevare 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 Sergio di Monforte, figlio di Federico, di cui si registrano le sole date di morte, rispettivamente avvenute il 10 ottobre 1449⁷⁷ e il 21 agosto 1455⁷⁸. Ben più numerosi appaiono invece i riferimenti topografici a tale «Petremell(a)r(e)», accompagnati dalla

⁷⁴ *Catalogue of Additions (1848-1858)*, cit., pp. 256-257.

⁷⁵ A. GIGLIO, in CCD, p. 820, ma già H.C. BARLOW, *Critical, Historical and Philosophical Contributions*, cit., pp. 47-48; E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism*, cit., p. 591; *Catalogue of additions to the manuscripts of the British Museum (1848-1858)*, cit., pp. 256-257; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 160, scheda nr. 385; M. ROTILL, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 84.

⁷⁶ Il testo integrale è trascritto in *Appendice I*.

⁷⁷ «Anno domini MCCCCXLVIII die X mensis octobris». Tale annotazione, come detto, parrebbe peraltro aggiunta solo in un secondo momento, dallo stesso menante che compila le due ultime entrate sul fondo della carta.

⁷⁸ «Anno domini MCCCCLV die XXI augusti».

duplice menzione di un «Cast(ro) 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), ciascuno attestato un’unica volta e ancora in relazione ai luoghi di morte dei Federico e Sergio di Monforte sopra nominati. I veri protagonisti dell’elenco sono però Nicola di Monforte, figlio del suddetto Sergio e di Giovanna da Celano, e sua moglie Giovannella del Balzo, dalla cui unione – secondo la testimonianza coeva che qualcuno vergò sul codice di famiglia – nacquero Antonella, Sergio, Romundetta, Federico, Alberico e Villanuccio. Di gran parte di questi nomi ho potuto rintracciare menzione in una compilazione seicentesca, *Dell’armi overo insegne dei nobili*⁷⁹, redatta da Filiberto Campanile, e così concludere che tale Nicola di Monforte, in realtà in origine Brunforte, fino alla decisione 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 famoso e omonimo condottiero Cola di Monforte⁸¹, e padre, tra i suoi numerosi figli, di quel Federico di Monforte – l’unico passato alla storia – che sotto il regno aragonese, negli ultimissimi anni del Quattrocento, aderì al partito francese nel tentativo di recuperare la perduta contea di Bisceglie ma che invece, pure a seguito di 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 Benevento⁸².

L’identificazione dei nomi e dei luoghi dell’elenco consente dunque 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. 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)⁸³ 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

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*, cit., p. 44: «Quello Nicola fu il primo che della sua famiglia ritroviamo aversi mutato il cognome, e l’armi, percioche lasciando il cognome Bronforte, e l’armi del suo casato [...] cominciò a cognominarsi Monforte».

⁸¹ F. STORTI, *Cola di Monforte*, in DBI, LXXV, 2011, pp. 651-657.

⁸² Cfr. *Dell’armi, overo insegne dei nobili*, cit., pp. 44-45.

⁸³ F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 149-156.

a ciò dalla Regina Giovanna II hebbe egli per remuneratione de' suoi servigi, seicento scudi d'oro»⁸⁴.

Ciò che ha condotto gli studiosi a ritenere il ms. Additional realizzato per qualche potente membro della corte di Giovanna I è senz'altro l'elevata qualità delle sue miniature. Per quanto concerne l'ambito pittorico di realizzazione, il codice è stato difatti unanimemente ascritto alla produzione artistica della Napoli angioina del terzo quarto del Trecento, sulla base di stringenti affinità stilistiche e iconografiche con alcuni manoscritti miniati in area napoletana e appartenuti ai membri della corte, già in parte segnalati da Brieger e Meiss⁸⁵ e meglio indagati, a confronto con il nostro codice dantesco, da Mario Rotili⁸⁶ e Alessandra Perriccioli Saggese⁸⁷.

L'apparato iconografico del *Dante Additional* – esclusi naturalmente i disegni alla fine del *Purgatorio*, da assegnare, come detto, ad altra mano – si ritiene opera di maestranze molto prossime a Cristoforo Orimina, miniatore e pittore di corte di Roberto d'Angiò e Giovanna I, già autore di splendidi capolavori della miniatura napoletana degli anni Quaranta e Cinquanta del Trecento come, tra le più note, la cosiddetta *Bibbia* di Malines (Lovanio, Universiteits-bibliotheek, Maurits Sabbebibliotheek, ms. 1), unica opera firmata⁸⁸, le *Bibbie* Vaticana (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 3550) e di Berlino

⁸⁴ *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili*, cit., p. 44.

⁸⁵ BMS, pp. 258-261.

⁸⁶ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 41-46.

⁸⁷ A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, cit., pp. 154-156.

⁸⁸ 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»; dalla sottoscrizione di c. 309v, si risale invece al nome del copista: «Qui scripsit scribat semper cum Domino vivat. Jannutius de Matrice incepit mediavit et finivit hoc opus». Cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma, Gangemi, 1969, p. 276; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Orimina, Cristoforo*, in DBI, LXXIX, 2013, pp. 454-457. Cfr. anche la lettura iconografica e la convincente identificazione di tutti i personaggi ritratti nella tabella tripartita su cui si colloca l'iscrizione sopra citata, data da A. PERRICCIOLI SAGGESE, *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 G. Bordi, Roma, Bozzi, 2014, pp. 193-199.

(Kupferstichkabinett, ms. 78.E.3)⁸⁹, i celebri *Statuti dell'Ordine del Nodo* (Parigi, Bibl. Nationale, ms. fr. 4274)⁹⁰, e altri fogli o interi codici, tutti destinati alla famiglia reale⁹¹.

La *Commedia* Additional, certamente successiva alla realizzazione degli *Statuti dell'Ordine del Nodo*, con i quali condivide non poche tessere stilistiche⁹², 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»⁹³ o di un maestro fortemente influenzato dalla sua arte, «che non ha ignorato, anzi ha ripreso e aggiornato certi precedenti locali»⁹⁴. Direttamente alla mano dell'Orimina è stata invece attribuita la realizzazione dello splendido frontespizio del *Purgatorio* (c. 61r)⁹⁵, come detto l'unico dei tre ancora riccamente miniato, poiché originale e non reintegrato in un secondo momento.

Se l'intera decorazione del codice va dunque ascritta a maestranze napoletane, la genesi della porzione più consistente del corredo iconografico del manoscritto, la selezione dei soggetti da illustrare e l'organizzazione delle figure sulla pagina sono state unanimemente riportate all'apparato di miniature già presente sul codice Strozzi 152, motivando l'evidente

⁸⁹ Anche queste due opere si ritengono quasi unanimemente degli anni Quaranta del Trecento e molto probabilmente già ultimate prima dell'assassinio del re Andrea d'Ungheria e dei disordini civili e politici a questo seguiti. Per la cronologia delle due Bibbie, cui si aggiunge quella conservata a Torino (Biblioteca Reale, Varia 175) cfr. in particolare le ricostruzioni di F. BOLOGNA, *I pittori della corte angioina di Napoli*, cit., pp. 278-280 e A. PERRICCIOLI 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.

⁹⁰ Il codice rappresenta il testimone accuratamente rifinito degli *Statuti* del nuovo ordine cavalleresco fondato dal re Luigi di Taranto nel 1352, l'*Ordre du Saint-Esprit au Droit Desir*, conosciuto anche più brevemente come *Ordine di Santo Spirito* o, dal simbolo identificativo dei suoi cavalieri, *Ordine del Nodo*. Il codice contiene il testo, redatto in francese, degli Statuti dell'ordine cavalleresco, fitto di riti devozionali e cerimonie legate alla nuova fondazione; destinato ai sovrani Giovanna e Luigi, vanta un apparato decorativo davvero sontuoso e 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 gli ideali politici e le mire culturali del gran siniscalco del Regno, Niccolò Acciaiuoli. In proposito cfr. almeno E.G. LEONARD, *Histoire de Jeanne I^e, Reine de Naples, Comtesse de Provence (1343-1382)*, Monaco-Parigi, Imprimerie de Monaco-Librairie Auguste Picard, 1932, III, alle pp. 12-23; ID., *Gli Angioini di Napoli*, Varese, Dall'Oglio, 1967 (ed. or. *Les Angevins de Naples*, Paris, PUF, 1954), II, alle pp. 463-467. Sullo stile delle miniature e il contesto pittorico in cui s'inserisce il codice, cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., pp. 305-311; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au droit desir*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Parigi, Somogy Éditions d'Art, 2001, scheda nr. 57, pp. 308-309. Per ulteriori osservazioni sul contesto culturale in cui il codice si inserisce, con particolare riferimento alla figura di Niccolò Acciaiuoli, rimando al §2.6. di questo capitolo.

⁹¹ Per un quadro esaustivo delle opere attribuite all'artista, cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, cit., pp. 275-286 e 305-311; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Orimina, Cristoforo*, cit.

⁹² Cfr. i confronti fra miniature proposti da M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 43-45 e 67.

⁹³ A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, cit., p. 152. Cfr. anche G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 473.

⁹⁴ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 46.

⁹⁵ Cfr. A. PERRICCIOLI SAGGESE., *Cristoforo Orimina*, cit., p. 871; EAD., *I codici della Commedia miniati a Napoli*, cit., p. 155.

affinità dell'impianto compositivo con la derivazione comune da un prototipo più antico e fiorentino.

2.3. *Mss. Strozzi 152 e Additional 19587: la collazione iconografica*

Ritenuto «il più alto dei codici danteschi miniati a Napoli»⁹⁶, non sorprende dunque che, a confronto con il ms. Strozzi 152, il *Dante* di Londra sia parso a molti un prodotto di più ariosa fattura e, in generale, di qualità artistica nettamente superiore. Ma oltre al prestigio delle maestranze e a una datazione più tarda, per una giusta valutazione delle differenze qualitative emergenti tra i due codici andrà, ancora una volta e anche in quest'ottica, conferita la giusta importanza al fatto che, come anticipato, nel *Dante* Stroziano il corredo iconografico non risulta previsto sin dal momento della sua prima progettazione ma aggiunto solo in una seconda fase dell'allestimento, molto probabilmente a seguito della commissione da parte di un privato, acquirente del codice⁹⁷.

Dello scarto temporale tra il primo allestimento e la realizzazione di un apparato iconografico *en bas de page*, esteso almeno alle carte di *Inferno* e *Purgatorio*, sono testimonianza – oltre l'appartenenza dello Strozzi 152 a una produzione seriale decorativamente di livello medio, come già detto – l'organizzazione e la disposizione materiale delle tessere del corredo: le strisce narrative, canto dopo canto, risultano difatti evidentemente costrette agli spazi esegui del margine inferiore delle carte; la distanza tra la colonna di scrittura e la decorazione è minima, a volte inesistente. Per di più, a *Pg* I (c. 31r), dove si snoda il secondo dei frontespizi realizzati da Pacino, si assiste a un vero e proprio, macroscopico, adeguamento della decorazione estesa a quella incipitaria già esistente [fig. 5]: sull'estremità del margine destro della carta recante il frontespizio del *Purgatorio* – la carta risulta già quasi totalmente impegnata dai racemi che si dipartono dalla *P* abitata – compare un unico episodio narrativo riconducibile agli eventi del primo canto purgatoriale (*Virgilio cinge Dante con un giunco*), ma balza immediatamente all'occhio, a sinistra, sul *bas de page* della carta adiacente – per il resto bianca – un'ulteriore e ben più articolata striscia di episodi, comprendente altri tre momenti visivi sempre ascrivibili al primo canto

⁹⁶ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 49.

⁹⁷ L. BATTAGLIA RICCI, *La tradizione figurata della Commedia*, cit., p. 555, n. 12, a proposito del cosiddetto gruppo Stroziano, 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».

del *Purgatorio* e precedenti, in ordine di narrazione, l'unico ospitato nel margine inferiore del frontespizio (*Dante e Virgilio guardano le stelle; Dante inginocchiato davanti a Catone; Virgilio coglie l'erbetta e lava il viso di Dante*). Possiamo ricostruire agilmente le ragioni di una scelta in apparenza così singolare: lo spazio palesemente esiguo del margine destro del frontespizio avrà, con buona probabilità, dapprima incoraggiato l'allegatore a rimandare la striscia completa (tre episodi + uno) al *bas de page* successivo (c. 31v), salvo poi desistere una volta constatato (o deciso) che già a metà di questo, in corrispondenza della seconda colonna di scrittura, avrebbe dovuto trovare posto il primo frammento dell'illustrazione del secondo canto purgatoriale. Esclusa anche la possibilità di operare una selezione fra le scene e di individuare, per questa porzione testuale, un unico episodio chiave che potesse ben armonizzarsi con i racemi preesistenti, questi avrà optato per una soluzione davvero peculiare che prende le forme di una vera e propria postilla iconografica, la quale, limitata com'è al solo *bas de page* della carta adiacente, vale per il lettore da integrazione a margine: sono così conservati in ordine tutti gli episodi della striscia narrativa del primo canto del *Purgatorio* – tutti quelli che poi troveremo accorpatisi in un unico *bas de page* nel ms. Additional (c. 62r) [fig. 5a] – ma il lettore è chiamato a recuperare visivamente, alla sua sinistra, i frammenti narrativi complementari a quell'unico episodio effettivamente miniato accanto alle terminazioni fogliacee del frontespizio, a leggere cioè il corredo di questo primo canto a partire dal *verso* della carta precedente a quella su cui ne sono vergate le prime ventiquattro terzine.

Una circostanza simile, denunciando l'esigenza del miniatore di armonizzare un intervento pittorico successivo con gli spazi effettivamente disponibili sulla carta nonché la sua ferrea volontà di attenersi a precise indicazioni di riferimento, reca con sé una verosimile deduzione: alla base della decorazione del ms. Stroziano dovette esserci un antigrafo così decorato, tenuto a modello dell'impresa. Ma è pur vero che tali scelte potrebbero risalire ad un allestire (e non necessariamente all'esecutore materiale delle miniature) e, se così fosse, ci si troverebbe di fronte alla possibilità che qualcuno abbia provveduto a una pianificazione preventiva degli spazi e abbia risolto in anticipo, fornendo indicazioni molto precise agli artisti, questo e altri simili possibili inconvenienti. Non è dunque possibile escludere del tutto – non sulla base almeno di questi soli dati – che il corredo realizzato sullo Stroziano discenda non da un antigrafo già pronto ma da un progetto originale, pensato appositamente per le sue carte. Ciò che comunque questi primi indizi consentono di affermare con certezza è la posteriorità in termini temporali di un'iniziativa pittorica del tipo più elaborato rispetto alle

prime fasi di allestimento del codice (stesura del testo, decorazione dei frontespizi e delle iniziali di cantica e di canto).

I rapporti di parentela iconografica esistenti tra i due codici, data la stringente somiglianza dei corredi, risultano immediatamente evidenti: bastano rapidi confronti tra coppie di illustrazioni relative ai medesimi canti per rilevare con ancora maggiore limpidezza che, nonostante i pur differenti esiti finali o le varianti minime, gli schemi compositivi delle singole miniature si ripetono identici.

In merito dunque alla realizzazione del corredo del più tardo ms. Additional 19587 si delineano agilmente le due ipotesi di genesi possibile: quella *grosso modo* vigente, introdotta da Millard Meiss e ripresa da quasi tutti gli studi successivi, secondo la quale entrambi i manoscritti discenderebbero da un prototipo comune (quel prototipo molto antico, fiorentino, probabilmente il primo, come già visto, ad introdurre l'illustrazione a scene continue e non incorniciate sul *bas de page*)⁹⁸, e una seconda: che il modello del più tardo codice londinese si identifichi proprio in Strozzii 152⁹⁹. Quest'ultima connessione si rivela possibile tanto da un punto di vista cronologico quanto geografico: come precedentemente indicato, diversi importanti rilievi testuali consentono di affermare con certezza che il ms. Stroziano sia passato da Napoli, e dunque – che sia giunto nella capitale angioina già provvisto di corredo marginale o ne abbia acquisito uno una volta approdatovi – niente esclude che le maestranze dedite alla realizzazione dell'Additional possano averlo tenuto da modello.

Prima di procedere alla discussione delle singole varianti iconografiche registrate lungo la collazione dei due apparati visivi, è possibile maturare qualche prima considerazione

⁹⁸ Cfr. M. MEISS, *The smiling pages*, cit., p. 49. Dello stesso avviso, M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, p. 47; L. MIGLIO, *I commenti danteschi*, p. 394; A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, p. 139, 9n; p. 140, 26n; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, p. 155; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà, passim*. Merita una discussione certamente più approfondita la bella analisi di M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, cit., pp. 149-225 (già affrontata in *Effrazione battesimale tra i simoniaci (Inf. XIX 13-21)*, in «Rivista di Letteratura Italiana», X, 1992, 3, 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 battezzatoi del «bel San Giovanni». Per la questione, rimando all'analisi comparata delle due miniature del canto e relative varianti svolta nella sezione dei confronti puntuali (cfr. in particolare la scheda affrontata in b) *Innovazioni di Add*).

⁹⁹ Un rapido cenno a questa seconda ipotesi è nel più recente contributo di B. STOLTZ, *Le strategie narrative e il commento figurativo nei codici trecenteschi della Commedia di Dante: Strozzii 152, Holkham 48 e Additional 19587*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 111-126, che scrive: «Il codice Strozzii 152 è il prototipo dell'Additional 19587 oppure entrambi i volumi si richiamano a un modello comune ancora ignoto» (p. 126). Per un rapporto di discendenza diretta di Add da St, propende chiaramente G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 478: «La critica ha supposto una derivazione comune da un prototipo fiorentino perduto [...] ma le differenze tra il codice londinese e quello della Laurenziana non appaiono così determinanti per escludere invece una derivazione diretta».

in merito ai rapporti genealogici intercorsi tra i due codici a partire dalla disposizione delle scene illustrate sul margine inferiore dei fogli: da tutti i confronti in cui il dato è verificabile emerge che il miniatore dell'Additional organizza e dipinge sistematicamente una sola striscia narrativa per canto di riferimento, anche nei casi in cui lo stesso numero di episodi sullo Strozziano si distribuisce più comodamente, finendo per occupare lo spazio di una seconda carta o parte di essa [figg. 6 e 6a]¹⁰⁰.

È certamente vero che una circostanza di questo tipo di per sé non costituisce prova sufficiente per affermare un rapporto di dipendenza diretta tra i due codici: la concentrazione delle scene sul margine di una sola carta messa in atto dal miniatore più tardo potrebbe, certo, configurarsi quale rielaborazione del modello Strozziano, ma al contempo niente negherebbe l'esistenza di un antigrafo comune ai due, dagli episodi già raggruppati su una sola striscia, e che sia stato Strozziano, lungo il processo di copia, a calcolare erroneamente o a infrangere intenzionalmente gli spazi a sua disposizione. Tale eventualità viene però smentita appena ci si accorge che l'estendersi delle sequenze organiche di Strozziano a più di una carta non è un fatto accidentale, bensì il frutto di un'impaginazione meditata e, più nello specifico, una conseguenza diretta della disposizione del testo del poema su due colonne di scrittura: tra le carte del codice fiorentino l'illustrazione infatti si colloca di norma al di sotto della rubrica o comunque in corrispondenza della prima colonna di scrittura del canto di riferimento; perciò può comparire tanto all'inizio quanto a metà di una carta [fig. 7] e allo stesso modo proseguire tanto per l'intera lunghezza del margine quanto occuparne solo mezza porzione aggiuntiva (lo spazio corrispondente, cioè, alla sola prima colonna di scrittura della carta seguente) [fig. 8]. Ciò che se ne ricava è una forte dimensione di continuità narrativa: le scene non incorniciate si susseguono una dietro l'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 differenti canti del poema¹⁰¹.

¹⁰⁰ La circostanza si verifica in sedici casi, precisamente per l'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, mentre Strozziano si serve di più di un *bas de page*, Additional concentra tutti gli episodi nel margine inferiore di una sola carta. Un'unica eccezione si registra nella decorazione del canto XXI dell'*Inferno*, in cui assistiamo alla soppressione, da parte di Additional, dell'intera prima porzione narrativa tradita da Strozziano. In merito, cfr. la relativa scheda di confronto in a) *Varianti adiafore, interpolazioni ed espunzioni di Add.*

¹⁰¹ Una sola eccezione è forse rintracciabile a c. 41r dello Strozziano, per l'illustrazione di *Pg* XII e *Pg* XIII. Si tratta però di disegni incompiuti e molto rovinati che non consentono di registrare il dato come certo.

L'impaginazione delle miniature registrata più di frequente in Strozzi è quella che prevede la decorazione di un intero – e unico – *bas de page* per canto, con l'illustrazione di norma collocata in corrispondenza di due colonne di scrittura latrice dei versi del canto in questione, realizzata indifferentemente sul *verso* o sul *recto* delle carte interessate [fig. 9]. Meno frequente e limitata al solo *recto*, ma coerente in tutte le sue occorrenze, è invece la decorazione di una sola metà del *bas de page*, interamente spostata sul margine destro della carta e di norma realizzata quando rubrica e testo del canto di riferimento sono vergati a partire dalla seconda colonna di scrittura [figg. 7 e 10]¹⁰²; si attesta anche l'operazione contraria, ovvero la concentrazione delle figure sul solo margine sinistro, di norma adottata a mo' di appendice del *bas de page* precedente: questo, miniato sul *verso* della carta contigua prosegue cioè con un ultimo frammento narrativo sul *recto* della successiva, in corrispondenza dell'ultima colonna di scrittura del canto che sta illustrando [fig. 8]¹⁰³. Si tratta dunque, come si vede, di un corredo visivo che rincorre meticolosamente il testo e la cui distribuzione risulta solo apparentemente disorganica.

L'alternanza delle soluzioni sulle carte dello Strozzi non si rivela dunque casuale o frutto di calcolo approssimativo. La possibilità che i due manoscritti facciano capo a uno stesso antografo potrà allora ancora essere contemplata solo immaginando tale prototipo del tutto simile a Strozzi per struttura e impaginazione e ritenendo il miniatore dell'Additional responsabile dell'introduzione di tale variante (l'accorpamento sistematico di più frammenti narrativi in un unico *bas de page*) a partire non da Strozzi ma dal prototipo modello. Certo è che la peculiare disposizione delle miniature su Strozzi appena descritta, visibilmente calibrata sull'impaginazione del testo, e il fatto stesso che l'intero corredo miniato non accompagni il codice sin dall'origine ma risulti inserito solo in un secondo momento scoraggiano non poco l'esistenza di un antografo del tutto identico a Strozzi. Ma per escludere totalmente dal campo tale possibilità, assieme all'ipotesi ulteriore – altamente improbabile ma quantomeno da verificare – di una derivazione di Strozzi da Additional, è necessario rivolgersi allo spoglio delle varianti offerte dai due corredi iconografici (per testare la maggiore o minore correttezza del testo iconico rispettivamente trådito) e ad una disamina dei contesti di realizzazione di ciascun esemplare (al fine di individuare possibili appigli

¹⁰² 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.

¹⁰³ È quanto invece 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.

storici o geografici che aiutino a meglio definire la cronologia al momento incerta dell'allestimento di Strozzi e della sua migrazione a Napoli).

Trasferendo dunque l'attenzione dall'organizzazione complessiva dei due corredi ai singoli luoghi, è possibile tentare qualche deduzione più precisa muovendo da una collazione iconografica integrale delle miniature presenti sui due codici. Pur in presenza, però, in entrambi i manoscritti, di corredi estesi alle prime due cantiche per intero, dall'*incipit* dell'*Inferno* al canto XXXIII del *Purgatorio*¹⁰⁴, effettivi raffronti puntuali risultano praticabili, pur con qualche difficoltà, unicamente fino a Pg XXIII, poiché, come visto, all'altezza del canto successivo nel codice londinese si registra l'intervento di una seconda mano pittorica di tutt'altra tipologia e significativamente prossima a quella che conduce una sezione dell'illustrazione di un altro codice napoletano della *Commedia*, il ms. XIII C 4 [fig. 11], di poco più tardo (1370-75 circa)¹⁰⁵. Al cambio di mano pittorica corrisponde in maniera evidente anche un cambio di modello: gli ultimi dieci disegni realizzati sul ms. Additional risultano infatti, a differenza di quanto accade per la cospicua decorazione precedente, del tutto «privi di consonanze compositive con le miniature dello Strozzi. 152» [fig. 12 e 12a]¹⁰⁶.

Propongo qui di seguito una discussione puntuale delle varianti iconografiche riscontrate tra i corredi di Strozzi 152 (= **St**) e Additional 19587 (= **Add**), focalizzando l'attenzione, anche in questo secondo caso di indagine, sul *modus operandi* del codice più tardo e inquadrando gli interventi variantistici qui riscontrati alla luce delle medesime sottocategorie impiegate in precedenza: **a**) varianti adiafore, interpolazioni ed espunzioni di Add; **b**) innovazioni di Add; **c**) errori propri di Add; **d**) correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Add.

Tra gli errori propri di Add, è stato possibile registrare molteplici errori iconografici e un discreto numero di errori di trasposizione, mentre non si sono rintracciati errori di copia.

Su un totale di 61 confronti effettuati, e a fronte dei numerosi errori rilevati in Add, tre soli errori certi caratterizzano St (tutti di tipo iconografico, due dei quali discussi nelle schede relative a *If* XXV e *If* XXIX)¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Come anticipato, manca invece del tutto, in entrambi i codici, un corredo per il *Paradiso*.

¹⁰⁵ La contiguità artistica è già segnalata da M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, pp. 32-3, cui si deve anche la datazione qui indicata. Per un'analisi più dettagliata della composizione e delle illustrazioni contenute nel ms. XIII.C.4 (Biblioteca Nazionale di Napoli), cfr. *ivi*, pp. 87-89; CCD (scheda nr. 493, di M. BOSCHI ROTIROTI), pp. 897-898.

¹⁰⁶ G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 473.

¹⁰⁷ Per ciò che invece concerne il terzo errore iconografico certo di St (*If* XII: Dante e Virgilio in groppa a Nesso), non è stato possibile verificarne l'eventuale ricaduta sulla soluzione di Add, dal momento che qui la miniatura corrispondente, relativa allo stesso canto, risulta perduta. Ai tre errori certi di St se ne aggiunge forse

a) VARIANTI ADIAFORE, INTERPOLAZIONI ED ESPUNZIONI DI ADD

Si diranno *varianti adiafore* di Add tutte le variazioni, rispetto a quanto riportato in St, di soggetti o ambientazioni, la cui entità consente di riconoscervi una proposta visiva alternativa, non tale, però, da lasciare ipotizzare un fraintendimento del modello di riferimento né da contraddire il dettato dantesco e con questo qualificarsi come errore iconografico certo. Saranno classificati come *interpolazioni* tutti i liberi inserti aggiuntivi di Add, assenti in St e privi di un appiglio testuale in grado di motivarli; al contrario, saranno inquadrati come *espunzioni* tutti i casi di soppressione, praticata da Add, di una scena narrativa o porzione di essa invece illustrata in St.

If I, c. 2r. *Dante nella selva; Apparizione di Virgilio a Dante* [figg. 13 e 13a]

Nell'ambito della raffigurazione dei primi due momenti narrativi del primo canto dell'*Inferno*, Add conserva tutti gli elementi essenziali della scena introdotti da St (c. 1v), salvo ampliare la porzione marginale riservata al colle illuminato dai raggi del sole e collocare, accanto alle tre fiere, ma su una superficie rocciosa di fatto separata dalla scena principale, un cervo accovacciato, «peaceful and relaxed but alert», come ha inteso Brieger¹⁰⁸, forse un simbolo cristologico, secondo lo studioso allusivo al punto di arrivo del viaggio dantesco appena intrapreso: «thus, right at the beginning of the cycle of illustrations, the pilgrim's final goal is indicated»¹⁰⁹.

L'espedito altamente simbolico della mandorla utilizzato per l'apparizione di Virgilio a Dante non è invece una novità del miniatore di Add, come intendono Brieger-Meiss¹¹⁰ e Rotili¹¹¹, ma a ben guardare è già presente nella corrispondente miniatura di St. L'espedito, comune ai due esemplari, rappresenta un'innovazione condivisa rispetto alla più ampia tradizione iconografica dantesca e alla visualizzazione di questo specifico episodio del primo canto del poema.

Va segnalato che l'intero schema compositivo di questa prima miniatura dell'*Inferno* ritorna identico in un terzo codice della *Commedia*, ms. Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 226 (= Rehd), c. 2v [fig. 13b], pure presumibilmente miniato, come Add, in area meridionale¹¹², latore di tutti gli elementi della striscia narrativa di St ad

un quarto, altamente dubbio: in proposito, cfr. la scheda di confronto relativa a *If* XVII in c) *Errori propri di Add*.

¹⁰⁸ P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 95.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Cfr. BMS, p. 118.

¹¹¹ Cfr. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 47.

¹¹² Cfr. M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., pp. 12-13.

eccezione del cervo sulla roccia che invece compare, come visto, all'estremità marginale destra della miniatura di Add. La circostanza denuncia l'appartenenza di Rehd a una stessa famiglia iconografica, almeno per quanto è possibile affermare sulla base delle uniche due miniature di cui risulta latore¹¹³. Se Rehd condivide con St il numero dei soggetti sulla scena e la loro articolazione all'interno di una cornice rettangolare, lo stile delle due miniature parrebbe però avvicinarlo maggiormente ad Add¹¹⁴, in particolare per la resa peculiare delle foglie degli alberi della selva¹¹⁵.

Condurre ulteriori accertamenti per meglio circoscrivere l'arco cronologico di realizzazione di Rehd, ora fermo a un generico e prudente 1350-1400¹¹⁶, gioverebbe anche a una migliore definizione di questa variante in relazione allo studio sui rapporti tra St e Add. Allo stato attuale delle conoscenze, Rehd potrebbe difatti discendere da un antigrafo generico (identificabile tanto St quanto in un prototipo altro) oppure direttamente da Add. L'assenza del cervo all'estremità destra del margine indurrebbe in realtà ad affermare che Rehd non conosca Add, bensì attinga a un modello precedente, più antico. E se questo modello non è St (in cui del cervo pure non c'è traccia) ma l'antigrafo supposto da molta parte della critica, quest'assenza ci informerebbe persino del fatto che anche il presunto antigrafo fosse sprovvisto del dettaglio e ci confermerebbe in via definitiva l'innovazione del tutto arbitraria praticata dal solo Add¹¹⁷.

If II, c. 3r. Virgilio in dialogo con Beatrice; Virgilio incita Dante a proseguire

[figg. 14 e 14a]

Nella raffigurazione del primo momento narrativo della sezione illustrata relativa al canto II dell'*Inferno*, Add conserva ancora la disposizione degli elementi sulla scena e rispetta gli schemi compositivi già essenziali riprodotti da St, ma si riserva l'inserimento di minimi dettagli aggiuntivi: dota Virgilio di una sorta di scettro, introduce una corona di raggi

¹¹³ Cfr. *ibid.* Il ms. è decorato unicamente alle cc. 2r-v, 3r. Per la seconda miniatura del codice, cfr. la scheda di confronto seguente.

¹¹⁴ Nota una certa somiglianza stilistica tra i due codici già M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., pp. 12-13.

¹¹⁵ Parrebbe qui riproposta una vegetazione rigogliosa, che molto ricorda gli alberi «con fogliette cuoriformi accostate simmetricamente» di Add (citaz. da A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, cit., p. 155).

¹¹⁶ Al momento si rintracciano notizie in merito unicamente in M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, pp. 12-13, che lo ascrive appunto ad una generica seconda metà del XIV secolo. Sulla sua scorta, G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 492.

¹¹⁷ Resta però la remota possibilità – mancando appunto appigli cronologici più certi per Rehd – non solo che questi possa essere più tardo di Add ma anche che Add possa avergli fatto da modello; se così fosse, la soppressione del cervo assumerebbe le forme di una variante poligenetica e non garantirebbe più un terreno di riscontro sicuro per l'inquadramento dei rapporti tra St e Add.

luminosi attorno alla figura di Beatrice¹¹⁸ e decora in maniera più articolata il lungo mantello della donna. Tali dettagli risultano, invece, tutti assenti nella corrispondente miniatura di St, in cui i due frammenti narrativi si risolvono essenzialmente sul piano della gestualità (Beatrice salvifica incrocia le braccia sul petto; Dante gesticola in dialogo con Virgilio).

In Rehd, c. 3r [fig. 14b], latore di una seconda e ultima miniatura affine a St e Add, l'articolazione degli elementi è nuovamente più vicina alla lezione di St: Virgilio non impugna uno scettro e la raffigurazione di Beatrice si limita all'introduzione della sola aureola ottagonale¹¹⁹, non essendoci qui traccia dei raggi luminosi che circondano invece la donna in Add. Tale secondo accordo di St e Rehd contro Add parrebbe avvalorare le deduzioni iniziali sopra esposte e scoraggiare l'ipotesi – già di per sé remota ma per ora non ancora totalmente verificata – che Rehd dipenda da Add. È a mio parere più verosimile che sia proprio St a rappresentare l'antigrafo di entrambi i codici più tardi. Per accertare l'estendibilità di simili deduzioni all'insieme delle lezioni tradite da St e Add e in definitiva ai rapporti tra loro intercorsi, occorrerà proseguire con i confronti.

If XXI, c. 35r. Schiera di diavoli; Dante e Virgilio avanzano preceduti e seguiti da alcuni diavoli [figg. 15 e 15a]

Con la sola rappresentazione dei due poeti al seguito dei Malebranche, si registra qui il primo e unico caso di soppressione di un'intera striscia narrativa praticato da Add¹²⁰, in alternativa al consueto raggruppamento in un unico *bas de page* degli episodi più liberamente distribuiti in St. I momenti narrativi espunti in Alt sono quelli che in St (c. 17v) ritraggono l'ambientazione della quinta bolgia, la peculiare punizione dei barattieri e il dialogo di Virgilio con un Malebranche, mentre Dante si nasconde, per la paura, dietro un sasso. Questi episodi precedono la processione avviata dai diavoli – a cui, per avanzare nel cammino, prendono parte gli stessi poeti – e per continuità narrativa in St sono realizzati sul *bas de page* della carta contigua e immediatamente precedente a quella che ritrae il corteo; in Add, invece, che a quanto pare recupera il modello soltanto a partire dalla seconda carta dedicata all'illustrazione del canto – cassando sorprendentemente una porzione consistente del testo iconico di riferimento – quest'ultimo momento narrativo risulta essere l'unico rappresentato.

¹¹⁸ Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 87: «la figura di Beatrice [...] viene addirittura equiparata a una figura divina, con aureola e raggi che emanano da tutto il corpo».

¹¹⁹ G. PITTIGLIO (*ibid.*) riconduce questo peculiare motivo e quello precedente della mandorla, a *If I*, a «influenze provenienti dall'iconografia religiosa».

¹²⁰ All'altezza di *If XXIII* si potrà assistere a un secondo caso di espunzione, ma questa volta limitato a un solo frammento narrativo della rappresentazione. In proposito, cfr. la scheda seguente.

Dà prova di una selezione arbitraria dei contenuti del modello, il fatto che Alt, pur sopprimendo gli episodi precedenti, conserva l'orientamento del primo gruppo di diavoli verso sinistra, un dettaglio evidentemente ereditato dal modello e, come dimostra St, in origine finalizzato a svolgere una funzione di raccordo tra momenti narrativi dello stesso canto disposti, in continuità, a cavallo di due carte contigue.

I diavoli rappresentati in Add, scuri e antropomorfi, si presentano tutto sommato simili a quelli ritratti in St: se le pose appaiono leggermente riviste, risultano fedeli gli uncini adoperati per il tormento dei barattieri, di conformazione – parrebbe – molto simile ai raffi bi-appuntiti che si ritrovano in diversi luoghi dell'*Inferno* miniato nel codice di Chantilly¹²¹ e del coevo ciclo di affreschi realizzato da Buonamico Buffalmacco sulle pareti del Camposanto Monumentale di Pisa¹²².

If XXIII, c. 38r. Virgilio sostiene Dante; Dante e Virgilio incontrano gli ipocriti; Dante e Virgilio davanti a Caifa crocifisso [figg. 16 e 16a]

In continuità con quanto accaduto all'altezza di *If XXI*, ha qui luogo il secondo (e ultimo) caso di espunzione, di entità però decisamente inferiore al precedente in quanto circoscritto a un solo elemento della scena. Il frammento visivo assente in Add corrisponde alla figura demoniaca di colore scuro che in St pare precipitarsi sui due poeti e che, secondo il filo narrativo del racconto, precede di pochissimo il momento ritratto immediatamente al di sotto, cioè quello in cui Virgilio solleva Dante e lo trasporta con una veloce corsa verso la bolgia successiva: «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» (*If XXIII* 37, 43-46, 49-51). In St, la figura scura coincide dunque con 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 momento visivo a questo corrispondente nella miniatura di Add (quello cioè che ritrae i due poeti sulla roccia, senza che compaia alcuna figura

¹²¹ Sul *Dante* di Chantilly, oltre ai titoli bibliografici essenziali già forniti nell'*Introduzione metodologica*, cfr. l'ultimo capitolo di questo lavoro, espressamente dedicato all'inquadramento dell'impresa iconografica del codice in relazione all'affine ms. Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7 = Alt.

¹²² Parrebbe peraltro conforme a quella registrata nel manoscritto di Chantilly la stessa peculiare disposizione in fila indiana dei diavoli (Cha, c. 148v). In proposito, cfr. §3.3, scheda relativa a *If XXI* in c) *Interpolazioni di Alt*.

minacciosa in alto), si noterà come invece, in questo secondo caso, Virgilio appaia seduto più che in fuga, e Dante rannicchiato sulle sue ginocchia, tanto da indurre a sospettare che il frammento narrativo in alto possa essere stato soppresso da Add poiché non pienamente inteso, forse percepito come disgiunto dalla scena sottostante e dunque, poiché sovrabbondante, espungibile senza troppe conseguenze.

È certo da escludere l'ipotesi che questa tessera iconografica rappresenti una libera aggiunta di St e che manchi in Add poiché rifacentesi questo non a St ma a un antigrafo comune ai due: anzitutto la lezione di St è iconograficamente corretta, mentre quella di Add si discosta dal senso del testo; in più, la presenza o assenza del frammento narrativo non è innocua ma condiziona, come visto, la caratterizzazione della scena sottostante, a questa direttamente connessa. L'eliminazione del primo elemento in alto (uno dei Malebranche) andrà dunque imputata al solo Add e appare altamente probabile che sia stata qui incoraggiata dalla necessità – per Add una consuetudine – di concentrare tutti gli episodi unicamente nel margine inferiore della carta: precise esigenze di impaginazione avranno evidentemente condotto alla soppressione di un frammento visivo solo in apparenza secondario, strettamente ancorato invece, come visto, a una porzione del tessuto narrativo.

Pg II, c. 63r. Dante e Virgilio davanti alla nave dell'angelo nocchiero; Catone rimprovera gli spiriti lenti; Dante e Virgilio osservano le anime allontanarsi [figg. 17 e 17a]
All'interno del primo momento narrativo del canto – l'approdo della nave guidata dall'angelo nocchiero, carica di spiriti purganti, alla riva del monte del Purgatorio – la proposta visiva di Add introduce una variante singolare nella rappresentazione delle anime trasportate all'interno dell'imbarcazione: queste, in St semplici anime nude, del tutto simili a quelle che discendono la passerella per raggiungere la riva, in Add risultano invece abbigliate con vesti all'antica, variamente colorate, larghe e drappeggiate come quella indossata dall'angelo nocchiero collocato sul cassero della nave¹²³. Le quattro anime sedute – il numero corrisponde in entrambe le miniature – che già in St non accennano a discendere dall'imbarcazione ma evidentemente alludono ai «più di cento spirti» che «entro sediero» (*Pg II, 45*), in Add non paiono quasi nemmeno partecipare a questa prima porzione narrativa del canto, direttamente rivolte (e interessate?) a quanto si svolge, nell'altra direzione, nel

¹²³ Le modalità dell'approdo alla riva, la passerella per la discesa delle anime e la peculiare posizione di comando riservata al nocchiero mostrano notevoli similarità con gli schemi compositivi della miniatura infernale dedicata a Caronte e al trasporto delle anime dannate (miniatura a c. 4r). La consonanza è segnata anche in BMS, p. 159.

prosegua degli avvenimenti illustrati. In Add, il Virgilio dell'ultimo momento narrativo parrebbe poi quasi unirsi al rimprovero di Catone, come parrebbero indicare il braccio alzato e l'espressione lievemente corruciata, entrambe assenti nella soluzione del parente St.

Nel complesso, comunque, la composizione degli episodi narrativi di Add si mostra tutto sommato in accordo con quella di St, salvo che per la variazione dei dettagli appena visti e per altri, di entità ancora minore, ascrivibili forse alle diverse abilità miniatorie e al gusto personale dei due artisti e dunque poco rilevanti, almeno di per sé, ai fini di una classificazione dei rapporti genealogici intercorsi tra i due codici. Si aggiungono ai primi rilievi: la rappresentazione dell'angelo nocchiero in piedi e non a mezzo busto come invece accade in St; la collocazione di una sola anima sulla passerella e altre tre già a terra a fronte delle quattro anime in St tutte ritratte al momento della discesa; la figurazione di un numero ben maggiore di spiriti purganti all'interno della «masnada fresca» (Pg II, 130) che si allontana dalla scena a seguito del rimprovero di Catone.

b) INNOVAZIONI DI ADD

Si diranno *innovazioni* di Add tutte le varianti iconografiche non inquadrabili come adiafore né come errori certi, ma delle quali risulta altamente sospetta l'erroneità.

If XIII, c. 21r. Dante e Virgilio davanti agli scialacquatori; Dante e Virgilio in dialogo con Pier delle Vigne; Anima peccatrice che corre [figg. 18 e 18a]

Pur rispettando l'ordinamento degli episodi e i modelli visivi già tracciati in St – tra cui l'anticipazione in apertura della striscia narrativa dell'aggressione delle cagne sulle anime degli scialacquatori e l'insolita raffigurazione dell'anima di Pier delle Vigne per mezzo di tre fiammelle di fuoco disposte sopra un'altura rocciosa in corrispondenza di un arbusto¹²⁴ – Add innova in maniera sostanziale nella rappresentazione degli arbusti della selva e delle arpie qui collocate.

¹²⁴ Il corrispondente *bas de page* di St è significativamente compromesso, ma parrebbe di scorgere anche qui una raffigurazione simile e altrettanto insolita. Non si riscontrano altre attestazioni dell'impiego di questo modulo iconografico nell'intera tradizione illustrata della *Commedia*: nella gran parte delle visualizzazioni di questo canto, Pier delle Vigne è assimilato a un arbusto, identificato con un rametto spezzato e ricoperto di sangue o indicato mediante la rappresentazione di una piccola testa fuoriuscente dal tronco di un albero. In proposito cfr. il breve riepilogo di BMS, p. 133 e gli esempi ulteriori censiti da G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 136-140.

Le anime dei suicidi divenute piante, più che alberi o vegetazione di basso fusto, paiono «lunghi rami di palma che germinano direttamente da terra»¹²⁵, frondosi, di colore scuro e di altezza variegata, mentre in St compaiono alberi stilizzati dai ramoscelli appuntiti, pure di colore scuro ma privi di foglie. Nonostante le differenze di esecuzione e i diversi approdi visivi, è altamente probabile che le piante della selva offerta in Add, migliorate in tridimensionalità e proporzioni ma non alterate nella conformazione basilare, prendano spunto proprio dalla composizione davvero essenziale della vegetazione di cui è latore St. Ad ogni modo, mentre la proposta visiva di St risulta ancora aderente al testo dantesco, la rielaborazione di Add si discosta non poco, almeno nell'impatto visivo complessivo, dai versi del poema che descrivono l'ambientazione di questa specifica porzione infernale.

La rappresentazione delle arpie, in St fedeli alle indicazioni dantesche (uccelli con volto di donna), in Add si discosta notevolmente dal modello tradizionale più ampiamente diffuso e non solo in ambito dantesco. Le arpie assumono qui l'aspetto di uccellacci neri, molto simili a pipistrelli con lunghi baffi e orecchie appuntite¹²⁶: delle cinque presenti sulla scena, distribuite lungo tutta la lunghezza della selva, tre mostrano un volto forse umano e corna medio-lunghe che si dipartono dalla testa; le tre arpie semi-umane emettono anche rosse lingue di fuoco, dando così luogo a un'ulteriore innovazione di Add, assente tanto nel testo dantesco quanto nella proposta visiva di St.

If XIX, c. 31v. Virgilio sostiene Dante nell'ascesa sul monte (due momenti narrativi); Dante e Virgilio davanti ai pozzetti dei simoniaci [figg. 19 e 19a]

La variante che balza immediatamente all'occhio osservando la seconda porzione della striscia narrativa dedicata al canto dei simoniaci 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 segnalata da Brieger e Meiss¹²⁷ ma soprattutto approfondita da Mirko Tavoni nella sua nota e accurata discussione critica sulla conformazione e la simbologia dei pozzetti del «bel San Giovanni» (*If XIX 16*), cui Dante stesso allude per la descrizione della punizione riservata, a quest'altezza dell'*Inferno*, ai simoniaci¹²⁸.

A fronte dei dieci pozzetti di St, pensati come vasi tondeggianti e cavi, con bordatura superiore spessa, da cui fuoriescono scalpitanti gli arti inferiori infuocati di dieci simoniaci,

¹²⁵ G.B. BOCCARDO, *Il bosco delle reticenze. Appunti per una lettura di 'Inf.' XIII*, in «Versants», 58, 2, 2011, pp. 109-145, a p. 117.

¹²⁶ Cfr. BMS, p. 133.

¹²⁷ Ivi, p. 141.

¹²⁸ Cfr. M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, cit.

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, comprensive di piccoli manici laterali; da queste fuoriescono gambe e piedi, dalle palme infuocate, di tre dannati così puniti. Altre gambe scalpitanti e 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 riconosciute come «unique»¹²⁹ – «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 alloggiamento dei battezzatói), ma direttamente dentro i battezzatói»¹³⁰.

Le varianti di non poco peso però riscontrate tra le miniature degli unici due codici che, nel rappresentare il medesimo soggetto, condividono non solo tale sovrapposizione tra paragonante e paragonato – comune, come detto, pure al Filippino e all'M676 – ma soprattutto, più in generale, gli stilemi e gli schemi compositivi dell'intera loro decorazione, hanno condotto lo studioso a confermare e meglio argomentare l'ipotesi, già avanzata da Brieger-Meiss¹³¹ e Rotili¹³², 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 pregnante simbologia 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

¹²⁹ BMS, p. 141.

¹³⁰ M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, cit., p. 163. Come precisa lo studioso, nell'intera tradizione illustrata della *Commedia*, alle soluzioni di St e Add si possono affiancare unicamente quella del ms. New York, Pierpont Morgan Library, 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 ms. Filippino dei Girolamini di Napoli (Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, ms. CF 2.16, c. 20v), per comunanza, per così dire, di processi associativi: nell'intera tradizione illustrata della *Commedia* è questo difatti l'unico caso di raffigurazione di un vero e proprio fonte battesimale quadrato con quattro anime dannate conficcate a testa in giù nei quattro bacini angolari del fonte marmoreo. Cfr. anche BMS, p. 141.

¹³¹ Cfr. M. MEISS, *The smiling pages*, cit., p. 49.

¹³² Cfr. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 46-47.

fruito ed evocato da Dante a quest'altezza dell'*Inferno*, e dunque spiega la soluzione impiegata da St – il recipiente un po' più tondeggianti 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; e tale prototipo, poiché fiorentino, rappresenterebbe giustamente, a parere dello studioso, una testimonianza visiva 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 *battezzatòrî* 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»¹³³. Per Tavoni dunque, abbandonata felicemente l'idea che il fonte battesimale di Firenze potesse assomigliare in qualche modo a quelli noti e conservati di Pistoia o Calci, 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, si pensassero collocati «non [...] a caso, o a occhio»¹³⁴ ma all'interno di incavi appositamente predisposti, ottenuti scavando nel pavimento «dei fori, tutti rotondi e tutti della stessa larghezza»¹³⁵, sarebbe confermato dai convincenti raffronti che Tavoni avanza tra i dati ricavabili dai versi danteschi e i disegni di tre manoscritti laterali dell'Ottimo commento¹³⁶ – due dei quali, più nello specifico, testimoni della versione del commento a lungo conosciuta come terza redazione dell'Ottimo, oggi distinta con il nome di *Chiose sopra la 'Commedia'*, opera del cosiddetto Amico dell'Ottimo¹³⁷ [fig. 19b]. I tre codici menzionati dallo studioso offrono al lettore, accanto al passo specifico del commento, un'esemplificazione visiva della conformazione peculiare del fonte battesimale di San Giovanni, a detta dell'Ottimo stesso

¹³³ M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, cit., pp. 164 e 204.

¹³⁴ Ivi, p. 171.

¹³⁵ *Ibid.* Seguendo sempre l'intuizione di Tavoni, questi «fori, tutti rotondi e tutti della stessa larghezza» dovevano evidentemente fungere «da alloggiamenti dei battezzatòrî» (*ibid.*), 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).

¹³⁶ Cfr. ivi, pp. 166-174. I mss. considerati dallo studioso sono: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II I 46 (disegno a c. 83r); Roma, 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 contenente il dannato sopra citata.

¹³⁷ Cfr. AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Commedia'*, cit. Cfr. ivi, part. pp. LXXXVI-LXXXVIII, per una descrizione aggiornata dei mss. Barb. Lat. 4103 (siglato BA) e M676 (NY); il ms. BNCF, II I 46 (F₁) afferisce invece alla tradizione dell'*Ottimo Commento alla 'Commedia'*, cit., p. XCIV.

utile «maximamente alli forestieri»¹³⁸, 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 caratteristica di altri fonti noti, tutti accomunati, come si sa, dalla presenza di una larga vasca centrale e quattro bacini angolari. Nei recinti quadrangolari disegnati nei tre manoscritti dell’Ottimo commento, si riconoscono infatti facilmente cinque cerchi di uguale diametro, contraddistinti da una peculiare bordatura a linea doppia, letti come «cinque distinte pile cilindriche»¹³⁹; queste, per la loro regolarità e conformazione, come sottolinea Tavoni, risultano peraltro perfettamente in linea con il dettato dantesco («d’un largo tutti e ciascun era tondo», *If* XIX 15) – per quanto il verso dantesco 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 sul 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 visiva ancora presente in Add vada fatta risalire direttamente al fonte del tempo di Dante (naturalmente per il tramite del prototipo fiorentino più antico), mentre quella dell’Ottimo sia da ascrivere ad una fase leggermente successiva, più precisamente 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 del prototipo fiorentino, presunto modello di Add e già latore delle anfore – è

¹³⁸ Cito dalla trascrizione di M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta*, cit., p. 153, tratta dal ms. Barb. 4103, p. 88b.

¹³⁹ Ivi, p. 169.

infine risolta dallo studioso con l'idea di una «migliore memoria storica locale»¹⁴⁰ posseduta dal pittore 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 tale discrepanza non pare affatto sussistere tra il disegno dell'Ottimo e la soluzione dei vasi semi-cilindrici con bordatura spessa ritratti in St. Questi, dalle forme non troppo regolari (alcuni paiono infatti più larghi, altri più simili ad anfore; il primo in particolare è sensibilmente più snello di tutti gli altri) sono però tutti accomunati, come anticipato, da una bordatura spessa e circolare che si mostra in buon accordo con la doppia linea che, nel disegno in pianta, caratterizza ogni recipiente. Esiste cioè a mio parere, a discapito della maggiore attendibilità che si è inteso conferire ad Add, una certa continuità – oltre a una prossimità cronologica e molto probabilmente geografica – tra i recipienti ricostruibili a partire dalla testimonianza diretta dell'Ottimo e quelli effettivamente presenti nella miniatura di St. Mi chiedo dunque se la doppia linea circolare che nei disegni definisce lo spazio di cinque diverse postazioni e concorre a mostrare come tra i tondi e l'interno del recinto, come già rileva Tavoni, «c'è vuoto, non pieno»¹⁴¹, non possa in realtà alludere alla bocca del recipiente, senza con questo doverne necessariamente dedurre che si tratti di una pila cilindrica compatta di diametro unico; se così fosse, le tre proposte visive (Ottimo, St, Add) risulterebbero in perfetto accordo e – si tratti di vasi non troppo regolari e comunque più larghi come quelli di St o inconfondibili anfore come si rileva in Add – le tre soluzioni sarebbero tutte *grosso modo* compatibili per conformazione, trattandosi in ogni caso di recipienti mobili, con la conseguente necessità di infrangerne uno per il salvataggio di un infante accidentalmente cadutovi all'interno.

Ritenere invece che la miniatura di Add, poiché fedele al presunto prototipo antico, rappresenti puntualmente il fonte di Dante mentre il disegno dell'Ottimo vada ascritto ad un momento di poco successivo – immaginando che il fonte originario potesse essere stato già in parte alterato mediante la sostituzione delle anfore mobili con pile cilindriche fisse – parrebbe favorire la moltiplicazione, a catena, di ipotesi sempre meno economiche: dapprima, che l'artista del prototipo comune a St e Add, a differenza dell'Ottimo ma a questo presumibilmente coevo, si sia impegnato a recuperare testimonianza dell'aspetto del fonte al tempo di Dante nonostante la situazione a lui contemporanea fosse mutata; inoltre, che un

¹⁴⁰ M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta*, cit., p. 174.

¹⁴¹ Ivi, p. 169.

manoscritto più prossimo ai fatti fiorentini e pure alla testimonianza esegetica dell'Ottimo come St abbia innovato abbozzando una tipologia di recipiente differente (quella a lui coeva?), mentre Add, non solo più tardo ma anche decorato da artisti afferenti a tutt'altra area geografica e poco pratici di cose fiorentine, sarebbe rimasto fedele a un presunto antico modello.

Le consuetudini operative di Add – occorre qui almeno annottarlo – non paiono poi contraddistinte, come potrà emergere dal seguito dei confronti proposti, da un particolare coefficiente di aderenza a un modello, fatto rilevabile in particolare nei luoghi in cui le varianti di Add, riscontrate almeno rispetto al parente St, denunciano inequivocabilmente un'abitudine alla rielaborazione virtuosistica di particolari che in St di fatto rimangono più essenziali, una rielaborazione talvolta di entità anche lieve ma che spesso si traduce in un allontanamento delle proposte visive di Add dalla lettera del testo dantesco. Per queste ragioni e per la maggiore economicità di un'ipotesi che non ponga troppi intermediari tra il fonte, il disegno dell'Ottimo e gli esiti danteschi di St (avvalorata significativamente dalla contiguità riscontrabile a più livelli tra queste due ultime testimonianze), tenderei quindi ad inquadrare la lezione di St come quella più prossima all'originario aspetto del fonte nonché ai riferimenti ricavabili dal testo dantesco stesso – non inficiando affatto peraltro, tale affermazione, le ottime acquisizioni di Tavoni in merito alla ricostruzione del fonte del tempo di Dante e soprattutto alla presenza di recipienti autonomi all'interno di un recinto marmoreo –, e a considerare la lezione di Add, seppur innegabilmente *difficilior*¹⁴², come una più elaborata rivisitazione della miniatura proposta dal suo modello, probabilmente ispirata, per il contesto specifico, a fonti visive note e/o accessibili al suo miniatore.

Resta decisamente rilevante, al di là della definizione dei rapporti genealogici tra i due codici, la deduzione della fiorentinità del presunto prototipo condotta 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 infatti 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 più precisa del presunto capostipite dei due corredi di St e Add o, se si esclude l'esistenza dell'antigrafo, per qualche ipotesi meglio circostanziata sui luoghi di ideazione e realizzazione del corredo di St stesso.

¹⁴² Ivi, p. 482.

c) ERRORI PROPRI DI ADD

Si diranno *errori* di Add tutte le varianti iconografiche in grado di denunciare una mancata comprensione e/o un'erronea riproduzione delle soluzioni adottate dal modello di riferimento. In tutti i casi analizzati, il fraintendimento del modello è comprovato dall'allontanamento della proposta visiva dal dettato del testo (*errore* di tipo *iconografico*). Dei 15 errori individuati e qui discussi, 3 appaiono riconducibili con certezza alla categoria meglio definita di '*errore di trasposizione*' (la lezione iconografica si allontana dal dettato testuale a seguito di scorretta riproduzione della soluzione grafica, rielaborata in nuove forme e dotata di nuovo significato).

Sono classificate come erronee anche tutte le varianti che lasciano sospettare un'alterazione più o meno volontaria di dettagli minimi, verosimilmente in origine tesa al mero abbellimento o all'arricchimento delle soluzioni originali ma dagli esiti finali in palese contraddizione con il dettato del testo.

If XIV, c. 22v. Dante e Virgilio davanti a Capaneo e alle tre categorie di violenti puniti nella landa infuocata; Dante e Virgilio davanti al rio infernale [figg. 20 e 20a]

La complessa ambientazione del terzo girone infernale è resa puntualmente, tanto in St quanto in Add, attraverso l'impiego di una sorta di ampia superficie rettangolare ospitante al suo interno la landa infuocata e circondata da una fitta vegetazione di colore scuro (in entrambi i codici analoga a quella già rappresentata nelle miniature relative a *If XIII*). L'espedito visivo riesce nel non facile intento di riprodurre contestualmente il sabbione ricoperto di dannati e la sua specifica collocazione nella topografia dell'Inferno: come Dante difatti spiega al lettore, la landa infuocata si colloca subito all'uscita del bosco dei suicidi e tale «dolorosa selva l'è ghirlanda / intorno» (*If XIV 9-10*).

La miniatura di questo canto è già stata considerata, seppur cursoriamente, nell'ambito di alcune riflessioni avanzate da Millard Meiss circa i rapporti genealogici intercorsi tra St e Add e, in particolare, a sostegno dell'ipotesi dell'esistenza di un antografo comune ai due codici. La variante significativa riscontrata dallo studioso – prova a suo parere della collateralità iconografica dei due manoscritti – consiste nella differente postura, tra St e Add, assunta dalla prima figura immediatamente retrostante quella di Capaneo (il primo dannato a partire da sinistra, ritratto in proporzioni nettamente maggiori rispetto a tutti gli altri peccatori della scena): quest'anima mostra in St entrambi gli arti inferiori protesi in avanti, mentre in Add risulta accovacciata, con tutti e due gli arti inferiori piegati e in particolare il secondo ritorto all'indietro, in tutta coerenza con il fatto che il dannato in questione si

starebbe rivolgendo a un compagno di pena seduto proprio dietro di lui¹⁴³. Per Meiss, il fatto che «the posture is lost in Strozz. 152 [...] but it had appeared earlier in the Pacinesque Poggiali codex» 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»¹⁴⁴, dunque a postulare l'esistenza di un antigrafo più antico per i nostri due codici, sempre prodotto nella bottega fiorentina di Pacino ma non organizzato a vignette incorniciate, come di fatto risulta essere il già citato *Dante Poggiali* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 313 = Po), bensì illustrato unicamente nel margine inferiore delle carte, esattamente come si registra in St e Add.

La consonanza delle pose rilevata da Meiss tra St e Po [fig. 20b] si registra per entrambi i codici all'altezza dell'illustrazione del medesimo canto (*If XIV*), ma c'è discordanza tra i soggetti interessati, dal momento che in Po (c. 33r) la postura in questione, su tre sole anime totali ritratte in scena a fronte delle numerose di St, riguarda direttamente la figura di Capaneo, mentre in St, come visto, quella di una generica anima a lui retrostante¹⁴⁵. Non ho comunque riscontrato, tra le restanti miniature presenti in Po, ulteriori casi di accordo tra Add e Po contro St, che potessero conferire maggiore peso a una convergenza come questa, già di per sé più semplicemente inquadrabile come particolare virtuosismo elaborato da Add, funzionale a rappresentare l'allungarsi di un dannato verso il compagno retrostante e praticabile anche a partire direttamente dalla diversa soluzione offerta da St. Resta dubbia la possibile consonanza tra Add e Po contro St a *If VI* – in merito alla rappresentazione della focaccia (o pietra) che Virgilio lancerebbe contro Cerbero e che, contro la lettera del testo, ricorre in entrambi i manoscritti (Po, c. 14r [fig. 20c]; Add, 9v [fig. 20d])¹⁴⁶ – poiché, a causa

¹⁴³ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., 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».

¹⁴⁴ M. MEISS, *The smiling pages*, cit., p. 49.

¹⁴⁵ Brieger e Meiss (BMS, p. 246) parrebbero identificare la prima anima di Po, ritratta in tale postura, con quella di Capaneo. A. SPAGNESI, *Le miniature del «Dante Poggiali»*, cit., p. 47, nei tre personaggi rappresentati vede invece, nell'ordine: «due sodomiti in piedi nell'atto di camminare e un usuraio seduto». In tal modo, verrebbe però a mancare la raffigurazione del personaggio principale del canto, in Po tendenzialmente rispettata nella selezione dei soggetti di volta in volta illustrati. La posa qui assunta dal dannato risulta peraltro perfettamente 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).

¹⁴⁶ Gli studiosi americani (BMS, p. 123) annoverano Add tra i pochi codici che inseriscono nell'illustrazione «Virgil's contemptuous quieting of the beast by throwing earth into its barking throats» (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 troppo distante da questo parrebbe anche l'oggetto impugnato dal Virgilio disegnato da Po, anche se alcune altre convergenze delle soluzioni adottate da questo codice con modelli probabilmente derivanti dall'illustrazione dell'*Eneide* – per cui cfr. P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 86 – indurrebbe a pensare che, più che di una pietra, in questo caso si tratti di una focaccia.

del precario stato di conservazione della porzione di carta interessata dal dettaglio (c. 5v) [fig. 20e], risulta davvero arduo decifrare la soluzione trädita da St.

Al contrario, a *If XVI* [figg. 39 e 39a], in uno dei rarissimi casi di maggiore aderenza al dettato testuale della soluzione adottata da Add (c. 26r) a fronte di quella di St (c. 14r)¹⁴⁷, ci si imbatte in un caso di accordo tra St e Po contro Add: è quanto accade a proposito della rappresentazione dei tre sodomiti fiorentini, in Add fedelmente disposti a formare «una rota» (*If XVI* 21), dunque rappresentati uno di spalle e due frontalmente, mentre in St ritratti tutti rivolti a Dante e Virgilio, collocati quasi uno di fianco all'altro e senza un reale accenno al movimento circolare, in maniera non troppo diversa da quelli di Po, c. 37v [fig. 39b]. Sul margine destro della stessa striscia illustrata, ancora in riferimento a *If XVI*, si registra inoltre un ulteriore caso di accordo di St e Po contro Add, meglio rilevabile però, sempre per questioni di conservazione della miniatura, nel canto successivo, a *If XVII* [figg. 22a e 22b]: la convergenza riguarda la raffigurazione di Gerione – nella tradizione iconografica della *Commedia* abbastanza variegata e qui invece significativamente consonante¹⁴⁸ – e in particolare il dettaglio della coda, che nei primi due codici (St e Po) si chiude nella tipica biforcazione dello scorpione (St c. 14v; Po c. 40v), come suggerisce il testo, mentre in Add termina in un'incongrua testa ferina (c. 28r)¹⁴⁹. Mi pare che tali ultimi accordi, pareggiando i conti, se non escludono del tutto, certamente riducono la plausibilità del rapporto istituito da Meiss tra Add e un presunto prototipo avvicicabile alle illustrazioni di Po, comune pure a St. Tutt'al più, si rivelano forse, in via indiretta, indizi preziosi a favore di una localizzazione fiorentina delle miniature di St.

Tornando alla postura dell'anima (distesa o torta) dalla quale eravamo partiti per la discussione delle varianti iconografiche reperibili nelle miniature di *If XIV*, occorre poi sottolineare che la lezione trädita da St risulta in generale più corretta di quella di Add in termini di aderenza al dettato dantesco: ritraendo il primo codice, immediatamente dopo Capaneo, le tre categorie di violenti elencate da Dante e le tre relative punizioni cui ciascuna soggiace, l'anima in questione costituirebbe difatti l'unico esponente effettivo dei peccatori ritratti in posizione supina («supin giacea in terra alcuna gente», *If XIV* 21); il riferimento,

¹⁴⁷ Cfr. la scheda di confronto relativa a *If XVI* in d) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Add*.

¹⁴⁸ Per la varietà delle soluzioni iconografiche escogitate dai miniatori della *Commedia* per la raffigurazione di Gerione, cfr. il sunto di Brieger-Meiss-Singleton in BMS, pp. 137-138, e più in generale i saggi di J. B. FRIEDMAN, *Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV, 1972, pp. 108-122; M. CORRADO, *Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica a illustrativa*, in «Rivista di Studi Danteschi», XIII, 2, 2013, pp. 422-433 e L. FIORENTINI, *Il silenzio di Gerione («Inferno» XVI-XVII)*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», LII, 2, 2016, pp. 213-240. Un più recente censimento in G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 152-157.

¹⁴⁹ Per questa variante di Add, cfr. la scheda relativa a *If XVII* in c) *Errori propri di Add*.

con l'introduzione della suddetta variante, è invece del tutto perso in Add. Gli altri due gruppi, allusivi a usurai («altra si seda tutta raccolta», *If XIV 22*) e sodomiti («altra andava continuamente», *If XIV 23*), si rivelano pressoché corretti in entrambe le soluzioni e non mostrano grosse divergenze tra loro: se le poche anime di sodomiti, ritratte in piedi, appaiono conformi in entrambe le soluzioni, di poco differiscono le proposte visive offerte per le anime degli usurai, in Add meno compatte e forse più acrobatiche delle anime rannicchiate e sofferenti di St.

Infine, la maggiore accuratezza riconosciuta da Meiss ad Add¹⁵⁰, supposta anche a partire dalla convergenza con Po prima discussa, mi parrebbe smentita già contestualmente dalla singolare rappresentazione che Add offre della pioggia di fiammelle che discende sui dannati del girone: la pioggia di fuoco assume qui una conformazione davvero peculiare, risultando composta di “gocce” di fuoco rosse ma solide, prive delle diramazioni tipiche delle fiamme e parecchio somiglianti a fiori (forse più nello specifico, per la sagoma riprodotta, a gigli), cosicché lo sfondo rettangolare della rappresentazione, più che alludere al tormento dei dannati, pare trasformarsi in una sorta di parete ornata. La circostanza andrà dunque intesa come un vero e proprio fraintendimento del modello di riferimento, comprovato dal fatto che Add risulta perfettamente abile nella rappresentazione delle fiamme, come dimostra a partire dalle tre miniature immediatamente successive: un consistente numero di vere e proprie fiammelle è presente tanto accanto ai primi sodomiti ritratti a *If XV*, c. 24v [fig. 21], quanto attorno ai tre fiorentini e altri dannati a *If XVI*, c. 26r [fig. 39a] o agli usurai di *If XVII*, c. 28r [fig. 22a]. Sorge difatti il sospetto che tale singolare soluzione registrata unicamente per la “parete” di *If XIV* sia stata indotta dall'accentuata familiarità del miniatore 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 della miniatura di c. 4r [fig. 20f], realizzata nella celebre *Bibbia angioina* (Lovanio, Universiteits-bibliotheek, Maurits Sabbebibliotheek, ms. 1). Se così è, questo errore, poiché trae origine da un fraintendimento della soluzione del modello ma conduce all'ideazione di una proposta visiva semanticamente nuova, seppur inadatta al contesto specifico, può rientrare a buon diritto tra gli errori cosiddetti di trasposizione.

¹⁵⁰ *Ibid.*: «Whereas the Neapolitan manuscript cannot have been the model for Stroz. 152, it is frequently more rational and more correct».

If XV, c. 24v. Dante e Virgilio osservano una grossa costruzione lignea; Incontro di Dante con Brunetto Latini e schiera di sodomiti [figg. 21 e 21a]

L'organizzazione spaziale dei due momenti narrativi e la tipologia di varianti che è qui possibile riscontrare rendono l'illustrazione di questo canto un caso emblematico del comportamento più generale tenuto da Add, sintetizzabile in due modalità operative principali, qui entrambe presenti: vale a dire un più alto grado di elaborazione nella riproduzione di alcuni dettagli (anche minimi) presenti nel modello e una non sempre totale comprensione delle soluzioni da questo adottate.

L'intervento più elaborato – e in questo caso almeno in apparenza migliorativo della soluzione più antica di St – riguarda la raffigurazione della torsione del busto di Brunetto che, poiché interessato a 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 con il solo volto torto verso Dante, mentre la sua mano afferra e stringe «per lo lembo» (*If XV 24*) la veste del poeta. La soluzione offerta da St (c. 13r) invece, del tipo più essenziale, mostra Brunetto totalmente rivolto a Dante e, a dirci che la direzione perseguita dal sodomita è comunque la stessa indicata in Add (dunque anche qui opposta a quella tenuta dalla schiera poco distante, dalla quale Brunetto stesso proviene), è unicamente il suo braccio teso in direzione della porzione destra della carta¹⁵¹.

Al contempo, nell'ultimo frammento narrativo, Add ritrae i primi tre sodomiti della schiera con un braccio alzato, semi-teso verso l'alto, in una posa curiosa, non immediatamente chiara, mentre lo stesso gesto in St assume un significato ben preciso e agilmente decodificabile: i sodomiti portano il braccio dritto alla fronte, non 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*)¹⁵². Alla luce della piana coincidenza tra i contenuti del testo e la proposta visiva formulata da St, gli esiti figurativi di Add, privi di portata semantica, denunciano quindi una mancata comprensione della soluzione impiegata dal modello. All'interno dello stesso *bas de page* illustrato resta così traccia tanto di un intervento variantistico che parrebbe latore di una lezione 'più corretta' dal punto di vista della sua aderenza al testo, tanto di una variante che, originata dal

¹⁵¹ Tale divergenza costituisce uno dei pochissimi casi di "variante migliorativa" di Add (non si può parlare di errore di St), per cui cfr. la scheda relativa al medesimo canto in d) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Add*.

¹⁵² Il fraintendimento è già segnalato da BMS, p. 135, 1n.

fraintendimento del testo iconico di riferimento, si traduce in una lezione iconograficamente ‘scorretta’.

In merito invece al primo frammento narrativo dell’illustrazione – la raffigurazione di una grossa costruzione lignea, chiaramente allusiva alle dighe montate per difendersi dalle esondazioni, cui Dante rimanda in apertura del canto (*If* XV 4-9) – va segnalato che tale tessera visiva, offerta puntualmente da entrambi i codici, rappresenta un caso unico, all’interno dell’intera tradizione iconografica dantesca¹⁵³, di trasposizione in figura di questo specifico elemento retorico; all’interno poi del percorso visivo di St e Add figura quale ulteriore esempio di vera e propria assimilazione tra l’elemento paragonante e quello paragonato, proprio come accadrà qualche canto più avanti, all’altezza di *If* XIX, con la rappresentazione dei pozzetti dei simoniaci¹⁵⁴: 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, i miniatori inseriscono direttamente una diga nella rappresentazione, e Virgilio, avanzando nel percorso, finisce per mostrare effettivamente a Dante, come parte della scena, un elemento invece del tutto estraneo all’ambientazione infernale vera e propria.

If XVII, c. 28r. *Virgilio invita Gerione ad accostarsi al margine roccioso; Dante e Virgilio in groppa a Gerione; Dante incontra tre usurai; Dante e Virgilio discendono il burrato sul dorso di Gerione* [figg. 22 e 22a]

Il *bas de page* di c. 28r (Add) mette efficacemente in scena la scansione dei diversi momenti narrativi del canto, dei quali tre su quattro riguardano l’arrivo di Gerione e le modalità della discesa di Dante e Virgilio nel cerchio successivo. L’ordinamento degli episodi riproduce con precisione quello messo a punto da St (c. 14v), con analogia inversa tra l’episodio della salita dei due poeti in groppa a Gerione e la parentesi relativa agli usurai. L’incontro di Dante con questi peccatori – che nella striscia illustrata compare come terzo momento narrativo della sequenza – nel testo difatti precede cronologicamente l’invito rivolto da Virgilio a Dante perché si unisca a lui «su la groppa del fiero animale» (*If* XVII 80) – coincidente invece con il secondo episodio miniato – e già Brieger e Meiss notano come «Strozz. 152 and Additional have the four main events of the canto, but not in correct sequence»¹⁵⁵. Va però rilevato che il primo e il terzo episodio rappresentati (approdo di

¹⁵³ Cfr. BMS, p. 135; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 146.

¹⁵⁴ Cfr. la scheda di confronto discussa in b) *Innovazioni di Add.*

¹⁵⁵ BMS, p. 137.

Gerione e incontro con gli usurai) risultano entrambi ritratti in scala maggiore rispetto agli altri due frammenti narrativi (secondo e quarto: salita in groppa al mostro e discesa verso il cerchio successivo); il dato ricorre sia in St che in Add. Si potrebbe dunque ipotizzare che le proporzioni maggiori dei due episodi tengano in realtà fede all'anteriorità cronologica degli avvenimenti così illustrati: è in scala maggiore ciò che è più vicino, cioè quanto accade prima. Ad ogni modo, pur a voler considerare la circostanza del tutto accidentale, resta significativo che Add replichi in maniera puntuale una sequenza di eventi di fatto testualmente erronea, dimensioni e proporzioni dei singoli episodi comprese.

In relazione poi all'ambientazione del canto, le proposte visive di St e Add condividono anche la collocazione di tutti gli episodi della scena di *If XVII* – e del solo emergere di Gerione al richiamo della corda già presente alla fine di *If XVI* – su una distesa d'acqua di colore verdastro, una variazione del dettato dantesco non esclusiva di St e Add ma comune – certamente poligenetica – ai corredi di altri codici della *Commedia*, tra cui ancora Po, c. 40v [fig. 22b]¹⁵⁶, che come visto con il Gerione di St e Add condivide anche la conformazione fisica, e la soluzione riscontrabile in più occorrenze nel *Dante Egerton*, cc. 30r, 30v, 31v (Londra, British Library, ms. Egerton 943 = Eg) [fig. 22c]¹⁵⁷. È probabile che per i nostri St e Add il facile fraintendimento 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), sia ulteriormente incoraggiato dal testo della rubrica dello stesso canto, vergata in St a cavallo tra *recto* e *verso* di c. 14, la carta che ospita le due miniature di *If XVI* e *If XVII*. La rubrica difatti recita: «E qui si truova il demonio gerione *sopra il quale passaro / il fiume*» (corsivo mio), e appare di contenuto identico a quello della glossa marginale di c. 40r di Po¹⁵⁸. Pur essendo acclarata la dipendenza delle miniature di Add da un modello e dunque l'adozione di un corredo già pronto per il suo *bas de page* senza che vi siano interferenze con il testo tradito dalle sue carte, è utile segnalare, a ulteriore conferma di tale derivazione, l'assenza di qualunque riferimento a passaggi d'acqua all'interno del testo della sua rubrica al medesimo canto, che difatti in proposito registra unicamente: «Et postmodum descendit ad octavum gradum seu circulum *super gerionem*» (c. 28r, corsivo mio). La presenza di una superficie d'acqua lungo tutta l'estensione del *bas de page* delle due carte che in St e Add illustrano

¹⁵⁶ Cfr. R. ABARDO, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 321-376, alle pp. 322-323, 6n; A. SPAGNESI, *Le miniature del Dante Poggiali*, cit., pp. 37 e 48.

¹⁵⁷ Per un'ipotesi sulle ragioni sottese alla soluzione visiva di Eg, cfr. A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., p. 227.

¹⁵⁸ A. SPAGNESI, *Le miniature del Dante Poggiali*, cit., p. 37, sulla scorta di R. ABARDO, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, cit., individua in tale «chiosa-rubrica» la fonte della soluzione di Po. Per il testo della glossa, cfr. R. ABARDO, *Chiose Palatine*, cit., p. 226 (c. 40r).

questo canto non impedisce di escogitare una sistemazione degli episodi comunque orientata alla verosimiglianza, per cui, salita e discesa sul mostro a parte, gli incontri risultano in entrambi i codici effettivamente collocati su argini rocciosi. In Add la duplice ambientazione risulta infine meglio evidente grazie all'introduzione, al di là del fiume, di una pietra massiccia sulla quale siedono i tre usurai circondati dalle fiamme, soluzione invece assente in St¹⁵⁹.

Accanto all'inserimento di una base rocciosa a sostegno dei tre peccatori, in questo contesto Add si fa responsabile dell'introduzione di ulteriori due varianti, entrambe classificabili – pur con diverso grado di certezza – come errori iconografici: la prima concerne un aspetto morfologico di Gerione, la seconda investe la figurazione degli stemmi apposti sulle borse degli usurai.

Come già accennato nella discussione relativa a *If XIV*, Add è testimone di tutti i caratteri principali della rappresentazione di Gerione offerta da St (c. 14v)¹⁶⁰, tranne che della terminazione della lunga coda, in corrispondenza della quale introduce una testa ferina, presumibilmente di drago, dalle lunghe orecchie (o corna) e lingua sporgente, a fronte della biforcazione a tenaglia raffigurata da St, fedele alla «venenosa forca» (*If XVII 26*) dantesca. La variante compare sia nelle tre rappresentazioni di Gerione inserite all'interno di questa striscia narrativa, sia nell'ultimo frammento visivo del canto precedente [**fig. 38a**], che ritrae l'episodio del lancio compiuto da Virgilio verso l'«alto burrato» (*If XVI 114*) della corda offertagli da Dante, come segno di richiamo per il mostro. Per la porzione visiva di *If XVI*, la miniatura corrispondente di St (c. 14r), molto rovinata, impedisce un raffronto limpido delle due soluzioni, ma la decifrazione del dettaglio è presto risolta, come visto, nel canto successivo, alla luce delle molteplici occorrenze disponibili a c. 14v di St e c. 28r di Add [**figg. 22 e 22a**]. La divergenza delle due terminazioni può spiegarsi individuando in Add (e non di certo in un modello più antico) il responsabile della soluzione alternativa, e qualificando dunque tale variante come mero virtuosismo del suo miniatore, forse in origine intenzionato a migliorare e arricchire il modello, ma di fatto responsabile di esiti figurativi del tutto opposti: la nuova soluzione tradisce difatti in parte la descrizione dantesca ed elimina dalla scena un elemento testuale, connotativo del mostro, nient'affatto secondario.

¹⁵⁹ Per la discussione di questa variante, cfr. la scheda relativa a *If XVII* in d) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Add*.

¹⁶⁰ In entrambe le miniature, Gerione è un grosso rettile ricoperto di squame, con volto, braccia e mani d'uomo; la porzione umana, in particolare le braccia, risulta abbigliata (l'abbigliamento – il dato non sorprende – appare più accurato e sontuoso in Add).

La seconda variante, come anticipato, concerne invece la raffigurazione dei blasoni apposti sulle borse dei tre usurai: si rileva immediatamente che, nella miniatura di Add (c. 28r), i tre dannati non portano al collo gli stemmi suggeriti dal testo, come invece avviene in St (c. 14v), fedele alle indicazioni dantesche tanto nella rappresentazione dei tre animali quanto nelle singole scelte cromatiche. Il dato è già segnalato da Brieger e Meiss che giudicano «the Neapolitan artist of Additional [...] unfamiliar with Florentine arms»¹⁶¹ 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, magari in maniera approssimativa, lasciando traccia visibile della suddetta scarsa dimestichezza, e invece i suoi tre stemmi parrebbero «di tipo puramente geometrico»¹⁶², 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 del tutto vuoto. I tre stemmi andranno molto probabilmente ritenuti di fantasia¹⁶³ e inquadrati come rielaborazioni semplificate di dettagli del modello non giudicati rilevanti. Ciò che difatti emerge con forza dal confronto fra i due frammenti di Add e St è che nel primo resti del tutto intentata la copia dal modello di un leone, un'oca e una scrofa, a prescindere poi dall'esattezza della colorazione di simboli e campi. La variazione andrà dunque ritenuta intenzionale e per forza di cose ascrivibile al solo Add: è poco credibile infatti che anche il presunto prototipo – semmai esistito – ignorasse le indicazioni del testo, tanto più trattandosi per Add di innovazione sostanziale non solo rispetto al parente St ma a fronte dell'intera tradizione illustrata della *Commedia*. Add è difatti l'unico a deviare così clamorosamente dalle puntualissime descrizioni dantesche; altri codici miniati del poema praticano al più confusione tra gli animali, le loro pose o i colori impiegati¹⁶⁴, ma non si riscontra altrove un'alterazione così pervasiva e tanto distante dal testo. La variante di Add potrà dunque essere considerata senza dubbio erronea, sia che sia stata introdotta direttamente a partire da St sia che si postuli, alla sua base, la presenza di un antigrafo più antico.

¹⁶¹ BMS, p. 137. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., 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).

¹⁶² A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., p. 33, 45n.

¹⁶³ Notata la singolare divergenza, ho tentato un'identificazione dei blasoni, ma questa pista, per il momento, non ha offerto risultati.

¹⁶⁴ Per le varianti più significative nella rappresentazione dei tre usurai e rispettivi stemmi, cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 152-157.

È infine probabile che il primo usuraio di St, ritratto con la bocca aperta, mostri la lingua a Dante¹⁶⁵. Se così fosse, St starebbe qui commettendo un errore iconografico, poiché tale gesto deriverebbe sì dal testo di Dante ma sarebbe erroneamente attribuito: colui che «distorse la bocca e di fuor trasse / la lingua» (*If* XVII 74-75) è difatti l'usuraio padovano, che porta al collo una borsa raffigurante «una scrofa azzurra e grossa» (64), dunque l'ultimo dei tre in St rappresentati, mentre il dannato con la bocca aperta si rintraccia nel primo, da sinistra, del gruppo. L'assenza di usurai parlanti o mostranti la lingua caratterizzante invece la miniatura corrispondente di Add non potrà comunque dirsi lezione maggiormente corretta per almeno due ragioni: si tratterebbe anzitutto di una tipologia di correzione strettamente ancorata al testo e per questo del tutto estranea al *modus operandi* del miniatore di Add, (cfr. già contestualmente le scelte operate in relazione alla morfologia di Gerione e alle composizioni degli stemmi); in secondo luogo, pur ammettendo che si sia qui verificato l'unico caso, in tutto il corredo disponibile, di correzione congetturale felicemente riuscita bisognerà notare che, se Add avesse realmente notato l'incongruenza e avesse voluto correggerla, avrebbe anche connotato l'usuraio giusto, trasferendo l'erronea attribuzione dal primo all'ultimo dei dannati raffigurati. Bisognerà pertanto credere che Add, anche in questo caso, in maniera del tutto coerente con le sue consuetudini operative, abbia banalmente soppresso un dettaglio minimo, quasi impercettibile, tradito dal suo modello di riferimento.

If XVIII, c. 29v. *Dante e Virgilio presso il pozzo dell'Inferno; Dante e Virgilio incontrano un gruppo di diavoli; Dante e Virgilio davanti a ruffiani e/o seduttori (?); Dante e Virgilio osservano gli adulatori* [figg. 23 e 23a]

La striscia illustrata di Add relativa a questo canto è latrice di ben quattro varianti rispetto a quanto tramanda figurativamente St (cc. 15r-15v), con buona probabilità indotte dalla complessità stessa delle scene e/o dall'elevato numero di dettagli ivi presenti. Coerentemente a quanto di norma è possibile registrare lungo le carte di Add, anche in questo caso a colpo d'occhio si individuano tutti i momenti narrativi del canto presenti già in St, sebbene li estesi allo spazio di circa un margine e mezzo e da Add invece accorpati, com'è sua consuetudine, su un solo *bas de page*.

¹⁶⁵ Il dettaglio non è decifrabile con sicurezza, dal momento che il frammento in questione potrebbe coincidere anche con una porzione delle numerose fiammelle che discendono sui dannati e assomigliare a una lingua solo perché situato in stretta prossimità della bocca dell'usuraio. Non ho peraltro rintracciato, negli studi, segnalazioni o accenni in merito.

L'episodio introduttivo – che mostrando Dante e Virgilio davanti al pozzo dell'Inferno mette in scena un riferimento strutturale del testo 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 di Add, ravvisabile nel numero dei cerchi concentrici che circondano il pozzo: otto in questo caso, con numerologia priva di significato, a fronte dei 10 di St (c. 15r), chiaramente allusivi alle dieci bolge di cui l'ottavo cerchio si compone e a cui Dante stesso, a quest'altezza del racconto, allude descrivendo la composizione del basso Inferno: «e ha distinto in dieci valli il fondo» (*If* XVIII 9)¹⁶⁶. Il pozzetto qui rappresentato da Add, già simile a quello della corrispondente miniatura di 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 [fig. 23b]¹⁶⁷, ancora in 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 di Add, di fatto mancante poiché facente parte del gruppo di carte asportate dal codice e delle quali risulta reintegrato da mano successiva il solo testo. Tornando a *If* XVIII, si può dunque annotare che l'innovazione di Add, di entità materiale minima ma da un punto di vista di aderenza al testo significativa, si unisce all'alto numero di casi in cui la variazione apparentemente innocua di uno o più dettagli tràditi da St diviene un vero e proprio errore iconografico in Add.

Varianti di Add come questa provano peraltro, in via indiretta, l'accentuata vicinanza al testo che caratterizza invece il testo iconico tràdito da St; e tale aderenza al dettato dantesco espressa dal codice più antico incoraggia a sua volta a concludere che questa e altre innovazioni simili non possano ascriversi a un possibile antigrafo ma vadano imputate ad Add soltanto.

Osservazioni analoghe possono essere formulate anche a proposito della seconda variante introdotta da Add nell'illustrazione di questo canto, rintracciabile all'interno della visualizzazione del secondo e terzo momento narrativo: vediamo infatti che mentre nella soluzione di St (c. 15v), seguendo rigorosamente il testo, compaiono sulla scena dapprima un gruppo di ruffiani frustati da tre diavoli e poi, in una seconda schiera diretta in direzione opposta, alcuni seduttori a loro volta sferzati, in Add, e più precisamente nel primo gruppo,

¹⁶⁶ La variante erronea 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».

¹⁶⁷ 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».

non si distinguono più punitori e puniti ma l'intera schiera appare composta di soli diavoli¹⁶⁸. La variante introdotta da Add, come si vede, ancora una volta altera materialmente di poco il modello, ma al contempo tradisce significativamente la lettera del testo, eliminando di fatto dalla scena un'intera categoria di dannati.

Allo stesso modo, e stavolta per mere questioni di organizzazione spaziale, risulta variata l'ambientazione specifica della pena infernale inflitta agli adulatori, in St figuranti sull'estremità marginale della carta, immersi nello sterco in maniera fedele al testo («vidi gente attuffata in uno sterco», *If* XVIII 113), mentre in Add collocati su una superficie rocciosa di cui Dante non fa menzione. La nuova collocazione degli adulatori, come si intuisce, non è nient'altro che la diretta conseguenza dell'accorpamento su un unico *bas de page* degli episodi del canto, in St invece comodamente distribuiti su due carte: l'inserimento da parte di Add di un episodio in più all'interno della già fitta striscia narrativa avrà evidentemente generato un problema di gestione dello spazio disponibile, 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. Tale ingegnosa variante 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 (non più immersi nello sterco) oltre che al trasferimento su un'altura di un gruppo che Dante ha espressamente sistemato «giù nel fosso» (*If* XVIII 113)¹⁶⁹. A tutto ciò, si unisce infine un'ultima variante di Add, consistente nella caratterizzazione tutta al femminile – ne sono spia le acconciature – delle anime rappresentate nella grotta, forse indotta dalla specifica categoria di dannati qui puniti, ovvero dalla banale associazione tra 'donna' e 'seduzione', o dall'impiego passivo di caratterizzazioni ascrivibili a modelli visivi di tutt'altro genere, appartenenti, per esempio, all'ampio e variegato canone delle rappresentazioni medievali delle punizioni infernali. Superfluo precisare che, nel frammento corrispondente di St, a rappresentare i seduttori compaiono unicamente anime generiche.

Parrebbero tutte donne – questa volta dai lunghi capelli sciolti – anche le anime adulatrici di Add, 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

¹⁶⁸ 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».

¹⁶⁹ Brieger e Meiss (BMS, p. 139), 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».

e appunto agilmente identificabile con Taide, «che là si graffia con l'unghie merdose» (*If* XVIII 131).

A fronte di un ritratto tanto aderente al dettato dantesco come quello offerto da St, risalta sensibilmente il numero dei fraintendimenti e delle deviazioni dal testo iconico di riferimento operate da Add.

If XXII, c. 36v. *Dante e Virgilio nella bolgia dei barattieri; Dante e Virgilio assistono all'inganno di Ciampolo di Navarra e alla zuffa dei diavoli* [figg. 24 e 24a]

Nell'ambito dell'illustrazione di questo canto, pur rispettando complessivamente la scansione della narrazione presente in St (c. 18v), Add rivede in più punti i singoli frammenti narrativi, sviluppando con particolare estro e creatività alcuni dettagli.

Le miniature, che seguono St nella selezione dei fatti rappresentati, suddividono lo spazio della rappresentazione in due momenti principali: nella prima porzione del *bas de page* è presentata la condizione cui soggiacciono i barattieri, esemplificata dal ritratto del peccatore protagonista del canto, Ciampolo di Navarra, immerso nella pece e circondato di diavoli; nella seconda, ha luogo la raffigurazione dell'inganno da lui escogitato per sfuggire ai suoi torturatori, simultanea alla zuffa scomposta dei diavoli ingannati. Quest'ultima si articola a sua volta in due frammenti visivi: più in basso Alichino e Calcabrina, già intrappolati nella pece, si azzuffano; al di sopra, altri tre diavoli piombano a picco sui primi due¹⁷⁰.

Rispetto all'impostazione delle scene fruibile in St, vanno però dapprima segnalate alcune varianti adiafore di Add che concorrono alla costruzione di una scena comunque attendibile ma nell'impatto globale dissimile da quella del codice più antico. Add anzitutto introduce sulla scena, all'interno del primo momento narrativo, un secondo dannato accanto a Ciampolo, unico protagonista invece del primo frammento visivo di St; la pece di Add si arricchisce, inoltre, persino di onde (e, circa a metà della striscia narrativa, gli stessi Dante e Virgilio parrebbero camminarvi al di sopra); alcuni diavoli, variamente distribuiti lungo tutta l'illustrazione, presentano lunghi becchi (o intere teste di rapaci) dai quali fuoriescono lingue di fuoco¹⁷¹, mentre quelli di St conservano l'aspetto più comune di diavolacci scuri antropomorfi, conforme a tutte le altre occorrenze presenti nel codice; infine, nella seconda porzione narrativa, Ciampolo «giù s'attuffa» (*If* XXII 131), immergendo mezzo busto nella

¹⁷⁰ Cfr. BMS, p. 144: «In Additional, escape and pursuit are shown dramatically: he [*scil.* Ciampolo] dives head first, and the four devils, all with birdheads, swoop down toward the two who are half submerged in the boiling tar».

¹⁷¹ Si tratta di un'innovazione nella resa delle sembianze dei ministri demoniaci esclusiva di questo canto XXII, forse in qualche relazione con il verso «"Fatti 'n costà, malvagio uccello!"» (*If* XXII 96)?

pece e lasciando fuoriuscire le gambe, a fronte del Ciampolo di St, del quale invece si intravede la sola schiena, mentre risultano evidentemente immersi sia la testa che gli arti inferiori.

Accanto a queste innovazioni di tipo prettamente formale, sussistono anche due varianti iconografiche di Add sostanziali, potenzialmente erronee: anzitutto, nella prima porzione del *bas de page* di Add, Ciampolo è aggredito (addentato) alla nuca da un diavolo accovacciato dietro di lui, mentre in St il dannato è sì circondato dai diavoli e particolarmente prossimo a uno di loro, ma illeso; in secondo luogo, tutti i diavoli di Add risultano sprovvisti di uncini, mentre i ministri infernali di St impugnano gli stessi raffi visti nell'illustrazione precedente. Tanto la prima quanto la seconda variante di Add, in quanto responsabili di importanti deviazioni dal testo dantesco, danno luogo a lezioni più scorrette di quelle proposte dal parente St: gli uncini e i raffi, in questo specifico contesto, non rientrano infatti tra gli orpelli facoltativi del diavolo medievale, ma rappresentano strumenti indispensabili per il corretto adempimento, da parte dei Malebranche, della funzione di tormentatori dei barattieri; allo stesso modo, il fatto che Ciampolo resti indenne (e anche le minime aggressioni non avvengano per contatto diretto) è parte integrante del racconto, poiché sostanzia l'inganno che il barattiere escogita per aver appunto salva la pelle.

È dunque altamente probabile che Add, guardando al modello e ignorando la rilevanza di tali dettagli, abbia proceduto – a suo avviso senza particolari conseguenze – a connettere i due elementi in scena (dannato e diavolo) e a ritoccare, forse anche per *variatio*, la conformazione e gli attributi dei diavoli sulla scena. La soluzione finale però, ancor una volta in disaccordo con St, si discosta non poco dalla lettera del testo.

If XXIV, c. 40v. Virgilio sostiene Dante; Dante e Virgilio seduti in dialogo sul monte; Dante e Virgilio nella bolgia dei ladri; Dante e Virgilio assistono alla prima metamorfosi

[figg. 26 e 26a]

La presente striscia illustrata mostra una buona convergenza, tra Add e St, delle soluzioni impiegate. Risultano consonanti tanto la rappresentazione dei primi due momenti narrativi (la scalata delle rocce della bolgia e la breve sosta rinfrancante, necessaria a Dante per il prosieguo del cammino), tanto quella della punizione dei primi dannati in questo luogo dell'Inferno, sebbene St (c. 20v), nella resa dei dettagli, paia più preciso e aderente alle indicazioni dantesche: sono difatti qui meglio replicati, rispetto a quanto accade in Add, i movimenti dei serpenti attorno ai corpi dei primi ladri, che «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)¹⁷².

Anche in questo caso, Add accorpa sul margine inferiore di un'unica carta gli episodi che in St, da c. 20v, si estendono comodamente anche a una mezza porzione di c. 21r, ma senza che questo comporti grosse alterazioni nell'organizzazione complessiva della scena. In entrambi i manoscritti, l'ultimo frammento narrativo 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 rispettando la scansione temporale dell'attacco praticato dal serpente, prima, e degli esiti metamorfici a questo connessi, dopo¹⁷³. Se Add conserva ancora una certa precisione nella riproduzione dell'aggressione che dà vita alla metamorfosi del dannato – replicando cioè con esattezza, e in accordo con St, l'attacco del serpente al collo di Vanni Fucci («s'avventò un serpente che 'l trafisse / là dove 'l collo a le spalle s'annoda», *If* XXIV 98-99), mentre un altro, avvinghiato ai suoi polsi, gli lega le mani dietro la schiena, come detto da Dante poco prima – fraintende evidentemente il modello al momento di riprodurre l'ultimo dettaglio in scena: il grosso cumulo di cenere, cioè, che in St spicca, in proporzioni consistenti, ai piedi del dannato, ed è chiaro simbolo della sua trasformazione fulminea (c. 21r), in Add diviene una semplice roccia nel paesaggio di sfondo della bolgia [fig. 26b]¹⁷⁴. È questo un chiaro esempio ulteriore di errore di trasposizione, consistente nel mancato intendimento di un dettaglio visivo presente nel modello, riprodotto pertanto in maniera poco fedele e soprattutto svuotato del suo significato originario.

La soppressione, praticata da Add, di un dettaglio rilevante del testo – anche in questa circostanza invece correttamente tradito da St – condiziona l'equilibrio complessivo della scena: nel manoscritto più tardo l'osservatore si ritrova difatti di fronte alla rappresentazione simultanea di due anime distinte (una prima aggredita da due serpenti e una seconda, di fianco, illesa, in dialogo con Dante), senza che figure, nel mezzo, alcun elemento-guida che ne suggerisca l'identità e la corretta identificazione con due frammenti distinti della punizione specifica di Vanni Fucci.

¹⁷² Brieger e Meiss (BMS, p. 145) in proposito 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».

¹⁷³ 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.

¹⁷⁴ Ne rintraccio conferma in G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 179, che scrive: «nel codice fiorentino la trasformazione di Fucci vede questo rigenerarsi da un cumulo di terra, un dettaglio che si perde totalmente nella sua derivazione napoletana, oggi a Londra, che invece mostra il dannato in piedi e con un'altura dietro di lui con cui la sua figura non viene messa in relazione come nell'originale».

If XXV, c. 42r. Dante e Virgilio osservano Vanni Fucci e Caco; Dante e Virgilio davanti a tre ladri; Dante e Virgilio assistono alla seconda metamorfosi; Dante e Virgilio assistono alla terza metamorfosi [figg. 27 e 27a]

In stretta sinergia con la 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 discorso¹⁷⁵ e con la raffigurazione dell'immediata sorte cui questi va incontro a causa della superbia espressa: sulla scena compare dunque sia una seconda figura di Vanni, particolarmente vicina alla prima e avvolta dai serpenti all'altezza del collo e dei polsi – a rappresentare il momento dell'aggressione delle serpi subito 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*).

La traduzione visiva di questo primo momento narrativo appare tutto sommato coincidente tra St e Add, concordi soprattutto nella peculiare rappresentazione di Caco. Questa, dato l'alto grado di fedeltà al testo mostrato finora almeno da St, colpisce per la scarsa aderenza alla descrizione dantesca del mostro: da un lato, difatti sorprende la peculiare collocazione del drago, di fatto adagiato sul retro, sulla groppa del centauro 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 mezza corporatura equina del mostro. Il drago realizzato da Add aumenta anche in dimensioni, risulta dotato di una coda voluminosa e articolata, di due grosse ali aperte, due corna sul capo e una lunga lingua di fuoco fuoriuscente dalla bocca, divenendo quasi un'entità autonoma, distaccata dalla groppa del centauro; più contenute invece le dimensioni e meno scenografici gli attributi del drago di St (c. 21v). Nonostante l'accordo con St per la raffigurazione degli elementi basilari del guardiano, Add pare dunque concentrarsi, anche in questo caso, su elementi prettamente decorativi, cimentandosi in elaborazioni virtuosistiche di dettagli che certamente elevano il livello artistico delle miniature ma ne riducono l'aderenza al testo e la portata ermeneutica.

Che Add poi rielabori (e arricchisca) gli schemi compositivi di un modello, mostrando però scarsa familiarità con i contenuti del poema, è già comprovato dall'imprecisione, rispetto al

¹⁷⁵ 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. A. MAZZUCCHI, *Le "fiche" di Vanni Fucci ('Inf.', XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 535-553, alle pp. 540-545.

testo, che in questa specifica circostanza Add condivide con St – vale a dire l’assenza di serpenti sulla groppa di Caco –, un’inesattezza che andrà già ascritta a St e che evidentemente Add non riconosce come tale, dal momento che non provvede a emendare. L’imprecisione iconografica potrà dunque essere classificata come errore iconografico congiuntivo di St e Add.

La rappresentazione di Vanni Fucci e Caco è subito seguita dalla comparsa, in entrambi i codici, dei tre ladri fiorentini («e tre spiriti venner sotto noi, / de’ quai né io né ‘l duca mio s’accorse», *If* XXV 35-36) e dunque dalla raffigurazione delle metamorfosi che interesseranno almeno due di loro, Agnolo Brunelleschi e Buoso Donati. A mio parere si tratta dell’esemplificazione visiva di due trasmutazioni distinte (seconda e terza cui Dante assiste) e non di due differenti momenti della stessa¹⁷⁶, non solo per la scarsa probabilità che avrebbe, all’interno di un progetto così meditato quale appare quello tradito almeno da St, l’ipotesi della soppressione di uno dei principali momenti narrativi del canto, ma anche per due ragioni iconografiche puntuali, ciascuna riferibile a una delle due trasmutazioni: circa la prima, la presenza inconfondibile, rilevabile in St, del «serpente con sei piè» (*If* XXV 50) ritratto mentre si abbarbica al corpo di Agnolo e insieme protrae la sua coda tra le gambe del dannato («li deretani a le cosce distese, / e miseli la coda tra ‘mbedue / e dietro per le ren su la ritese», *If* XXV 55-57); circa la seconda, la palese e più generale corrispondenza tra l’ultimo frammento visivo e il momento conclusivo della metamorfosi di Buoso.

Il «serpente con sei piè» che, come si vede, non compare nella proposta visiva del manoscritto più tardo, si aggiunge al novero delle varianti di Add classificabili come errori iconografici: l’alterazione del dettaglio infatti, per quanto minima, allontana la soluzione di Add dal dettato del testo. La lezione, invece corretta in St, viene poi da questo trasferita, evidentemente per estensione, anche al «serpente acceso» (*If* XXV 83) che giunge ad aggredire Buoso, sebbene Dante non ne lasci intendere una simile conformazione; una convergenza della morfologia dei due serpenti-ramarri, per quanto differente da quella di St, si registra comunque anche nei due frammenti narrativi di Add.

Mentre dunque la seconda metamorfosi infernale sarebbe resa attraverso la figurazione del momento iniziale dell’aggressione del serpente sul ladro, l’ultima si concentrerebbe sugli esiti, ravvisabili facilmente nei due personaggi – serpente e dannato – che una volta scambiatisi reciprocamente le nature sono immortalati mentre l’uno, dapprima uomo,

¹⁷⁶ È quanto par di capire sostengano anche Brieger e Meiss nel breve resoconto descrittivo riferito al canto XXV dell’*Inferno*. Cfr. BMS, p. 147.

«suffolando si fugge per la valle» (*If* XXV 137) e l'altro invece, già serpente, «parlando sputa» (*If* XXV 138); in entrambe le miniature di St e Add, risulta visibile anche la traiettoria della saliva da questo emessa nel tentativo di articolare qualche parola.

If XXIX, c. 49r. *Dante e Virgilio davanti a Geri del Bello e altre anime; Dante e Virgilio in dialogo con Griffolino e Capocchio* [figg. 28 e 28a]

La striscia illustrata dedicata a *If* XXIX, in St come in Add, si compone di due momenti narrativi ben distinti: il primo ritrae Dante e Virgilio di fronte a un dannato leggermente isolato rispetto a un folto 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 momento ricostruisce visivamente l'incontro di Dante e Virgilio con i due falsari Griffolino e Capocchio, costretti, secondo i versi danteschi, a condividere il proprio tormento infernale.

L'identificazione del primo personaggio a partire da sinistra con l'anima di Geri del Bello, dannata nella bolgia appena superata ma nominata da Dante soltanto all'inizio di questo canto XXIX, non appare immediata, a causa della presenza, almeno in St di macchie sul suo corpo chiaramente allusive ai morbi caratteristici della bolgia dei falsari, cui Geri non appartiene. Potrebbe inoltre scoraggiare tale identificazione la collocazione di Geri, in entrambi i codici, così vicina agli «ammalati» (*If* XXIX 71) e quindi successiva al gesto di difesa compiuto da Dante in risposta alle urla di dolore della bolgia («ond'io le orecchie con le man copersi», *If* XXIX 45), nel testo descritto a "incontro" con Geri concluso. Secondo Brieger e Meiss si tratterebbe infatti ancora di Griffolino, 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»¹⁷⁷. 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 che possa motivare l'isolamento della prima figura, risulta però poco convincente: resta difatti che Dante prende a dialogare 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 («due [...] a sé poggianti, / com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia», *If* XXIX 73-74). Si dovrà pertanto concludere che il primo dannato sulla scena rappresenti proprio

¹⁷⁷ BMS, p. 150.

l'anima di Geri del Bello e che il miniatore di St sia caduto in errore, conferendo indebitamente anche a questa, per estensione, un aspetto macolato¹⁷⁸.

In questa direzione, la lezione visiva di Add, priva delle chiazze, si mostra più corretta, ma non vi si potrà attribuire un intento congetturale dal momento che la variante investe tutte le figure sulla scena e in tal modo dà luogo a un errore iconografico ben più macroscopico di quello commesso dal parente St: la nuova proposta visiva di Add priva difatti un'intera bolgia del suo carattere distintivo, rappresentando le anime dei falsari come semplici corpi nudi, sprovviste di dettagli che possano vagamente rinviare alle malattie che, secondo il testo dantesco, le affliggono. In St, invece, la descrizione dantesca – probabilmente proprio a partire dal peculiare tormento di Griffolino e Capocchio, «dal capo al piè di schianze macolati» (*If* XXIX 75) – è rispettata al punto da caratterizzare indebitamente anche un personaggio estraneo al gruppo.

Una seconda variante di Add – che, come la prima, allontana l'illustrazione dal contenuto del testo – si rintraccia nell'alterazione della posizione attribuita da Dante a Griffolino e Capocchio, non ritratti schiena contro schiena («due [...] a sé poggiati, / com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia», *If* XXIX 73-74), ma leggermente distanziati. Va precisato che la lezione visiva offerta da St rappresenta soltanto una – sebbene la più praticata nella tradizione iconografica della *Commedia* – delle diverse letture con cui l'esegesi dantesca ha sciolto nei secoli la similitudine qui adoperata¹⁷⁹. Il dato avvalorava dunque la correttezza della soluzione di St (derivante da indicazioni ben precise o perfettamente replicata) e di conseguenza qualifica come erronea quella di Add, del tutto incongrua e non aderente né a un modello né a una precisa lettura del passo in questione.

Nell'ambito dell'illustrazione relativa a questo canto, sia la presenza di eruzioni cutanee riconducibili ai vari morbi sia la posizione assunta dai due falsari risultano parti integranti del racconto e della condizione infernale descritta da Dante, non dettagli marginali potenzialmente eludibili. Entrambe le varianti iconografiche, dunque, solo in apparenza minime, agiscono su due luoghi-chiave per la buona aderenza delle immagini ai contenuti del testo e pertanto definiscono la lezione di Add, nel suo complesso, ancora una volta meno corretta di quella offerta da St.

¹⁷⁸ Così anche G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 200-202, che pure definisce errore il coinvolgimento di Geri del Bello tra i falsari «macolati» (*If* XXIX, 75).

¹⁷⁹ Primi commentatori e illustratori della *Commedia* offrono letture diverse del paragone qui adoperato da Dante. In proposito, cfr. la discussione della medesima variante nell'ambito dell'analisi dell'ultimo caso di affinità iconografica qui affrontato (§3.3, scheda relativa a *If* XXIX in d) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Alt*) e bibliografia ivi citata.

If XXX, c. 51r. Dante e Virgilio assistono all'assalto di due furie sulle anime di Griffolino e Capocchio; Dante e Virgilio osservano lo scontro tra Mastro Adamo e Sinone

[figg. 29 e 29a]

L'illustrazione di Add riservata a *If XXX* e suddivisa, come da consuetudine, in due distinti momenti del racconto, mostra un discreto numero di varianti: si tratta di variazioni di lieve entità, che interessano minimi dettagli della raffigurazione, ma nel complesso rivelatrici di un certo *modus operandi* del miniatore, già ampiamente emerso in altri luoghi.

Se nel primo frammento illustrato è subito palese la presenza in Add delle rocce su cui siedono i due dannati furiosamente aggrediti (Griffolino e Capocchio, rispettivamente azzannati da Mirra e Gianni Schicchi), che invece mancano in St (c. 26r)¹⁸⁰, e hanno concorso, con pochi altri simili dati, all'opinione di un Add «more rational and more correct»¹⁸¹, nel secondo momento narrativo si assiste a due o tre lievi variazioni praticate da Add, tutte meno corrette dal punto di vista dell'aderenza al testo dantesco rispetto alle soluzioni riscontrate in St: si va dalla minore precisione nella resa del colpo sferrato da Mastro Adamo a Sinone (Add ritrae un gesto violento generico, che coglie la testa del compagno di pena; St ritrae invece puntualmente l'aggressione al volto dell'altro dannato: «e mastro Adamo li percosse il volto / col braccio suo», *If XXX* 104-105), alla probabilità che le sembianze della moglie di Putifarre (la prima anima semidistesa del secondo momento narrativo: «la falsa ch'accusò Gioseppo», *If XXX* 98) risultino invece assimilabili a quelle degli altri due dannati sulla scena, dunque maschili, a fronte della soluzione di St che invece delinea, fedelmente al testo, una fisionomia femminile.

A queste due varianti minime – la seconda delle quali risulta incerta – Add ne aggiunge una terza di maggiore entità, rintracciabile proprio nella figura di Mastro Adamo, la cui corporatura, se in St rispetta le indicazioni dantesche e prova a rendere conto di un corpo «fatto a guisa di leuto» (*If XXX* 49), in Add risulta più pingue che specificamente idropica: l'«epa croia» (*If XXX* 102), ben visibile in St, tanto più evidente se rapportata alle dimensioni minute degli arti superiori e inferiori del dannato, risulta invece del tutto ridimensionata in Add, dove è l'intero corpo del falsario ad accrescere le sue dimensioni e a divenire mastodontico, apparendo però, nel complesso, quasi perfettamente proporzionato.

¹⁸⁰ Cfr. la scheda di confronto relativa a *If XVII* e *If XXX* in d) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Add*.

¹⁸¹ M. MEISS, *The smiling pages*, cit., p. 49; cfr. anche M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 48.

Nello spazio di una sola striscia narrativa, come si vede, risultano attestate quasi tutte le tipologie di varianti qui catalogate: l'inserimento di un dettaglio contestuale che sana l'imprecisione del codice più antico (le rocce d'appoggio); la variazione lieve di dettagli microscopici che, se riconosciuta, comincia a incrinare il legame di fedeltà delle immagini con il testo dantesco (gesto di Mastro Adamo e sembianze della moglie di Putifarre); l'alterazione di un elemento sostanziale del modello, che denuncia un fraintendimento del testo iconico di riferimento e comporta un allontanamento significativo delle soluzioni visive dai contenuti dell'opera illustrata.

Le varianti introdotte da Add, qui come altrove, concorrono, di contro, a riscattare la posizione di St e la portata semantica delle sue miniature, a rivelarne cioè indirettamente la profonda attenzione ai contenuti delle porzioni testuali figurate e un'altissima accuratezza di esecuzione, forse artisticamente non esemplare ma nient'affatto scontata per la storia della traduzione visiva del tessuto narrativo del poema.

If XXXI, c. 52v. Dante e Virgilio davanti a Nembrot e Fialte; Dante e Virgilio incontrano Anteo; Anteo solleva i due poeti [figg. 30 e 30a]

L'illustrazione di questo canto, come molte altre, raggruppa in un'unica striscia miniata l'insieme di episodi che St ripartisce, con una certa comodità, tra due carte contigue (cc. 26v-27r); in questo caso però, a differenza di quanto accade in altre analoghe circostanze di accorpamento delle scene narrative, il margine inferiore di c. 52v appare sì fitto di personaggi ma non sovraffollato.

In entrambe le miniature di St e Add, saltano immediatamente all'occhio le proporzioni gigantesche dei tre protagonisti del canto, Nembrot, Fialte e Anteo, ancor più mastodontiche se confrontate alle minute figurine dei due poeti (Briareo, il quarto colosso, solo citato e non realmente incontrato, risulta coerentemente escluso dalla rappresentazione). I tre giganti, in Add come in St, si presentano tutti barbuti e dotati di una folta e lunga chioma, ma la resa dei dettagli tra le due miniature muta sensibilmente, rivelandosi ancora una volta, e sempre da un punto di vista di aderenza al testo dantesco, più accurata in St e più libera in Add. Se infatti per il ritratto a mezzo busto dei primi due giganti si riscontra ancora una certa convergenza di massima tra le due proposte visive, le quali rispettano l'indicazione che Virgilio fornisce a Dante in merito alla posizione di questi guardiani («e son nel pozzo intorno da la ripa / da l'umbilico in giuso tutti quanti», *If XXXI* 32-33), ci si imbatte invece in più di una variante iconografica per quanto concerne gli attributi e i gesti che, nel testo, connotano con precisione ciascuno dei tre personaggi.

In St (c. 26v), il primo gigante a partire da sinistra, Nembrot, porta una corda al collo, che alla sua estremità sorregge un piccolo corno; le due braccia, legate, sono accuratamente disposte una sul ventre e l'altra dietro la schiena, ripetendo, evidentemente per estensione, la disposizione degli arti accordata, nella stessa miniatura, al secondo gigante, Fialte, della quale è Dante stesso a fornire una chiara descrizione: «el tenea soccinto / dinanzi l'altro e dietro il braccio destro / d'una catena» (*If XXXI 86-88*). La posizione – per quanto in St imprecisa nella posizione delle braccia (è invertita l'indicazione destro/sinistro data dal testo) – in Add è persa totalmente, tanto nella rappresentazione del primo quanto in quella del secondo gigante: una variante che – se non pesa troppo sul ritratto di Nembrot, a proposito del quale Dante non eccede in precisazioni – sorprende invece per Fialte, sulla cui posizione, come visto, il testo fornisce ogni dettaglio.

Per Dante, Fialte è peraltro notoriamente incatenato e, ancora più precisamente, cinto, dal collo in giù, da una catena che compie ben cinque giri attorno alla sua massa corporea («d'una catena che 'l tenea avvinto / dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto / si raviggèa infino al giro quinto», *If XXXI 88-90*). Nelle due proposte visive emerge dunque con chiarezza come, mentre il Fialte di St riproduce con una certa fedeltà sia la catena che il numero di giri concentrici, quello di Add si distacca totalmente dall'intera descrizione, mostrando due braccia raccolte sul davanti, in prossimità del ventre, e legate da una catena all'altezza dei polsi¹⁸². La stessa identica posa ritorna, forse anche qui per estensione, nella traduzione visiva del Nembrot di Add, che sostituisce la corda alla catena, ma perde il corno. L'assenza del corno nella caratterizzazione di Nembrot equivale alla soppressione dell'elemento maggiormente distintivo del personaggio in questione. Ecco dunque che, privato il gigante del suo corno e soppressi i cinque giri di catena assieme alla posizione delle braccia indicati per Fialte, la proposta visiva di Add innova significativamente il modello e si discosta non poco dai contenuti del testo dantesco.

L'ultimo frammento narrativo – che in entrambi i codici reitera le figure di Dante e Virgilio (i due dapprima compaiono in dialogo tra di loro o forse con Anteo, e poi tra le braccia del gigante), intende evidentemente concentrare in un solo momento l'incontro con il guardiano e il trasporto, da lui concesso, alla ghiaccia sottostante. Nell'ultima porzione di St (c. 27r), Anteo è difatti rappresentato quasi disteso sul pavimento, in linea parallela al suolo, ad

¹⁸² Brieger e Meiss non fanno invece distinzione tra le soluzioni dei due codici e ascrivono anche a St quanto in realtà rintracciabile nel solo Add. Cfr. BMS, p. 153: «Ephialtes may have chains around only his neck and hand», cui segue una nota a piè di pagina in cui si esplicitano gli esponenti di questo gruppo: «Egerton; Strozz.152; Additional».

indicare la flessione necessaria per il trasferimento dei due poeti al piano inferiore; la corrispondente scena di Add ritrae invece il gigante in una posa maggiormente slanciata, che conferisce senz'altro una più accentuata armonia d'insieme all'intero frammento visivo.

If XXXIII, c. 56r. Dante e Virgilio incontrano Ugolino e Ruggieri; Dante e Virgilio osservano altri sette traditori [figg. 31 e 31a]

La sequenza di episodi illustrati relativa a questo canto XXXIII, per consonanza di ambientazione e di parte dei personaggi, si presenta in stretta connessione con quella realizzata per il canto precedente [figg. 32 e 32a]. Comune all'illustrazione di entrambi i canti è anzitutto la riproduzione della ghiaccia di Cocito, nella quale risultano immersi, in posizioni differenti, i dannati di quest'ultima zona dell'Inferno. La stretta continuità narrativa esistente tra i due canti a livello testuale si riflette sul piano della rappresentazione visiva e risultano replicati, tanto nell'ultimo frammento illustrato del canto XXXII (St, c. 28r; Add, c. 54v) quanto nell'ultima porzione del canto successivo (St, c. 28v; Add, c. 56r), i due celebri protagonisti dell'episodio pisano qui narrato: Ugolino e Ruggieri. Prima e dopo la rappresentazione della coppia, entrambe le strisce illustrate di St e Add riproducono un buon numero di dannati conficcati nella ghiaccia, quali rivolti verso il basso, quali verso i poeti: ne deriva una lunga carrellata di figure non priva di confusione e di qualche approssimazione, in particolare nella versione offerta da Add.

Ad un'osservazione accurata delle quattro miniature raffiguranti Ugolino e Ruggieri emerge anzitutto la genericità delle soluzioni adottate da Add, a fronte di quelle di St, il quale, pur nell'essenzialità delle sue due proposte visive, connota inequivocabilmente i dannati: nella prima miniatura, i due personaggi risultano difatti *grosso modo* riconoscibili grazie a un accenno di aggressione del conte sul capo dell'arcivescovo e, nella seconda occorrenza – nell'ambito di un episodio simultaneo, in cui Ugolino dapprima morde il cranio del nemico e poi alza il capo verso Dante – l'assalto si fa più palese, mostrando l'arcivescovo in posizione di netta inferiorità rispetto al conte. In entrambe le miniature di Add, invece, la caratterizzazione peculiare dei due traditori è del tutto perduta: nell'ultimo frammento di c. 54v, le due anime ritratte non parrebbero neanche connesse l'una all'altra e nella miniatura successiva non sussiste traccia alcuna della peculiare pena che contraddistingue i due: nessun rivolo di sangue, nessuna posa o gesto particolarmente efferato, nessuna posizione che denunci il chiaro sovrastare di Ugolino su Ruggieri; il tutto è banalmente risolto in una generica vicinanza dei due.

Simili varianti, di modesta entità materiale ma sostanziali dal punto di vista del contenuto visivo veicolato, si configurano certamente come erronee; occorse per di più in riferimento a un episodio canonico¹⁸³, possono spiegarsi unicamente come esiti della riproduzione meccanica di un testo iconico non inteso.

If XXXIV, c. 58r. Dante e Virgilio davanti a Lucifero e traditori; Dante e Virgilio risalgono le zampe di Lucifero [figg. 33 e 33a]

L'ultima tappa infernale, che mette in scena il momento dell'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 influenzano i miniatori e hanno la meglio sulla pur dettagliata e nitida descrizione dantesca del principe del Male¹⁸⁴. Del Lucifero di Add immediatamente colpisce la terminazione bicaudata della porzione inferiore del corpo¹⁸⁵, un espediente di grande intelligenza che consente la rappresentazione simultanea del momento dell'incontro di Dante e Virgilio con il mostro e della risalita dei due poeti in direzione contraria, verso la fuoriuscita dall'Inferno: i poeti sono difatti ritratti mentre si arrampicano su uno dei due prolungamenti delle zampe luciferine protesi verso l'alto (in realtà, così ritorta la zampa non consente il passaggio all'altro lato, così come descritto da Dante, ma è chiaro – e forse apprezzabile – lo sforzo d'immaginazione di chi dovette congegnare la soluzione¹⁸⁶). Tale conformazione peculiare del Lucifero di Add, che Rotili ritiene «del tutto diversa [...] da quella del codice Laurenziano [*scil. St*]»¹⁸⁷, a mio parere è invece un'ulteriore rielaborazione – certo dagli esiti qualitativamente superiori – della corrispondente miniatura di St (c. 29v), condotta proprio a

¹⁸³ L'episodio di Ugolino e Ruggieri, di amplissima notorietà e fortuna, occorre in tutti i codici del poema provvisti di corredo esteso, dai casi più sintetici a quelli più articolati, spesso in qualità di evento-chiave dell'ultima zona infernale. Per una disamina delle soluzioni canoniche e delle occorrenze eccentriche, cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 212-217. Una traduzione visiva del tutto stravagante dell'episodio abita le carte del *Dante* di Chantilly; la soluzione è qui discussa al §3.3, scheda relativa a *If XXXIII* in d) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Alt*.

¹⁸⁴ Per una disamina delle principali soluzioni realizzate dagli illustratori del poema in riferimento a questo frammento testuale, cfr. BMS, pp. 156-157; per le deroghe dal canone e alcune particolarità iconografiche, cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 217-220; per le possibili fonti visive alla base delle soluzioni esperite dai miniatori del poema, cfr. la bibliografia già indicata nella scheda relativa al medesimo canto qui discussa al §1.3.

¹⁸⁵ Cfr. BMS, p. 156: «The Neapolitan illustrator of the Additional manuscript treats the pair of legs like a split fishtail».

¹⁸⁶ L'inefficacia dell'espediente 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).

¹⁸⁷ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 47.

partire dall'impiego dell'espedito congegnato per la risalita del mostro, ascritto da Brieger e Meiss al solo Add, e invece, a guardar bene, già adottato dal miniatore di St.

Le due miniature, conformi nello schema figurativo basilare, risultano dunque: la prima (St) confinata al solo *bas de page* della carta – coerentemente all'impaginazione del testo su due colonne di scrittura e agli spazi esigui disponibili per la decorazione – e la seconda (Add) slanciata invece verso il margine laterale del foglio e maggiormente sviluppata, con l'aggiunta di dettagli pure sovrabbondanti. Il Lucifero di Add mostra infatti diverse varianti rispetto a quello proposto da St, che appare 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 presumibilmente sei corna (due per faccia). Nella raffigurazione di Add, mentre vengono conservate le tre facce e la disposizione dei tre traditori, le ali di pipistrello si riducono a due, e lo stesso accade per le corna; la protuberanza bicaudata termina in due zampe leonine del tutto incongrue ed è circondata da una grande vampa infuocata che a sua volta, nella ghiaccia gelata di Cocito, appare del tutto decontestualizzata; infine, in corrispondenza del ventre di questo strambo Lucifero si delineano persino i tratti di un volto e una seconda bocca, comune ai Luciferi divoratori e defecatori di molte rappresentazioni medievali¹⁸⁸ ma del tutto assente nella morfologia puntuale del Lucifero di Dante.

Dal confronto tra le due miniature si ricava dunque che tutto quanto risulta incluso nella rappresentazione del Lucifero di St è direttamente riconducibile a una delle indicazioni offerte dal testo di Dante, con l'unica eccezione, come detto, della biforcazione inferiore (la quale però si spiega agilmente con la necessità di individuare un espedito funzionale alla messa in scena di uno specifico frammento testuale). Di contro, tutte le varianti riscontrate in Add risultano accomunate da una loro significativa estraneità al testo del poema: tutte distanti dal dettato dantesco – e non a caso tutte assenti nella corrispondente miniatura di St – potranno essere agilmente classificate come libere aggiunte, senz'altro erronee, di Add.

In relazione, infine, alla rappresentazione dei dannati conficcati nella ghiaccia di Cocito è possibile effettuare un confronto soltanto parziale, dal momento che in St la rifilatura del codice molto probabilmente deve aver compromesso una porzione consistente della miniatura. In Add si registra difatti una sezione ben maggiore, rispetto a quanto resta in St, riservata alla visualizzazione delle anime immobilizzate nel ghiaccio dell'ultima zona infernale: mentre in St si intravedono soltanto una serie di teste tra loro molto ravvicinate, i

¹⁸⁸ Cfr. L. 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, *passim*.

dannati di Add dispongono dell'intero corpo e compaiono tutti ammassati l'uno sull'altro all'interno di una sorta di teca, ritratti, fedelmente al testo, nelle posizioni più varie: «là dove l'ombre tutte eran coperte, / e trasparen come festuca in vetro. / Altre sono a giacere; altre stanno erette, / quella col capo e quella con le piante; / altra, com'arco, il volto a' piè rinverte» (*If* XXXIV 11-15).

If XXXIV, c. 60r. *Virgilio indica una montagna; Dante siede sul monte e dialoga con Virgilio* [figg. 34 e 34a]

La seconda figurazione dedicata al canto conclusivo dell'*Inferno* ospita il fraintendimento del testo iconico del modello forse più clamoroso dell'intera impresa pittorica di Add. L'impostazione della miniatura che chiude la prima cantica, successiva a quella che mette in scena l'incontro con Lucifero, denuncia la chiara intenzione di Add di illustrare in maniera più ariosa l'episodio conclusivo dell'*Inferno* che in St (c. 30r) vediamo invece costretto – come del resto l'intero suo corredo – allo spazio esiguo del *bas de page*. Così l'artista più tardo, disponendo quasi di un'intera carta bianca (vi sono vergate due sole righe di testo), riproduce in proporzioni nettamente maggiori l'insieme degli elementi sulla scena recuperabili in St: dapprima il ritratto iniziale dei due poeti; nel mezzo una sorta di grossa montagna; in alto una lunetta capovolta che rimanda a un cielo stellato; infine, nuovamente, le due figure di Dante e Virgilio – il primo seduto, il secondo forse già in cammino – apparentemente in dialogo tra loro.

La variante macroscopica introdotta da 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 interessata da un grosso foro in alto, verso la punta. Una simile variante, che certo non si spiega con il rimando a elementi testuali né tantomeno a modelli visivi di altro tipo, è classificabile senza dubbio come errore, configurandosi come un'introduzione indebita la cui genesi è agilmente ricostruibile a partire da quanto visivamente attestato in St. Qui difatti la miniatura, che riproduce con esattezza il momento della fuoriuscita dei due poeti dalle tenebre infernali, presenta a sua volta una sorta di foro ricavato a metà circa di una struttura rocciosa di modesta levatura, ma qui la cavità, di fondo scuro, allusiva a un passaggio percorribile e ancora prossima a Dante, non inscena nient'altro che il percorso attraverso la «natural burella» (*If* XXXIV 98), il cammino che condurrà Dante e Virgilio oltre il buio sotterraneo, sulla pianura, e consentirà 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, accovacciato e certo stanco, ma subito incalzato da

Virgilio a proseguire. Il foro di St, con un'accuratezza visiva non comune, è proprio il «pertugio tondo» (*If* XXXIV 138), la soglia che separa il mondo delle tenebre dalla superficie, attraverso la quale Dante comincia, lungo la salita, a intravedere «de le cose belle» (*If* XXXIV 137). È altamente probabile che la miniatura di St rappresenti, uno in sequenza all'altro, sia lo spaesamento di Dante seguito alla risalita su Lucifero sia lo stesso sentimento rinnovato alla fuoriuscita dalle tenebre, utilizzando il sasso forato allusivo all'ultimo tratto infernale come spartiacque tra i due momenti del canto.

Osservando la lezione di Add, risalta invece, ancor più chiaramente, la totale assenza di un piano di significati testuali ben individuabile dietro le figure qui riprodotte, tanto in relazione alla stramba montagna quanto in riferimento alle pose e ai gesti dei due poeti: il secondo frammento di Add, in particolare, 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 vorrebbe forse alludere a un suo dialogo con Virgilio. Il foro del tutto ingiustificato che attraversa la punta del monte non nasconde, inoltre, alcuna cavità né lascia in qualche misura intravedere le stelle (una soluzione che avrebbe forse ridotto il margine di scarsa comprensione, da parte di Add, del testo iconico dell'antigrafo).

Il foro in alto nella montagna di Add, dunque, e l'insieme di imprecisioni iconografiche a questo direttamente connesse, si inquadrano come diretta conseguenza di un fraintendimento totale delle soluzioni presenti nel modello. La mancata comprensione del riferimento testuale celato dietro il dettaglio iconografico tradito da St – unita molto probabilmente alla volontà di dar vita a una composizione ben più ariosa di quella presente nel suo modello – conduce il miniatore di Add a una libera rielaborazione degli schemi compositivi, i cui esiti finali si allontanano notevolmente dal testo dantesco e si arricchiscono di elementi del tutto incongrui e inverosimili. La variante erronea rientra pertanto a pieno titolo tra gli errori cosiddetti di trasposizione, caratterizzanti in modo peculiare l'operato del miniatore di Add.

Pg IV, c. 66v. Virgilio e Dante scalano il monte; Dante e Virgilio sostano sul monte; Dante e Virgilio incontrano Belacqua (sul retro, altre tre anime negligenti) [figg. 36 e 36a]
Anche per la rappresentazione degli episodi di questo canto, coerentemente a quanto avvenuto in altri luoghi del manoscritto, Add riunisce in un solo *bas de page* i frammenti narrativi che in St ritroviamo divisi tra il *verso* di c. 33 e il *recto* della carta seguente. In questa circostanza si percepisce peraltro, in modo particolarmente chiaro, il lavoro di vera e propria riorganizzazione della superficie pittorica che Add dovette svolgere per consentire a tutti gli episodi di rientrare nel fondo di una sola carta: i due momenti narrativi della scalata

del monte e del successivo riposo dei due poeti – che in St appaiono di ampio respiro e rispondono fedelmente dell’ambientazione rocciosa dell’Antipurgatorio – nel singolo *bas de page* di Add risultano quasi incolonnati uno sull’altro e ristretti all’estremità del margine sinistro della carta, con le figurine dei due poeti sensibilmente rimpicciolite. L’accorpamento dei frammenti visivi riduce anche l’eccezionalità, dichiarata a testo, del «gran petrone» («e vedemmo a mancina un gran petrone, / del quale né io né ei prima s’accorse», *Pg IV 101-102*), che ora risulta persino più basso e modesto del primo passaggio roccioso.

Nello snodarsi degli episodi, Add introduce però un’unica vera e propria variante, forse significativa: mi riferisco all’ultima anima del gruppo dei negligenti, ritratta, verso l’estremità della carta, in piedi anziché seduta e quasi in procinto di abbandonare la scena; la figura non appare accovacciata e raccolta, come si converrebbe invece, data la pena specifica, a queste anime («e ivi eran persone / che si stavano all’ombra dietro al sassi / come l’uom per neghienza a star si pone», *Pg IV 103-105*), e come di fatto St registra. La variazione della postura del soggetto in questione praticata da Add potrebbe derivare dall’effetto di semi-incertezza che genera la posizione dell’ultima figura di St, in realtà anch’essa seduta su un pezzo del «gran petrone», in linea con i compagni di pena.

Pg VIII, c. 73r. Dante e Virgilio in dialogo con Sordello (più dietro, Nino Visconti e Corrado Malaspina); Due angeli scacciano il serpente dalla valletta dei principi

[figg. 36 e 36a]

L’illustrazione del canto VIII del *Purgatorio* offerta da Add, ricca e articolata, mostra buone convergenze con la proposta visiva di St (c. 37v), con la quale anzitutto condivide la distribuzione degli elementi sulla scena e il numero complessivo di figure e dettagli rappresentati.

In entrambi i codici, l’intera striscia illustrata, relativamente complessa, risulta decifrabile soltanto con il supporto del testo, in particolare per quanto riguarda le figure dei quattro angeli e dei due serpenti che, in realtà, mettendo in scena due diverse fasi di uno stesso episodio, consistono in soli due angeli e un serpente¹⁸⁹. Il testo viene in soccorso anche per l’individuazione delle tre anime ritratte in basso a destra, in dialogo con Dante e Virgilio: se Sordello è facilmente individuabile per questioni di continuità narrativa, meno scontate

¹⁸⁹ Già Brieger e Meiss segnalano l’eccezionalità della concentrazione simultanea di tutti gli avvenimenti in una sola miniatura: «Only two, Strozz. 152 and Additional, bring all of them in one picture [...] Two scenes are superimposed» (BMS, p. 163)

risultano le identità di Nino Visconti e Corrado Malaspina, ai quali andranno invece ricondotte le due figurine retrostanti Sordello¹⁹⁰.

Il *bas de page* di entrambi i manoscritti pone al centro la visualizzazione della cacciata della «mala striscia» (*Pg VIII 100*) dalla valletta dei principi ad opera di due messi celesti, un episodio spettacolare del quale Dante e Virgilio vengono subito informati e al quale, su indicazione di Sordello, possono assistere da un punto riparato della valle. Come si vede, le due miniature organizzano di necessità l'illustrazione dell'intero canto in due momenti narrativi separati, che distinguono l'incontro di Dante e Virgilio con Sordello e con le altre due anime dall'intervento degli angeli sul serpente, nonostante l'accavallarsi e il rincorrersi invece, nell'intreccio narrativo del testo, dei rimandi all'avvenimento miracoloso che sta per avvenire e degli scambi, nell'attesa, con le anime di questa cornice.

Nell'illustrare l'episodio centrale della striscia narrativa, Add replica con una certa puntualità la disposizione delle figure già presenti in St. Alle due estremità figurano due angeli in posizione eretta, muniti di spade: si tratta dei due messi guardiani sopraggiunti nella valle ad apertura del canto, quando Sordello si sente in dovere di spiegare al Dante ammirato le ragioni di questa discesa: «“Ambo vegnon del grembo di Maria”, / disse Sordello, “a guardia della valle” / per lo serpente che verra vie via» (*Pg VIII 37-39*). Dante precisa che, una volta discesi, i due angeli si dispongono ai due estremi della valle, esattamente come li ritroviamo ritratti nelle due miniature di Add e St: «L'un poco sopra 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, si individuano poi facilmente le anime – cinque in St, quattro in Add – dei principi negligenti inginocchiati in preghiera e, sui due lati, due angeli che si lanciano in diagonale, con le spade sguainate, verso due serpenti. Si tratta in realtà degli stessi due angeli dapprima ritratti in piedi che ora si dirigono verso il serpente sopraggiunto, un solo serpente e non due, come confermano le direzioni opposte della testa e della coda: il serpente più in basso, con il capo verso l'interno, è quello che, avanzando «tra l'erba e' fior» (*Pg VIII 100*), suscita l'intervento dei due messi; il secondo simula invece il momento dell'uscita di scena a seguito dell'assalto¹⁹¹.

¹⁹⁰ Le tre figure in basso a sinistra non risultano facilmente leggibili per il precario stato di conservazione e di incompiutezza in cui versa la miniatura. Al suo completamento mancano le colorazioni delle suddette tre anime purganti, di quelle dei cinque principi rappresentati, dei volti dei poeti e di quelli degli angeli: si è dunque inserito il colore per l'intera estensione della miniatura tranne che per gli incarnati. Una simile circostanza, che si ripete poi in molte miniature a questa successive, potrebbe essere dovuta a una divisione di compiti tra due o più artisti o più semplicemente a una suddivisione in fasi distinte della colorazione di gruppi di miniature.

¹⁹¹ Cfr. BMS, p. 163: «the serpent [...] appears twice: sliding into the valley and out again».

Concorde, come detto, con St su tutto quest'ordine di dettagli, Add varia invece la colorazione delle vesti e delle ali dei messi celesti: gli angeli di Add presentano vesti di colore verde chiaro e rosa tenue, e grandi ali in azzurro. Il miniatore impiega i colori con una certa simmetria (dipingendo di rosa i due angeli più esterni e di verde i due centrali) e mostra di prediligere le tonalità pastello, a fronte degli angeli invece verdissimi di St, «verdi come fogliette pur mo nate» (*Pg VIII 28*), non solo negli abiti ma dotati anche di verdi calzari e soprattutto di «verdi penne» (*Pg VIII 29*) brillanti. Add dota i suoi angeli, infine, anche di due attributi sovrabbondanti, aggiunti alle spade nominate dal testo: una sfera, per i due esterni, e uno scettro per i due diretti al centro, verso il serpente.

Gli angeli di St aderiscono dunque pienamente, e anche questa volta, al dettato dantesco, mentre quelli di Add dispongono di attributi tradizionali (non solo danteschi) e soprattutto seguono cromaticamente il gusto del miniatore: circa quest'ultima circostanza si potrà concludere che si tratta ancora di una variazione di minima entità, che all'artista di Add – evidentemente ignaro del fatto che qui l'elemento cromatico, come visto, non è prettamente decorativo bensì parte integrante del resoconto dantesco – sarà parsa del tutto innocua. Anche in questo caso, le varianti iconografiche di Add si profilano come erronee e mettono indirettamente in luce la correttezza e la puntualità della proposta visiva di St.

Pg XIII, c. 80v. Dante e Virgilio in cammino; Dante e Virgilio incontrano un gruppo di anime di invidiosi [figg. 37 e 37a]

Prima di condurre l'analisi delle varianti di Add in relazione al XIII canto del *Purgatorio*, occorre ricordare che i confronti tra le miniature dei due corredi risultano puntualmente praticabili solo fino all'illustrazione del canto XI, mentre, a seguire, dal canto XII in avanti, appaiono necessariamente condizionati dallo stato di incompiutezza del primo manoscritto. La presenza in St, da *Pg XII* al termine della cantica, di soli disegni, peraltro in alcuni casi significativamente corrotti, impedisce difatti una comparazione accurata delle soluzioni di volta in volta realizzate: anzitutto elimina *in toto* la possibilità di accertare eventuali varianti sul piano cromatico; in caso di soluzioni di Add particolarmente fedeli al testo induce, sulla base delle consuetudini finora riscontrate, a ipotizzare che anche St garantisse la medesima fedeltà, ma non consente di affermarlo con assoluta certezza; rende infine meno certa, più in generale, anche l'individuazione delle varianti stesse (il disegno, rimasto allo stato di bozza, non porta necessariamente traccia di tutti i dettagli realmente previsti per la miniatura).

Annovero pertanto a quest'altezza due sole varianti a mio parere significative e concernenti la pena peculiare che contraddistingue le anime purganti della seconda cornice. Gli invidiosi

di Add, come si vede, indossano tutti un lungo abito drappeggiato di colore verde, cui la prima anima – certamente una donna, probabilmente Sapia – aggiunge un velo a copertura della testa; gli occhi di queste anime, infine, parrebbero aperti ma privati della pupilla, forse ad indicare la condizione di cecità imposta loro dalla specifica condizione penitenziale. Tali dettagli risultano comuni alla proposta di Add e a quella di St. Ciò che però manca alle figure di Add – e che invece si rintraccia in St, ben visibile nonostante si tratti di un disegno abbozzato e non colorato – concorre a confermare lo stato di maggiore approssimazione finora rilevato in molte miniature del codice più tardo.

In St le anime purganti indossano sì, a loro volta, un lungo abito ma questo prevede, all'altezza del busto, una sorta di griglia che pare proprio ricordare quanto Dante puntualmente sottolinea a proposito delle loro vesti, e cioè che tali penitenti «di vil cilicio [...] parean coperti» (Pg XIII 58)¹⁹². Oltre all'abito di stoffa dura e grezza, queste anime presentano poi orbite oculari di grosse dimensioni e in particolare un lungo filo che sembra trafiggere e cucire così tra loro le palpebre, ancora coerente con la descrizione dantesca («ché a tutti un fil di ferro i cigli fòra / e cusce sì, come a sparvier selvaggio, / si fa», Pg XIII 70-71); tutti i penitenti così conciati paiono infine guardare verso l'alto, con atteggiamento innaturale tipico di chi è parzialmente immobilizzato da un impedimento fisico. L'assenza, invece, in Add tanto della veste penitenziale di stoffa grezza che del filo di ferro per gli occhi si inquadra pertanto come variante di lieve entità che però di fatto inquina la correttezza della sua lezione e causa un certo allontanamento di questa dai contenuti del testo.

Il confronto con St sul piano cromatico, come anticipato, non risulta praticabile ma la tessera visiva elaborata per questo canto consente comunque di confermare il fatto che Add, per la realizzazione delle sue miniature, segue unicamente un modello visivo, colorando di fantasia le figure abbigliate in scena, senza ricorso alcuno al testo dantesco: le anime dei suoi invidiosi indossano infatti, come detto, uno splendido abito di colore verde, a fronte della precisa indicazione cromatica dantesca: «e vidi ombre con manti / al *color della pietra* non diversi» (Pg XIII 47-48; corsivo mio).

Va infine segnalato che il primo momento narrativo del canto – il dialogo tra i due poeti che precede l'incontro con le anime cieche – è attestato unicamente in Add: la miniatura di St si limita alla rappresentazione del secondo momento narrativo, riproducendo direttamente i due poeti in dialogo con le anime di invidiosi¹⁹³.

¹⁹² È quanto nota anche G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 265.

¹⁹³ Per questa apparente correzione di Add al modello, cfr. la scheda relativa allo stesso canto in d) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Add*.

d) CORREZIONI CONGETTURALI E RIMANEGGIAMENTI DI ADD

Si diranno *correzioni congetturali* di Add tutte le lezioni iconografiche che paiono mostrare una maggiore aderenza al dettato del testo rispetto a quanto proposto in St, sia che vi si rintracci una deliberata intenzione correttoria sia nei casi di esiti accidentali di un rimaneggiamento diversamente orientato.

If XV, c. 24v. Dante e Virgilio osservano una grossa costruzione lignea; Incontro di Dante con Brunetto Latini e schiera di sodomiti [figg. 21 e 21a] – Pg XVIII, c. 89v. Dante e Virgilio si rivolgono a due anime; anime ulteriori [figg. 38 e 38a]

Come già accennato in precedenza, nella discussione relativa agli errori di Add rintracciati nel medesimo contesto di *If XV* (c. 24v) si registra qui uno dei rarissimi casi di maggiore fedeltà al testo della soluzione adottata da Add a fronte di quella presente in St (c. 13r): nell'ambito di questa miniatura si assiste difatti alla restituzione fedele della posizione di Brunetto – 'fedele' rispetto a quanto è possibile dedurre a partire dalla descrizione dantesca dell'episodio – rappresentato con il solo busto rivolto a Dante e il corpo avanzante nella stessa direzione dei due poeti (che nei fatti diviene contraria a quella tenuta dalla schiera di anime della quale Brunetto stesso fa parte), mentre in St tutti i dannati, Brunetto compreso, parrebbero conservare un'unica direzione di marcia. La definizione più accurata della torsione del busto praticata da Add parrebbe quindi riprodurre con maggiore efficacia visiva 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, proseguendo il cammino, ma avendo di necessità invertito, almeno per un breve tragitto, la rotta originaria. La miniatura corrispondente di St, invece, pur lasciando intuire in quale direzione Brunetto intenda procedere grazie alla posizione tesa del braccio, risulterebbe più imprecisa, dal momento che di fatto mostra il sodomita tutto rivolto ai due poeti.

Sarà utile però confrontare tale circostanza con quella analoga di *Pg XVIII* [figg. 38 e 38a], dove Add introduce una nuova rotazione del busto per una figura che in St (c. 46r) risulta ancora ritratta in posizione meno acrobatica: questa volta la torsione investe Dante, rivolto verso due anime appena sopraggiunte sulla scena e a lui retrostanti, ed è resa in maniera decisamente più accentuata rispetto a quanto accade nel più antico St, dove il poeta, più che torto, parrebbe voltato totalmente all'indietro – al pari del Brunetto di *If XV* –, quasi frontale rispetto alle anime cui si rivolge. È certo lecito chiedersi se tali variazioni di Add, rispetto alle lezioni tradite da St, siano da ricondurre a soluzioni presenti in un eventuale antigrafo, ma il ricorrere della variante anche a *Pg XVIII*, in un contesto differente da quello di *If XV*,

in cui l'elemento non appare così strettamente correlato al testo, mi parrebbe documentare, con una seconda occorrenza, l'abilità dell'artista nella resa virtuosistica delle pose (del tutto praticabile anche a partire da una figura modello come quella di St) più che rivelare una spiccata volontà di aderenza al dettato dantesco. Tale interesse, come visto in un altissimo numero di confronti, non pare peraltro caratterizzare affatto l'*usus pingendi* di Add, neanche nei contesti dai dettagli meno ricercati. Senza che vi si rintracci, dunque, un'intenzione particolare di adeguamento alla lettera del testo, entrambe le varianti di Add andranno forse più prudentemente inquadrare come esempi di migliore resa grafica di elementi in St più essenziali e meno definiti.

Il raffronto con quanto accade nel primo frammento visivo di *Pg XVIII* consente comunque, *a latere* e indirettamente, di confermare che il Brunetto di *If XV* ritratto da St è sì rivolto all'indietro, ma il braccio così disposto, teso in direzione opposta a quella dalle gambe, orienta inequivocabilmente – e chiarisce così all'osservatore – la rotta tenuta dal dannato.

If XVI, c. 26r. Dante e Virgilio davanti ai tre sodomiti fiorentini e altra schiera; Dante consegna la corda a Virgilio; Virgilio lancia la corda a Gerione [figg. 39 e 39a]

Come già rilevato in una precedente sezione di confronti¹⁹⁴, a quest'altezza dell'illustrazione di Add si registra un nuovo caso di variante iconografica dagli esiti complessivi più vicini alla lettera del testo, a dispetto di quanto sorprendentemente accade nella corrispondente miniatura di St: in Add, nella figurazione del primo incontro del canto, si assiste al tentativo di ricreare visivamente la ruota formata dai tre sodomiti fiorentini, mediante l'impiego di una figura centrale ritratta di spalle e due laterali disposte frontalmente, mentre in St i tre figurano tutti orientati nella stessa direzione e quasi disposti uno di fianco all'altro, con minimo accenno al movimento collettivo, forse rintracciabile nella posizione leggermente avanzata dell'anima centrale (c. 14r)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Cfr. la scheda relativa a *If XIV* in c) *Errori propri di Add*.

¹⁹⁵ BMS, p. 49, scrivono che «the illuminator of the Strozzi manuscript misunderstood and could not draw properly the averted soul at the left in *Inferno XVI*»; non pongono però troppa distanza tra le due soluzioni, nel momento in cui, all'interno della sezione riassuntiva delle tendenze iconografiche relativa a questo canto XVI, annoverano entrambi tra i codici che, più in generale, ritraggono i tre sodomiti «performing a roundelay» (p. 136).

If XVII, c. 28r. Virgilio invita Gerione ad accostarsi al margine roccioso; Dante e Virgilio in groppa a Gerione; Dante incontra tre usurai; Dante e Virgilio discendono il burrato sul dorso di Gerione [figg. 22 e 22a] – If XXX, c. 51r. Dante e Virgilio assistono all'assalto di due furie sulle anime di Griffolino e Capocchio; Dante e Virgilio osservano lo scontro tra Mastro Adamo e Sinone [figg. 29 e 29a]

La variante proposta da Add all'altezza di *If XVII* riguarda, come accennato, l'introduzione di una grossa roccia come base di appoggio dei tre usurai, ritratti sull'argine del fiume, in dialogo con il solo Dante. La roccia, assente in *St* (c. 14v), richiama la circostanza perfettamente coincidente – già segnalata da Meiss¹⁹⁶ e poi recuperata da Rotili¹⁹⁷ – riscontrabile nell'illustrazione di *If XXX*, dove le anime di Griffolino e Capocchio, esattamente come quelle degli usurai, sono ritratte sedute ma, poiché private di supporto, risultano di fatto sospese. La variante di Add potrebbe dunque tanto derivare da un antigrafo provvisto delle rocce¹⁹⁸, quanto, ipotizzando – come credo – che l'antigrafo sia identificabile in *St*, quale incongruenza riscontrata nel modello e pienamente risolta. Va comunque rilevato che l'aggiunta di un tale elemento da parte di Add non corregge *St* in termini di aderenza al testo ma si pone più propriamente quale intervento riparatore del modello in termini di verosimiglianza rappresentativa.

Pg XIII, c. 80v. Dante e Virgilio in cammino; Dante e Virgilio incontrano un gruppo di anime di invidiosi [figg. 37 e 37a] – Pg XV, c. 85r. Dante e Virgilio guardano in direzione dell'angelo sul monte; Dante e Virgilio riprendono il cammino [figg. 40 e 40a]

Nella raffigurazione di questi due canti parrebbe che Add aggiunga, rispetto a quanto risulta ancora decifrabile a partire dai disegni incompiuti di *St* (*Pg XIII*, c. 41v; *Pg XV*, c. 43v), un frammento visivo ulteriore per canto: ci si ritrova cioè, sia per il *bas de page* di *Pg XIII* che per quello di *Pg XV* di Add, in presenza di una rappresentazione aggiuntiva di Dante e Virgilio, ritratti in entrambi i canti in apertura della striscia narrativa, nel primo caso in dialogo tra loro e nel secondo rivolti verso l'angelo che indica la nuova direzione del cammino. Concordi tra i due codici risultano invece i frammenti narrativi della seconda porzione della carta, ovvero l'incontro con gli invidiosi di *Pg XIII* sopra discusso, e la ripresa del cammino dopo la visione dell'angelo di *Pg XV*.

¹⁹⁶ BMS, p. 49: «In *Inferno XXX* in the Neapolitan manuscript Griffolino sits on a rock; he has the same posture in Stroz. 152 but no rock».

¹⁹⁷ Cfr. M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 47.

¹⁹⁸ *Ibid.*

Le due varianti di Add parrebbero a primo acchito configurarsi come vere e proprie interpolazioni, il che darebbe luogo ad una circostanza davvero insolita per il *modus operandi* di Add, tanto più se si pensa che, per entrambe le introduzioni, è possibile rintracciare riferimenti testuali con queste compatibili: il cammino solitario dei due poeti descritto nella prima parte del canto XIII (*Pg* XIII 1-23) potrebbe facilmente corrispondere alle figure dialoganti di Dante e Virgilio, e il riferimento alla luce dell'angelo che abbaglia Dante nel canto XV (*Pg* XV 7-30) potrebbe trovare un'efficace traduzione visiva nel dettaglio della mano portata alla fronte dal poeta, così come si vede nella miniatura di Add.

Le costanti operative riscontrate nel comportamento di Add lungo tutto l'arco dei confronti qui discussi induce però a valutare con più forza la possibilità che qualche frammento, tra le bozze disegnate di St, sia andato perduto. Il primo momento narrativo di *Pg* XIII, che in Add, come detto, ritrae Dante e Virgilio in dialogo, potrebbe infatti essere stato originariamente tracciato anche nel margine inferiore di St, non sullo stesso che ritrae l'incontro con gli invidiosi (c. 41v) ma su quello precedente (c. 41r) [fig. 37b], immediatamente sotto la rubrica introduttiva al canto e in corrispondenza dell'estremità destra del *bas de page*, ipotizzando, come frequentissimamente accaduto, una disposizione ripartita delle miniature di St e un conseguente accorpamento degli episodi su un unico *bas de page* in Add. La grossa macchia di umidità oggi presente a c. 41 di St potrebbe difatti coprire le tracce di un disegno che Add non avrebbe interpolato ma attinto, come tutto il resto, dal modello.

Apparentemente più complessa, invece, la ricostruzione della genesi della variante inerente il primo frammento visivo di *Pg* XV, la cui introduzione, per la presenza del suddetto gesto di Dante che invece a fatica si rintraccia in St, implica necessariamente un contatto con il testo. Se la conoscenza del testo da parte del miniatore di Add è ipotesi senz'altro da scartare, sulla base dei molti dati raccolti lungo la disamina di tutte le varianti rintracciate, si potrà forse valutare la possibilità di un ricorso dell'artista a un ulteriore serbatoio di informazioni, potenzialmente incoraggiato dallo stato di incompiutezza di St. Anche a quest'altezza del corredo di St, però, una macchia consistente pare coprire parte del *recto* e parte del *verso* di c. 43, su cui restano soltanto i contorni residui di una grossa montagna, l'angelo al centro e i due poeti in fondo. È altamente probabile che, come nel primo caso, anche in St i due poeti fossero abbozzati in corrispondenza del primo monte delineato sul margine sinistro di c. 43 e che Dante portasse la mano alla fronte proprio come replicato poi in Add. L'ipotesi della presenza di questo frammento sulla carta precedente, come ipotizzato per *Pg* XIII, è invece qui da escludere per la presenza stessa del gesto di Dante, strettamente connesso

all'apparizione dell'angelo e dunque di necessità postulabile solo in posizione contestuale alle raffigurazioni della seconda carta.

2.4. Prime conclusioni sui rapporti genealogici tra St e Add

Al termine di questa lunga serie di comparazioni tra soluzioni di St ed esiti figurativi di Add, è forse possibile maturare qualche conclusione più circostanziata in merito ai rapporti genealogici intercorsi tra i due manoscritti.

L'insieme dei confronti consente di rilevare anzitutto lo *status* di prodotto di copia che contraddistingue Add, prima ancora che si tenti di rintracciarne l'antigrafo e si provi a definirne la tipologia di copia. Tale conclusione, alla luce del fatto che ancora si conserva un secondo esemplare affine e più antico di Add (ovvero St), potrà forse oggi dirsi immediata e autoevidente, ma in realtà l'inquadramento del corredo di Add come impresa non originale bensì di copia esula dal mero dato cronologico e si ricava direttamente dal *modus operandi* dell'artista di Add. Esempi di una rielaborazione totalmente erronea di alcune lezioni già presenti in un codice-modello si rintracciano per esempio, come visto, nelle fiammelle che discendono sui violenti di *If XIV* e che in Add divengono elementi ornamentali della parete di fondo; o nell'ultima ardua impresa infernale di Dante e Virgilio, a *If XXXIV*, che in Add si trasforma in una montagna ingiustificatamente forata in alto, e così via. La deduzione in merito alla non-originalità del corredo di Add non è secondaria, dal momento che – ed è forse questo il dato più significativo ai fini di una ricostruzione delle vicende compositive di entrambi i codici – non risulta applicabile altrettanto agilmente a St, nonostante si sia ipotizzata spesso, come già detto, la presenza di un prototipo più antico pure alla sua origine (lo stesso postulato per Add).

Molti dei raffronti tra varianti iconografiche presenti tra i due manoscritti rivelano infatti che, mentre nel primo codice (St) le peculiari lezioni proposte risultano facilmente decifrabili attraverso il richiamo diretto al testo dantesco, nel secondo (Add) denunciano spesso una genesi di tipo differente, verosimilmente riconducibile, più che a scelte operative di stampo esegetico-interpretativo, ai più comuni incidenti connessi alla fenomenologia della copia. Alcune soluzioni iconografiche adottate dal miniatore di Add forniscono anzi chiari indizi di una copia spesso meccanica, che è insieme causa e conseguenza della comprensione parziale o del totale fraintendimento del testo iconico di riferimento: ne sono un chiaro esempio i ruffiani di *If XVIII*, totalmente 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 (cfr. la scheda relativa a *If XXV*). Varianti sostanziali come quest'ultima, come visto, classificate più in dettaglio come errori di trasposizione, mostrano tracce evidenti del mancato intendimento della soluzione del modello e del tentativo (comunque inconsapevole) del miniatore di ricondurre a un proprio bagaglio di conoscenze e di modelli grafico-visivi schemi compositivi e dettagli iconografici già visualizzati nel suo antigrafo.

Risultano poi davvero numerose le soluzioni visive che, rispetto a quanto trådito da St, appaiono lievemente riviste da Add, nella gran parte dei casi mosso dalla volontà di migliorare un dettaglio del modello in apparenza insignificante: gli interventi di Add rintracciabili a partire dalle corrispondenti lezioni di St testimoniano le esigenze rappresentative di un miniatore senz'altro più capace, ma conducono a proposte visive che si allontanano dal testo trådito da quelle stesse carte. Dal punto di vista dei contenuti veicolati, infatti, molte rivisitazioni di Add, pur conferendo una certa armonia all'insieme dei frammenti visivi ed elevando senza dubbio la qualità artistica delle miniature, si rivelano di fatto iconograficamente più imprecise di quelle essenziali e non sempre ottimamente definite di St: si pensi alla terminazione della coda di Gerione, che in Add si avvolge su sé stessa e assume le forme di una testa di drago (cfr. la scheda relativa a *If XVII*) o all'aggiunta di attributi del tutto decontestualizzati al Lucifero di *If XXXIV*, a fronte di descrizioni dantesche molto accurate e di lezioni iconografiche di St con queste del tutto concordi. Molte di queste innovazioni, solo apparentemente innocue, lasciano dunque sospettare che il corredo di Add sia frutto della sola osservazione diretta di un modello visivo, ovvero riproduca graficamente un corredo già pronto, ignorando e non consultando il testo di riferimento, vale a dire non disponendo di istruzioni operative apposite, elaborate da una figura colta, mediatrice dell'allestimento, a partire dai versi del poema.

Alla luce dei numerosi confronti affrontati, non si può peraltro di certo affermare che il miniatore di Add trascuri minuzie e sezioni visive in apparenza secondarie o che semplifichi eccessivamente le scene del modello: la schedatura di tutti i frammenti visivi, miniatura per miniatura, dimostra che in Add, per ogni canto del poema, risultano puntualmente riprodotti tutti gli episodi che è possibile individuare nella corrispondente striscia narrativa di St, ambientazioni paesaggistiche comprese¹⁹⁹. L'impianto compositivo del corredo risulta dunque rispettato nella sua interezza ed è per questa ragione che il margine

¹⁹⁹ Si registra un unico caso di soppressione di mezza striscia narrativa: è quanto accade per i primi momenti narrativi di *If XXI* (c. 35r), per cui cfr. la relativa scheda di confronto in a) *Varianti adiafore, interpolazioni ed espunzioni di Add*.

di intervento che l'artista di Add si concede non risulta subito manifesto: sono però molti particolari in apparenza irrilevanti, a volte anche mere sfumature cromatiche, a denunciare la non sempre totale comprensione delle scene replicate e insieme, di conseguenza, la distanza dalla lettera del testo dantesco di molte delle soluzioni alternative proposte.

Dalla collazione iconografica completa si ricava dunque che, su 61 confronti totali, praticabili tra *Inferno* e *Purgatorio*, sono solo 7 i casi di varianti iconografiche di Add apparentemente più vicine al dettato dantesco, a dispetto di quanto sorprendentemente accade nei corrispondenti luoghi di St. Di queste 7 varianti, 6 risultano raggruppabili, poiché della medesima tipologia, in tre coppie: la torsione del busto accumuna difatti 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 interpolazioni congetturali caratterizzano tanto la striscia narrativa di *Pg XIII* quanto quella di *Pg XV*. La settima e ultima variante concerne, infine, la migliore resa visiva, nell'organizzazione delle pose e dei movimenti, della ruota formata dai tre sodomiti di *If XVI*. Si tratta, come visto, di circostanze in gran parte spiegabili anche senza postulare la mediazione di un antigrafo ulteriore, 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 riscontrata nel modello, orientati unicamente ad una maggiore plausibilità e verosimiglianza della soluzione visiva, al di là dei contenuti veicolati; e con più elevate abilità di esecuzione si spiegano 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 a *If XVI*.

Ben più numerose risultano invece le varianti iconografiche di Add che si rivelano in contraddizione o non del tutto aderenti al dettato del testo. Tali varianti saranno da considerarsi senz'altro erronee, poiché latrici di soluzioni davvero eccentriche per l'illustrazione di determinate sezioni del poema e che difficilmente avrebbero trovato posto in un programma iconografico appositamente costruito per un presunto prototipo. Varianti simili risultano anzi preziose poiché attestano indirettamente la scarsa fedeltà che Add tenne al suo modello e la consistenza degli interventi – rivelatasi certamente più incisiva di quanto il miniatore o i miniatori ritennero – su questo esercitato.

Gli incidenti figurativi riscontrati in Add obbligano, inoltre, a guardare con la giusta attenzione al fatto che St non cade in nessuno degli errori e delle ingenuità di portata macroscopica compiuti dal manoscritto più tardo. Gli errori caratteristici di St appaiono in

numero nettamente inferiore (tre in totale)²⁰⁰ e saranno poi tutti rintracciabili anche in Add, che a questi pochi ne aggiunge diversi suoi propri. Non solo dunque St non risulta latore delle moltissime imprecisioni iconografiche di Add, ma quasi tutti gli episodi di deviazione e di rielaborazione del modello praticati dal miniatore più tardo mettono meglio in evidenza l'aderenza al testo del suo corredo visivo, viva anche nei luoghi più insospettati: St, per esempio, ritrae sistematicamente – un fatto non scontato nella tradizione illustrata della *Commedia* – anche i momenti di pietà, di paura o di sdegno vissuti da Dante²⁰¹ così come quelli di fatica e scoramento nel passaggio da una zona all'altra dell'*Inferno*²⁰²; non tutte le sfumature semantiche di cui risultano latrici queste immagini sono invece, come visto, pienamente intese dal più tardo Add. Le stesse scelte cromatiche si rivelano in St spesso tutt'altro che casuali, anzi strettamente dipendenti dalle indicazioni fornite nel testo: un esempio lampante si rintraccia in prossimità della figurazione degli angeli della valletta dei principi (cfr. la scheda relativa a *Pg VIII*), cromaticamente fedelissimi all'indicazione dantesca, con estensione della colorazione indicata dal testo per le vesti e le ali persino ai calzari dei due messi celesti.

La puntualità semantica ravvisabile nella traduzione visiva di molti luoghi del poema offerta da St, ancor più evidente a confronto con il *modus operandi* ben più libero e creativo del miniatore di Add, spinge dunque a chiedersi se il corredo del primo possa essere considerato a sua volta frutto di copia. Un tale numero di dettagli perfettamente aderenti al testo è spia di solito di un legame diretto delle illustrazioni con l'opera letteraria; pertanto, o St ha potuto vantare, tra i suoi artisti, un miniatore di alta fedeltà al presunto prototipo – un prototipo che dovremo allora immaginare quantomeno connesso a un progetto ben studiato – e interprete accurato del corredo di riferimento e/o buon conoscitore dell'opera che si accingeva a illustrare, oppure, considerata l'accuratezza di moltissime soluzioni e la loro diretta dipendenza dal testo, andrà valutata con più forza l'ipotesi dell'originalità del suo corredo. Se il corredo di St non deriva da un antigrafo ancora più antico ma prende forma e colore sulle sue carte, alla sua base andrà di conseguenza supposta l'esistenza di un progetto iconografico meditato o almeno di un manipolo di sommarie istruzioni sufficienti a fissare i

²⁰⁰ Come indicato a p. 116 e 107n.

²⁰¹ 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).

²⁰² 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».

punti salienti dell'illustrazione, redatte eventualmente per l'occasione da una personalità interessata o incaricata di arricchire di un corredo iconografico una copia della *Commedia*, acquistata sul mercato librario, ricevuta in dono o giunta in possesso del suo committente per altre vie: è del resto lo stesso parente Add a offrire una prova tangibile di quante deviazioni dal testo letterario risultano praticabili senza il sostegno di precise indicazioni, ma guardando unicamente a un modello figurativo già confezionato.

Tra gli studi che hanno rapidamente accennato alla parentela tra i due manoscritti, motivandola più in dettaglio con la comune derivazione da un prototipo antico, si ritrova invece elogiata ben più di frequente l'elevata qualità artistica delle miniature di Add, a discapito di uno St giudicato di «tono [...] molto più dimesso e corrente», colpevole, come già parve a Rotili, di «alcune manchevolezze»²⁰³. È per questa ragione – e sulla base in particolare della (solo apparente) maggiore eleganza e accuratezza visiva del corredo di Add – che la gran parte degli studiosi ha ritenuto necessario presupporre l'esistenza di un antigrafo ancora più antico, comune ai due manoscritti. Gli esiti artistici del codice londinese sono indubbiamente elevati e certo superiori a quelli di St – si tratta pur sempre di «uno dei più lussuosi prodotti della capitale angioina alla metà del secolo», come ha opportunamente rilevato Perriccioli Saggese²⁰⁴ – ma non lo stesso si può dire in termini di resa visiva dei contenuti e di aderenza al 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 degli incidenti riscontrati in particolare nel codice più tardo (Add), e a fronte della generale correttezza iconografica ravvisabile in quello più antico (St), ritengo maggiormente plausibile l'ipotesi di una dipendenza diretta del corredo di Add dal modello St. La proposta ricostruttiva potrà ora essere confermata dalla disamina dei contesti di produzione e circolazione dei due esemplari.

²⁰³ M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 47-8. Cfr. anche M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta*, cit., pp. 165-166, 170, 204.

²⁰⁴ A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, cit., p. 154.

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

In termini di localizzazione, tra luoghi di allestimento e luoghi di approdo, i due manoscritti 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 coinvolge le imprese politiche di Niccolò Acciaiuoli²⁰⁵ e Giovanna I, abbraccia i due ultimi soggiorni napoletani di Boccaccio e include infine nel prestigioso elenco la figura del giurista e funzionario di corte irpino Pietro Piccolo da Monteforte²⁰⁶.

In questa direzione, l'indagine su St risulta particolarmente avvincente poiché, tra le varie tracce di volgare napoletano di cui il codice – come si è detto – è testimone, sul margine inferiore dell'ultima carta (c. 92v) si individuano alcuni versi latini – segnalati per la prima volta da Sabatini²⁰⁷, poi ripresi da Morosini²⁰⁸ – attribuiti parte a Boccaccio e parte a Pietro Piccolo da Monteforte²⁰⁹.

Il tema dei componimenti è di carattere strettamente napoletano e rinvia, tramite alcuni riferimenti enigmatici, a Castel dell'Ovo e alla leggenda della sua fondazione, di grandissima fortuna nella Napoli tre-quattrocentesca. I sette versi totali, incentrati su un restauro architettonico del Castello certamente riferibile a una commissione di Giovanna I, presuppongono un antefatto leggendario, che fa risalire la costruzione del primo nucleo del castello napoletano a Virgilio poeta-mago. Di tale antefatto si rintraccia testimonianza nella cosiddetta *Cronaca di Partenope*, un testo cronachistico di area meridionale dalla storia

²⁰⁵ Sulla complessa figura di Acciaiuoli, strenuo sostenitore di Luigi di Taranto, gran siniscalco del Regno dal 1348 fino alla morte e ispiratore, per un buon ventennio, delle direttrici culturali del Regno di Napoli, cfr. E.G. LEONARD, *Niccolò Acciaiuoli*, in DBI, I, 1960, pp. 87-90; ID., *Gli Angioini di Napoli*, cit., pp. 461-525; G. 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, alle pp. 437-448 e 449-458; C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi (1160-1834)*, Firenze, Olschki, 1962, alle pp. 203-317; C. DE FREDE, *Nel regno della prima Giovanna*, in *Storia di Napoli*, a cura di A. Ghirelli, Napoli, ESI, 1975, II, alle pp. 190-239; F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., alle pp. 86-89 e 101-103; e da ultimo la bella monografia di F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli: vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011.

²⁰⁶ Su questa figura di intellettuale, rimando anzitutto a G. 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 e alla voce biografica di A. LABARDI, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Enciclopedia Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, II, 2005, pp. 515-519.

²⁰⁷ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 95.

²⁰⁸ Cfr. R. 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*», XXIII, 2002, pp. 13-30; EAD., *Ancora Boccaccio e i «franceschi romanzi»: «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 S. 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 R. Morosini, Firenze, Pagliai Editore, 2010, pp. 179-204.

²⁰⁹ Da ultimo, un rapido cenno alla presenza di questi versi in fondo al ms. Strozzi 152 si rintraccia in A. PIACENTINI, *Carmina*, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 223-229, a p. 229.

redazionale molto complessa ma circoscrivibile, in termini di stesura, tra gli anni Quaranta e la fine del XIV secolo²¹⁰ e chiaramente incentrato sulla narrazione della storia della città, dal tempo della sua fondazione agli ultimi anni del Trecento: secondo quanto qui narrato, Virgilio avrebbe edificato il Castello napoletano consacrando il primo uovo deposto da una gallina e nascondendolo all'interno di un'ampolla dal collo molto stretto; il poeta-mago avrebbe poi rinchiuso l'ampolla con l'uovo in una gabbia di ferro e legato questa, a sua volta, a un grosso ramo di quercia incastonato tra le mura di una stanzetta segreta appositamente ricavata tra le fondamenta dell'edificio. Da quest'uovo prodigioso, dunque, il Castello avrebbe tratto il suo nome²¹¹ e dall'uovo, per tutti i secoli successivi, sarebbero dipesi «li facti et la fortuna» del Castello: se questo si fosse mai rotto, la fortezza sarebbe inevitabilmente crollata²¹².

²¹⁰ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 133-140; F. MONTUORI, *La scrittura della storia a Napoli negli anni del Boccaccio angioino*, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 175-201, pp. 180-181. La tradizionale divisione della *Cronaca* in quattro sezioni, caratterizzate da tempi e modi di composizione differenti, è stata di recente rivista da Samantha Kelly, ultimo editore del testo: la studiosa ascrive alla comune denominazione di *Cronaca di Partenope* solo le parti tradizionalmente indicate come “parte I” e “parte II”, rintracciandone un unico autore in Bartolomeo Caracciolo Carafa; la terza parte, solitamente suddivisa in IIIA e IIIB e interpolata con alcuni capitoli della *Nuova Cronica* del Villani, è rinominata e distinta da Kelly in *Southernized Villani* e *Universal Villani Excerpts*; l'ultima parte, la IV, considerata dalla studiosa un'aggiunta posteriore al primo nucleo, prende il nome di *Late Angevine Chronicle*. Cfr. S. KELLY, *The Cronaca di Partenope. An introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 11-26 e 79-101. Per un quadro complessivo delle diverse ipotesi di datazione del testo, più di recente ridiscusso e aggiornato, cfr. C. 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 G. Alfano *et al.*, Firenze, Cesati Editore, 2014, pp. 427-448, alle pp. 431-434.

²¹¹ La denominazione tuttora utilizzata 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 in un altro documento più antico, del 1278, o successivamente si registrerà, tra 1353 e 1354, nel celebre esemplare ms. 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» (impiegati nei periodi, rispettivamente, normanno e svevo). Il passaggio definitivo alla denominazione di «Castello dell'Ovo», che si spiega chiaramente con la leggenda dell'uovo consacrato, è già segnalato nella seconda metà del Trecento dalla stessa *Cronaca di Partenope* (cfr. *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 198, cap. 30 (31B), group A). Sull'intera questione, cfr. V. DATTILO, *Castel dell'Ovo. Storie e leggende di Napoli*, Napoli, Casella Editore, 1956, alle pp. 89-92; *Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, a cura di L. Maglio, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, 2015.

²¹² Cfr. *The Cronaca di Partenope*, cit., pp. 197-198, cap. 30 (31B), group A: «Virgilio, d'ellectandose 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 soctilemente 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». Sulle vicende architettoniche di Castel dell'Ovo è di grande valore documentario il saggio di R. 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. Per le leggende medievali legate alla figura di Virgilio, cfr. D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1941; più in particolare sulla storia e le leggende del Castello napoletano, cfr. V. DATTILO, *Castel dell'Ovo*, cit.

I versi vergati a c. 92v di St risultano scanditi in due sezioni, debitamente separate dall'utilizzo di parentesi graffe e accompagnate dall'indicazione, estremamente precisa, dei due autori. Trascrivo qui di seguito quanto lì appuntato, rispettando graficamente la disposizione dei due componimenti e delle altre annotazioni a questi direttamente riferite:

per Iohannem de Gilio d(i)ct(u)m Surice de Neap.

In cavea [...] [*spazio vuoto?*] a[*intus car(r)afa [...]*]posita in castro ovi; sunt infrascripti v(er)sus facti p(er) subt[...] A(?)[...] ~~cancelatura~~ videlicet (?)

Ovo myra novo novo sic ovo no(n) tuber ovo dorica castra clue(n)s tutor temerare timeto ovum pango bonum frantis in probum (?) leonem (?)	facti per dom(inum) Petrum Picholum
---	--

Siciliae dum grandis erat regina Iohanna hoc in vase novum vitreo quod cernitis ovum et cavea clausum suricis fuit arte Iohannis clavibus bisque vitrum caveam firmavit et ovum	facti per dom(inum) Iohannem Buchacium de Certaldo prope Florenciam
--	---

Come anticipato, il complesso dei versi vergati in fondo al codice informa di un'opera di ricostruzione del Castello avvenuta al tempo della regina Giovanna e incentrata sul recupero dell'antica leggenda napoletana, cui si lega in particolare il collocamento di un «ovo novo» sotto le fondamenta del Castello, simbolo di continuità con l'antico prodigio virgiliano e di garanzia di ripristinata quiete cittadina per i secoli a venire.

La presenza, sull'ultima carta di St, di informazioni relative a fatti storicamente documentati di Castel dell'Ovo si rivela anzitutto, ai fini di questo discorso, particolarmente preziosa per una datazione più circostanziata del soggiorno napoletano del manoscritto. Il contenuto del primo verso («Ovo mira novo novo (sic!) sic ovo no(n) tuber ovo»), congiuntamente all'annotazione redatta poco più sopra nel cappello introduttivo ai versi

(«intus (?) carrafa per Iohannem de Gilio dictum Surice de Neap. posita in castrum ovi»), consente di sostenere che il codice si trovasse a Napoli ancora almeno fino alla metà degli anni Settanta del Trecento: il riferimento in particolare a tale Giovanni di Gilio, architetto napoletano²¹³, allude infatti, come anticipato, a una ristrutturazione di Castel dell'Ovo seguita a un cedimento parziale dell'edificio avvenuto nel 1370, avviata presumibilmente subito dopo il crollo e certamente conclusasi nel 1379²¹⁴. A quest'altezza i lavori si ritengono indubbiamente terminati poiché, il 28 maggio di quell'anno, Giovanna I, sovrana del Regno sin dal 1343, riceve nel Castello, ristrutturato e riccamente adornato per l'occasione, l'antipapa Clemente VII²¹⁵.

Del crollo del Castello e di una sua successiva ristrutturazione è oggi possibile rintracciare testimonianza, ancora una volta, in una sezione specifica della *Cronaca di Partenope*²¹⁶, con ulteriore ricorso a ricostruzioni dal sapore leggendario. Secondo quanto qui riportato, il responsabile di tale distruzione avrebbe il nome di Ambrogino Visconti, allora prigioniero in Castel dell'Ovo: questi, fuggendo di notte al buio dei sotterranei, sarebbe incappato proprio nel celebre uovo di Virgilio e inavvertitamente lo avrebbe infranto, causando per forza di cose il crollo parziale del castello²¹⁷. Pare però, fuor di leggenda, che

²¹³ Cfr. N. BARONE, *Giovanni di Gilio, architetto ed ingegnere napoletano*, in «ASPN», XII, 1, 1881, pp. 778-786. I due documenti d'archivio qui pubblicati dallo studioso, datati 1382-1383, dunque redatti al tempo di Carlo III, informano di nuove commissioni affidate al di Gilio. Le lodi a lui tributate per lavori maggiori eseguiti scrupolosamente in anni precedenti confermano che questi dovette essere l'architetto di fiducia della corte, già attivo ai tempi di Giovanna I (la regina è peraltro espressamente menzionata in veste di precedente committente).

²¹⁴ Cfr. R. FILANGIERI, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*, cit., pp. 375-376.

²¹⁵ Cfr. A. KIESEWETTER, *Giovanna I d'Angiò*, in DBI, LV, 2001, pp. 455-477. Di questa visita del Papa alla regina Giovanna rendono conto anche *I Diurnali del duca di Monteleone*, 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 sotto, 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». Cito da *I Diurnali del duca di Monteleone*, a cura di M. MANFREDI, Bologna, Zanichelli, 1960, p. 22.

²¹⁶ Cfr. *Chroniche de la Inclyta Città de Napole emendatissime, con li bagni di Puzzolo, e Ischia novamente ristampate*, Napoli, Astrino, 1526, LXVI, p. 102. La sezione del testo cui qui mi riferisco per le notizie relative ai lavori di ristrutturazione di Castel dell'Ovo è quella comunemente indicata come "parte IV" (cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 134) e che invece, come anticipato, S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., rinomina "*Late Angevin Chronicle*" e pertanto non edita. Su questa scelta dell'editrice e più in generale sull'allestimento dell'intera edizione, cfr. le osservazioni di F. MONTUORI, *La scrittura della storia a Napoli*, cit., pp. 180-190. Per la stesura di 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 dunque con quanto già sostenuto da F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 134.

²¹⁷ Cfr. *Chroniche de la Inclyta Città de Napole emendatissime*, cit., p. 102: «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 diruparo». *I Diurnali del Duca di Monteleone* ascrivono invece al 1370 non la fuga bensì la cattura di Ambrogio Visconti («Anno domini 1370 fo sconfitto Messer Ambrose con sua compagnia»; cfr. *I Diurnali del Duca di Monteleone*, cit., p. 12), posticipando la fuga 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). Nei *Diurnali*, comunque, non si fa menzione del legame di

nell'estate del 1370 la città di Napoli fosse vittima di una forte tempesta marina, simile per entità e terrore a quella cui assistette lo stesso Petrarca nel 1343²¹⁸: sarà dunque da ritenersi questa la sola causa plausibile del cedimento della roccia naturale su cui sorgeva parte dell'edificio²¹⁹.

Come messo bene in luce da Filangieri²²⁰, la sezione del Castello crollata a seguito della frana dovette infatti coincidere con 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, ritratto in una miniatura del Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 4274, celebre testimone riccamente miniato degli *Statuti dell'Ordine del Nodo*, l'ordine cavalleresco 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 Acciaiuoli²²¹. La miniatura, presumibilmente del 1354, ritrae accuratamente in primo piano, dietro un muro di cinta merlato, un grande arco naturale ricavato nella roccia, che, se posto a confronto²²² con il dettaglio raffigurante Castel dell'Ovo nella più ampia veduta di Napoli offerta dalla Tavola Strozzi, dell'ultimo quarto del Quattrocento²²³, risulta di fatto mutato poiché interamente ricostruito: qui l'arco difatti non è più naturale ma «tutto di fabbrica, ed a rivestimento del suo pilone settentrionale vi appare una grande scarpata di sostegno»²²⁴. Ne

Ambrogio con la leggenda dell'uovo rotto; si ascrive invece al 1370 il brutto presagio direttamente connesso all'apparizione di una cometa («In questo anno apparse la Cometa»; ivi, p. 12). Leggenda dell'uovo a parte, per la cattura e la fuga di Ambrogio andranno comunque ritenute maggiormente attendibili le date rispettivamente del 1367 e 1370, come conferma anche F. COGNASSO, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995 [rist. anast. 1953-1966], V, p. 440, il quale riferisce la cattura di Ambrogio e la sua prigionia in Castel dell'Ovo all'ottobre 1367. Al 1370 risale difatti già una nuova collaborazione bellica di Ambrogino con il padre adottivo Bernabò e nel 1373 si hanno già notizie della morte di Ambrogio, che cade vittima di un'imboscata in area lombarda.

²¹⁸ La tempesta precedente, del 25 novembre 1343, com'è noto, è accuratamente descritta da Petrarca in una lettera (*Fam.* V v) inviata a Giovanni Colonna il 26 novembre di quello stesso anno. Per il testo della lettera, cfr. F. PETRARCA, *Le Familiari*, introduzione, traduzione e note di U. DOTTI, Urbino, Araglia Editore, 1974, I, pp. 518-529. Cfr. anche V. DATILO, *Castel dell'Ovo*, cit., pp. 157-160.

²¹⁹ La datazione della tempesta o della sola frana di parte del Castello può persino precisarsi al 20 luglio 1370, se si ritiene plausibile un collegamento, leggendo a parte, tra il crollo parziale dell'edificio e la fuga di Ambrogino Visconti. È questa infatti la data che la *Chron. Vatic. incerti authoris* indica per l'evasione del prigioniero da Castel dell'Ovo. Ne rintraccio notizia solo in N. BARONE, *Giovanni di Gilio*, cit., pp. 778-786, a p. 780, 2n.

²²⁰ Cfr. R. FILANGIERI, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*, cit., pp. 374-375.

²²¹ Cfr. F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 352-356; E.G. LEONARD, *Histoire de Jeanne I^{re}*, cit., p. 15; ID., *Gli Angioini di Napoli*, cit., pp. 463-467.

²²² La comparazione delle due illustrazioni è alla base del lavoro di R. FILANGIERI, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*, cit., p. 375.

²²³ 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. R. DIBATTISTA-P.G. MOLARI, *La Tavola Strozzi della Napoli Aragonese come progetto di Francesco Di Giorgio*, su <https://amsacta.unibo.it/> (ultimo accesso: settembre 2019), pp. 1-38.

²²⁴ *Ibid.*

deduciamo dunque che gli interventi di ricostruzione ad opera dell'architetto Giovanni di Gilio, detto Surice, certamente a lui commissionati dalla regina Giovanna²²⁵, abbiano interessato principalmente l'arco e gli edifici a questo immediatamente sovrastanti. Tali operazioni di ristrutturazione, come detto, si ritengono sicuramente terminate nel 1379, o forse – se si vuole prestar fede al racconto della *Cronaca* e credere che l'impresa urbanistica fosse davvero compresa «infra lo tempo di questo maritaggio»²²⁶, cioè nei sette anni (1362-75) del matrimonio di Giovanna I con Giacomo di Maiorca – già entro la fine del 1374 o al più tardi nel gennaio del 1375²²⁷.

Una raccolta di epigrafi antiche, redatta tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, ci informa dell'esistenza di un'iscrizione enigmatica posta in origine «in castro ovi de Neapoli»²²⁸, purtroppo poi perduta con l'esplosione di una porzione significativa delle mura del Castello seguita all'assalto di Pietro Navarro nel 1503²²⁹ e mai realmente decifrata, il cui testo pare recitasse proprio: «Ovo mira novo sic ovo non tuber ovo / dorica castra cluens tutor temerare timeto»²³⁰. L'iscrizione, che dovremmo dunque immaginare apposta presumibilmente sulla grande volta dell'arco a seguito del ripristino architettonico voluto da Giovanna²³¹, come segnalato da Barone in un breve studio del 1887²³² fu evidentemente nota anche a Marin Sanudo, che ne lascia traccia nella sua *Spedizione di Carlo VIII in Italia*, quando descrivendo la città di Napoli non manca di nominare il «Castel di l'Uovo»²³³ e di riferirne l'epigramma soprascritto; il testo dell'iscrizione riportato da Sanudo, che redige tale cronaca presumibilmente negli ultimissimi anni del Quattrocento (1494-1495)²³⁴, giunge però a noi in forma già fortemente corrotta²³⁵. Quanto invece riportato dalla raccolta di

²²⁵ Cfr. *Chroniche de la Inclyta Città de Napole*, cit., 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».

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Giacomo di Maiorca muore nel febbraio dello stesso anno. Cfr. in proposito C. DE FREDE, *Nel regno della prima Giovanna*, cit., p. 262; A. KIESEWETTER, *Giovanna I d'Angiò*, cit., p. 470.

²²⁸ L'iscrizione è rintracciabile in G.B. 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, per la prima volta segnalata da D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, cit., II, p. 38.

²²⁹ Cfr. R. FILANGIERI, *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni*, cit., p. 379.

²³⁰ G.B. DE ROSSI, *Le prime raccolte d'antiche iscrizioni*, cit., p. 92.

²³¹ Cfr. V. DATTOLO, *Castel dell'Ovo*, cit., p. 203.

²³² Cfr. N. BARONE, *Giovanni di Gilio*, cit., pp. 778-779.

²³³ Cito dall'edizione di R. FULIN, *La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1873, p. 236.

²³⁴ Cfr. M. MELCHIORRE, *Marino Sanudo il Giovane*, in DBI, XC, 2017, pp. 498-504.

²³⁵ Al punto che l'editore Fulin, leggendo al primo verso un improbabile «Ovo nicro novo non sic turbor ovo» interroga sulla questione il collega e storico Bartolomeo Capasso, il quale, data l'assenza di altro testimoniale manoscritto o a stampa per i versi, 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 al testo, di un punto e virgola tra «tutor»

epigrafi e antiche iscrizioni sopra citata coincide perfettamente con i primi due versi trascritti su St.

Balza dunque immediatamente all'occhio che i versi trascritti in fondo al nostro codice rappresentano non solo una preziosissima attestazione, presumibilmente coeva e altamente attendibile, della commissione e dell'elaborazione di un'iscrizione epigrafica per il Castello, ma anche la più antica testimonianza manoscritta attualmente in nostro possesso dell'esistenza di tale enigma.

Se anche l'iscrizione, combinata ai lavori di ripristino del Castello, fu commissionata dalla regina Giovanna, dovremmo immaginare che questa puntasse, almeno nelle intenzioni originarie, a serbare nei secoli memoria dell'opera architettonica intrapresa dalla sovrana, oltre che a assicurare sin da subito la cittadinanza, a lei così devota, sul ripristino definitivo delle sorti dell'edificio, garantito, come anticipato, dal collocamento di un nuovo uovo tra le sue fondamenta. La regina, difatti, rispettosa della tradizione leggendaria legata al Castello, «fece includere lo ovo in vassello de vetro più bello, e più sottile, migliore, che non era prima»²³⁶ ed è proprio attorno al ricorso a questo nuovo uovo che ruota infatti l'enigma linguistico componente l'iscrizione apposta in origine sull'arco e al contempo coincidente con i versi trascritti su St. La stessa espressione «intus (?) carrafa», che ritroviamo nel cappello che introduce ai due componimenti traditi dal manoscritto dantesco, alludendo proprio al nuovo recipiente in cui la regina Giovanna ordinò di porre il secondo uovo prodigioso, si mostra, come visto, ancora una volta in accordo con la versione narrata nell'ultima sezione della *Cronaca di Partenope*. I riferimenti espliciti all'architetto di Gilio e alla regina, contenuti nei versi di St che seguono quelli enigmatici coincidenti con l'iscrizione, potrebbero peraltro configurarsi a loro volta quale più antica attestazione manoscritta di nostra conoscenza anche per quanto concerne la notizia stessa dei lavori di riparazione e della leggenda del collocamento di un secondo uovo sotto il Castello, se è vero che, come scrive Samantha Kelly, ultimo editore della *Cronaca di Partenope*, tra i testimoni manoscritti superstiti dell'opera non si trova menzione alcuna della commissione urbanistica di Giovanna I e la notizia di tale impresa compare per la prima volta solo in un'edizione a stampa degli anni 1486-1490²³⁷.

e «temerare». Ciò che principalmente emerge dallo scambio di opinioni tra i due studiosi è appunto la presa d'atto di un'assenza totale di attestazioni ulteriori dei due versi che, a detta – per loro – del solo Sanudo, componevano l'iscrizione elaborata per Castel dell'Ovo. Il confronto tra i due è già ricordato da N. BARONE, *Giovanni di Gilio*, cit., pp. 778-779.

²³⁶ *Chronique de la Inclyta Cité de Napole*, XLVI, p. 102.

²³⁷ Cfr. S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., 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*,

Resta dunque ora da chiedersi: chi fu l'autore dell'iscrizione enigmatica destinata al Castello? E chi trascrisse quei primi due versi, insieme ad altri ancora, sul margine inferiore dell'ultima carta di un codice dantesco?

Il carattere giocoso e con buona probabilità volutamente oscuro dei due esametri lascia sospettare che l'elaborazione di tale iscrizione fosse stata commissionata dalla stessa regina a qualche intellettuale gravitante a corte oppure che si fosse trattato di una composizione indipendente, ispirata a quegli avvenimenti, e dalla regina prontamente impiegata a sigillo del suo intervento architettonico. La perfetta coincidenza dei versi traditi da St con i due che compongono l'antica iscrizione del Castello ricavabili dalla raccolta quattrocentesca porta comunque all'ovvia deduzione dell'esistenza di un unico autore e dell'impiego, per l'iscrizione, di una sola breve porzione di una composizione poetica più estesa, a noi ora nota per intero grazie alla cura di chi la trascrisse sull'ultima carta di St.

Qui, i due gruppi di versi (tre più quattro) risultano, come visto, debitamente separati dall'impiego di parentesi graffe e ciascuno ricondotto, con molta precisione, al proprio autore. Andrà a mio parere conferita una certa credibilità alle annotazioni qui vergate, e cioè al fatto che il primo componimento dovette essere redatto proprio per l'occasione «per dominem Petrum Picholum» e il secondo, a seguire, di tema identico ma diversamente sviluppato, «per Iohannem Bochacium de Certaldo prope Florentiam»²³⁸. Al di là dell'attendibilità che potessero avere tali leggende napoletane per due intellettuali di quel calibro²³⁹, Pietro Piccolo da Monteforte e Boccaccio appaiono due dei pochi nomi

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».

²³⁸ Non dello stesso parere R. MOROSINI (*Boccaccio and the Mediterranean legend about Virgil the magician and the Castle of the Egg in Naples*, cit.; EAD., *Ancora Boccaccio e i «franceski romanzi*, cit., pp. 146-155; EAD., *Napoli: spazi rappresentativi della memoria*, cit., pp. 191-202) che ritiene 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 «franceski romanzi*, cit., p. 149). Ma sulla familiarità di Boccaccio con le leggende napoletane del tempo e alcuni riscontri puntuali tra luoghi boccacciani e fonti coeve, cfr. almeno i più recenti F. MONTUORI, *La scrittura della storia a Napoli*, cit., pp. 198-201 e G. FERRANTE, *L'«Inferno» e Napoli. Spazi personaggi e miti della catabasi negli antichi commenti danteschi*, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 219-250, alle pp. 241-246.

²³⁹ Celebre e abbondantemente citata è pure la risposta ironica di Petrarca alle curiosità di re Roberto, fornita all'interlocutore durante il soggiorno del poeta a Napoli in occasione dell'esame immediatamente precedente l'incoronazione in Campidoglio. Il re, desideroso di conoscere il parere di Petrarca su quanto nel Regno si narrava a proposito delle opere magiche e delle costruzioni prodigiose di Virgilio, non ottiene difatti molto di più che qualche battuta in merito: «iocans nusquam me legisse marmorarium fuisse Virgilium respondi», poi volgarizzata in «io rispuse me in nullo loco avere letto Virgilio essere stato scoltore de marmo». Cito da *Volgarizzamento meridionale anonimo di F. Petrarca, Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam*, a cura di A. PAOLELLA, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993, a p. 26 (testo latino a p. 82).

storicamente plausibili per una produzione di questo tipo. Una serie di dati biografici, cronologici e geografici parrebbero infatti sostenere la veridicità di tali attribuzioni.

Come già detto, la tempesta marina che sconvolse il Castello si abbatté sulla città non oltre l'estate del 1370; è pertanto plausibile che, data l'entità del danno, si ricorresse ai lavori di riparazione molto presto, se non immediatamente. La composizione dei versi segue dunque la data del crollo e andrà a collocarsi, presumibilmente, in concomitanza o poco dopo il principio dei lavori. La gran parte dei letterati e degli intellettuali legati a vario titolo alla corte di Napoli, cui tale compito avrebbe potuto essere verosimilmente affidato, a quest'altezza risulta per lo più 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 già deceduto nel 1361²⁴⁰; 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 1363²⁴¹; nello stesso anno, moriva di peste Francesco Nelli, vecchio amico di Petrarca e Boccaccio, giunto nel Regno per subentrare a Zanobi quando questi si spostò ad Avignone²⁴²; Niccolò d'Alife, Gran Cancelliere del Regno e primo committente della già citata *Bibbia di Malines*, scompariva invece nel 1367²⁴³. 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 corte²⁴⁴; Giovanni Barrili, infine, diplomatico e funzionario del Regno, ma figura in generale più defilata, cara a Petrarca, Barbato, a Pietro Piccolo e allo stesso Acciaiuoli, risultava invece già scomparso dal lontano 1355²⁴⁵; «il più grande giurista meridionale dell'epoca»²⁴⁶, Luca da Penne, allievo e amico, tra gli altri, di Pietro Piccolo e

²⁴⁰ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 88; G. FERRAÙ, *Zanobi da Strada*, in ED, V, 1976, p. 1165; M. BAGLIO, «*Avidulus gloriae*». *Zanobi da Strada tra Boccaccio e Petrarca*, in «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 343-395; ID., *Zanobi da Strada*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno, 2013, I, pp. 161-173, alle pp. 161-164.

²⁴¹ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 81-82 e 88; A. CAMPANA, *Barbato da Sulmona*, in DBI, VI, 1964, pp. 130-134.

²⁴² Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 88; P. GARBINI, *Francesco Nelli*, in DBI, LXXVIII, 2013, p. 190, con rinvio a [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-nelli_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: settembre 2019).

²⁴³ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 82 e 89.

²⁴⁴ Cfr. E. G. LÉONARD, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 89; C. DE FREDE, *Nel regno della prima Giovanna*, cit., p. 239. Per i rapporti tra Acciaiuoli e gli intellettuali napoletani o richiamati e accolti in città, cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 86-91.

²⁴⁵ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 82 e 88; I. WALTER, *Giovanni Barrili*, in DBI, VI, 1964, pp. 529-530. Per tutte le figure di funzionari e intellettuali qui nominate e la fitta rete di rapporti venutasi a comporre, geograficamente distribuita tra il Regno angioino, Firenze e le dimore petrarchesche, cfr. G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 59-294. Cfr. anche F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 79-83.

²⁴⁶ F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 58.

ancora vivente, dopo lungo tempo trascorso al servizio della corte, impegnato in attività giurisdizionali, lascia il Regno proprio attorno al 1370, quando segue Papa Gregorio XI in veste di segretario²⁴⁷.

Ancora attivo presso la corte angioina – morirà attorno al 1384²⁴⁸ – è invece Pietro da Monteforte, «giudice della Magna Curia del Regno, professore di diritto civile nell'università napoletana e autore di alcune opere legali»²⁴⁹ oltre che «piccolo, ma aristocratico, intellettuale»²⁵⁰. Sono inoltre proprio questi gli anni durante i quali lo stesso Boccaccio, da Certaldo, dove si era spostato almeno dal 1361²⁵¹, intraprende la sua ultima trasferta napoletana. Com'è noto, Boccaccio raggiunge la corte di Giovanna nell'autunno del 1370, per poi sostare nel Regno soltanto alcuni mesi e fare rientro in patria già nella primavera inoltrata del 1371²⁵². Che Boccaccio avesse lasciato la Toscana nell'autunno è dichiarato apertamente dal Certaldese stesso nella sua epistola a Iacopo Pizzinga²⁵³ mentre una datazione ancora più circoscritta al principio di settembre si ricava ora dai documenti fiscali, inerenti pagamenti imposti a Boccaccio dal Comune di Firenze, riportati alla luce da Laura Regnicoli²⁵⁴. Questi informano difatti di ben tre prestanze dovute da Boccaccio alla città (settembre e novembre 1370 e gennaio 1371)²⁵⁵, «che furono assolte in ritardo e tutte insieme l'ultimo di aprile del 1371, in occasione dell'adempimento della prestanza indetta a

²⁴⁷ Cfr. E. 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 M.L. Carlino *et al.*, Bologna, Il Mulino, II, 2013, pp. 1204-1206.

²⁴⁸ Cfr. A. LABARDI, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., p. 519; E. CORTESE, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani: XII-XX secolo*, cit., II, pp. 1582-1583.

²⁴⁹ G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., p. 4. Cfr. anche F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 56-57, 89.

²⁵⁰ G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., p. 42.

²⁵¹ V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1992, pp. 122-123.

²⁵² Ivi, pp. 166-167.

²⁵³ Cfr. G. BOCCACCIO, XIX. *A Iacopo Pizzinga*, in *Epistole*, a cura di G. AUZZAS, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1992, vol. V, pp. 658-673, a p. 658: «Generose miles, incertus mei Neapoli aliquamdiu fueram vere preterito: hinc enim plurimo desiderio trahebar redeundi in patriam quam autumpno nupe relapso 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 sicuramente riferibile al 1371, è certamente scritta dalla Toscana; il riferimento alla partenza verso Napoli compare infatti come ricostruzione a posteriori degli spostamenti incerti degli ultimi mesi. Tenuto dunque conto che l'epistola XVII a Matteo D'Ambrasio fu scritta il 12 maggio 1371, e da Napoli, questa lettera al Pizzinga si collocherà certamente in un momento successivo al maggio 1371. Per le questioni connesse alla datazione e alla circolazione delle lettere del Boccaccio, cfr. M. PETOLETTI, *Epistole*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 233-241.

²⁵⁴ Cfr. L. REGNICOLI, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., 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 M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 511-527; EAD., *Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio. I documenti fiscali*, in «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 1-80.

²⁵⁵ Cfr. L. REGNICOLI, *Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, cit., docc. n. 83-86.

marzo»²⁵⁶. Se ne deduce quindi, provvedendo Boccaccio ai pagamenti vecchi e nuovi solo una volta rientrato in Toscana, che il soggiorno dovette durare, come anticipato, dall'inizio di settembre – «poiché altrimenti la prestanza di settembre verosimilmente sarebbe stata pagata con puntualità»²⁵⁷ – all'aprile o maggio del 1371²⁵⁸. Sono proprio questi, inoltre, gli anni dell'incontro, presso Ugo da San Severino²⁵⁹, e dell'amicizia del Certaldese con Pietro Piccolo da Monteforte, già affezionato, un tempo, di Barbato e di Barrili, e di una fitta rete di legami che, instauratasi tra i due a partire dall'ultimo soggiorno napoletano di Boccaccio, accompagnerà la produzione e le riflessioni letterarie del poeta fino alla fine dei suoi giorni.

L'accostamento dei due nomi sul nostro manoscritto dantesco è dunque di per sé significativa e certo non sorprende, ma si inserisce anzi perfettamente nel quadro degli scambi e della corrispondenza attiva allora tra i due intellettuali, se si pensa alla nota lettera scritta, nel febbraio del 1372 – in risposta a una precedente perdita di Boccaccio²⁶⁰ – dal giurista irpino all'amico già nuovamente lontano dal Regno, tutta incentrata su questioni squisitamente letterarie, fitta di lodi, ragguagli e consigli²⁶¹. O, ancora, se si tiene conto delle numerose correzioni e annotazioni apposte da Pietro Piccolo all'autografo delle *Genealogie* (Firenze, BML, ms. Pluteo 52.9)²⁶², che Boccaccio aveva portato con sé a Napoli proprio alla fine del 1370 e aveva poi temporaneamente lasciato nel Regno presso Ugo da Sanseverino, desideroso di trarne una copia per sé; passato a Pietro Piccolo, il manoscritto di Boccaccio si era poi arricchito di numerose glosse, correzioni su rasura e varianti e, in questa nuova forma, aveva fatto ritorno in Toscana, dove il suo autore avrebbe accolto favorevolmente la gran

²⁵⁶ L. REGNICOLI, *Per il Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 518.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Come visto, i documenti forniti da Laura Regnicoli ascrivono 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, come anticipato, sia scritta ancora a Napoli e datata 12 maggio 1371.

²⁵⁹ Cfr. G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., p. 285.

²⁶⁰ Cfr. ID., *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., p. 15.

²⁶¹ Sul recupero della lettera, sui suoi contenuti e contesti e sull'influenza che questi avranno in particolare su due opere boccacciane (due libri della *Genealogia deorum gentilium* e un brano delle *Esposizioni sopra la Comedia*), resta fondamentale G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit.

²⁶² Sul ms., cfr. M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013 p. 131; L. REGNICOLI, *L'autografo di Boccaccio delle Genealogie deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 177-179, scheda nr. 33.

parte degli interventi correttori del nuovo amico²⁶³. Come ha mostrato Petoletti²⁶⁴, ulteriori interazioni tra i due si rintracciano poi a partire da alcune annotazioni apposte dallo stesso Boccaccio sui margini del suo *Marziale* autografo (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 67 sup.) e, più nello specifico, dalla sua trascrizione di «tre esametri, seguiti da un pentametro, costruiti con il ricorso a *Mart.*, XIII 62 e 63» a c. 131r²⁶⁵ e di ancora due distici vergati sulla carta successiva (c. 132r)²⁶⁶: si tratta di pochi versi a tema evidentemente culinario, incentrati su capponi e fagiani²⁶⁷, dei quali Boccaccio, in corrispondenza della prima rubrica, fornisce a chiare lettere il nome dell'autore, che altri non è che il giurista meridionale suo amico «Petrus de Monteforte»²⁶⁸.

Che Pietro Piccolo fosse poi un candidato particolarmente idoneo per una siffatta committenza di Giovanna I – un compito che certamente presupponeva una buona conoscenza delle leggende locali e insieme discrete abilità linguistiche e stilistiche atte a elaborare un enigma – lo rivela indirettamente un'altra composizione attribuita al giurista da Billanovich, rintracciabile sull'ultima carta del Città del Vaticano, BAV, ms. Vat. Lat. 1919, un codice latore dei *Dictorum et factorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo, a lui appartenuto e da lui fittamente annotato²⁶⁹. Il dotto funzionario di corte non fu difatti solo un

²⁶³ Boccaccio recupera il codice certamente dopo il 5 aprile 1372, anno della sua lettera a Pietro Piccolo, dalla quale si evince che il libro lasciato a Ugo da San Severino si trova ancora a Napoli. Cfr. G. BOCCACCIO, *Epistola XX*, in *Epistole*, cit., pp. 674-689, pp. 678-681. Sulla ricostruzione degli spostamenti del codice, cfr. G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., p. 39 e da ultimo S. FIASCHI, *Genealogia deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 171-176.

²⁶⁴ Cfr. M. PETOLETTI, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in «Italia medioevale e umanistica», XLVI, 2005, pp. 35-55, p. 51; ID., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 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 A.M. Morelli, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2008, pp. 727-742; ID., *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 336-337, scheda nr. 58; M. CURSI-M. FIORILLA, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani*, cit., pp. 43-103, a p. 53, nr. 21. Sulla base di considerazioni di tipo prettamente paleografico, M. CURSI, *Boccaccio: autografie vere o presunte. Novità su tradizione e trasmissione delle sue opere*, in «Studj romanzi», III, 2007, pp. 135-163, alle pp. 142-149 ridiscute la datazione del codice proposta da Petoletti (anni 1362-63), ascrivendo il manoscritto ai mesi dell'ultimo soggiorno napoletano del Boccaccio (1370-1371) più che al precedente e sfortunato viaggio nel Regno.

²⁶⁵ M. PETOLETTI, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 51.

²⁶⁶ Ivi, p. 51n.

²⁶⁷ La prima rubrica recita «De caponibus impastatis» e la seconda «Duo fasiani». Trascrivo da M. PETOLETTI, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 51.

²⁶⁸ Come osserva Petoletti sulla base di una postilla presente su un codice primo-quattrocentesco delle *Epistole* di Plinio il Giovane (Firenze, BML, Plut. 47.37, copia però di un codice tardo-trecentesco), si delinea persino la possibilità che Boccaccio derivasse la propria copia di *Marziale* direttamente da un autografo di proprietà di Pietro Piccolo. Cfr. M. PETOLETTI, *Gli Epigrammi di Marziale prima dell'Umanesimo: manoscritti, fortuna, tradizione*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2014, pp. 147-177, alle pp. 163-164. Il dato, a mio parere, orienterebbe ulteriormente verso una collocazione del codice negli anni dell'ultimo soggiorno napoletano di Boccaccio.

²⁶⁹ Cfr. G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., pp. 23-32.

attento studioso e uno scrupoloso postillatore di codici²⁷⁰ ma a quanto pare anche un «ricco committente»²⁷¹, che alla fine del suo *Valerio Massimo*, su una mezza carta rimasta bianca, trascrisse e firmò un carme dedicato alla Vergine²⁷², un particolare «esercizio di bravura [...] inchiodato su concetti obbligati e costretto alla ripetizione di una unica rima in fine di ogni emistichio»²⁷³ che tanto somiglia al gioco linguistico basato sulla ripetizione del termine «ovo» e di una serie di altri termini chiave inerenti la vicenda napoletana, reperibili a partire dal verso «Ovo mira novo sic ovo non tuber ovo» e oltre. Del resto, come ci informa una lettera inviata da Barbato da Sulmona all'amico Petrarca databile alla fine del 1355, Pietro da Monteforte aveva espressamente composto per la corte già diversi anni prima, quando con la stesura di un epitaffio commemorava la prematura scomparsa di un nipotino della regina Giovanna, figlio della sorella Maria e di Filippo di Taranto²⁷⁴.

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 ben diversa accoglienza, riscuotendo un certo apprezzamento a corte non solo tra gli intellettuali ma presso gli stessi

²⁷⁰ Si deve a M. PETOLETTI *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 52, la segnalazione – in aggiunta alle già note glosse riconducibili alla mano di Pietro Piccolo rintracciate su un *Seneca* più antico (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 90 inf.) – di altri suoi *notabilia* presenti sul Firenze, BML, ms. Plut. 29.2, l'*Apuleio* del XIII secolo letto e annotato da Zanobi da Strada e Boccaccio. Su quest'ultimo, cfr. ora D. SPERANZI-M. FIORILLA, *Un Apuleio letto e annotato dal giovane Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 350-353.

²⁷¹ G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., p. 23.

²⁷² Di seguito il componimento, che riporto dalla trascrizione di G. BILLANOVICH (ivi, pp. 31-32): «Virginis intacte cum veneris ante figuram / pretereundo cave ne teceatur 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 gesta que 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 Billanovich, la trascrizione pienamente corretta di un testo di tale complessità dovrebbe garantire l'identità tra l'autore e il trascrittore, la cui firma compare accanto all'ultimo verso nella forma «P. de Monteforti». Non totalmente persuaso da questa attribuzione, V. ROMANO, *Un carme alla Vergine Maria*, in «Belfagor», XIV, 1959, pp. 686-698, che peraltro rintraccia un errore nell'ultimo verso («sibi» andrebbe a suo parere corretto in «tibi», p. 697). Cfr. anche G. 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», XCVI, 1961-1962, pp. 777-790, che, individuando la fonte delle glosse di Pietro Piccolo nel noto commento a Valerio Massimo redatto da Dionigi di Borgo San Sepolcro, accenna rapidamente alla possibilità che derivino da altre opere anche i versi del carme finale firmato dal giurista.

²⁷³ G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., p. 31.

²⁷⁴ La lettera di Barbato a Petrarca intende principalmente informare l'amico della triste scomparsa di Giovanni Barrili e lo fa, nella dichiarata impossibilità di elaborare degni pensieri in un momento così doloroso, attraverso le parole stesse di Pietro Piccolo, dal quale Barbato ha appunto ricevuto la notizia. Nella breve lettera, il giurista è poi ricordato, oltre che nelle vesti di ambasciatore, in quelle di grande devoto del Petrarca, al quale – riferisce sempre Barbato – Pietro Piccolo indirizza la richiesta di comporre alcuni versi in onore dell'amico comune appena scomparso. È a tale esplicita richiesta che Barbato allega l'epitaffio composto da Pietro Piccolo per il nipotino di Giovanna, del quale però non si conserva traccia. Cfr. M. VATTASSO, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma, Tipografia Vaticana, 1904, pp. 32-33.

sovrani che, come lui stesso racconterà a Nicolò Orsini prima²⁷⁵ e a Iacopo Pizzinga poi²⁷⁶, gli avevano più volte generosamente offerto una dimora stabile e agi e comodità funzionali a trascorrere una vecchiaia lunga e tranquilla nel Regno. La stessa copia a buono del *De mulieribus claris* – l'attuale Firenze, BML, ms. Plut. 90 sup. 98²⁷⁷, riconducibile all'arco temporale 1370-1373²⁷⁸ –, latrice di un'opera cui il Certaldese aveva atteso in anni precedenti e che circa un decennio prima aveva già dedicato ad Andreina Acciaiuoli, sorella del gran siniscalco Niccolò, parrebbe portare «i segni di una chiara polarizzazione [...] nei confronti della corte angioina»²⁷⁹, data la significativa e tarda riorganizzazione interna della raccolta ma soprattutto la scelta di aggiungere, in chiusura, proprio la biografia di Giovanna, regina di Gerusalemme e di Sicilia²⁸⁰. Anche il nome di Boccaccio dunque, in un contesto simile e tanto più se accostato a quello di Pietro Piccolo da Monteforte, risulta perfettamente compatibile con la figura di intellettuale e letterato che avrebbe potuto congegnare, ispirandosi agli ultimi avvenimenti napoletani, un componimento di singolare ironia come quello trådito 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 e che – sotto un velo di comicità e forse malcelata diffidenza verso antiche superstizioni – si rivelasse, in realtà, perfettamente atta allo scopo e conforme alle aspettative di un popolo fortemente provato dai numerosi disordini politici ma sempre – a volte anche inspiegabilmente – fiducioso nell'operato della propria sovrana.

Se dunque Pietro Piccolo e Boccaccio possono dirsi con buona probabilità gli autori di questi versi, altro lavoro resta da svolgere per individuare chi decise di trascriverli sull'ultima carta di St. A seguito di verifiche paleografiche puntuali, si può considerare

²⁷⁵ Cfr. G. BOCCACCIO, *XIII. A Niccolò Orsini*, in *Epistole*, cit., pp. 653-657, pp. 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».

²⁷⁶ Cfr. ID., *XIX. A Iacopo Pizzinga*, cit., p. 658: «Curabat enim, vir eximius [Ugo da San Severino], etiam me invito, totis viribus ut me, interveniente subsidio serenissime domine Iohanne Ierusalem et Sicilie regine, apud Parthenopeos placido locaret in otio».

²⁷⁷ Per una descrizione del ms. cfr. S. BERTELLI, *L'autografo del De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 201-202, scheda nr. 40.

²⁷⁸ Il ms. è datato al «1373 c.» da S. BERTELLI, *L'autografo del De mulieribus claris*, cit., p. 201; ritenuto «databile intorno al 1370-1372» da M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 131.

²⁷⁹ S. ARGURIO-V. ROVERE, *Boccaccio alla corte di Napoli: le redazioni del De mulieribus claris*, in *Dal testo all'opera*, a cura di M. Aghelu et al., Roma, Bulzoni, 2017, pp. 13-25, a p. 24.

²⁸⁰ Sull'opera, cfr. C. MALTA, *De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 197-200; sui suoi diversi stati redazionali, cfr. da ultimo S. ARGURIO-V. ROVERE, *Boccaccio alla corte di Napoli*, cit.

certamente esclusa l'autografia di Boccaccio²⁸¹ e ancora non totalmente accertata quella di Pietro Piccolo: occorrono difatti analoghi controlli paleografici mirati a stabilire se possa appartenere a Pietro non solo la mano che vergò i versi su Castel dell'Ovo in fondo al codice ma anche (o unicamente) una di quelle che annotarono qua e là i margini del manoscritto o introdussero *maniculae* e altri segni di attenzione accanto ai contenuti dell'opera di Dante giudicati di maggior rilievo. Parimenti utili potrebbero rivelarsi pure ulteriori ricognizioni orientate a meglio definire il carattere delle postille e verificare un'eventuale coerenza generale dei luoghi annotati, dei temi e dei contenuti privilegiati dalle glosse. La dichiarata conoscenza della *Commedia* dantesca da parte di Pietro Piccolo, peraltro espressa allo stesso Boccaccio e ascritta, con sorpresa, già agli anni della sua giovinezza²⁸², rendono altamente plausibile la possibilità che questo manoscritto, di certo a Napoli almeno dal decennio 1360-1370, fosse quantomeno passato per le sue mani. Il giurista meridionale dovette difatti certamente nutrire una discreta sensibilità per l'opera dantesca, ma nessun appiglio certo consente ora di affermare che la *Commedia* Strozzi 152 possa essergli in qualche modo appartenuta. L'eventuale individuazione di annotazioni ascrivibili a Pietro Piccolo consentirebbe forse – in via estrema – anche una strada alternativa alle ipotesi già formulate circa l'approntamento dello stesso corredo iconografico del manoscritto: a oggi non sussistono infatti ragioni sostanziali per sottrarre ad artisti fiorentini la realizzazione delle sue miniature *en bas de page* ma, se si individuasse la presenza di postille di Pietro Piccolo tra le carte di St, si potrebbe forse avviare, ancorati a dati più sicuri, una ricerca in grado di testare l'effettiva plausibilità dell'ipotesi di una realizzazione napoletana del corredo del codice e vagliare eventualmente la possibilità di un diretto coinvolgimento del giurista nella direzione dei lavori di decorazione (postulare cioè che il codice sia giunto a Napoli molto presto, provvisto del solo testo, e qui miniato sotto la sua supervisione)²⁸³.

La presenza eventuale, su St, di postille ascrivibili a Pietro Piccolo potrebbe – a mio parere con maggior plausibilità – anche solo limitarsi a documentare un suo diretto contatto con il codice, avvenuto in anni decisamente più avanzati e avulso da coinvolgimenti nella realizzazione della sua decorazione. Non così, invece, per quanto riguarda i componimenti

²⁸¹ Devo l'*expertise* a Marco Cursi, che ringrazio vivamente.

²⁸² «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 G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte*, cit., pp. 44-58, alle pp. 48-49). Cfr. in proposito, ivi, p. 17; F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 89, 94-98; A. MAZZUCCHI, *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, cit., p. 9; ID., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, cit., p. 204;

²⁸³ Come visto in precedenza, una certa puntualità delle scelte iconografiche e la correttezza semantica di molti dettagli lascia ipotizzare la presenza di un progetto – e dunque di un allestitore – dietro il corredo miniato di St.

su Castel dell'Ovo che, se di sua mano, consentirebbero deduzioni cronologiche – inerenti la composizione stessa dei versi e relativa trascrizione sul codice – molto più precise: sarebbe cioè possibile datare l'impresa non solo sicuramente a un momento compreso tra la commissione dei lavori e l'avvenuto ripristino del castello (coincidente peraltro con l'anno della morte del Boccaccio), cioè tra il 1370 e il 1375, ma, se frutto di una collaborazione tra i due, ancor più precisamente ai mesi compresi tra l'autunno del 1370 e la primavera del 1371, cioè a breve distanza dai fatti napoletani e lungo l'arco dell'ultimo soggiorno partenopeo di Boccaccio.

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

In relazione a committenti e/o primi possessori del codice, a partire in particolare dallo stemma non ancora identificato presente a c. 1r di St, ho condotto alcune indagini ulteriori, orientate a verificare la possibilità di un coinvolgimento del gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli, non tanto nella committenza quanto, più plausibilmente, nell'acquisto del codice a meri fini collezionistici.

Sono stata incoraggiata a procedere in questa direzione dal sospetto che lo stemma presente sul frontespizio, parzialmente abraso – vi si riconosce, come anticipato, un leone nero rampante in campo argento – potesse oggi mostrare i segni di un'ossidazione dei colori o configurarsi quale ridipintura del più noto leone azzurro degli Acciaiuoli²⁸⁴ o ancora rappresentarne una variante meno diffusa, per quanto quest'ultima ipotesi, seppur in generale

²⁸⁴ Lo stemma degli Acciaiuoli di Firenze, ampiamente documentato, appare «d'argento, al leone d'azzurro, linguato e armato di rosso» (F. 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, scheda nr. 10, pp. 30-31, a p. 30), ma si rintracciano anche attestazioni semplificate, in cui il leone risulta sprovvisto di lingua e unghioni rossi. 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: settembre 2019). 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 ciascuna variante araldica compare un'indicazione alfanumerica che riporta alla numerazione interna al codice di riferimento (A9 per lo stemma di famiglia; A12 per quello del gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli; A11 per il cardinale Angelo Acciaiuoli). Per la variante semplificata (d'argento al leone d'azzurro), cfr. anche la descrizione di V. 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.

documentata²⁸⁵, mal si concilia con l'esistenza di simboli araldici esclusivi del gran siniscalco, già distinti, per privilegio concessogli dal re, da quelli della famiglia d'origine²⁸⁶.

La verifica della plausibilità di un coinvolgimento di Acciaiuoli nelle vicende napoletane di St si scontra sin da subito con le numerose incertezze e le poche, quasi assenti, informazioni attualmente in nostro possesso sui modi e i tempi del passaggio del manoscritto dantesco da Firenze a Napoli. Degli spostamenti del codice infatti, come mostrato, conosciamo solo un tardo passaggio napoletano, intrecciatosi a precisi avvenimenti legati alla città, di cui resta traccia sulle sue carte: il manoscritto, come visto, è da ritenersi con buona probabilità a Napoli già dagli anni '60 del Trecento ma risulta impossibile stabilire con esattezza la data o il torno d'anni più preciso del suo approdo in città. La questione è peraltro complicata dalla possibilità – remota, ma da non escludersi del tutto – che la sua decorazione *en bas de page* sia stata realizzata direttamente nel Regno: in tal caso, il codice potrebbe essere giunto nella capitale angioina anche molto presto, sin dal terzo o quarto decennio del secolo; se invece – come tendo a credere – il corredo è da ritenersi avviato e per gran parte condotto in ambito fiorentino, il codice difficilmente avrà raggiunto il Regno prima del torno d'anni compreso tra il 1355 e il 1360.

Circa un'eventuale attenzione di Acciaiuoli per il poema di Dante, si può ritenere plausibile che, nell'ambito di «una meno rigida separazione tra le sfere d'influenza della cultura latina e volgare»²⁸⁷ caratteristica del regno di Giovanna I, nonostante la dichiarata

²⁸⁵ La variante con scudo d'argento al leone di nero, meno frequente, si rintraccia in G. PIETRAMELLARA, *Il libro d'oro del Campidoglio*, Roma, 1893-1897, I, p. 34, ma parrebbe che tale blasone sia appartenuto principalmente al ramo siciliano della famiglia. Cfr. in proposito la tavola contenuta in V. 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 G. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasónico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, cit.

²⁸⁶ L'arma del gran siniscalco veniva difatti migliorata con l'aggiunta di uno stendardo caricato di tre gigli d'oro, sostenuto dal leone azzurro, per cui cfr. L. 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, a p. 65. Di tale ampliamento poté disporre l'intera discendenza di Niccolò, ma non il padre, Acciaiuolo, deceduto prima del conferimento della carica di gran siniscalco a Niccolò e dunque della concessione dello stemma migliorato. Ne sono testimonianza i blasoni intagliati sulle lastre tombali ancora oggi visibili alla Certosa del Galluzzo di Firenze: mentre difatti Niccolò stesso, il figlio Lorenzo e la sorella Lapa accludono la variante ampliata ai propri stemmi, il padre Acciaiuolo conserva quello originario. Cfr. in proposito, F. FUMI CAMBI GADO, *Stemma della famiglia Acciaiuoli*, cit., p. 31; C. CHIARELLI-G. LEONCINI, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano, Electa, 1982, pp. 275-277, tavv. 212-215. Un ulteriore ampliamento dello stemma Acciaiuoli si riscontra 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» (F. FUMI CAMBI GADO, *Stemma della famiglia Acciaiuoli*, cit., p. 30), come pure si rileva nel monumento funebre a lui dedicato, anch'esso situato presso la Certosa fiorentina (cfr. C. CHIARELLI-G. LEONCINI, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, cit., pp. 277-278, tav. 222).

²⁸⁷ F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 86.

devozione per la poesia e la figura di Petrarca²⁸⁸ e i noti attriti con il vecchio amico Boccaccio²⁸⁹, il gran siniscalco conoscesse e 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 di Dante da parte del grande funzionario del Regno: se di sapore quasi proverbiale appare il riferimento indiretto all'«orazion picciola» (*If* XXVI 122) dell'Ulisse dantesco, 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»²⁹⁰) e, se pure a Dante pare ricondurre un richiamo del gran siniscalco all'«acqua di Lete»²⁹¹ ma resta il dubbio che possa trattarsi di «una reminiscenza classica non mediata dalla lettura del conterraneo»²⁹², certamente colpisce la definizione di «noverca» adoperata dall'Acciaiuoli in una lettera del 1 aprile 1352 per riferirsi all'amata e ostile patria Firenze²⁹³ o il suo peculiarissimo ideale di nobiltà, fortemente diviso tra una

²⁸⁸ Ne sono eloquente 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, il noto 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. G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., pp. 199-200, 228 e 2n, 252; V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, II, p. 169; E.H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, a cura di L.C. Rossi, trad. di R. 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. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 86-89; F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 348-366.

²⁸⁹ 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 sempre a Boccaccio e della forte delusione scaturita in quest'ultimo a seguito in particolare di due soggiorni napoletani, cfr. E.G. LEONARD, *Nicolas Acciaiuoli victime de Boccace*, in *Mélanges de Philologie, de Histoire et de Littérature, offerts à Henri Hauvette*, Parigi, Les Presses Françaises, 1934, pp. 139-148; ID., *Boccace et Naples: un poète à la recherche d'une place et d'un ami*, Parigi, Droz, 1944; C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Gli Acciaiuoli di Firenze*, cit., pp. 278-309; V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., *passim*; F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 87 e 112-115; F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., *passim*.

²⁹⁰ Si tratta del passaggio 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 I.G. RAO, *Il carteggio Acciaiuoli della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Roma, Libreria dello Stato, 1997, p. 36, scheda nr. 4 (II, 245), e ripresa da F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 17-18.

²⁹¹ «Io in questa parte voglio bere di l'acqua di Lete». L'estratto proviene da una lettera di Niccolò al padre Acciaiuolo, scritta 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, pur dubitativamente, da F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 18. La lettera è catalogata in I.G. RAO, *Il carteggio Acciaiuoli*, cit., p. 36, scheda nr. 5 (I, 87); cfr. anche EAD., *Lettera di Niccolò al padre Acciaiuolo Acciaiuoli*, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina*, cit., p. 34, scheda nr. 12.

²⁹² F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 18.

²⁹³ Niccolò scrive amareggiato, da Napoli, al cugino Jacopo di Donato, suo principale corrispondente a Firenze, in merito al pagamento di 5.000 fiorini che il Comune fiorentino ancora gli doveva 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 factto in quista forza, male mi saperà e forse non averà bono consilio cotesto Comune voleremi lapidare di bona opera,

ferrea difesa dantesca dell'«elitismo delle qualità e non della schiatta»²⁹⁴ e il malcelato desiderio di un lignaggio antico, aspramente criticato, tra le altre cose, dal compatriota Boccaccio²⁹⁵.

Nel pieno della vita culturale del Regno di Napoli, il gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli è del resto colui che il vecchio amico Boccaccio, scrivendo, giustamente risentito, a Francesco Nelli nel 1363, immortala 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»²⁹⁶. La figura goffa dell'Acciaiuoli, che arranca sul latino e si diletta con storielle di bassa levatura, è poi, per Boccaccio, tanto più spregevole per una detestabile abitudine all'accumulo e al sequestro dei libri, «per ragione o per forza o per dono o per prezzo o per rapina aggregati»²⁹⁷ e, per una smaccata tendenza al mero collezionismo, fieramente ostentata 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»²⁹⁸.

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 reperibile in E.G. LEONARD, *Histoire de Jeanne I^{re}*, cit., pp. 488-489, doc. LXX. Il riferimento dantesco, pure già segnalato da F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 327, è naturalmente la «spietata e perfida noverca» di *Pd XVII 47*.

²⁹⁴ F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 351.

²⁹⁵ Nella celebre lettera al Nelli, Boccaccio irride duramente alcune ingenuità 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 dagli 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'idii di Frigia» (G. BOCCACCIO, *Epistola XIII*, in *Epistole*, cit., pp. 596-629, alle pp. 624-625).

²⁹⁶ G. BOCCACCIO, *Epistola XIII*, cit., p. 618.

²⁹⁷ *Ibid.* Parrebbe ben conciliarsi con tale *modus operandi* la fulminea notazione riguardante l'Acciaiuoli che è possibile ricavare dal noto episodio legato alla primissima fortuna del *Decameron* e all'appassionata richiesta che Francesco Buondelmonti, nipote di Niccolò Acciaiuoli, figlio della sorella Lapa e di Manente di Gherardo, rivolge all'arcivescovo di Patrasso, Giovanni Acciaiuoli, 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 al 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 suo possessore. Cito dalla trascrizione di M. 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; I.G. RAO, *Il carteggio Acciaiuoli*, cit., p. 84, scheda nr. 129 (II, 182). Per l'episodio, cfr. E.G. LÉONARD, *La nomination de G. A. à l'archevêché de Patras (1360)*, in *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga*, Parigi, J. Gamber, 1933, pp. 513-535, a p. 525; V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, cit., II, pp. 163-169; C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., pp. 349-350; F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 356-357; M. CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, cit., pp. 19-21.

²⁹⁸ G. BOCCACCIO, *Epistola XIII*, cit., pp. 618-619.

Il ritratto del gran siniscalco tracciato da Boccaccio al Nelli, pur nelle inevitabili estremizzazioni direttamente connesse allo sfogo personale di cui è in larga parte depositaria la lettera, restituisce con evidente chiarezza le abitudini di un funzionario politico mediamente colto, il quale usa collezionare libri, procurandoseli nei modi e con i mezzi più disparati, e non tanto per il piacere di leggerli o studiarli, quanto per la frenesia di accumularli, riconoscendone evidentemente il valore economico e intravedendovi il prestigio intellettuale e sociale derivante dal possederne²⁹⁹. È pertanto verosimile che l'Acciaiuoli, assecondando la propria formazione e nel vivo 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 meglio se in linea con le principali direttrici culturali e le più prestigiose tendenze librerie del momento.

Dalla seconda metà del secolo XIV è difatti ampiamente attestata a Napoli non solo la circolazione del poema, molto probabilmente attiva, seppur in misura minore, già da circa un ventennio³⁰⁰ – incoraggiata dalla prima attività esegetica locale a sua volta stimolata dalla presenza in città di commenti provenienti dall'area fiorentina³⁰¹ – ma soprattutto uno spiccato interesse per l'allestimento di lussuosi esemplari del poema, di cui offrono larga testimonianza il celebre *Dante Filippino*³⁰² o, ancor più, per ricchezza ed estensione

²⁹⁹ Scrive F. P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 356-357: «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».

³⁰⁰ Sono ormai note le attestazioni di citazioni dantesche in sermoni di Agostino d'Ancona e Ruggiero di Sicilia «composti a Napoli rispettivamente tra il 1322 e il '28 e prima del '36» (F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 94), cui si aggiunge, come visto, la dichiarazione, nella lettera al Boccaccio, di una lettura del poema compiuta in età giovanile, ascrivibile dunque anch'essa agli anni Venti del Trecento, da Pietro Piccolo da Monteforte. Cfr. G.R. CERIELLO, *Versi della Divina Commedia in uno scrittore trecentista*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XXVI, 1921, pp. 131-142; F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 65, 94-95; A. MAZZUCCHI, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, cit., p. 204; ID., *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, cit., p. 9; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, cit., p. 151. Cfr. anche O. 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), Firenze, Olschki, 2003 pp. 123-145.

³⁰¹ Per un quadro della prima circolazione di commenti al poema nell'Italia meridionale di età angioina e delle numerose e inevitabili contaminazioni tra materiali esegetici importati e produzioni locali, cfr. A. MAZZUCCHI, *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, cit., pp. 9-52; ID., *Contributi dell'antica esegesi dantesca a un vocabolario storico del dialetto napoletano*, cit.; ID., *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, cit.; ID., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, cit.

³⁰² Le indagini codicologiche di Giancarlo Savino (G. SAVINO, *Statigrafia del Dante Filippino*, cit.) 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» (p. 77). La peculiare impaginazione delle illustrazioni e l'evidenza di spazi appositamente riservati alle miniature conduce 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 poi

dell'apparato decorativo, il manoscritto Holkham misc. 48 (olim Holkham Hall, ms. 514), oggi conservato presso la Bodleian Library di Oxford³⁰³. Non sorprenderebbe pertanto che anche il gran siniscalco del Regno di Napoli, come detto, desiderasse porsi in linea con tali tendenze e bramasse una copia tutta per sé di un'opera che, dalla metà del secolo, aveva visto indubbiamente accresciuto il proprio prestigio anche tra gli intellettuali del Regno e di conseguenza aveva conosciuto una più ampia diffusione, attiva anche al di là della più ristretta cerchia fiorentina residente e operante in città³⁰⁴.

L'ipotesi di un acquisto del poema interamente gestito da Acciaiuoli e localizzato a Firenze – tenendo chiaramente conto dei numerosi spostamenti sul vasto territorio del Regno e dei molteplici impegni politici presso e fuori la capitale cui era obbligato un uomo di stato di tale levatura –, risulterebbe collocabile in occasione di soli due soggiorni fiorentini, pure piuttosto ravvicinati: al tempo di un primo rientro a Firenze, avvenuto nella primavera del 1355, o di una seconda visita, forse più rapida, ascrivibile al dicembre 1359³⁰⁵.

Circa il primo, è Matteo Villani a precisare nella sua *Cronica* che Niccolò Acciaiuoli «se ne venne a Firenze del mese di aprile»³⁰⁶ dell'anno 1355, e fece sfoggio in patria della propria nuova ricchezza con conviti e banchetti ricchissimi, tanto sfarzosi da concorrere quasi unicamente ad alimentare la cattiva fama di cui già nutriva presso i concittadini³⁰⁷. Ma, critiche e contestazioni a parte, tale testimonianza consente di concludere che molto

confermata, a seguito dell'analisi del contesto pittorico di realizzazione delle miniature, da A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le miniature del Filippino*, cit.

³⁰³ Sul codice, per lo più ricondotto alla seconda metà del Trecento e ormai ascritto con parere quasi unanime a una bottega miniatoria napoletana, cfr. ora L. PASQUINI, *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48)*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 237-257 e relativa bibliografia progressa. Nell'ambito della discussione critica sulla datazione del codice (cfr. *ivi*, p. 237, 1n), la studiosa propende però per una datazione più alta, coincidente con l'età ancora robertiana; della stessa opinione M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 53-56, 63, che ritiene il codice realizzato tra il 1340 e il 1345. Tra i molti che invece propendono per una collocazione al terzo quarto o alla seconda metà del secolo: F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 75; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Narrar Dante attraverso le immagini*, cit., pp. 84-85; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le miniature del Dante Filippino*, cit., p. 89; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., pp. 130-131. Per questo nostro discorso risultano comunque di particolare interesse le pagine di Laura Pasquini dedicate alla descrizione di abiti, vesti e accessori delle figure di Holkham, tutte in accordo con la moda trecentesca e, per alcuni aspetti, più specificamente con quella napoletana e francesizzante dell'età di Roberto e Giovanna I, di cui si rintracciano facilmente attestazioni coeve nelle miniature di molti codici illustrati destinati ai sovrani (cfr. *ivi*, pp. 253-255).

³⁰⁴ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 93-94.

³⁰⁵ Acciaiuoli transiterà a Firenze anche nel dicembre del 1360 ma si tratterà di una sosta brevissima, peraltro svolta in un clima di grande ostilità generale. Cfr. F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 341-345.

³⁰⁶ M. VILLANI, *Cronica, con la continuazione di Filippo Villani*, ed. critica a cura di G. PORTA, Parma, Guanda, 1995, IV 91.

³⁰⁷ *Ibid.* Gli intenti sotteschi a una simile condotta e la forte emotività connessa al difficile rapporto di amore e odio con la patria Firenze sono accuratamente analizzati e discussi da F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 325-345. Cfr. anche C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Gli Acciaiuoli di Firenze*, cit., pp. 226-227.

probabilmente l'Acciaiuoli, forse diversamente da quanto accadde in altre circostanze, si trattenne in città per un periodo non così breve: si tratta infatti del soggiorno che immediatamente precede il suo passaggio a Pisa, in occasione dell'incoronazione poetica di Zanobi da Strada, a lui conferita da Carlo IV di Boemia nel maggio dello stesso anno³⁰⁸ e che tanto fece discutere gli amici e letterati Petrarca, Boccaccio e Nelli³⁰⁹.

Il primo soggiorno in patria si colloca peraltro in un momento immediatamente successivo a quello della fondazione napoletana dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Spirito (fatta risalire al 1352 ma in realtà formalizzata nella Pentecoste del 1353, nel giorno dell'anniversario dell'incoronazione regale)³¹⁰, e coincide con gli anni della redazione degli *Statuti* e dell'allestimento del celebre esemplare manoscritto che ne tramanda il testo e, come detto in precedenza, ne offre una splendida riproposizione visiva attraverso le ricche miniature realizzate dall'artista di corte Cristoforo Orimina. Tale impresa, che riflette gli ideali cavallereschi del gran siniscalco e riporta in auge un immaginario di nobiltà per molti contemporanei già tramontato³¹¹, restituisce dunque indirettamente anche il ritratto 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»³¹² e cioè proprio a Castel dell'Ovo, secondo il testo degli Statuti «Chastel de l'Euf enchanté du merveilleux péril»³¹³, il Castello incantato di Virgilio, così caro ai napoletani del tempo, di cui qui già molto si è detto.

Durante la permanenza fiorentina del 1355, il gran siniscalco avanzava inoltre il duplice invito, a Petrarca dapprima e forse personalmente a Boccaccio³¹⁴, a recarsi alla corte di Napoli per poter godere dei benefici della sua ospitalità e forse riservava una visita alla sua Certosa in costruzione in Val d'Emma, per ammirarne i lavori già compiuti e incoraggiare

³⁰⁸ Cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., p. 88; G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., pp. 198-200; M. BAGLIO, «*Avidulus gloriae*», cit., p. 345; ID., *Zanobi da Strada*, cit., p. 161.

³⁰⁹ Cfr. in proposito P. GUIDOTTI, *Un amico del Petrarca e del Boccaccio: Zanobi da Strada, poeta laureato*, in «*Archivio Storico Italiano*», LXXXVIII, 2, 1930, pp. 249-293; E.G. LEONARD, *Victimes de Petrarque et de Boccace: Zanobi da Strada*, in «*Etudes italiennes*», IV, 1934, pp. 5-19; G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., p. 200 e 1n; F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 206-207; E.H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, cit., p. 175.

³¹⁰ Cfr. C. DE FREDE, *Nel regno della prima Giovanna*, cit., p. 227; E.G. LEONARD, *Gli Angioini di Napoli*, cit., p. 463; ID., *Histoire de Jeanne I^e*, cit., p. 12; F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 352-356.

³¹¹ Cfr. F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 352-356.

³¹² F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 354.

³¹³ E.G. LEONARD, *Histoire de Jeanne I^e*, cit., p. 18.

³¹⁴ G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., pp. 199-203.

quelli ancora in corso, da tempo seguiti con scrupolo e mirabile tenacia per via epistolare³¹⁵. Allo stesso modo, durante la «felice digressione a Firenze»³¹⁶ di quattro anni dopo, nel dicembre 1359, avrebbe nuovamente incontrato Boccaccio e gli avrebbe destinato un secondo e ultimo invito a corte, probabilmente a seguito della scoperta del *Decameron*, forse proprio in quella stessa circostanza desiderato e commissionato in copia dal nipote Francesco Buondelmonti³¹⁷.

Se è dunque questo il momento culturalmente più intenso della vita dell'Acciaiuoli e quello più favorevole, dal punto di vista storico, per immaginare finalizzato un acquisto dantesco personalmente gestito a Firenze – potenzialmente avvenuto tanto nel 1355 quanto poco dopo, alla fine del 1359 – la ricostruzione ipotetica delle circostanze pratiche di tale compravendita pone qualche difficoltà: se infatti si ammette che a quell'altezza cronologica l'illustrazione delle carte di St è certamente avviata e presumibilmente già interrotta, si dovrà supporre che il gran siniscalco acconsentisse all'acquisto di un esemplare incompiuto, dalla decorazione *en bas de page* già da altri aggiunta al primo nucleo del codice e per qualche ragione non conclusa, e che prediligesse un libro siffatto alla possibilità di procurarsene uno contenente il solo testo del poema (da far poi illustrare o meno, a suo piacimento) o ancora alla possibilità stessa di commissionare, per sua iniziativa, un esemplare scritto e/o miniato *ex novo* direttamente nel Regno. Se si vuol credere che l'Acciaiuoli ebbe davvero una qualche responsabilità nella migrazione di St a Napoli, viene forse più immediato immaginare che il gran siniscalco possa essersi procurato il codice comodamente dal Regno, per il tramite di uno dei numerosi amici intellettuali, consulenti o funzionari, frequentemente in viaggio tra Firenze e la capitale angioina, o che possa più semplicemente esserne entrato in possesso, sempre direttamente a Napoli, in un momento successivo a quello dell'approdo in città del codice. A tal proposito bisogna però tenere in debito conto il fatto che un codice come St, uscito da uno scriptorio fiorentino e parte di una produzione seriale, non sarà rimasto

³¹⁵ I riferimenti alle donazioni per l'erezione, presso Firenze, di un monastero destinato all'ordine dei certosini si rintracciano numerosi lungo l'intera 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 G. LEONCINI, *Niccolò Acciaiuoli e gli inizi della Certosa fiorentina*, in C. CHIARELLI-G. LEONCINI, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano, Electa, 1982, pp. 10-20, A p. 13, e sostenuta da un riferimento contenuto in una lettera del 19 gennaio 1363, in cui l'Acciaiuoli stesso allude ad 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 ogni fase della costruzione del monastero, cfr. le splendide pagine di F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 367-401.

³¹⁶ F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 223.

³¹⁷ Cfr. V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, cit., II, pp. 164-165; M. CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, cit., p. 26.

sprovvisto di simboli araldici sul frontespizio troppo a lungo: l'inserimento di una decorazione estesa sulle sue carte, rivelandosi un'operazione tutt'altro che comune, sarà stata certamente associata sin dall'inizio alla volontà di qualche illustre committente, che non avrà atteso molti anni prima di personalizzare quella copia. I pochissimi indizi ricavabili dalle miniature, al momento in nostro possesso, orientano peraltro in direzione di una localizzazione fiorentina della decorazione *en bas de page*, scoraggiando dunque l'ipotesi di una migrazione del codice a Napoli a corredo esteso ancora non eseguito.

Se dunque si rivelano poco plausibili sia l'ipotesi dell'acquisto, da parte di Acciaiuoli, di un codice dalla decorazione incompiuta sia quella di un allestimento napoletano del corredo in anni avanzati, vien dunque spontaneo chiedersi se un eventuale coinvolgimento dell'Acciaiuoli (o forse più semplicemente di qualche esponente della sua famiglia) nelle vicende del manoscritto fiorentino non sia forse meglio spiegabile con una commissione più antica da parte di uno dei membri di casa Acciaiuoli, risalente anche agli anni Quaranta del Trecento e, della quale circa un decennio dopo, tra il 1355 e il 1359, a Firenze, il gran siniscalco raccoglieva solo quanto già compiuto, per trasferirlo con sé nella città adottiva. La risposta a una simile possibilità è tutt'altro che semplice, e non giunge in aiuto lo stato di conservazione attuale dello stemma, che potrebbe non solo aver alterato il proprio colore originario ma anche essere stato ridipinto e ricoprire un primo blasone ancora più antico. Certo è che l'incompletezza dell'apparato iconografico di St senz'altro scoraggia l'ipotesi di un dono o di un omaggio potenzialmente offerto al gran siniscalco (come a qualunque altro destinatario): l'interruzione della decorazione *en bas de page* parrebbe difatti conciliarsi unicamente con un'impresa decorativa ordinata e avviata privatamente a Firenze – da qualche potente o intellettuale – e poi migrata solo in un secondo momento, magari insieme al suo primo committente o a un successivo acquirente, alla corte di Napoli. Più in generale, circa la possibilità che il codice venisse acquistato completo di corredo in anni più avanzati, si potrà anche considerare che la grande confusione legata all'epidemia di peste del 1348³¹⁸ aveva potuto riportare sul mercato diverse copie appartenute a possessori ormai deceduti, oltre che interrompere imprese e confezionamenti di libri già avviati; anche in questo caso, l'allestimento del corredo di St salirebbe a un momento davvero precoce dell'illustrazione libraria dantesca, ovvero all'incirca agli anni Quaranta del Trecento.

³¹⁸ Cfr. almeno i saggi contenuti in *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.

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 Lapa³¹⁹ ad una seconda molto più breve³²⁰ ma latrice di un piccolo gruppo di volumi quasi certamente da lui «non [...] solo gelosamente custoditi, ma anche letti»³²¹ – com'è facile intuire, di un *Dante* non c'è traccia, ma è pur vero che i libri così barbaramente «aggregati»³²² dal siniscalco dovettero certamente essere molti di più di quanto risulta qui inventariato³²³. Una buona parte dei volumi dell'Acciaiuoli era verosimilmente già confluita nel progetto di una biblioteca situata presso la Certosa di San Lorenzo verso il 1359-1360, essendo del '59 il lungo elenco stilato da Lapa e dal momento che Boccaccio, nel 1363, poté manifestare ancora 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»³²⁴. La collezione del gran siniscalco dovette peraltro accrescersi anche

³¹⁹ L'inventario è stato pubblicato per la prima volta da R. SABBADINI, *I libri del gran siniscalco Nicola Acciaiuoli*, in «Il libro e la stampa», I, 1907, pp. 33-40, alle pp. 37-40, poi rivisto da L. CHIAPPELLI, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, in «Studi medievali», n.s. I, 1928, pp. 456-470. Se ne possiede ora una puntuale edizione commentata e una definitiva contestualizzazione, per cura di L. GARGAN, *I libri di Niccolò Acciaiuoli e la biblioteca della Certosa di Firenze*, in «Italia medioevale e umanistica», LIII, 2012, pp. 37-116.

³²⁰ Il testo di questa lista è reperibile in L. CHIAPPELLI, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, cit., p. 470.

³²¹ F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., p. 358.

³²² G. BOCCACCIO, *Epistola XIII*, cit., p. 618.

³²³ Non c'è peraltro accordo sul fatto che l'elenco redatto da Lapa sia una lista di codici allora appartenenti al fratello. Se tale parrebbe essere il pensiero di R. SABBADINI, *I libri del gran siniscalco Nicola Acciaiuoli*, cit., pp. 33-36, di tutt'altra opinione è L. CHIAPPELLI, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, cit., pp. 457-458, che associa la lista al primo viaggio del gran siniscalco ad Avignone (1348) e vede nei novantotto volumi censiti una cospicua donazione fatta dai sovrani Giovanna I e Luigi di Taranto a Clemente VI. Riassume efficacemente F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., 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». Per la biblioteca di re Roberto, cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 71-73. Personalmente ritengo più plausibile che i libri provenissero dalla collezione dell'Acciaiuoli e che fossero diretti alla Certosa di San Lorenzo, in particolare per la congruenza 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 soli due anni prima, il 1 aprile del 1357: si tratta di un'entusiastica missiva nella quale il gran siniscalco, nel farsi annunciatore di un suo nuovo «proponimento» (e cioè della volontà di realizzare, accanto al palazzo, «uno studio di dodici pauperi studenti»), 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 F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit. pp. 399-400). Di tale ricostruzione offre oggi conferma il lavoro accurato di L. GARGAN, *I libri di Niccolò Acciaiuoli*, cit., che ha reso noto un lungo inventario di libri posseduti dalla Certosa fiorentina, redatto nel 1600, individuando diverse convergenze tra i volumi inseriti nell'elenco di Lapa Acciaiuoli e alcuni di quelli presenti nel monastero al tempo del censimento seicentesco.

³²⁴ Cfr. G. BOCCACCIO, *Epistola XIII*, cit., p. 620.

a seguito del rientro a Napoli, dopo il 1361, dei libri di Zanobi, così come lo stesso Zanobi aveva disposto nel proprio testamento, e Acciaiuoli, in una lettera di quello stesso anno, si premurava di ricordare al notaio Landolfo Caiazza, parente dell'amico appena scomparso³²⁵.

Oltre ai volumi di cui resta testimonianza nei due elenchi sopra menzionati e ai libri di Zanobi, Acciaiuoli dovette possedere altri preziosi materiali, come attesta la presenza, nell'inventario dei manoscritti posseduti dalla Certosa di Firenze ancora all'inizio del Seicento pubblicato e studiato da Gargan, di ulteriori volumi che «per il loro particolare contenuto hanno più di una probabilità di provenire dalla biblioteca dell'Acciaiuoli»³²⁶. Ciò peraltro consente di concludere che, al di là del fortunato elenco redatto da Lapa ancor oggi conservato, dovettero essere diversi gli invii, da parte del gran siniscalco, di volumi e oggetti preziosi al monastero fiorentino. Niente infine esclude che, in particolare a seguito della morte del gran siniscalco, avvenuta l'8 novembre del 1365, alcuni codici 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, coevo o più tardo.

Allo stato attuale delle ricerche e sulla base dei dati in nostro possesso, non è dunque possibile rintracciare 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 intento simile, mancando appigli concreti e testimonianze sicure di una sua diretta partecipazione alla migrazione a Napoli del codice dantesco St³²⁷.

³²⁵ «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 piacere di Dio che ivi si possino portare, sichome è ordinato nelle mie disposizioni». Il testo della lettera è edito in L. 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 accorate richieste dell'Acciaiuoli, solo una parte dei libri di Zanobi raggiunse forse la Certosa; su questi libri e i loro probabili approdi, cfr. M. BAGLIO, «*Avidulus gloriae*», cit., p. 367; ID., *Zanobi da Strada*, cit., pp. 164-165.

³²⁶ L. GARGAN, *I libri di Niccolò Acciaiuoli*, cit., 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» (*ibid.*), 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 certamente ipotesi suggestiva ma difficile a provarsi, 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, all'incirca alla metà del Trecento e prolungatosi almeno fino agli anni Settanta del secolo) e il passaggio alla celebre libreria fiorentina del Senatore Strozzi (verosimilmente ascrivibile alla prima metà del Seicento).

³²⁷ Una ricognizione paleografica potrà forse rendere conto della presenza o meno di sue eventuali annotazioni lungo le carte del codice. Va inoltre segnalato che compatibile con le vicende personali e con i luoghi prediletti dal gran siniscalco si rivela pure l'esistenza, documentata almeno fino ai primi anni del Settecento e resa nota da A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le miniature del Filippino*, cit., p. 89, 19n, 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», purtroppo oggi perduta ma a quanto pare ancora conservata presso la notevole «libreria»

Certo è, comunque, che il proprietario di questo manoscritto – non necessariamente coincidente con il suo primo committente – non andrà ricercato in un ambiente troppo distante da quello qui delineato: tale personalità con buona certezza gravitò a corte o qui lasciò, a un bel momento, il codice, dal momento che proprio questo (St) sarebbe stato poi selezionato, a fronte di altri pregevoli testimoni esemplati e circolanti in città, come modello di riferimento per il confezionamento dell'illustrazione di un secondo codice dantesco (Add), con tutta probabilità «destinato ad un autorevole membro della famiglia reale»³²⁸.

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

I versi latini vergati in fondo a St e la ricostruzione delle vicende napoletane del codice, affrontati al paragrafo 2.6, consentono ora di formulare qualche considerazione cronologica più circostanziata circa la permanenza di St a Napoli e il conseguente allestimento di Add: anzitutto si potrà fissare il *terminus post quem* per la trascrizione su St dei due componimenti latini attribuiti a Boccaccio e Pietro Piccolo da Monteforte e dunque affermare che l'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 e più o meno prossimo a quello di composizione dei versi celebrativi. La presenza di questi versi sul nostro codice dantesco concorre peraltro a denunciare, come visto, una certa centralità di St nel contesto culturale di quel momento e a concludere che il codice molto probabilmente, come accennato, alloggiasse proprio negli ambienti di corte, dove non solo sarebbe servito da modello per la decorazione di un secondo manoscritto dantesco, ma qualcuno avrebbe avuto anche agio, nell'immediato o al più nel giro di pochi anni, di trascrivervi una composizione poetica recente, direttamente connessa a un'impresa architettonica diretta dalla regina Giovanna e materialmente impiegata, sull'arco del Castello a sigillo della commissione, una volta ultimati i lavori.

La circostanza è di non poco rilievo poiché i fatti ripercorsi, come visto, investono un arco temporale significativamente prossimo a quello di realizzazione di Add, a sua volta orbitante nell'ambiente di Giovanna I e probabilmente destinato proprio a lei o a qualche

dell'avvocato Gaetano Ayeta, situata a Nocera. Ne dà notizia G.B. PACICHELLI, *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 presso Nocera e che questa fosse sede delle maggiori attività ricreative del gran siniscalco e dei suoi congiunti, è ormai noto e ampiamente documentato in F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli*, cit., pp. 252-256.

³²⁸ A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I codici della Commedia miniati a Napoli*, cit., p. 156.

altro nobile esponente attivo a corte. In merito dunque alle strette relazioni di parentela intercorse tra i corredi di St e Add – e in parallelo con le deduzioni derivate dalla collazione delle miniature e dall'inquadramento delle modalità operative dei due artisti – si potrà giudicare del tutto antieconomica l'ipotesi che, alla base della decorazione di Add, vorrebbe la mediazione di un ulteriore antigrafo che non sia St stesso. Documentata infatti la presenza a Napoli di un manoscritto fiorentino (St), sul quale si rinvengono non solo numerose glosse in volgare meridionale ma anche nomi di poeti e intellettuali vicini all'ambiente di corte e traccia delle leggende popolari decisamente in voga in anni molto prossimi a quelli della stesura del corredo di un secondo codice (Add), a questo visibilmente affine e meno corretto; documentato tutto questo – dicevo – risulterebbe non poco dispendioso postulare l'intervento di ulteriori intermediari, il che in sostanza equivarrebbe ad affermare che a Napoli, tra il terzo e l'ultimo quarto del Trecento, circolasse un secondo St, di uguale fattura 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 pre-congegnati – si pensi soltanto alla presenza, ravvisabile con sicurezza almeno in Add, di antigrافي diversi per testo e per corredo iconografico –, si può comunque tentare un breve inquadramento della specifica (seppur in entrambi i casi molto vaga) 'idea di Dante' presente alla base di ciascuna commissione.

L'indagine comparativa e la classificazione delle varianti riscontrate tra St e Add ha consentito, come visto, di raccogliere tracce e indizi sicuri circa le modalità operative di entrambi gli artisti, utili a far meglio luce non solo sulla direzione e sulla natura della dipendenza iconografica ma, in qualche misura, anche sugli interessi sottesi a ciascun allestimento. Recuperando alcune delle considerazioni qui formulate al termine della discussione delle singole varianti rinvenute (cfr. §2.3), occorre rivolgere la giusta attenzione ai due profili di miniatori ben caratterizzati 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 invece elabori strisce illustrate di estrema eleganza, soluzioni appariscenti e ricche ma meno aderenti al tessuto narrativo dei singoli luoghi testuali. Add compie inoltre numerosi errori iconografici e di trasposizione, rivelando scarsa familiarità con il testo illustrato, mentre St si mostra per larga parte in linea con il dettato testuale e offre pochissimi

esempi di imprecisione iconografica, tutti ad ogni modo latori di sfumature di significato alternative e mai spiegabili con sviste esecutive grossolane o con liberi interventi in definitiva poco interessati a preservare una certa fedeltà a un progetto specifico o a un dato modello.

Se le consuetudini operative di Add informano dunque, con buonissima probabilità, di una commissione svincolata da un progetto iconografico meditato, frutto della volontà di confezionare un esemplare di lusso a fini estetici o collezionistici, la questione appare di gran lunga più complessa per il confezionamento di St, privo di accidenti figurativi caratteristici della copia e anzi ricco di dettagli semantici intesi a pieno e correttamente tradotti in figura. A monte di St, data la forte coerenza tra testo e immagini e considerato in particolare l'elevato numero delle scene realizzate, si dovrà difatti ipotizzare quantomeno l'esistenza di un programma iconografico elaborato. La mediazione di un antografo più antico – postulata dagli studiosi a partire dal giudizio di un Add più corretto e preciso ma smentita, alla luce della collazione integrale dei due corredi qui effettuata, almeno per quanto riguarda la realizzazione di Add – potrebbe rivelarsi, come anticipato, del tutto superflua anche per il confezionamento di St. Resta però impossibile, in assenza di indizi inequivocabili – quali sviste esecutive o errori di copia palesi o notizie certe circa la committenza –, affermare o escludere categoricamente la presenza di un antografo anche alla base della decorazione estesa di St. Alla luce dei dati in nostro possesso, si può pertanto per ora registrare unicamente una certa ricchezza semantica delle visualizzazioni di St, che a un'analisi più accurata si rivelano attente agli snodi narrativi del viaggio e al contempo interessate al racconto dell'esperienza emotiva del poeta, la quale, mediante la reiterazione delle figure sulla scena, trova ampio spazio accanto alla traduzione visiva degli incontri oltremondani. L'allestitore del programma iconografico rintracciabile all'origine del corredo esteso di St dovette dunque senz'altro coincidere con un attento lettore della *Commedia*.

Di più immediata accessibilità si rivelano, invece, gli intenti e dunque gli esiti dell'impresa Add, che, come anticipato, appare un prodotto di lusso destinato alla corte, non vincolato a un progetto e a un *auctor*, bensì copia di un modello già esistente e comodamente reperibile in quanto gravitante negli stessi ambienti cittadini. Un allestimento così orientato risulta del resto del tutto coerente con la circostanza di una parentela solo iconografica e non estesa anche ai testi traditi – quale, come chiarito in apertura, si rivela essere quella registrata per St e Add. Circa l'approntamento di Add, potremo pertanto supporre che il desiderio di possedere un esemplare pregiato della *Commedia* avrà dapprima indotto qualche membro della corte di Napoli a commissionare una copia del testo del poema e, solo in un secondo momento, ad aggiungervi una decorazione *en bas de page*, servendosi di un modello

agilmente reperibile, forse proprio perché giunto in città (verosimilmente a corte) in anni molto prossimi alle prime fasi di quel nuovo allestimento.

MS. ADDITIONAL 19587, c. 177v

[fig. I]

Si offre qui la trascrizione dell'ultima carta di Add, riportante un elenco di date di nascita e di morte relative a esponenti della famiglia meridionale dei Monforte.

Il testo è vergato da due diverse mani (qui distinte in 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] An(n)o d(omi)ni M^oCCCCXLVIII die X me(n)sis octobris ab hac luce mig(r)^avit excelle(n)s d(omi)nis federicus de mo(n)forte comes vigiliae in cast(ro) suo Campagnani, regna(n)te ser^{mo} rege ferdina(n)do [...] excelle(n)s d(omi)nus federicus obiit a(nn)o etatis sue nonagesimo sexto³²⁹

[mano C] Anno d(omi)ni MCCCCLV^o die XXI^o aug(us)^{ti} ab hac luce migravit Mag(ni)ficus Sergius de mo(n)fort filius cuiusdam excelle(n)tis d(omi)ni federici de momfort comitis vigiliae. Regnante ser^{mo} d(omi)no Rege Ferdina(n)do [...] d(omi)n(u)s S(e)rgius obiit in Civitate theani hora xxiii Anno quinquagesimo sextimo etatis sue

[mano C] Anno d(omi)ni M^oCCCCLVIII die XXVII ma(r)cij nata fuit d(omi)na Antonella de monfort filia Mag(nifici) d(omi)ni Nic(o)li Francisci de monfort et de Celano et ex d(omi)na Joh(ann)ella de bauno mag(ni)fica sua uxore int(er)ra sua petremell(a)r(e)

[mano C] Anno sexagesimo sequenti die ii^o julij natus fuit mag(ni)ficus sergius franciscus de mo(n)fort filius[...] prefati d(omi)ni nic(o)li francisci ex sua jamdicta uxor(e) in cast(ro) suo roccebandre

³²⁹ La prima notazione, visibilmente ristretta tra l'*explicit* («Finito libro sic laus et gl(ori)a Xpo. Amen») e la seconda voce, è aggiunta successivamente dalla mano D, al momento della redazione delle ultime due in fondo alla carta.

[mano C] Anno sexagesimo tercio seque(n)ti ex mens(e) februa(r)ij xviii^o eiusde(m) nata fuit domina Romundecta de mo(n)fort filia eiusde(m) d(omi)ni nic(o)li (et) ex dicta uxore in t(er)ra petremell(a)r(e)

[mano C] Anno jamdicto de mens(is) julij die p^o mo(r)tuus fuit dictus mag(nifi)^{cus} s(er)gius franciscus in rocca p(re)dicta an(n)o ii^o sue etatis [*inchiostro più chiaro*]³³⁰ in arce sua roccebandre

[mano C] Anno saxagesimo quarto die xvi^o ma(r)cij natus fredericus francisci de mo(n)fort filius jamdicti magⁿ(ifici) d(omi)ni nic(o)li fran(cis)^{cus} de m(o)nfort ex uxor(e) jamdicta int(er)ra petremell(a)r(e)

[mano C] Anno sexagesimo quinto die p^o maij in dicta t(er)ra petremell(a)r(e) natus fuit bericus franciscus filius eiusdem d(omi)ni ex eade(m) sua uxore [*inchiostro più chiaro*]³³¹ in t(er)ra sua petremell(a)r(e)

[mano C] Anno sexagesimo sexto seque(n)ti natus fuit magnificus Villanuccius fran(cis)^{cus} eiusdem d(omi)ni ex eade(m) uxore de mens(is) octobr(e) die v^o in dicta sua t(er)ra petremell(a)r(e)

[mano C, *inchiostro più chiaro*] Anno sexagesimo septimo die vigesimo qua(r)to me(n)si(s) aug(us)^{ti} in aurora obiit morte(m) excelle(n)s d(omi)na Johanna de Celano in t(er)ra petremell(a)r(e) [...] laudab[...] sua vita c(on)duxerat iam (?) [...] [...] [...] construxit (?). anno quinquagesimo septimo in dimidio sue etatis

[mano C, *inchiostro più chiaro*] Anno sexagesimo octavo die undecimo novembris [...] in [...] natus fuit mag(ni)ficus albericus franciscus filius eiusde(m) d(omi)ni ex eade(m) uxore in t(er)ra petremell(a)r(e)

³³⁰ Quest'ultima notazione è quasi sicuramente aggiunta in un secondo momento, ma con buona probabilità dalla stessa mano che verga la gran parte delle voci (forse al momento di scrivere le ultime due?). L'aggiunta successiva parrebbe confermata, oltre che dall'*inchiostro più chiaro*, dal fatto stesso che l'integrazione fornisce un'informazione in realtà già contenuta nella nota: «in arce sua roccebandre», che è quanto viene aggiunto, equivale di fatto all'indicazione «in rocca p(re)dicta», entrambe allusive al Castello dell'odierna Rocca D'Evandro.

³³¹ Anche in questo secondo caso, la precisazione finale («in t(er)ra sua petremell(a)r(e)») aggiunge un'informazione in realtà già annotata.

Capitolo 2

ILLUSTRARE LA *COMMEDIA* TRA FIRENZE E NAPOLI

TAVOLE

FIG. 1 – Add (Frontespizio, *Purgatorio*)

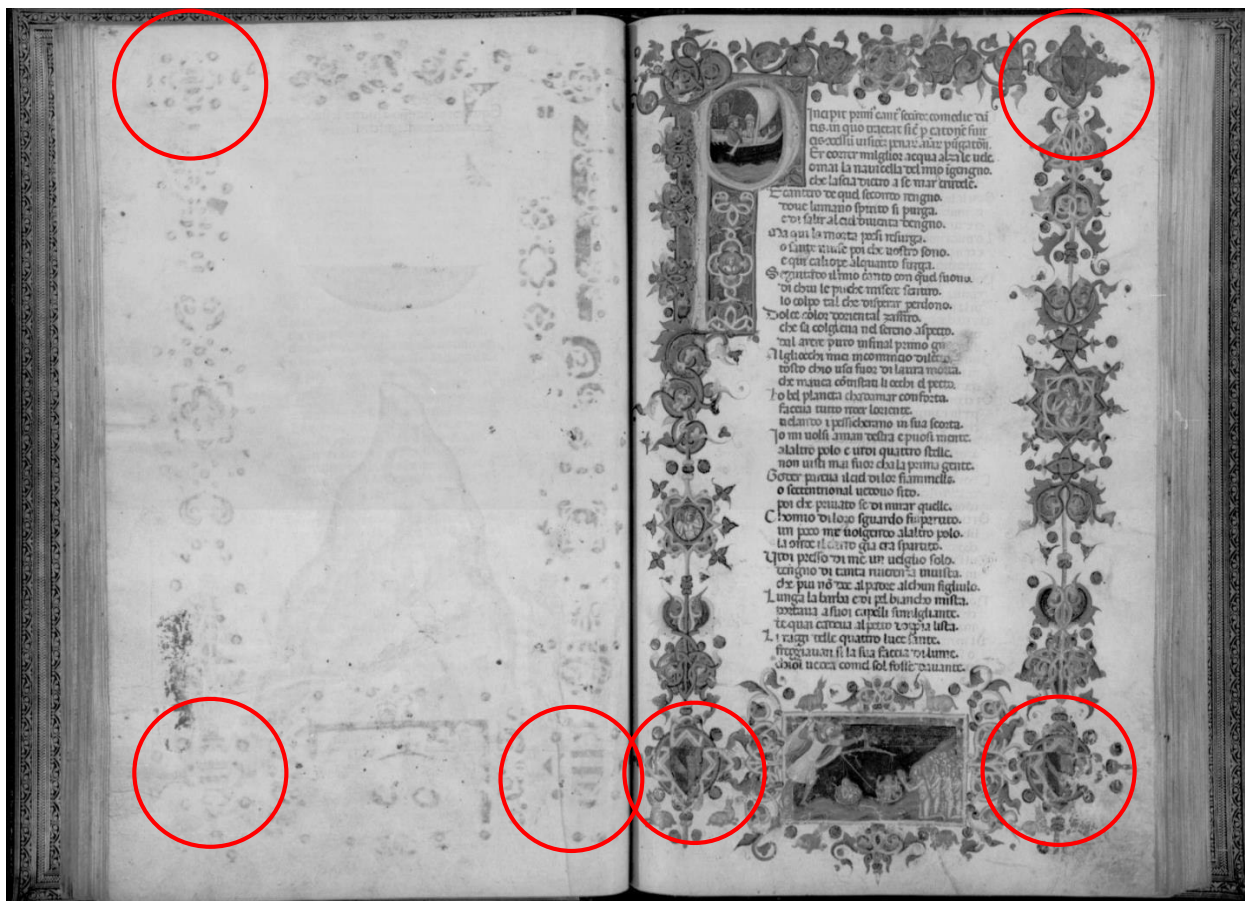


FIG. 4 – Add (Pg XXIII)

Deh non contender al asciutto scabbia.
che mi scolora pregava la pelle
ne a difetto di carne ch'io abbia.
Ma dimmi l uer di te e i son quello
du anime che la ti fanno scorta.
non rimaner che tu non mi fauelle.
La faccia tua che lagrima gia morta.
mi da di pianger mo no minor voglia.
risposi lui ueggendola si torta.
Pero mi di per dio che si uisfoglia.
non mi fa dir mentr io mi marauiglio.
che mal puo dir che e pieno altra uoglia.
Et egli a me de l'eterno consiglio.
cade uirtu nel'acqua e ne fa pianta.
rima a dietro ond'isi mi fornglio.
Tutta esta gente che piangendo tanta.
per seguitar la gola oltre misura.
in fame u' sete qui si rifa faata.
Di bere e di mangiar u' accente cura.
l'odor ch'este di pomo e de lo sprazzo.
che si distende su per la uerdura.
Et non pur una uolta questo spazzo.
girando si rinfresca nostra pena.
io dico pena e uoue dir solazzo.
Che quella uoglia a l'arbore ci mena.
che meno christo lieta a dir bel.
quando ne libero con la sua uena.
Et io a lui forse da quel di.
nel qual mutasti mo do a miglior uita.
cinqu'anni non son uolti usino a qui.
Se prima fu la possa in te finita.
di peccar piu che soruenisse l'ora.
del buon color ch' a dio ne rimarita.
Come se tu di qua uenuto ancora.
i n creza nouar la giu di sotto.
oue tempo per tempo si ristora.
Et egli a me si tosto m'ha contorto.
a ber lo uice assenzio de martiri.
la nella mia col su pianger dirotto.
Con suo prieghi te uoti e con sospiri.
tratto m'ha de le cotta oue s'aspetta.
e literato m'ha de gli altri giri.

FIG. 5 – St (Pg I)



FIG. 5a - Add (Pg I)

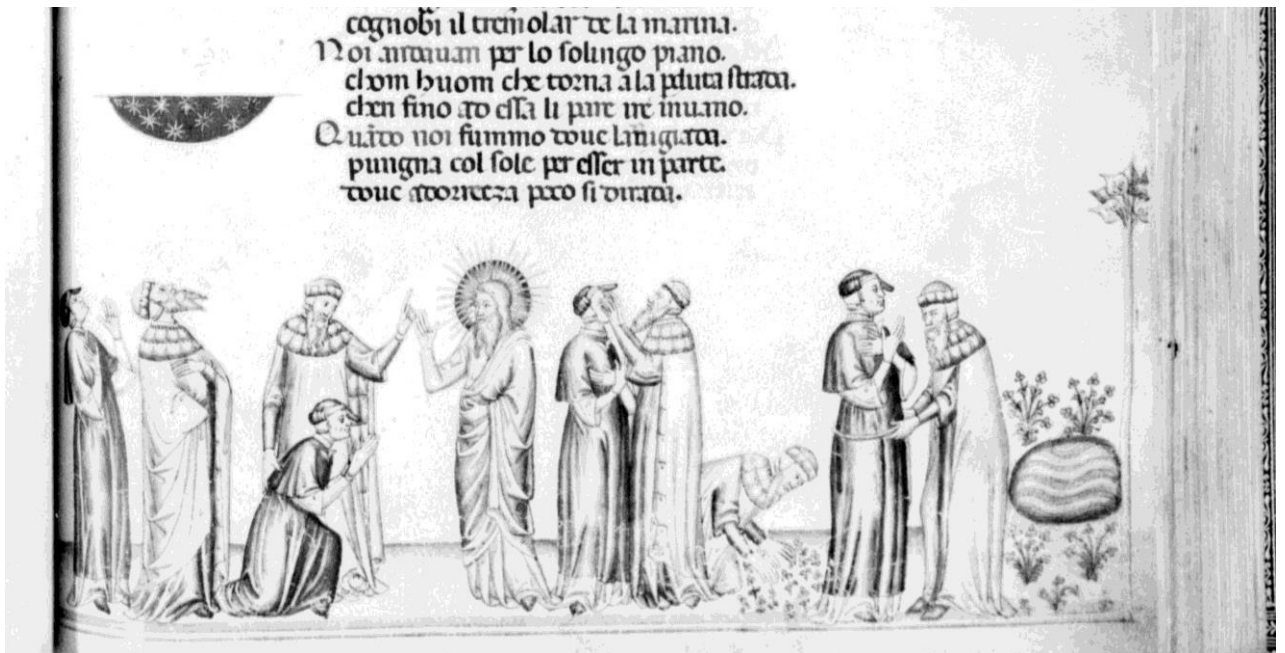


FIG. 6 – St (If V)



FIG. 6a – Add (If V)



FIG. 7 – St (If XVIII)

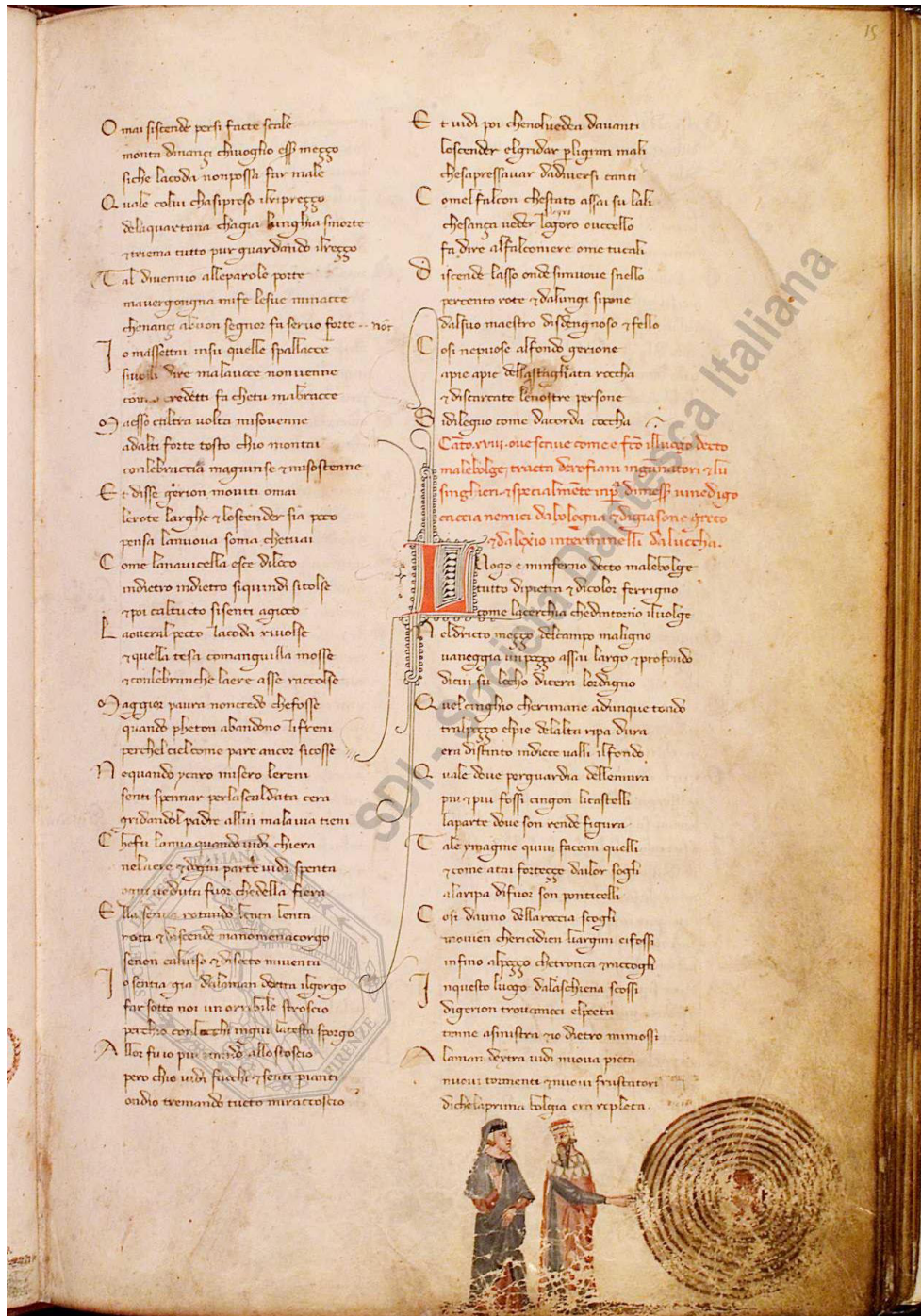
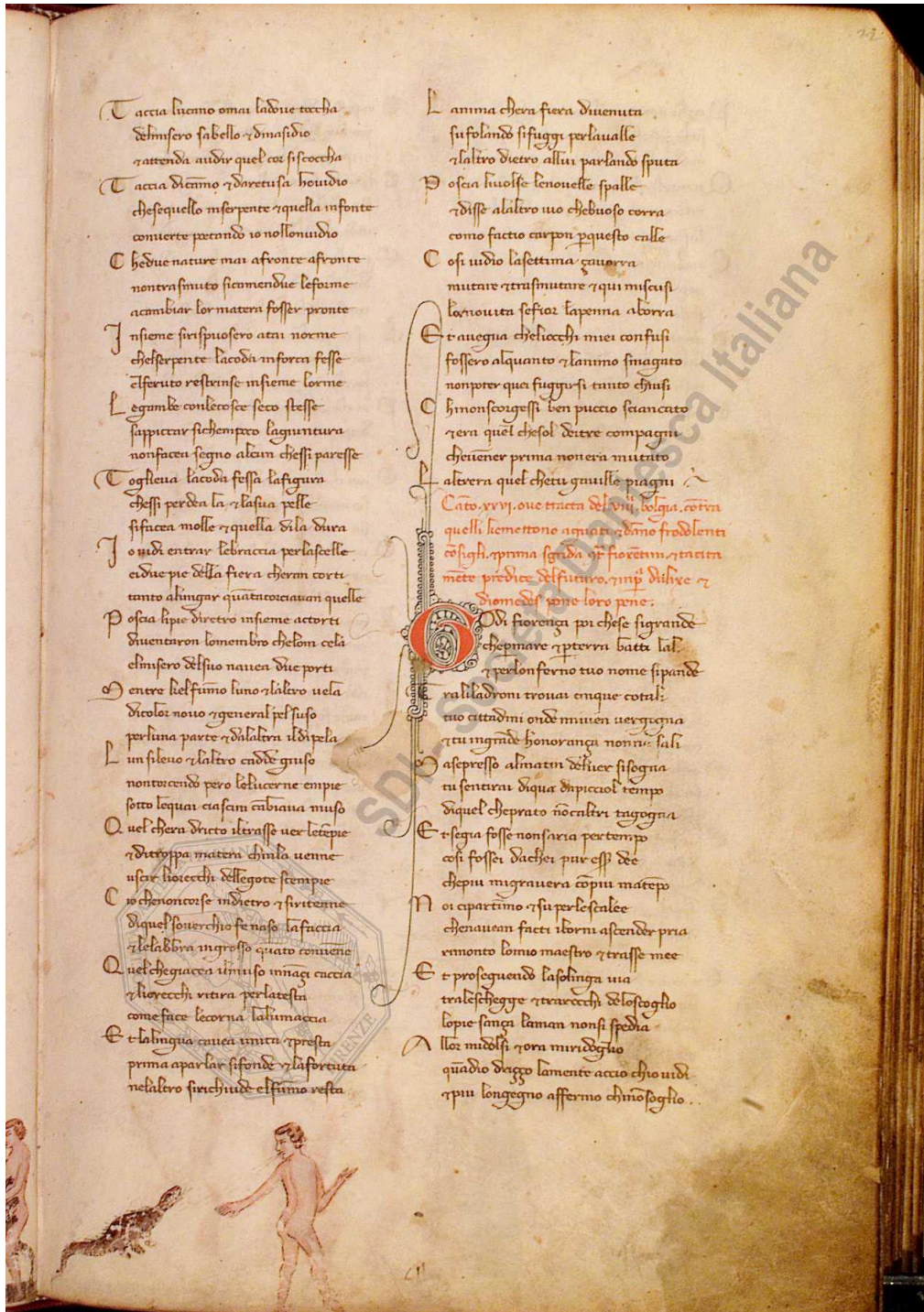


FIG. 8 – St (If XXV)



T accia liceno omai ladue taccha
 demifero sabello r dmasidio
 r attenda audir quel coi sicoccha
 T accia dicimo r daretusa heuidio
 chese quello mferente r quella in fonte
 comierte pcedo io non uudio
 C hedue nature mai a fronte a fronte
 non tra smuto sicomendue lesome
 a combiar lor matern fosser pronte
 nsieme sirspsuero atn norme
 cheser pente lacoda in foren fesse
 cferuto restense in sieme lorne
 L egande con lero se seco stasse
 sappictar sic hempo laguntura
 non faceu segno alcun chessi paresse
 T oglieua lacoda fessa lafigura
 chessi perdea la r lasua pelle
 sifacea molle r quella dila dura
 J uidi entrar lebraccia per lafelle
 cidue pie della fiera cherau corti
 tanto ahingur quata uociauon quelle
 P ofea hiepe dietro in sieme a torti
 diuentaron lomembro chelom cela
 chinsero del suo nauera due porti
 G entre del primo luno r laltro uela
 dieolo nouo r general pel suso
 per lina parte r d laltre uidi pela
 L un sileno r laltro cadde gniso
 non toccando pero letucce ne empie
 sotto lequai ciasam cubiana muso
 Q uel chera dinto itrasse uer letapie
 r ditroppa matern chila uenne
 usar hioecchi dellegore scempie
 C io cheronotose in dietro r siritenne
 di quel souerchio se nasso la faccia
 r lelabbra ingrosso quato conuene
 Q uel chegiaceu uimiso inuaci caccia
 r hioecchi vitara per latesta
 come face leorna latumaccia
 E t labingua cauea uimta r presta
 prima a parlar sifonda r laforcuta
 nelaltro sirciude el fumo resta

L amma chera fieru diuenuta
 su folando sfuggi per la ualle
 r laltro dietro allui parlando sputa
 P ofea huolse lenouelle spalle
 r disse alaltro uo chebuoso corra
 como factio carpon p questo calle
 C osi uudio la settima gauorra
 mutare r trasmutare r qui misusi
 lor noua setia r lapenna aborra
 E t auogna chelicchi miei confusi
 fossero alquanto r lanno smagato
 non per qua fuggo si tanto chusi
 C hion seorgeffi ben puero sciancato
 r eri quel chesol ditte compagni
 cheniener prima non era mutato
 laltre quel chetu gnulle piagni
 C ato. xxvj. oue traeta del viii. boiqu. corra
 quelli hemettono aquati r dmo fradlenti
 cohgh. prima sgrida of fiorera. r traeta
 mete predice dffuuro. rimp dithre r
 Diomedes uio loro pne.
C Di fiorenza poi chese sigrande
 chepmare r pterru batta lab
 r perlonferno tuo nome sipande
 r alidroni trouai emque cotali
 tuo cittadini onde muera uer gagna
 r tu ingrade honoranca nonna lali
 S asepresso almatin de hiepe sifogna
 tu sentrai diqua dnpiccol tempo
 di quel cheprato nocetra ragogna
 E t sega fosse non saria per tempo
 coti fosse dachet pur ess de
 chepu ingrauera copiu matepo
 N oi cparitimo r su per le scalee
 chenauean facti ilorni ascender pria
 r monto lomo maestro r trasse mee
 E t proseguendo lafotinga uia
 tralechegge r trarecchi delostaglio
 lopie sangi laman non si spedia
 A lloz midisti rora miridaglio
 quadio dizzo lamente accio chio uidi
 r piu longegno affermo chimo foglio

FIG. 9 – St (If I-II)



FIG. 10 – St (If III)



FIG. 11 – Napoli, BNC, ms. XIII.C.4



FIG. 12 – Add (Pg XXVI)

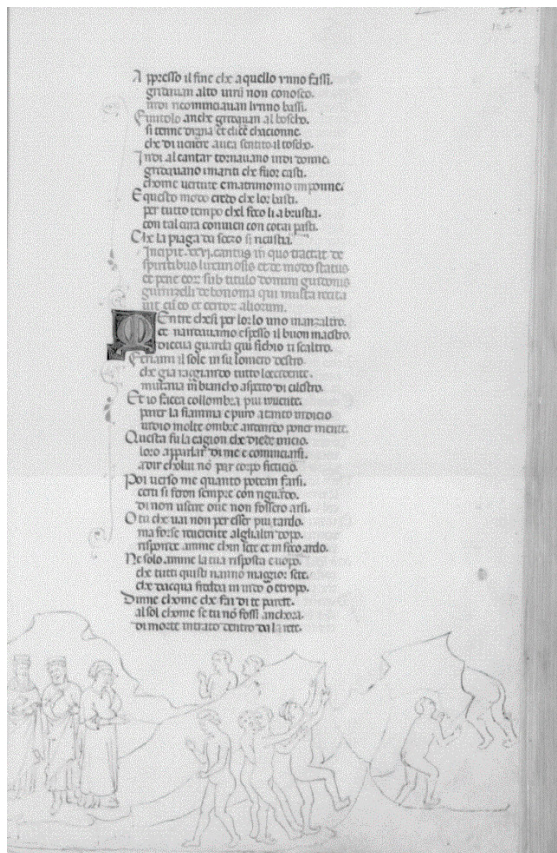


FIG. 12a – Add (Pg XXVII)

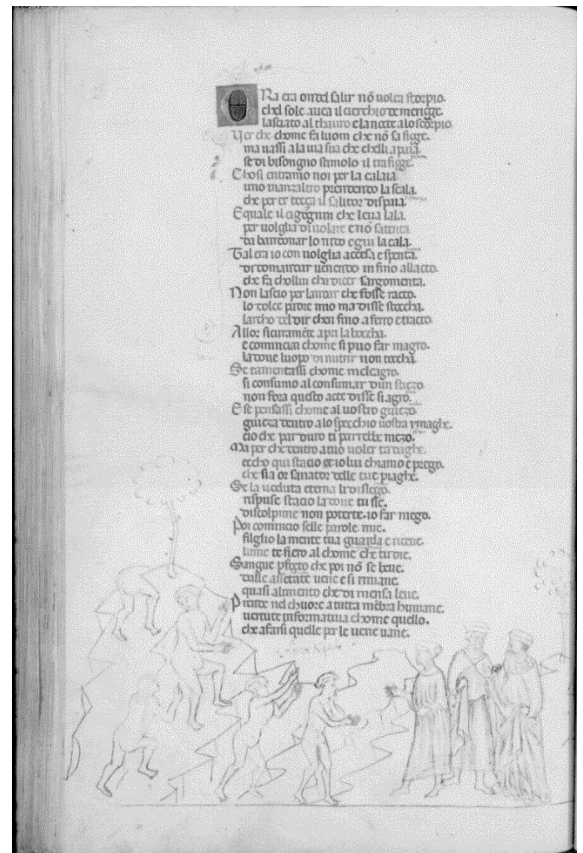


FIG. 13 – St (If I)



FIG. 13a – Add (If I)



FIG. 13b – Rehd (If I)



FIG. 14 – St (If II)



FIG. 14a – Add (If II)



FIG. 14b – Rehd (If II)



FIG. 15 – St (If XXI)



FIG. 15a – Add (If XXI)

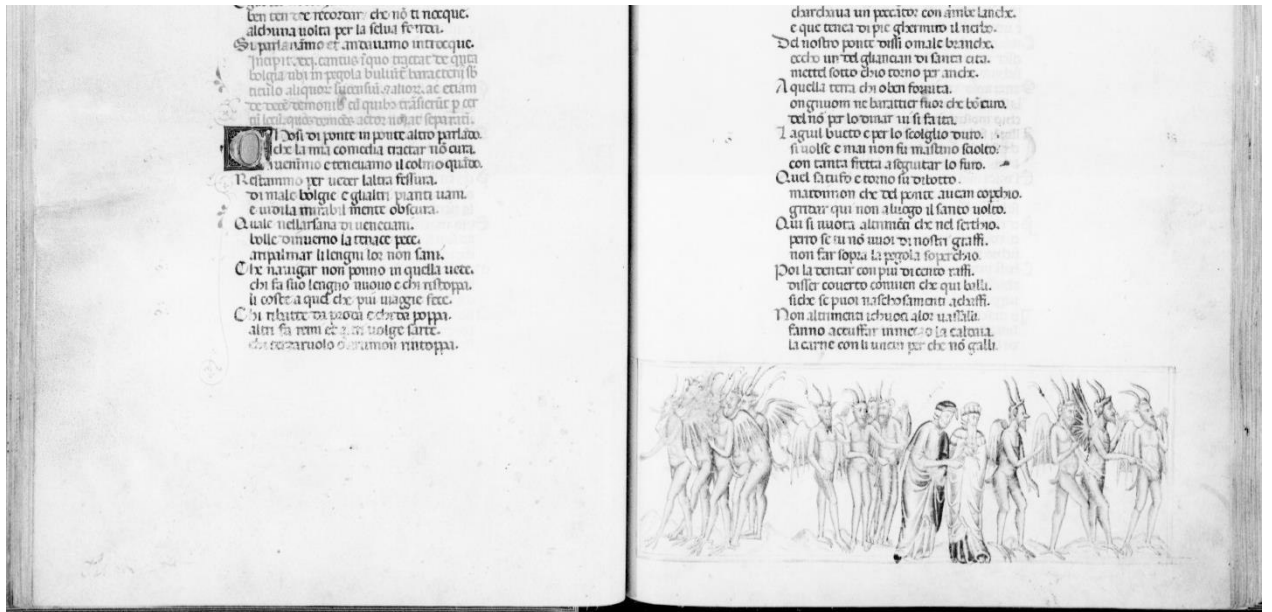


FIG. 16 – St (If XXIII)



FIG. 16a – Add (If XXIII)



FIG. 17 – St (Pg II)



FIG. 17a – Add (Pg II)

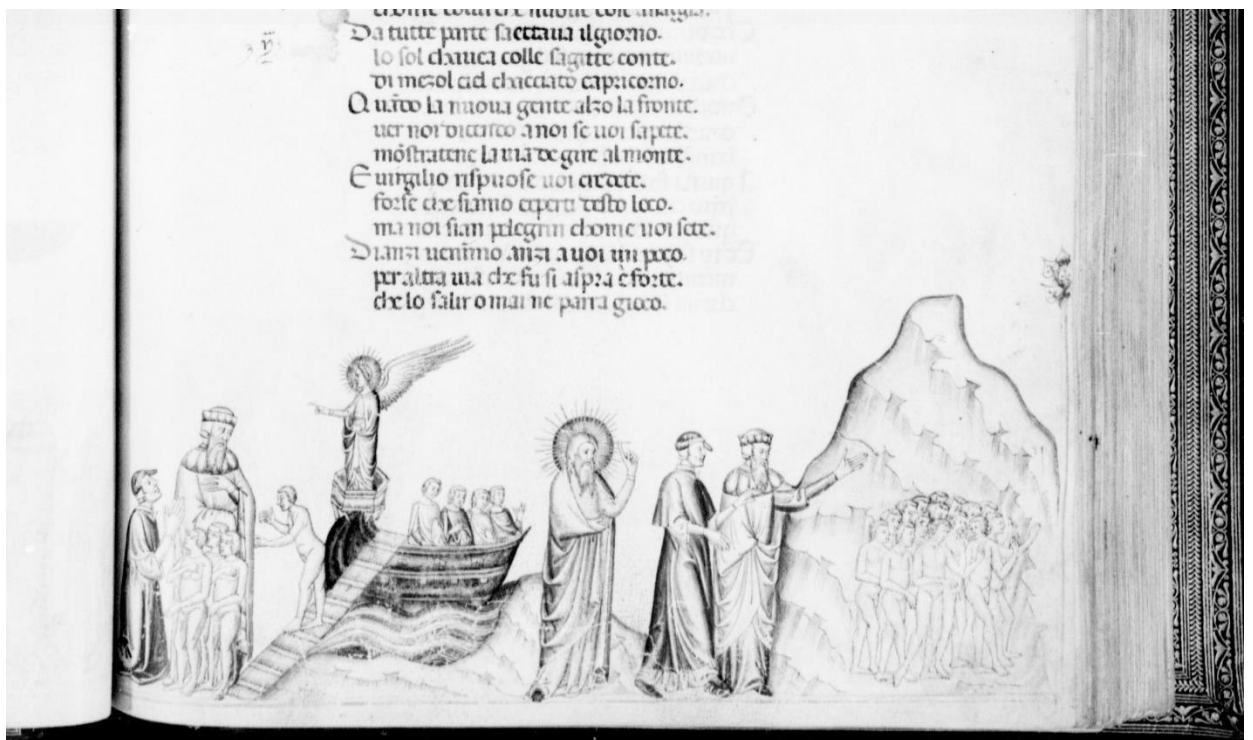


FIG. 18 – St (If XIII)



FIG. 18a – Add (If XIII)



FIG. 19 – St (If XIX)



FIG. 19a – Add (If XIX)



FIG. 19b – mss. Ottimo Commento (If XIX)

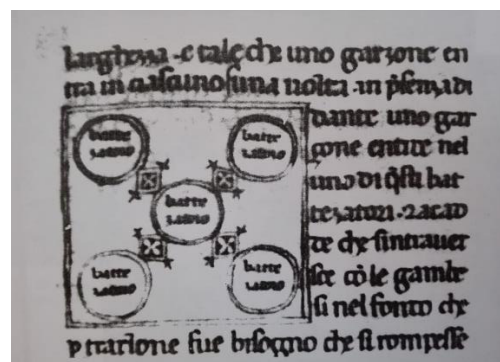
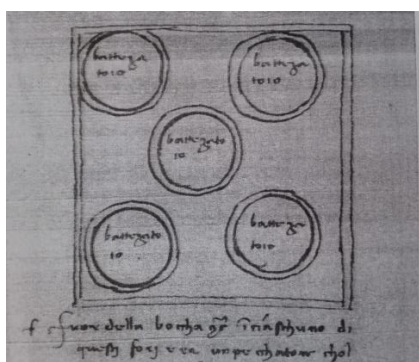


FIG. 20 – St (*If XIV*)



FIG. 20a – Add (*If XIV*)



FIG. 20b – Po (*If XIV*)



FIG. 20c – Add (If VI)



FIG. 20d – Po (If VI)



FIG. 20e – St (If XVI)



FIG. 20f – *Bibbia di Malines*



FIG. 21 – St (If XV)



FIG. 21a – Add (If XV)



FIG. 22 – St (If XVII)



FIG. 22a – Add (If XVII)



FIG. 22b – Po (If XVII)



FIG. 22c – Eg (If XVII)



FIG. 23 – St (If XVIII)



FIG. 23 – Add (If XVIII)



FIG. 23b – St (If XI)

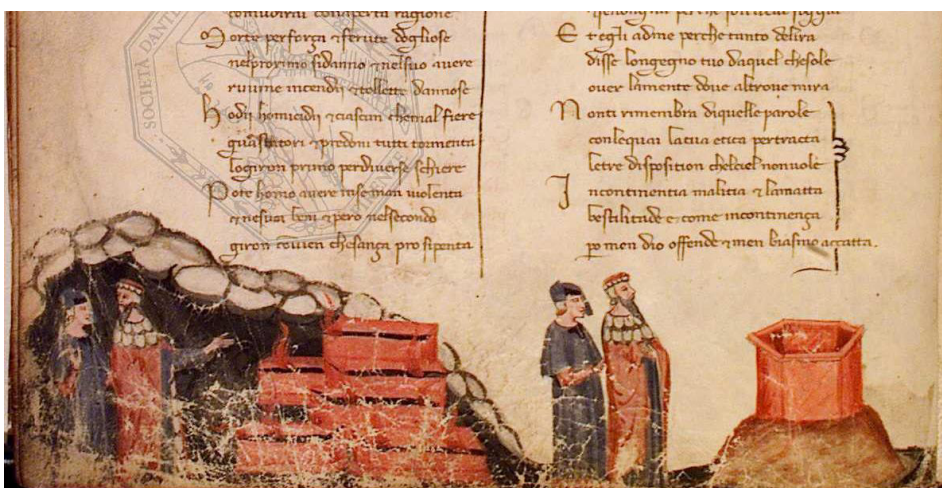


FIG. 24 – St (If XXII)



FIG. 24a – Add (If XXII)

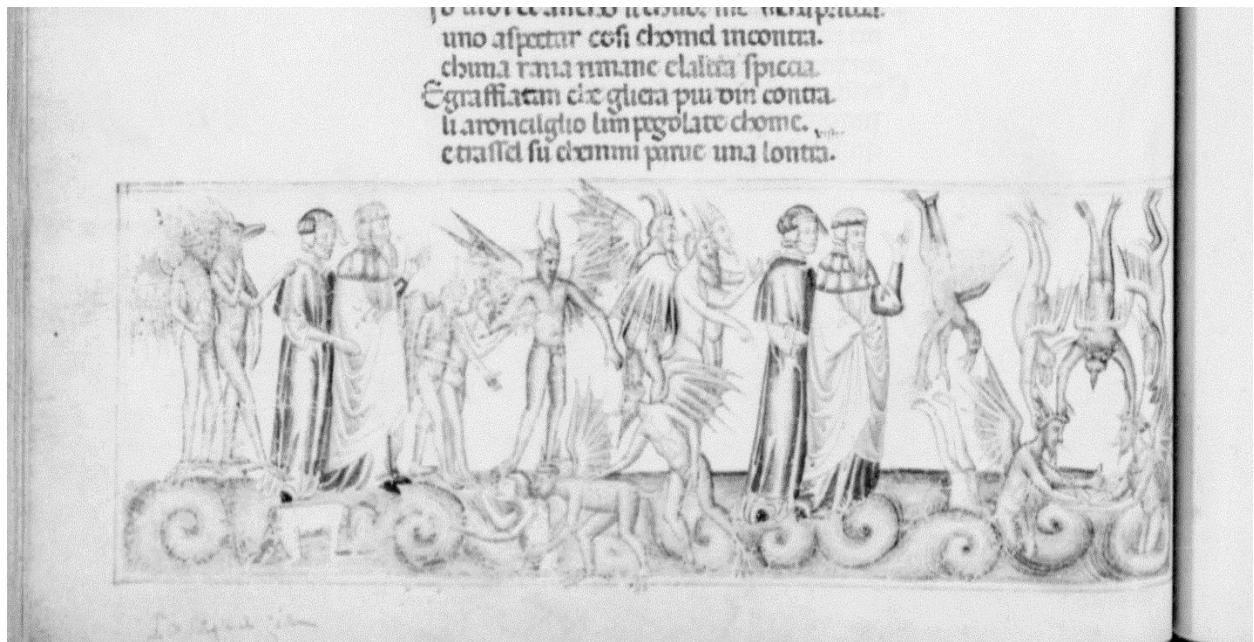


FIG. 26 – St (*If XXIV*)

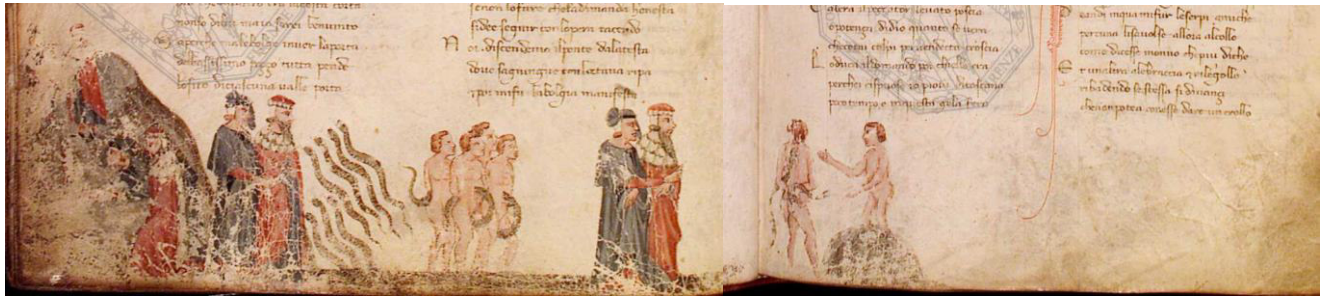


FIG. 26a – Add (*If XXIV*)



FIG. 26b – Vanni Fucci (*If XXIV*)

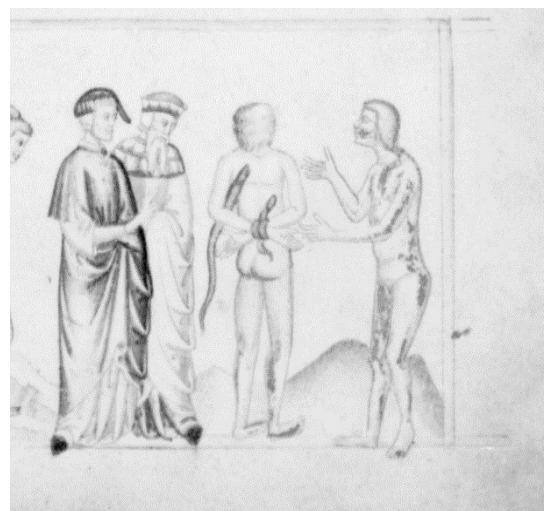


FIG. 27 – St (If XXV)



FIG. 27a – Add (If XXV)



FIG. 28 – St (If XXIX)



FIG. 28a – Add (If XXIX)

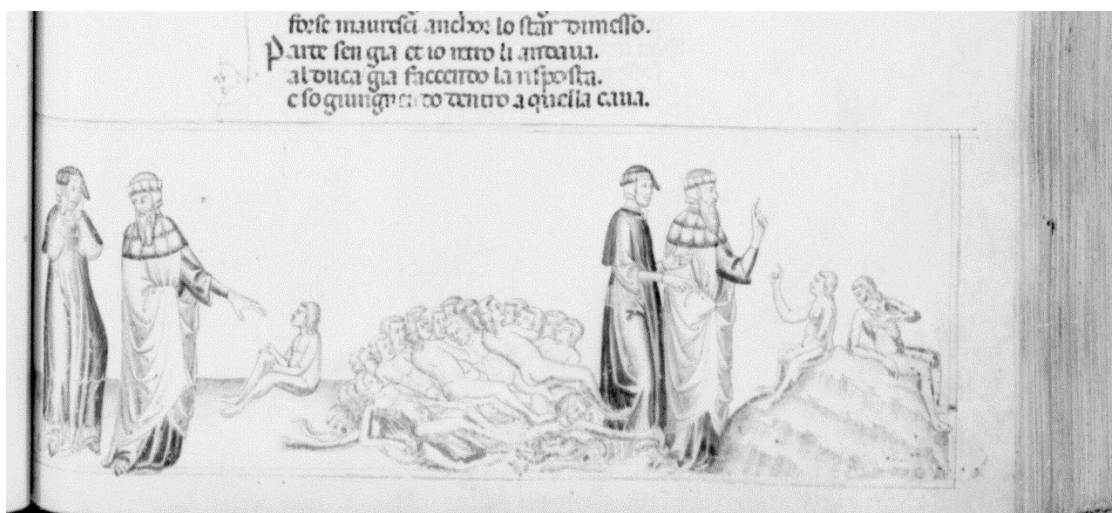


FIG. 29 – St (If XXX)



FIG. 29a – Add (If XXX)

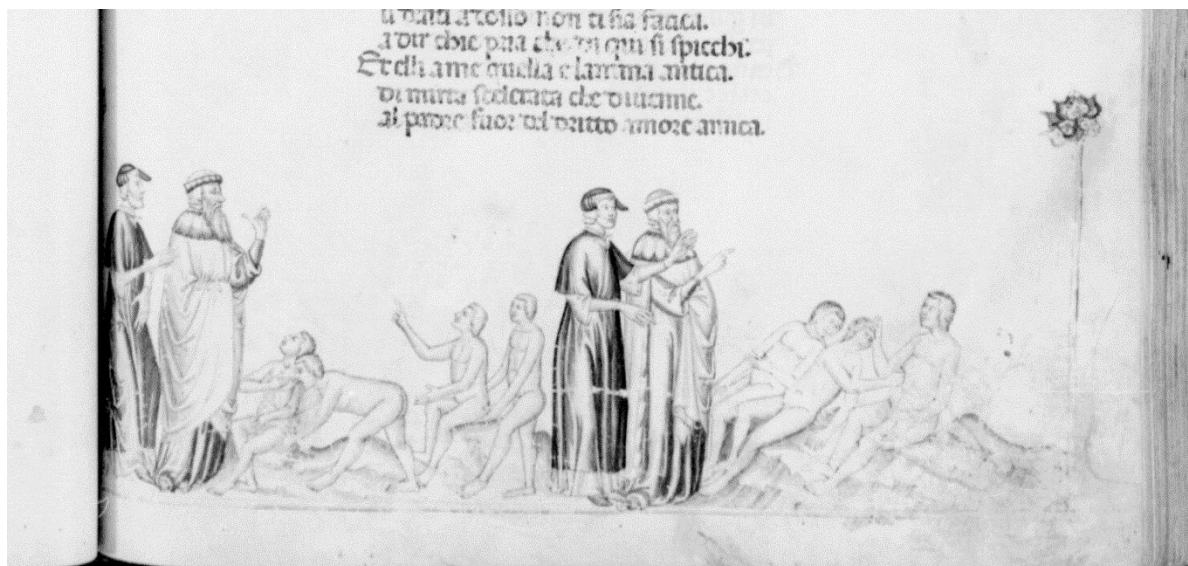


FIG. 30 – St (If XXXI)



FIG. 30a – Add (If XXXI)



FIG. 31 – St (If XXXIII)



FIG. 31a – Add (If XXXIII)



FIG. 33 – St (If XXXIV)



FIG. 33a – Add (If XXXIV)



FIG. 34 – St (*If XXXIV*)



FIG. 34a – Add (*If XXXIV*)



FIG. 36 – St (Pg VIII)



FIG. 36a – Add (Pg VIII)

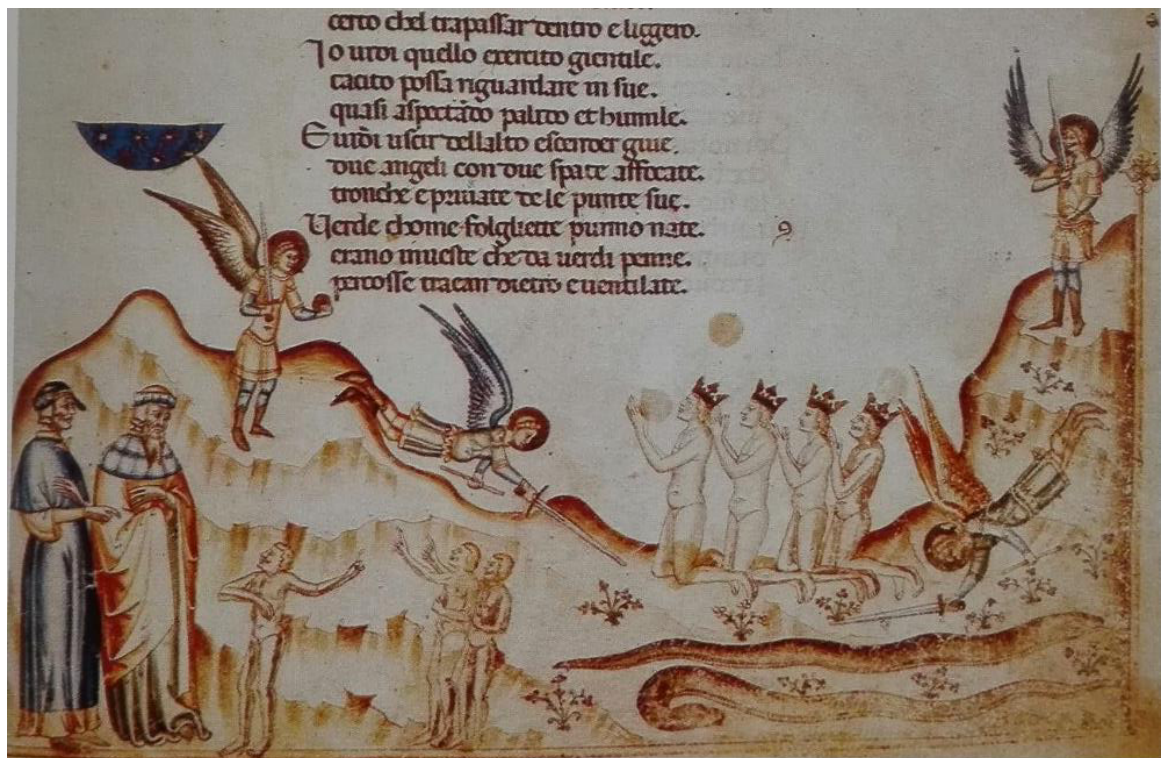


FIG. 37 – St (Pg XIII)

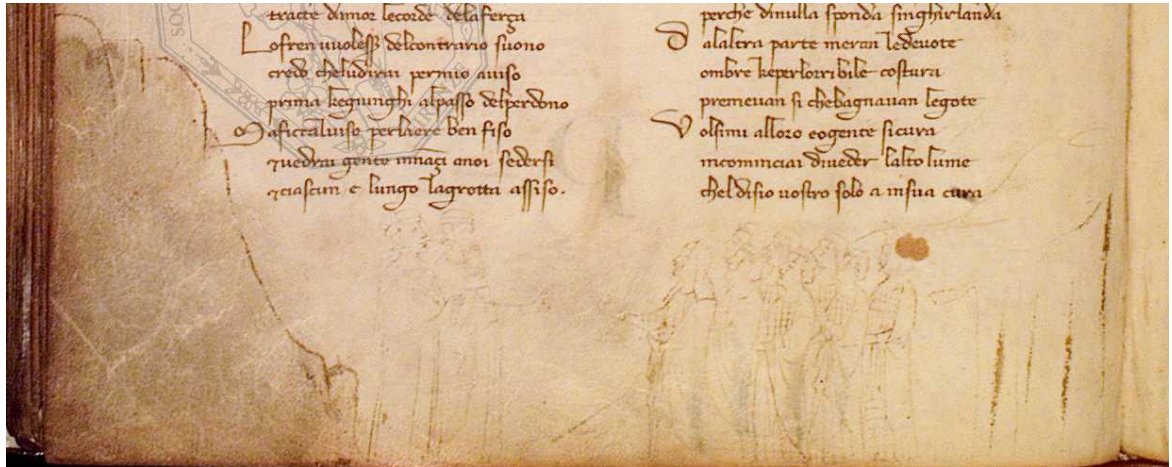


FIG. 37a – Add (Pg XIII)



FIG. 37b – St (Pg XIII)

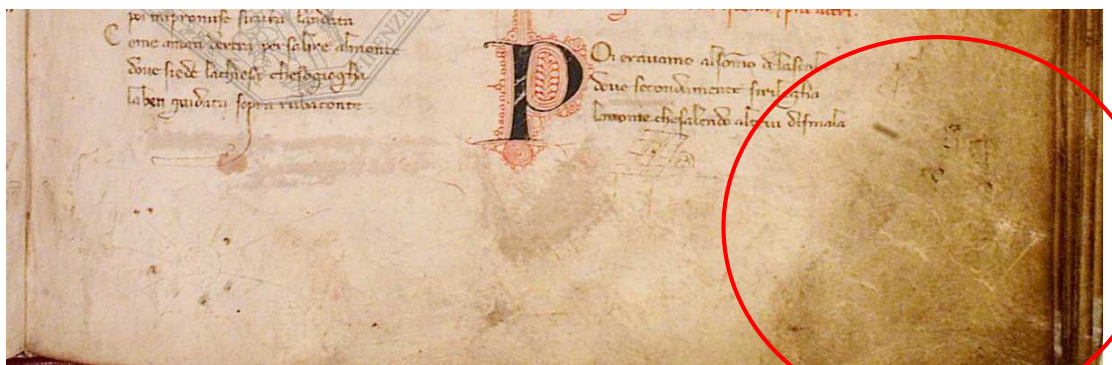


FIG. 38 – St (Pg XVIII)

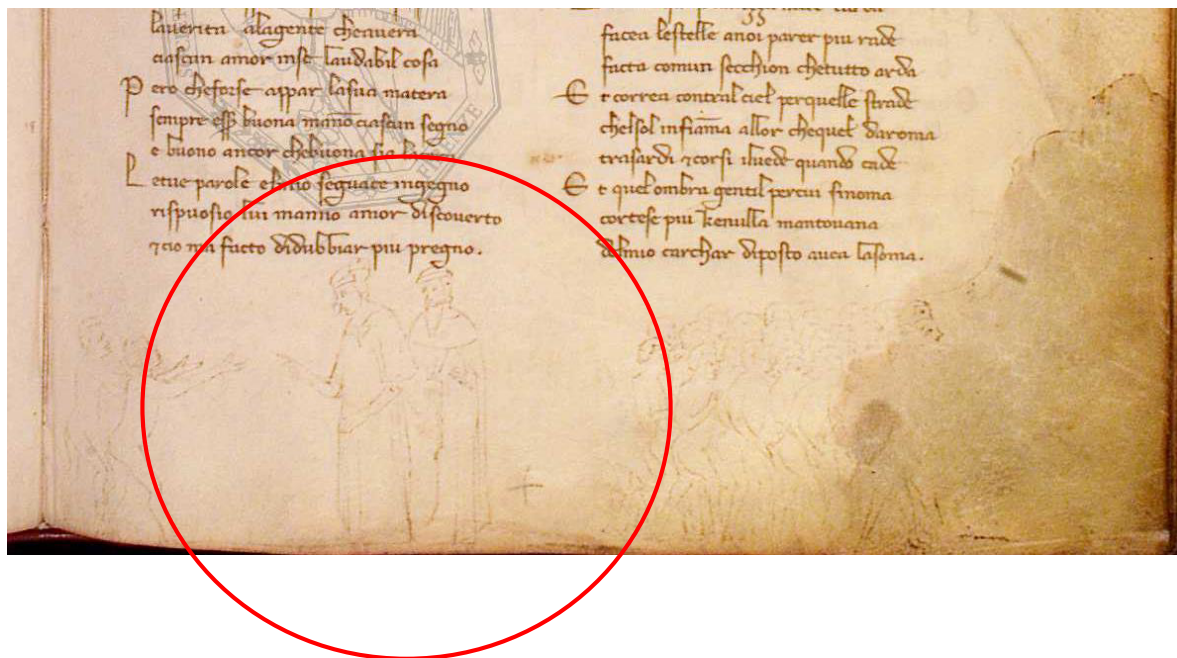


FIG. 38a – Add (Pg XVIII)



FIG. 39 – St (If XVI)



FIG. 39a – Add (If XVI)

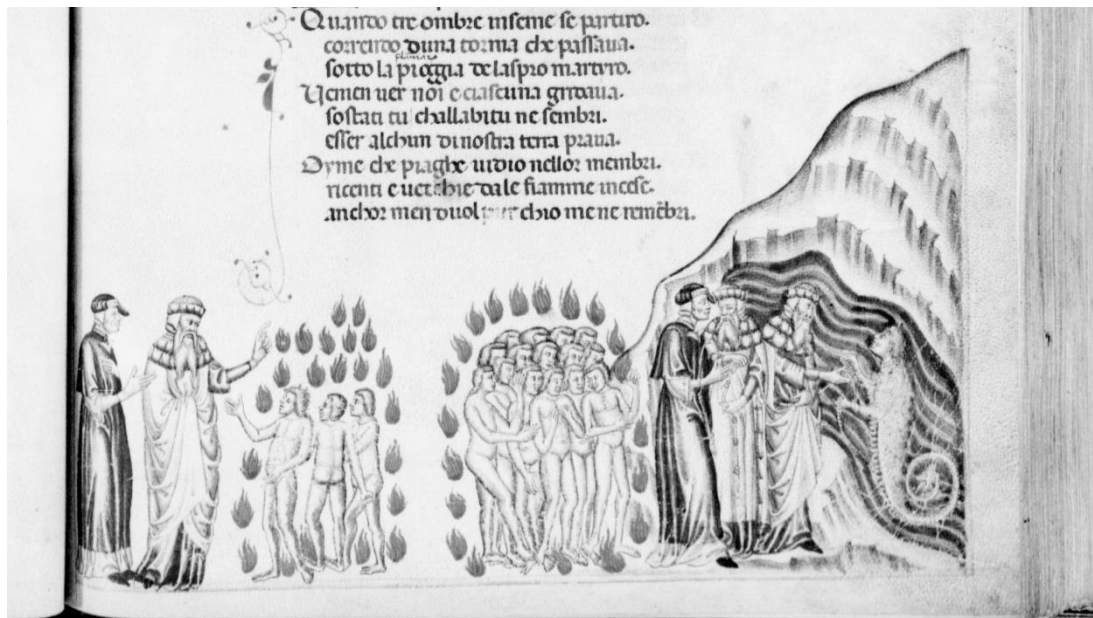


FIG. 39b – Po (If XVI)



FIG. 40 – St (Pg XV)



FIG. 40a – Add (Pg V)



CONTINUITÀ ICONOGRAFICHE LUNGO L'ASSE PISANO-GENOVESE

3.1. Chantilly, Musée Condée, ms. 597

Il ms. dantesco oggi a Chantilly è un codice largamente noto agli studiosi, debitamente indagato tanto da un punto di vista testuale e codicologico-paleografico¹, quanto storico-artistico² ed esegetico-letterario³. L'esemplare anzi rappresenta un caso felicissimo di indagine sul libro manoscritto a tutto tondo, sostenuta da un proficuo dialogo tra esperti e dalla cooperazione delle singole competenze, oltre che – condizione nient'affatto secondaria – dalla natura stessa del testimone, realizzato tenendo fede alle direttive di un progetto autoriale ben preciso, svolto sotto la supervisione di un acuto esegeta quale fu il frate carmelitano Guido da Pisa⁴.

¹ Per una descrizione del manoscritto, cfr. le schede codicologiche di BMS, pp. 216-218; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., p. 111, scheda nr. 25; F. ROMANINI, *Altri testimoni della «Commedia»*, cit., p. 50; e più in dettaglio CCD, (scheda nr. 42, di M. RINALDI), pp. 473-474 e ID., *Note ai testi*, in GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose: declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. RINALDI, appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno, 2013, pp. 1021-1052. Sugli aspetti più strettamente codicologici e paleografici, cfr. G. POMARO, *Codicologia dantesca I. L'officina di Vat*, in «Studi danteschi», LVIII, 1986, pp. 343-374 e relativa bibliografia.

² Il lungo dibattito storico-artistico attorno alla paternità delle miniature del *Dante* Chantilly, parte – come vedremo – di una riflessione più ampia sui protagonisti della pittura e della miniatura pisana della prima metà del Trecento, è oggi ripercorso e discusso in C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 31-45 (alcune anticipazioni in EAD., «Per verba» e «per imagines». *Un commento illustrato all'Inferno nel Musée Condée di Chantilly*, in *Intorno al testo*, cit., 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», II, 2004, pp. 374-384).

³ Fondativi a questo riguardo gli studi di L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, cit., pp. 23-49; EAD., *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, cit., pp. 601-639; EAD., *Un sistema esegetico complesso: Il Dante di Chantilly di Guido da Pisa*, cit., pp. 83-100 (anticipazione di EAD., *Guido da Pisa's "Chantilly" Dante: A Complex Exegetical System*, in *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, edited by P. Nasti e C. Rossignoli, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 180-206); Cfr. da ultimo, EAD., *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, cit., pp. 17-24.

⁴ Un tentativo di ricostruzione della biografia del frate, sulla base della documentazione archivistica nota, nell'utilissima voce di A. TERZI, *Guido da Pisa*, in DBI, LXI, 2003, pp. 411-417. Sul profilo di Guido da Pisa commentatore di Dante, cfr. S. BELLOMO, *Guido da Pisa*, in *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 268-280, F. FRANCESCHINI, *Guido da Pisa*, in CCD, pp. 268-282, con discussione aggiornata della bibliografia. Si deve poi a Michele Rinaldi l'ultima edizione critica del testo delle *Expositiones* (GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit.), basata sul nostro manoscritto (Chantilly, Musée Condée, ms. 597, siglato Cha), una volta stabilito che l'unico altro testimone superstite del testo (Londra, British Library, ms. Additional 31918, siglato Br) sia da ritenersi *descriptus* di Cha. Concorde S. BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. I*, cit., p. 65, secondo il quale «l'influsso dell'antigrafo si manifesta anche nell'organizzazione materiale del manufatto e soprattutto nell'aspetto grafico»; di parere contrario invece S. BELLOMO, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle Expositiones di Guido da Pisa (prime note e appunti)*, in «Lettere italiane», XXXI, 1979, pp. 153-175, alle pp. 154-159, che lo dice collaterale di Cha. Il

Può dirsi difatti oggi pienamente accolta l'ipotesi secondo la quale il *Dante* di Chantilly – latore dell'*Inferno* dantesco accompagnato dall'ampio commento di Guido, le *Expositiones et gloses super Comediam Dantis*⁵, cui ancora segue, nelle ultime carte, la *Declaratio*, un riassunto in volgare della prima cantica, corredato di chiose latine⁶ – rappresenti l'esemplare di dedica che il frate carmelitano volle destinare a Lucano Spinola, console dei Pisani a Genova al momento dell'allestimento del testimone, e personalità colta e influente nelle vicende pisane del tempo⁷. Il destinatario di questa lussuosa impresa (o forse anche committente della stessa⁸) risulta espressamente richiamato nel *titulus* che introduce alle *Expositiones* (c. 31r) e in quello che precede la *Declaratio* (c. 239r): le prime sono dette composte «per fratrem Guidonem pisanum ordinis Beatae Mariae de Monte Carmeli ad nobilem virum Dominum Lucanum de Spinolis de Ianua»; la seconda, con medesima formula, «per fratrem Guidonem [...] ad nobilem virum dominum Lucanum de Spinolis de Ianua»⁹. Tra i racemi del fregio marginale destro della carta contenente il frontespizio dell'*Inferno* (c. 1r) e di quella che introduce al commento (c. 31r) si rintracciano peraltro – seppur oggi molto deteriorate – le armi degli Spinola¹⁰.

testo trådito dal codice londinese risulta comunque prezioso per il ripristino della porzione finale delle *Expositiones*, in Cha mancante a causa della perdita dell'ultima carta del codice. In proposito, rimando in particolare alla *Nota ai testi* dell'edizione Rinaldi (pp. 45-90) e ai 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», XI, 2011, pp. 109-136).

⁵ Cfr. da ultimo M. RINALDI, in CCD, pp. 473-474, con bibliografia pregressa.

⁶ Su questo breve poemetto in terza rima, che sintetizza il contenuto dell'intero poema dantesco, con particolare attenzione all'*Inferno*, cfr. S. BELLOMO, *Guido da Pisa*, cit., pp. 269-270; F. FRANCESCHINI, *Guido da Pisa*, cit., p. 270; M. RINALDI, *Introduzione*, cit., pp. 14-15.

⁷ Trattasi di «Lucano di Giorgio Spinola del fu Alberto del fu Guido, del ramo di San Luca», come appurato da C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 26, sulla scorta di N. 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 F. 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», II, 2002, pp. 64-103, alle pp. 93-100 e documentazione ivi citata; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 26-27, 58-64.

⁸ Come osserva C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 58: «se è probabile che sia stato Guido a seguire le varie fasi dell'allestimento del codice, commissionandone la realizzazione, [...] è altresì verisimile che sia stato lo Spinola a finanziare tale dispendiosa impresa editoriale».

⁹ Come già segnalato da C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 25-26. Cito da GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 239; ID., *Declaratio*, cit., p. 985.

¹⁰ Lo stemma di famiglia fu identificato da F.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 A. Della Torre e P.L. Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, pp. 79-136, a p. 90: «lo scudo dominante su 'l fregio esterno [...] è lo stemma degli Spinola di Genova: fascia orizzontale di tre righe di scacchi, color rosso e argento, in campo d'oro». I repertori di G. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, cit., e V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Bologna, Forni, 1981, p. 422, fanno inoltre menzione di «una spina di botte di rosso, in palo» (G. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico*, cit., p. 557).

Il codice è vergato in un'elegante e regolare «lettera bastarda cancelleresca»¹¹, e impaginato su due colonne di scrittura, sia per quanto concerne la copia del testo dell'*Inferno* sia per la stesura del commento immediatamente a seguire e della *Declaratio* copiata in fondo al codice. L'esemplare è poi corredato, com'è noto, di un ricco apparato iconografico, costituito di tre grandi iniziali abitate (la *N* incipitaria dell'*Inferno*, a c. 1r [fig. 1]; la *S* del *Prologus* delle *Expositiones*, a c. 31r [fig. 2]; la *A* che apre la prima *Deductio textus de vulgari in latinum* del commento, a c. 31r¹² [fig. 3]), di un ampio riquadro figurato collocato in alto sul frontespizio delle *Expositiones*, appena sopra il *Prologus* (c. 31r), raffigurante il *Banchetto di Baltasar* e la *Profezia di Daniele*¹³ [fig. 2], e infine di 52 miniature collocate esclusivamente sul margine inferiore delle carte successive¹⁴, distribuite all'incirca una per canto, con poche eccezioni¹⁵.

Di questo nutrito gruppo di illustrazioni *en bas de page*, le prime due esulano dalla narrazione per immagini del viaggio dantesco vero e proprio e forniscono indizi utilissimi all'inquadratura critica dell'impresa esegetico-visiva: la prima, mettendo in figura la scena della consegna del manoscritto di Guido al destinatario Lucano, offre una sorta di corrispettivo figurato della sottoscrizione del codice¹⁶ [fig. 2]; la seconda contestualizza la 'storia' che sta per essere narrata, visualizzando gli eventi salienti connessi al momento storico in cui prende avvio il viaggio di Dante, ovvero l'indizione del Giubileo coincidente con la sede imperiale vacante [fig. 3]. Le 50 miniature restanti, come sequenze sceniche, traducono invece in immagine le tappe del viaggio di Dante nel primo regno oltremontano. La serie di miniature narrative impreziosisce le carte che tramandano le *Expositiones* e non

¹¹ M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., p. 111. Come precisa la studiosa, si tratta di una scrittura per così dire contaminata, risultato dell'«adattamento di una scrittura testuale ad un modello corsivo» (p. 88), un fenomeno, come sottolineato già da G. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 353, «non molto comune, in quanto richiede un copista di esperta impostazione 'tradizionale' ma aperto alla nuova committenza». Siamo non a caso, com'è noto, di fronte al copista di Vat, per cui cfr. *infra*.

¹² Sulla valenza esegetica di queste iniziali figurate e la loro specifica funzione di orientamento alla lettura del poema, rinvio alle importanti ricerche di L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, cit., pp. 32-43; EAD., *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, cit., pp. 610-613; e più distesamente EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 90-98. Qualche prima riflessione sulle illustrazioni incipitarie di Cha si rintraccia già in M. MEISS, *An Illuminated 'Inferno' and Trecento painting in Pisa*, in «The Art Bulletin», 1965, 1, pp. 21-34, alle pp. 21-22, poi confluita in ID., *The smiling pages*, cit., pp. 53-55. Le tre miniature sono descritte e riconsiderate anche alla luce della pittura e dei modelli iconografici coevi da C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 82-88. Ulteriori considerazioni in merito nel prosieguo di questa analisi.

¹³ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 98-100; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., 83-86.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 55.

¹⁵ Più di una miniatura è riservata ai seguenti canti: *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).

¹⁶ Su questa miniatura, cfr. *infra*.

quelle latrici del testo dantesco, un dettaglio opportunamente valorizzato dagli studi¹⁷, con particolare riferimento alla forte valenza esegetica sottesa a una scelta simile, del tutto insolita nel più ampio panorama illustrativo della *Commedia*: in questo caso il corredo funge difatti, come è stato più volte ricordato, da «sostituto visuale della narrazione dantesca, contestualmente assente»¹⁸, così «orientando la lettura dell'opera e integrando, in funzione paratestuale, il discorso affidato al testo verbale»¹⁹.

Il sistema illustrativo cui fa capo il corredo del *Dante* di Chantilly è del tipo narrativo – con scenette di modesta estensione, prive di cornice e collocate, come detto, unicamente sul margine inferiore delle carte²⁰ – ma non simultaneo, cioè privo dell'iterazione di poeti e personaggi sulla scena in funzione sequenziale: nei pochi casi in cui il progetto iconografico preveda, difatti, la scansione di un canto in più figurazioni, queste vengono debitamente separate e raffigurate ciascuna nel margine inferiore della sezione di commento corrispondente. La progressione narrativa delle immagini – e in particolare l'idea 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 le splendide figurazioni di Dante e Virgilio che, sul margine esterno di c. 48r, varcano la porta dell'Inferno [fig. 7] o, ancora sull'estremità marginale destra di c. 53r, si accingono a entrare nel nobile castello del Limbo [fig. 19]. Nello stesso ordine di considerazioni rientra anche la scelta di concentrare, in qualche caso²¹, la narrazione visiva a ridosso di due carte adiacenti oppure di estendere la raffigurazione di un unico episodio sulla lunghezza di due carte contigue²², guadagnando così in dinamismo delle figure e ariosità delle scene.

La tipologia illustrativa qui impiegata è dunque prossima a quella adottata dal manoscritto dantesco Strozziano 152 – pur con le dovute differenze di impostazione²³ – e ampiamente attestata tra gli esemplari della *Commedia* realizzati nell'Italia meridionale, tra

¹⁷ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, cit., p. 50; EAD., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., p. 36; EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 83-84, 86. Cfr. anche C. CALENDÀ, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, cit., a p. 421; e da ultimo C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 46.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 83-84.

²⁰ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 47 e 55.

²¹ Cfr. le miniature relative ai canti V (cc. 60v-61r) e XV (cc. 113v-114r) dell'*Inferno*.

²² 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 dei centauri a cc. 96v-97r; dei tiranni a cc. 98v-99r).

²³ Come visto nel cap. 2 (*Illustrare la Commedia tra Firenze e Napoli*), la peculiarità del corredo trådito dal ms. Strozziano risiede nella figurazione di un alto numero di episodi per canto, molti dei quali concentrati in un solo *bas de page* e ben distinti gli uni dagli altri mediante la ripetizione delle figurine dei due poeti in viaggio.

cui basti citare la copia napoletana di Strozzi 152, ms. Additional 19587, qui ampiamente considerata²⁴. Si tratta – com'è noto – di un sistema illustrativo largamente adoperato per la decorazione dei manoscritti di materia cortese e cavalleresca²⁵, del tutto familiare nel contesto pisano-genovese²⁶ e, in questa direzione – si dovrà credere – particolarmente gradito al destinatario Lucano Spinola²⁷

Al novero delle illustrazioni narrative che danno figura agli episodi principali della prima cantica, si unisce una serie di accurati inserti decorativi, rintracciabile 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 *Espositiones* e della *Deductio textus* del primo canto del poema)²⁸ e una meticolosa suddivisione delle partizioni del commento, affidata a rubriche, segni paragrafali e sottolineature in rosso delle terzine di volta in volta citate e commentate²⁹. La scrupolosa *mise en page* – in costante dialogo con le figurazioni realizzate nel margine inferiore – fornisce indicazioni puntualissime al lettore e si rivela dunque strettamente funzionale al commento contenuto nelle medesime carte, articolato secondo una rigida suddivisione delle glosse, che – come è stato ampiamente

²⁴ Cfr. part. §2.2.

²⁵ Cfr. P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 92; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., p. 6; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 194-202.

²⁶ Circa la possibilità di ascrivere una cospicua produzione miniata di codici cavallereschi tra fine Duecento e primo Trecento a botteghe genovesi, sostenute dall'attività di copisti pisani, cfr. R. BENEDETTI, *Qua fa' un santo e un cavaliere. Aspetti codicologici e note per il miniatore*, in *La grant queste del Saint Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Tricesimo Udine, Vattori, 1990, pp. 33-47; V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Testo e immagini in codici attribuibili all'area pisano-genovese alla fine del Duecento*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, a cura di M. Tangheroni, Milano, Skira, 2003, pp. 197-201; F. CIGNI, *Manoscritti di prose cortesi compilati in Italia (secc. XIII-XIV): stato della questione e prospettive di ricerca*, in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina - Università degli studi (19-22 dicembre 1991)*, Messina, Sicania, 1993, II, pp. 419-441; ID., *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e con il latino. Considerazioni sui modelli*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale. Atti del Convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2017)*, a cura di L. Battaglia Ricci e R. Cella, Roma, Aracne, 2009, pp. 157-181. Tale produzione miniata, oggetto di un lungo dibattito critico, è alternativamente collocata a Napoli, in ambiente angioino; in proposito, cfr. A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, pp. 15-47 (con bibliografia precedente) e le osservazioni di F. SFORZA VATTOVANI, *Leggere per diletto e guardare le figure. Nascita del libro illustrato per una nuova società di lettori e lettrici*, in *La grant queste del Saint Graal*, cit., pp. 61-87. Di particolare rilievo per la storia dei rapporti tra le città di Pisa e Genova e le connessioni tra artisti e copisti che qui maggiormente interessano (cfr. *infra*) appare l'individuazione – cfr. R. BENEDETTI, *Qua fa' un santo e un cavaliere*, cit., pp. 36-43 – di tratti spiccatamente pisani tra le istruzioni a uso dei miniatori vergate su alcuni dei codici appartenenti a questa nutrita famiglia di esemplari illustrati a tema cortese.

²⁷ Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 56-57.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 53: «il repertorio decorativo è costituito da lettere miniate su fondo oro o su fondo blu e oro, con appendici foliacee acantiformi provviste di lunghe terminazioni filiformi e bolli dorati. Le barre delle lettere e gli elementi foliacei sono profilati a biacca. Le prime presentano inoltre nodi volumetrici e un motivo di perlinatura (piccoli cerchi concentrici) lungo le aste che serve a rilevarle plasticamente».

²⁹ Cfr. *ibid.*

sottolineato³⁰ – per ciascun canto prevede dapprima un sommario (*prologus*), poi una parafrasi in latino del contenuto di volta in volta narrato (*deductio textus de vulgari in latinum*)³¹, 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*, ecc.

Dopo un lungo dibattito critico attorno alla paternità della decorazione realizzata sul codice³² – di necessità ancorato all'identificazione delle principali maestranze al tempo attive a Pisa e più in particolare di quelle parallelamente coinvolte nella realizzazione dei cicli pittorici del Camposanto monumentale, ai quali il nostro manoscritto risulta, a più livelli, intrinsecamente legato³³ – le ricerche di Chiara Balbarini hanno consentito di ascrivere le

³⁰ Cfr. F.P. LUISO, *Di un'opera inedita*, cit., pp. 83-84; S. BELLOMO, *Guido da Pisa*, cit., p. 269; F. FRANCESCHINI, *Per la datazione tra il 1355 e il 1340*, cit., p. 72-73; ID., *Guido da Pisa*, cit., p. 271; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 53; M. RINALDI, *Introduzione*, cit., pp. 16-17.

³¹ Di grande interesse quanto sostiene P. 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», 2001, 1, pp. 31-74, a proposito della traduzione in latino del testo della *Commedia* operata da Guido, a suo parere spiegabile proprio con la nuova destinazione del commento e in particolare con la «scarsa dimestichezza con la lingua toscana» che doveva caratterizzare Lucano, «giovane rampollo di una delle famiglie più in vista della ricca borghesia genovese» (p. 73).

³² Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 31-45 e quanto qui detto a nota 2. In proposito, 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. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 83-90.

³³ Sui rapporti di affinità iconografica e di reciproca influenza esistenti tra la decorazione del manoscritto di Chantilly e gli affreschi del Camposanto pisano, entrambi peraltro direttamente connessi all'esegesi guidiana e alle principali istanze della predicazione domenicana attiva in città, si è scritto molto. Mi limito per ora – contando di tornare su alcune questioni puntuali nel prosieguo di questa analisi – ai contributi di maggior rilievo, ai quali rimando anche per una più ampia discussione della bibliografia pregressa: M. MEISS, *An Illuminated 'Inferno' and Trecento Painting in Pisa*, cit.; ID., *The smiling pages*, cit., pp. 61-68; L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno, 2000 [1987]; C. 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; F. 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 M. Santagata e A. Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 461-487; L. 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); C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., *passim*.

splendide miniature del *Dante* Chantilly al pittore e miniatore pisano Francesco Traini³⁴, molto probabilmente coadiuvato nell'impresa dall'intervento di uno o due collaboratori³⁵.

Bisogna dunque credere che, progettato e supervisionato da frate Guido, pisano³⁶, e decorato per opera del «maggior pittore pisano del Trecento»³⁷, il manoscritto venisse confezionato proprio nella città di Pisa, sebbene l'appartenenza dell'esemplare – da un punto di vista testuale e codicologico-paleografico – ai prodotti della nota officina scrittoria di Vat³⁸ solleciti, almeno per quanto concerne la copia del testo, qualche riflessione in direzione di un probabile allestimento fiorentino³⁹. Non mancano, comunque, all'interno del noto gruppo vaticano – composto, come ha ribadito Gabriella Pomaro, «da almeno altre cinque *Commedie*»⁴⁰ oltre al nostro *Dante*, tra cui il celebre esemplare donato da Boccaccio a

³⁴ L'artista risulta già al centro, come detto, di un'accesa discussione sulla paternità degli affreschi del Camposanto pisano e già proposto come autore delle miniature di Chantilly da M. MEISS, *Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 178-187, a p. 181, nonostante i molti dubbi iniziali, e da A. CALECA, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996, p. 21. Giunge infine ad analoghe conclusioni anche L. BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, in «Revue de l'Art», 92, 1991, pp. 9-19, alle pp. 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 C. 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. ora più distesamente EAD., *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 64-81.

³⁵ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 67-70. Individua più personalità attive sulle carte di Chantilly già M. MEISS, *An Illuminated 'Inferno'*, cit., pp. 23-24: «none of them equal to the best illuminator but all working on his drawings». Lo studioso a questa altezza non è, però, ancora persuaso dell'attribuzione delle miniature di Cha a Traini ed assimila dunque l'artista principale del codice a un seguace del pittore, fortemente legato alla sua maniera. Secondo le più recenti analisi di C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 69, «la mano del maestro è [...] riconoscibile con maggior certezza nella prima parte del codice (fino a c. 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 un probabile allontanamento del pittore, certamente impegnato nella commissione di un affresco, sempre a Pisa, nel 1339 e nella realizzazione – che forse però potremmo ritenere già cronologicamente avanzata rispetto agli anni dell'allestimento di Cha – del *Trittico di San Domenico* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), datato al 1344-45.

³⁶ Che frate Guido fosse almeno 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 A. TERZI, *Guido da Pisa*, cit., pp. e le osservazioni di S. BELLOMO, *Guido da Pisa*, cit., p. 268; F. FRANCESCHINI, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, cit., pp. 98-99; ID., *Guido da Pisa*, cit., p. 268; M. RINALDI, *Introduzione*, cit., pp. 10-11.

³⁷ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., 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, alle pp. 5-6.

³⁸ Come già rilevano G. PETROCCHI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 62 e G. VANDELLI, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, Firenze, Stab. Topografico E. Ariani, 1923, p. 18, e approfondisce, alla luce di più ampi confronti, G. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., pp. 344-346. Cfr. anche M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., pp. 89-90.

³⁹ Cfr. G. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 344; P. RINOLDI, *Spigolature guidiane*, in «Medioevo romanzo», XXII, 1998, pp. 61-111, a p. 63.

⁴⁰ Ivi, p. 345.

Petrarca, che dà il nome all'intera famiglia (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. Lat. 3199 = Vat)⁴¹ – alcune spie linguistiche indiziarie «di una provenienza toscano-occidentale» del copista⁴². Né, più in generale, è possibile escludere, considerata soprattutto la fitta rete di scambi e collaborazioni esistente tra copisti fiorentini e artisti pisani⁴³, che il manoscritto venisse vergato a Pisa da un copista operante in città, poi eventualmente migrato (o attivo anche) a Firenze⁴⁴. L'ipotesi di una copia fiorentina del codice deve difatti tener conto del grado di cooperazione tra copista e artisti rilevabile su questo codice, e più in particolare della possibilità – ben documentata da Chiara Balbarini – che nel manoscritto voluto da frate Guido la fase decorativa, «contrariamente a quella considerata, con eccessiva generalizzazione, la pratica più comune nell'allestimento del codice illustrato»⁴⁵, precedesse quella scrittoria. L'intervento del miniatore su carte ancora bianche parrebbe provato da alcuni casi di sovrapposizione della scrittura alla miniatura⁴⁶ se non addirittura di raschiatura di parte dell'immagine già realizzata (e a quanto pare spintasi oltre i confini idealmente prefissati) finalizzata al ripristino dello spazio riservato alla copia del testo⁴⁷: quest'ordine di dati, informando di una certa libertà dell'artista nella gestione dell'intervento decorativo, ha

⁴¹ Ai più noti Cha e Vat si affiancano i mss.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pl. 40.13; ivi, Biblioteca Riccardiana, ms. 1012; ivi, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 330; Venezia, Biblioteca Marciana, It. Z. 55; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 3644. Sui singoli codici e i sotto-raggruppamenti possibili cfr. G. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit.

⁴² Ivi, p. 357. E già G. VANDELLI, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, cit., p. 18, pensava a «un copista che, secondo ogni probabilità, lavorava in Firenze, senz'essere tuttavia proprio della città». F. FRANCESCHINI, *Maometto e Niccolò V all'Inferno?*, cit., pp. 472-474, rilevando che la veste linguistica del testo dantesco di Cha si mostra «priva di caratteri specificamente pisani», propende a spiegare i «vari tratti non fiorentini di carattere largamente toscano-occidentale» in direzione «pratese-pistoiese» e a ritenere il codice copiato a Firenze e illustrato a Pisa.

⁴³ Cfr. in proposito il caso, richiamato da C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 51, del copista fiorentino («Donatus ser Suchari de Florentia») che nel 1326 copia un *Breviario* per Eufrasia dei Lanfranchi, badessa del monastero di Santo Stefano a Pisa (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 11), la cui decorazione è appunto ascritta a miniatori o pittori pisani: al cosiddetto «Maestro di Eufrasia dei Lanfranchi» o «Maestro del Breviario Strozzi 11» o forse a Traini stesso. Per le diverse proposte di identificazione e relativa bibliografia, cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 42-43, con alcune precisazioni in EAD., *Con gli occhi dell'artista*, cit. Sulla decorazione del *Breviario* di Eufrasia, cfr. EAD., *Miniatura a Pisa nel Trecento*, cit. pp. 33-55. I diversi 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 F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit.; EAD., *«In the shadow of Traini»? Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento*, in *Primitivi pisani fuori contesto*, a cura di L. Pisani, Ghezzano, Felici, 2010, pp. 55-78.

⁴⁴ Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 50-51. Ancora utili osservazioni sui rapporti tra il copista di Vat e l'ambiente pisano, rivelatrici in realtà di «quanto l'argomento sia insidioso» (p. 121), in F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 130-133.

⁴⁵ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 50.

⁴⁶ È quanto accade almeno in corrispondenza delle miniature dei canti V (cc. 60v-61r), VII (c. 70v), X (c. 89r), XII (cc. 96v-97r), XVII (c. 123r). Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 50 (schede relative alle singole illustrazioni alle pp. 97-99, 100, 103, 104-105; 111-112).

⁴⁷ Cfr. le miniature di *If* XIV (c. 107v) e *If* XVIII (c. 127r), come indicato da C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 50 (schede alle pp. 107-108, 112-113).

condotto dunque a ritenere altamente plausibile che questi lavorasse «in simultanea con il calligrafo, andando via via a occupare i luoghi stabiliti dall'*ordinator*»⁴⁸, ponendo dunque in essere una rete di collaborazioni tale da suggerire una realizzazione tutta pisana del manoscritto.

L'identificazione, sulle carte del *Dante* di Chantilly, della mano del celebre copista di Vat ha consentito qualche deduzione più certa 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. XIV⁴⁹. Si deve poi a un accurato studio di Fabrizio Franceschini⁵⁰, condotto sulla base di una solida documentazione legata alla storia pisana degli anni Venti e Trenta del Trecento, il restringimento ulteriore dell'arco temporale di stesura delle *Expositiones* di Guido (e dunque presumibilmente del confezionamento stesso dell'esemplare di dedica che le contiene) al torno d'anni compreso tra il 1335 e il 1340. La documentazione pisana dell'anno 1335 riportata all'attenzione da Franceschini consente difatti di riconoscere in Lucano Spinola, dedicatario del nostro codice, non solo il designato, il 6 aprile di quell'anno, a svolgere l'attività di console dei Pisani a Genova⁵¹ ma anche «il promotore della non facile trattativa che porterà, nell'agosto 1335, alla tregua tra Genova e Pisa, poi rinnovata nel 1336 e nel 1337»⁵², delineando così il ritratto di una figura politica pacificatrice e propensa a risollevarle le sorti della storica rivale. In un contesto simile – come nota ancora Franceschini – ben si inserisce il riferimento avanzato da Guido, nelle *Expositiones*, a un Lucano come «nostro pio samaritano»⁵³, annotazione che consente di fissare all'anno della prima pace, ovvero al 1335, il *terminus post quem* per la revisione del

⁴⁸ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 50. Con la definizione di *ordinator* si rimanda a una terza figura, distinta dal miniatore e dal copista, che andrà identificata con il commentatore (e supervisore dell'intero allestimento) Guido da Pisa.

⁴⁹ Nel tentativo di ricostruire la cronologia dei sette manoscritti del gruppo Vat, «esemplati in un arco di tempo [...] tra '40 e '55-60» (p. 374), G. POMARO (*Codicologia dantesca*, cit., p. 354) ribadisce la «priorità di Cha».

⁵⁰ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, cit., pp. 64-103. Cfr. ora anche ID., *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 A. Pegoretti e C. Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 113-146, alle pp. 123-126.

⁵¹ Il documento che attesta tale incarico è stato reso noto da M. TANGHERONI, *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, Albenga, Finale, Genova* (14-19 ottobre 1969), Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1974, pp. 177-182, a p. 180.

⁵² F. FRANCESCHINI, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, cit., p. 94.

⁵³ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositione et glose*, cit., p. 955.

commento e il confezionamento del manoscritto oggi a Chantilly, alle cui carte quell'impresa esegetica risulta destinata⁵⁴.

L'esemplare approntato per il nobile Lucano ospita difatti una versione rivista e ampliata di quella oggi ritenuta – sulla base in particolare delle ultime acquisizioni di Paola Locatin⁵⁵ – la prima stesura del commento del frate carmelitano all'*Inferno* dantesco (da ascrivere a un momento compreso tra il 1325 e il 1333)⁵⁶. Le *Expositiones* tràdite dal nostro manoscritto, come evidenzia la studiosa, rappresentano la redazione ultima di un commento già in buona parte elaborato in precedenza ma, per l'occasione, nettamente perfezionato da un punto di vista formale, oggetto di «una rielaborazione stilistica che presenta i tipici caratteri della revisione d'autore»⁵⁷, nonché di uno scrupoloso lavoro di interpolazione di citazioni da fonti per lo più classiche⁵⁸ e – con Lucia Battaglia Ricci⁵⁹ – di ri-orientamento dell'intera impresa esegetica in senso didattico e precettistico, palesemente rivolta da un maestro a un discente e per questo infarcita di richiami espliciti al destinatario⁶⁰, citazioni dotte e osservazioni critico-letterarie, accanto a moniti, massime sapienziali, «lezioni di vita e di moralità»⁶¹.

⁵⁴ «Termine *ante quem* è invece il 1° aprile 1340, quando si concretizza l'alleanza con Genova che riporterà sul mare il vessillo di Pisa» (F. FRANCESCHINI, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, cit., p. 97). Per maggiori approfondimenti su questi fatti storici e il loro recupero all'interno della glossa guidiana, cfr. *ivi*, pp. 90-93 e relativa bibliografia; ora anche ID., *Lecture e lettori di Dante nella Pisa del Trecento*, in *Pisa crocevia*, cit., pp. 235-278, pp. 255-264.

⁵⁵ P. LOCATIN, *Una prima redazione del commento*, cit., pp. 49-58; EAD., *Introduzione e Nota ai testi*, in GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., pp. 1021-1052. Ma, come segnala la stessa studiosa, cfr. anche quanto già rilevato da Saverio Bellomo in F. VILLANI, *Expositio seu Comentum super Comedia Dantis Allegherii*, a cura di S. BELLOMO, Firenze, Le Lettere, 1989, pp. 21-24, a partire da una prima intuizione di A. 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» XVIII, 1979, pp. 57-75). Utili riflessioni metodologiche a riguardo in L.C. ROSSI, *Problemi filologici dei commenti antichi a Dante*, in «ACME. Annali della Facoltà di filosofia e lettere dell'Università statale di Milano», LIV, 2001, 3, pp. 113-140, alle pp. 119-120.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 1026-1027; F. FRANCESCHINI, *Guido da Pisa, l'«Epistola a Cangrande» e i primi "accessus" a Dante*, cit., pp. 125-132.

⁵⁷ P. LOCATIN, *Introduzione*, cit., p. 1029.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 1028-1029 e più distesamente EAD., *Una prima redazione del commento*, cit., pp. 50-58. Più in generale, sulle fonti di Guido, cfr. S. BELLOMO, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale*, cit. pp. 162-168; A.M. CAGLIO, *Materiali enciclopedici nelle «Expositiones» di Guido da Pisa*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIV, 1981, pp. 213-256; e ora M. RINALDI, *Introduzione*, cit., pp. 19-31.

⁵⁹ L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 88-90.

⁶⁰ Cfr. gli undici luoghi rintracciati lungo il commento di Guido da F.P. LUISO, *Di un'opera inedita*, cit., pp. 91-92, cui se ne aggiungono ancora tre nella *Declaratio*, segnalati da F. FRANCESCHINI, *Guido da Pisa, l'«Epistola a Cangrande» e i primi "accessus" a Dante*, cit., p. 124 (*Ep. proemium* 2; II 13; III 38; VI 46).

⁶¹ L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., p. 89. Cfr. anche C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 62-64.

Si fa dunque palese la diretta discendenza di questo *Dante* da un vero e proprio progetto autoriale⁶², che vede frate Guido ideare, supervisionare e dedicare la copia ospitante la sua ultima fatica esegetica a una figura di spicco nelle vicende cittadine coeve, ma al contempo sinceramente appassionata di cose letterarie⁶³ e, si dovrà credere, dantesche in particolare⁶⁴. Nell'ambito di un'operazione critica curata nei minimi dettagli come questa, ben si inserisce, allora, la sottile costruzione iconografica che abita, in stretta sinergia, il capolettera *S* che introduce al commento («Scribitur Daniel») e il *bas de page* della stessa carta (c. 31r)⁶⁵ [fig. 2], il primo raffigurante frate Guido allo scrittoio «intento ad appuntare la penna»⁶⁶, con chiaro richiamo alla natura servile della sua attività di esegeta di Dante e maestro di Lucano, e il secondo dedicato alla consegna della splendida impresa voluta da Guido 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»⁶⁷: è Lucano difatti – vestito in abiti sontuosi, armato di spada e accompagnato da cavallo e servitore – a rendere omaggio al maestro presso lo *studium* e a ricevere così in dono lo splendido libro, che si dovrà credere essere proprio lo stesso *Dante Chantilly*⁶⁸.

⁶² Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, cit., pp. 41-42; EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 85-86; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., *passim*.

⁶³ A giudicare dalla complessità del progetto elaborato da Guido e dalle forti istanze ideologiche sottese alle singole componenti del codice, tra loro in costante interazione, Lucano Spinola – come già nota Chiara Balbarini – non pare figura da potersi limitare a «quel nuovo pubblico borghese, spinto dal desiderio di ostentazione prima ancora che di acculturazione, alla ricerca di affermazione sociale nei libri» (C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 62).

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 63; F. FRANCESCHINI, *Guido da Pisa, l'«Epistola a Cangrande» e i primi "accessus" a Dante*, cit., pp. 128-129. Che Lucano conosca Dante e ne apprezzi l'opera appare deduzione legittima sin dalle dichiarazioni del breve *Epistulare proemium* alla *Declaratio*, che Guido 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. F.P. LUISSO, *Di un'opera inedita*, cit., p. 91; M. MEISS, *An Illuminated 'Inferno'*, cit., p. 22.

⁶⁵ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., p. 90; EAD., *Dante per immagini*, cit., p. 22. Una descrizione più ampia delle miniature in C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 83-86. Strettamente ancorato al discorso e parte della medesima costruzione esegetico-visiva è, com'è noto, pure il terzo momento figurativo della carta [fig. 3], ovvero il riquadro 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*, cit., pp. 98-99), l'episodio integra e completa quanto visivamente espresso dagli altri due luoghi figurati della carta, con particolare riferimento al 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, interprete di quanto riferito da Baltassar, come Guido diviene di fatto rivelatore della visione di Dante. A ciò si unisce una più ampia riflessione sulle implicazioni scaturenti da una simile associazione e in particolare sull'analogia – e il rapporto figurale istituibile – tra poema dantesco e testo sacro.

⁶⁶ L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., p. 90.

⁶⁷ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 58.

⁶⁸ Cfr. M. MEISS, *An Illuminated 'Inferno'*, cit. pp. 21-23; L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., p. 90.

La datazione del *Dante* Chantilly alla seconda metà degli anni Trenta del Trecento – formulata su base paleografica, storica e filologica – viene infine confermata dall'accertamento storico-artistico e in particolare, come anticipato, dall'attribuzione definitiva delle miniature a Francesco Traini, la cui attività pisana risulta ampiamente testimoniata⁶⁹. I confronti tra le iconografie impiegate nell'*Inferno* dantesco e quelle rintracciabili in altre opere librarie già ricondotte alla mano dell'artista⁷⁰ consentono di rilevare il linguaggio peculiare del pittore⁷¹ e di ascrivere anche il *Dante* di Chantilly alla sua produzione miniatoria. In particolare, le stringenti analogie tra «il lessico decorativo»⁷² caratterizzante da un lato la pagina incipitaria e il repertorio delle lettere miniate del nostro *Dante*, e dall'altro quello di altri manoscritti ascrivibili a una fase non troppo precoce dell'attività dell'artista conducono a ritenere il codice dantesco certamente «non anteriore al 1330-35»⁷³.

Le molteplici istanze morali e ideologiche sottese all'allestimento del *Dante* di Chantilly, la stretta correlazione tra commento e figurazioni, gli intenti precettistici dell'*auctor intellectualis* Guido e dunque la destinazione tanto nitida dell'intera impresa esegetica fanno di questo manoscritto uno dei prodotti più articolati e affascinanti della ricca tradizione illustrata della *Commedia*. Non restarono evidentemente immuni alla carica attrattiva del progetto approntato dal carmelitano Guido gli allestitori di una seconda *Commedia* (Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7), latrice di alcune soluzioni visive che denunciano un'evidente affinità iconografica con le figurazioni del primo. Questa relazione di parentela, da tempo nota agli studiosi, solo di recente è stata oggetto di un'attenzione più specifica⁷⁴.

⁶⁹ Il primo tentativo di sistemazione delle opere ascrivibili all'artista si deve a M. MEISS, a partire da ID., *The problem of Francesco Traini*, in «The Art Bulletin», XV, 2, 1933, pp. 97-173. Grazie alle preziose testimonianze reperite nel tempo dagli studi successivi (un elenco essenziale in S. PETROCCHI, *Francesco Traini*, in EAM, XI, 2000, pp. 300-303), è oggi possibile ascrivere l'attività del pittore tra i due estremi certi del 1315 – quando compare un atto in cui si commissiona al pittore un lavoro in Duomo a Pisa – e il 1349 – anno in cui la moglie viene ricordata come vedova (per quest'ultimo documento, cfr. M. 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 A. CALECA, *Costruzione e decorazione*, cit., p. 43, 78n, e una più recente e informata disamina della produzione miniatoria dell'artista in C. BALBARINI, *Miniatura a Pisa nel Trecento*, cit.

⁷⁰ Si consideri il gruppo di codici elencato in C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 53-54.

⁷¹ Cfr. le analisi puntuali di C. BALBARINI, *ivi*, pp. 64-82, con diversi altri richiami nelle schede descrittive delle singole miniature (pp. 82-124).

⁷² *Ivi*, p. 54.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Per la bibliografia di riferimento, cfr. §3.3.

3.2. Altona, *Schulbibliothek des Christianeums*, ms. N.2 Aa 5/7

La *Commedia* segnata N.2 Aa 5/7 è un testimone del poema di gran lunga meno studiato e meno noto dell'esemplare oggi custodito a Chantilly. Sappiamo che il manoscritto raggiunge il Christianeum di Altona (Amburgo) nel 1768, a seguito di una cospicua donazione libraria da parte del teologo erudito Johann Peter Kohl, venuto in possesso del codice circa un ventennio prima presso un mercato d'asta⁷⁵. Non possediamo invece informazioni su committenti e primi proprietari del manoscritto, la cui ricostruzione è non poco ostacolata dalla perdita delle carte di guardia originali⁷⁶ e dei luoghi in cui avrebbero potuto trovare posto informazioni utili relative a copisti, artisti, patrocinatori, sedi e date connessi alla realizzazione dell'esemplare⁷⁷: il manoscritto – che ospita il testo della *Commedia*, introdotto da un proemio adespoto in volgare – appare 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 di *Pg* XXXIII) e delle prime del *Paradiso* (la terza cantica è trascritta da *Pd* II 115 in avanti).

Il codice, membranaceo, redatto in *littera textualis*⁷⁸ e impaginato su due colonne di scrittura, risulta vergato da un copista principale, affiancato nell'impresa da uno o due collaboratori⁷⁹. Si apre, come anticipato, con un proemio in volgare, occupante il *recto* e il *verso* delle prime due carte (per un totale di otto colonne di testo), e prosegue con la trascrizione del solo poema dantesco, privo di commento. Sfogliando il codice, è possibile rintracciare pochi segni di attenzione, graffe, *maniculae*⁸⁰ e scarse annotazioni⁸¹, per lo più mirate a integrare qualche verso mancante⁸² o a segnalare errori di trascrizione del copista⁸³.

⁷⁵ Cfr. H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, hrsg von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch H. Haupt, Berlin, Mann, 1965, pp. 3-38, a p. 3; A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 177-191, a p. 177; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 471.

⁷⁶ Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 177; F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 81-93, a p. 92; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 471.

⁷⁷ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 92.

⁷⁸ M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., p. 109 (scheda nr. 1); CCD (scheda nr. 1, di M. BOSCHI ROTIROTI), p. 429; F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 81.

⁷⁹ Si registra un sicuro cambio di mano a c. 76r (cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 91, sulla scorta di H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., p. 16). Non c'è accordo, per il resto, sul numero di copisti attivi sul codice (cfr. *ivi*, pp. 16-17). Nell'ultima scheda codicologica – cfr. M. BOSCHI ROTIROTI, in CCD, p. 429 – si fa riferimento a «diverse mani in *littera textualis*».

⁸⁰ Diversi segni di attenzione, tra graffe e *maniculae*, alle carte 21v, 25v, 29r, 34r, 39r, 50v, 52v, 57r, 58r, 60r, 61r, 61v, 66r, 77v, 88v, 93r, 94r, 114v.

⁸¹ Cfr. ad es. le brevissime annotazioni apposte a c. 37r o c. 39r.

⁸² Macroscopico il caso di c. 43v, dove alla trascrizione del canto XXXII, al termine della seconda colonna di scrittura, risultano integrati due versi in origine dimenticati (vv. 68-69).

⁸³ A c. 33v, per esempio, in relazione alla terzina «che come noi venimmo al guasto (ponte) / lo duca a me si volse con quel piglio / dolce chi vidi prima a piè del ponte» di *If* XXIV 19-21, un lettore successivo integra la

Accanto a sporadici segni di lettura, si registrano più consistenti interventi di ripristino del testo, effettuati in particolare sulle carte che mostrano ampi segni di inchiostro evanito, ripassato a penna con una scrittura sottile e corsiva⁸⁴. Le ultime carte del codice (cc. 140r-145v), infine, investite da grosse macchie di umidità e fortemente compromesse, risultano rammendate con l'aggiunta di porzioni di pergamena, sulle quali il testo perduto è recuperato mediante l'impiego di una scrittura che imita quella trecentesca.

Il prologo che introduce alla *Commedia* – già noto, sin dalla prima segnalazione, con il 'titolo' di *Dante poeta sovrano*⁸⁵ e riportato all'attenzione recentissimamente da Fabrizio Franceschini⁸⁶ – ha nel codice di Altona la sua più antica attestazione oggi nota. Il testo rielabora essenzialmente materiali guidiani, come è evidente già a partire da questa prima formula, presente in veste analoga nell'*Epistulare proemium* alla *Declaratio* di Guido da Pisa trädita dal *Dante* di Chantilly⁸⁷, ma come pure dimostrano diversi altri luoghi del prologo, su cui torneremo. Per ora basti annotare che l'impiego guidiano dell'aggettivo 'alta' in relazione alla *Commedia* di Dante⁸⁸ non solo trova un suo corrispettivo nella breve rielaborazione esegetica trädita dal proemio di Altona («componendo addunqua questa altissima e profondissima *Comedia*», c. 3v)⁸⁹ ma conosce anche un risalto particolare nella costruzione del sontuoso frontespizio del codice (c. 5v) che, fissando al centro della pagina, con grandi

parola 'ponte' in fine di verso, dimenticata dal copista, e corregge la lezione successiva, sostituendo il secondo 'ponte', erroneamente inserito due versi dopo in rima, con la forma corretta ('monte').

⁸⁴ A titolo di esempio segnalo le integrazioni particolarmente vistose di c. 12v.

⁸⁵ Cfr. P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni*, cit., II, pp. 275, 301-302. Se ne conoscono otto attestazioni manoscritte: per un elenco dei codici che lo contengono cfr. S. BELLOMO, *Falso Petrarca*, in *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 375-377, a p. 376, con integrazioni di F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 82-83, 3n. Il prologo è erroneamente attribuito a Petrarca in almeno due esemplari (Firenze, Biblioteca Riccardiana, mss. Ricc. 1036 e 1038); il testo di quest'ultimo (ms. Ricc. 1038) è edito da R. ABARDO, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, cit., pp. 346-351. Sulla falsa attribuzione, cfr. L.C. ROSSI, *Petrarca dantista involontario*, in «Studi Petrarqueschi», V, 1988, pp. 301-316.

⁸⁶ F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., con trascrizione parziale del prologo trädito da Altona (pp. 81-82). Cfr. anche ID., *Guido da Pisa, l'«Epistola a Cangrande» e i primi "accessus" a Dante*, cit., pp. 136-137.

⁸⁷ GUIDO DA PISA, *Declaratio*, cit., p. 985 (*Ep. proemium*, 4): «La gran devozione e 'l grande amore / che tu dimostri, Spinola Lucano, [...] inver *Dante poeta sovrano*» (corsivo mio).

⁸⁸ Cfr. ivi, p. 985: «Incipit *Declaratio* super profundissimam et altissimam *Comediam* Dantis», e in maniera analoga nel *Proemio* alle *Expositiones*: «Incipit profundissima et altissima *Comedia* Dantis» (ID., *Expositiones et glose*, cit., p. 243). A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 178, ne segnala la convergenza anche con i *Capitoli* di Jacopo Alighieri e Bosone da Gubbio che parlano, rispettivamente, di «al alta *comedia* presente» e «de l'alta *comedia*».

⁸⁹ Come segnala F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex altonensis*, cit. p. 86, l'espressione è ripresa anche nell'ultima rubrica del *Paradiso*, che recita: «così finisce quest'altissima e profondissima *Commedia*» (c. 143v).

lettere in oro 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 il titolo [fig. 4], arricchito da una cornice di dieci medaglioni abitati da figure allegoriche e 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*⁹⁰ [fig. 4], sicché al lettore che si trova di fronte al libro aperto si offre uno straordinario spettacolo visivo, che rimanda a una commissione di elevato prestigio, 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 abbastanza articolate, occupanti fino a 17 o 19 righe di testo nell'*Inferno*⁹¹, di dimensioni invece più contenute nel *Purgatorio* (con qualche lacuna⁹²), e nettamente più brevi nel *Paradiso*. L'intera trascrizione del testo risulta distribuita in funzione del ricchissimo apparato decorativo che invade le carte e abita i margini inferiori, superiori e laterali del foglio oppure i numerosi spazi appositamente riservati tra i versi del poema. Anche le iniziali di canto esibiscono una decorazione particolarmente ricca, impreziosita di fregi che si dipartono dalle lettere e realizzano composizioni zoomorfe e fitomorfe molto articolate; questa decorazione aniconica non appare però uniforme in tutto il codice, dal momento che, da un canto all'altro, si passa da soluzioni davvero ingombranti (come nel caso di c. 44r) a letterine molto essenziali (cfr. c. 11r o 13v e molte altre). Nelle carte del *Paradiso* – che non presentano alcuna decorazione, neanche quella incipitaria – si rintracciano spazi riservati alle iniziali nettamente maggiori rispetto a quanto si registra per *Inferno* e *Purgatorio*, inducendo a sospettare che fosse probabilmente così costruito il codice da cui gli allestitori di Altona trassero copia del testo dell'ultima o delle ultime due cantiche⁹³.

Delle tre iniziali di cantica, perdute le carte incipitarie del *Paradiso*, sopravvivono solo quelle di *Inferno* e *Purgatorio*, che reimpiegano due motivi molto fortunati e ampiamente adottati nell'ambito della tradizione miniata della *Commedia*: un *Dante*

⁹⁰ Per una descrizione delle carte incipitarie, cfr. l'ultimo paragrafo di questo capitolo (§3.5).

⁹¹ È il caso, rispettivamente, di c. 45r e c. 42v.

⁹² Mancano le rubriche da Pg XXV (c. 81v) a Pg XXIX (c. 89r); accanto allo spazio ad essere riservato, in cifre arabe, risulta indicato il numero del canto cui corrispondono.

⁹³ Se difatti, per l'*Inferno*, è possibile ragionare sull'eventuale dipendenza del manoscritto dal testo e dall'esegesi di Chantilly (cfr. §3.3), per quanto riguarda la copia e l'illustrazione delle altre due cantiche, Altona dovette avere di necessità altri modelli per il testo e diversi progetti – d'autore o meno – per la decorazione.

dormiente per la *N* dell'*Inferno*⁹⁴ e *Dante e Virgilio nella navicella* per la *P* del *Purgatorio*⁹⁵. La palese sovrapposizione del colore di queste miniature a piccole porzioni del testo della rubrica parrebbe provare la posteriorità della fase decorativa rispetto a quella scrittoria, sia per quanto concerne la stesura del testo che l'inserimento delle rubriche; l'ipotesi è sostenuta dalla presenza delle rubriche anche nelle carte del *Paradiso*, dove invece mancano del tutto – come testimoniano i numerosi spazi bianchi – gli inserti illustrativi.

Il corredo illustrativo di questo manoscritto, composto di ben 192 miniature e 39 disegni, si apre con una *rota Inferni* (c. 5r)⁹⁶ [fig. 5], ospitante al centro una rappresentazione di Lucifero tricefalo intento a maciullare i traditori Cassio, Giuda e Bruto e una breve descrizione della struttura di tutto l'*Inferno*, con la specificazione di luogo di dannazione, colpa commessa e pena inflitta in ciascun luogo del primo regno⁹⁷. Al suo esterno, la *rota* è poi corredata dalle figurine di Dante e Virgilio che, nell'angolo sinistro, in alto, 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 ecterno dolore»), e a dare dunque avvio al viaggio infernale – la cui tappa finale sarà costituita proprio dal Lucifero mostruoso che l'osservatore vede al centro esatto della carta –, e nell'angolo destro, in basso, si apprestano a fuoriuscire dalle tenebre, diretti verso un cielo azzurro luminoso, avendo fatto appena esperienza del punto più basso dell'*Inferno*. L'immagine complessiva che viene a comporsi è dunque quella di una sorta di «compendio della prima cantica»⁹⁸, che 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, per così dire, ne contiene lo svolgimento e, mediante il felice espediente della trascrizione delle brevi note in senso circolare e concentrico, restituisce al lettore una sorta di stilizzazione in pianta della voragine infernale. A questa peraltro rinviano espressamente

⁹⁴ Qualche osservazione ulteriore in merito nella scheda di confronto relativa all'illustrazione di *If I*, per cui cfr. §3.4.

⁹⁵ Si tratta di un canone precocissimo, attestato già nella prima produzione fiorentina della *Commedia*. In proposito, cfr. quanto qui osservato per le iniziali di cantica del ms. Strozzi 152, con bibliografia ivi citata (§2.1). Per un elenco dei codici contenenti il motivo iconografico e possibili varianti, cfr. A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., pp. 167-168, 56n.

⁹⁶ Cfr. P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, cit., p. 99.

⁹⁷ La scrittura prende avvio dal punto della *rota* più lontano dal centro e procede in maniera circolare, componendo una sorta di spirale che, riga dopo riga, si avvicina sempre più al centro della rappresentazione, coincidente con la figura di Lucifero. Le righe di testo (corrispondenti alle sezioni di Limbo, cerchi, bolge e zone dell'*Inferno*) risultano di lunghezza non uniforme; per i tre casi in cui il testo necessita di una superficie più estesa di quella garantita dal compimento del percorso circolare attorno a Lucifero, il copista appone un segno di richiamo che riporta alle integrazioni corrispondenti, apposte sul lato meno affollato della *rota* e anche queste vergate seguendo un corso circolare.

⁹⁸ A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 181.

le ultime righe del proemio iniziale, che recitano: «et qui compie lo 'nferno la cui figura si può etiamdio vedere per questa rota»⁹⁹.

Superata la *rota Inferni* e le sontuose carte incipitarie, l'illustrazione del codice, miniatura dopo miniatura, copre l'intera prima cantica; resta invece incompiuta nel *Purgatorio* e mai avviata nel *Paradiso*¹⁰⁰. I disegni del *Purgatorio* risultano colorati fino al canto XXVIII (c. 88v), poi solo tracciati a penna, fino a *Pg* XXXII (c. 96v); l'ultimo canto, così come tutte le carte del *Paradiso*, presenta invece numerosi spazi bianchi, la gran parte dei quali inframmezzata ai versi. A differenza, però, di quanto si registra per la decorazione delle carte del *Paradiso*, per niente affrontata, negli ultimi spazi bianchi del *Purgatorio* si rintraccia una letterina-guida per ciascun riquadro riservato all'illustrazione. Per la verità, le lettere alfabetiche compaiono ancor prima, già in prossimità di alcuni disegni privi di colore, da c. 91v in avanti, interessando, in totale, il gruppo di carte che procede dalla fine di *Pg* XXIX a *Pg* XXXIII (cc. 88v-98v)¹⁰¹. Una circostanza simile, se sulle prime spinge a pensare all'esistenza di un modello grafico di riferimento, alle cui soluzioni o istruzioni rimanderebbero le singole letterine¹⁰², dall'altro stupisce per la ripetizione delle medesime lettere a sequenza alfabetica completata, quando al raggiungimento della lettera *z*, peraltro forse ripetuta due volte (cc. 96r-97v), si ricomincia, per tutti gli spazi successivi, da una *a* minuscola, proseguendo con una nuova sequenza parallela fino alla lettera *m*. Di queste letterine peraltro, come anticipato, non c'è traccia tra gli spazi bianchi del *Paradiso* e – dato ancor più rilevante – neanche in corrispondenza dei primi disegni non colorati, nel passaggio da *Pg* XXVIII a *Pg* XXIX (cc. 89r-91r). È forse più probabile, dunque, che il loro inserimento, praticato soltanto in corrispondenza di una porzione così ristretta dell'illustrazione, più che rimandare a un programma di disegni cui tener fede, servisse in realtà direttamente all'artista attivo su queste carte, per garantirsi una progressione corretta dei disegni da realizzare, rispettando la scansione degli episodi dettata da un *ordinator* ed evitando a monte di incappare in facili confusioni, come quella, per esempio, di distribuire le vignette non in senso verticale, come vorrebbero la scansione testuale e la naturale progressione delle colonne di testo, ma in senso orizzontale; un errore verosimile se almeno una volta vi cade, per esempio, uno dei copisti del codice: a c. 68r si vede bene come la

⁹⁹ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 85.

¹⁰⁰ Le carte che ospitano l'ultima cantica presentano ben 121 spazi bianchi predisposti per l'inserimento di una decorazione. Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 177; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 471.

¹⁰¹ Come nota anche F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 88.

¹⁰² Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 179.

scrittura, anziché occupare dapprima per intero la colonna di sinistra e poi quella successiva, procede in realtà in senso orizzontale, lasciando nel mezzo lo spazio per l'illustrazione, e induce poi qualcuno – probabilmente un lettore successivo o forse lo stesso copista accortosi dell'errore – ad inserire due coppie di linee che rinviino alla corretta sequenza di lettura¹⁰³.

Che l'inserimento di queste letterine vada dunque ascritto a un artista in particolare mi parrebbe ulteriormente confermato dal fatto che l'autore dei disegni incompiuti del *Purgatorio* – nonostante l'apparente uniformità delle realizzazioni – sia in realtà da distinguere in due diverse personalità: una responsabile dei disegni compresi tra i canti XXVIII e XXIX e molto probabilmente assimilabile con l'artista che completa tutte le miniature della stessa cantica¹⁰⁴, e una seconda, più tarda, responsabile unicamente di un gruppetto di disegni a penna compreso tra la fine di *Pg XXIX* e parte di *Pg XXXII*. È – credo – solo in relazione a quest'ultimo manipolo di schizzi, di straordinaria finezza grafica, che si sia potuto pensare a un collegamento con le splendide figurazioni dantesche poi realizzate da Sandro Botticelli¹⁰⁵.

Nell'impresa decorativa di Altona risultano dunque coinvolti almeno tre artisti¹⁰⁶: un primo illustratore dell'*Inferno*, un secondo impegnato nella realizzazione di gran parte delle miniature e di alcuni disegni rimasti incompleti nel *Purgatorio*, e un ultimo artista intervenuto alla fine della stessa cantica, con 27 o 28 disegni lasciati a penna¹⁰⁷. Il progetto iconografico alla base delle illustrazioni ancor oggi fruibili dovette però essere unico e unitario, approntato al tempo del primo allestimento del codice, come sembrano dimostrare gli spazi riservati e rimasti bianchi lungo le carte del *Paradiso*¹⁰⁸ e la continuità iconografica tra le miniature dell'*Inferno* e quelle del *Purgatorio*, nonostante l'evidente cambio di mano pittorica.

¹⁰³ L'incidente è segnalato anche da A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 179

¹⁰⁴ Sebbene sorga anche qui il sospetto che non di un solo artista si tratti ma che possa aver lavorato all'impresa un numero di mani ancora maggiore, presumibilmente in stretta collaborazione.

¹⁰⁵ Come suggerito da H. HAUP, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., p. 9 e ripreso cursoriamente da A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 190.

¹⁰⁶ Di «tre diverse mani» parla anche A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 177, sulla scorta di M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 2. Già P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 275, vi individuava «almeno tre artisti di merito ben disuguale».

¹⁰⁷ Resto in dubbio sull'ultimo disegno di c. 91r, che tenderei ad ascrivere già all'artista che realizzerà tutti i seguenti, più che a quello responsabile degli altri due realizzati sulla medesima carta. La sequenza delle letterine rintracciabili in corrispondenza di tutti i disegni successivi (e oltre) comincia peraltro dal primo schizzo realizzato sulla carta seguente, associato alla lettera *b*. Altamente probabile dunque che quest'ultimo disegno di c. 91r coincida con il primo intervento del terzo artista, da associare idealmente alla letterina *a*.

¹⁰⁸ Come nota M. BOSCHI ROTIROTI, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia*, cit., 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».

Il complesso di immagini tr dite dalla *Commedia* di Altona compone un corredo molto articolato, caratterizzato da una spiccata aderenza al dettato testuale, sia per quanto concerne le iconografie impiegate che per il numero di momenti visivi offerti all'osservatore, il quale   sostenuto nella lettura del testo dall'ausilio delle figure quasi ad ogni carta. Se nell'illustrazione dell'*Inferno* la scansione degli episodi   pi  regolare e, pur nell'alto numero di figurazioni, tende ad abitare con maggior frequenza il *bas de page* delle carte, nel *Purgatorio* le immagini, in numero sempre crescente¹⁰⁹, invadono il campo della pagina e conducono ad altissimi livelli di frammentazione del testo, fino a casi di vero e proprio capovolgimento del rapporto proporzionale testo-immagine, come si vede nel caso degli esempi di superbia punita a Pg XII, dove incontriamo un'illustrazione per terzina (cc. 62r-63r) [figg. 44 e 44a], o nelle due carte contigue di Pg XX (cc. 74v-75r) [fig. 45] dove un singolo verso viene persino isolato tra due illustrazioni, finendo per fungere, nell'architettura della pagina tutta miniata, quasi da didascalia dell'immagine sottostante¹¹⁰. La *mise en page* di questo manoscritto – e con essa l'intero sistema di figurazioni affiancate alla trascrizione – dovette dunque essere oggetto di una progettazione preventiva pianificata con estrema attenzione. Non mancano tuttavia, come visto, incidenti lungo la copia del testo e, si dovr  credere, lungo l'esecuzione del corredo iconografico se, a giudicare da alcuni spazi rimasti vuoti, risultano assenti – come se fossero state saltate a pi  pari – alcune illustrazioni del *Purgatorio* su carte per il resto regolarmente disegnate e decorate¹¹¹.

Per quanto concerne cronologia e luoghi di allestimento del *Dante* di Altona, si   rimasti a lungo ancorati a proposte vaghe e di necessit  ipotetiche, in assenza di dati decisivi per la definizione di un contesto compatibile con la realizzazione di questo manoscritto.

Si   dunque dapprima parlato, sulla base in particolare delle affinit  iconografiche dell'*Inferno* di Altona con quello tr dito dall'esemplare di Chantilly, di una realizzazione in data non troppo distante da quella al tempo accordata all'esemplare di Guido da Pisa,

¹⁰⁹ Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., pp. 182-183.

¹¹⁰ Sulle illustrazioni di questi canti, si concentra l'analisi di M.R. WRIGHT, *Interpreting Codicology: Re-visions of the Divine Comedy in the Codex Altona*, in «Mosaic», 28/4, 1995, pp. 13-37, con l'ipotesi che venga qui conferito ampio spazio alla raffigurazione di *exempla* morali connessi ai vizi rispettivamente puniti alla luce della preminenza che Dante accorda ai peccati di superbia e avarizia, oltre che della crescente affermazione della seconda nel panorama sociale e politico coevo. In proposito, cfr. anche A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., pp. 184-186. Sugli episodi illustrati in questi canti e la visualizzazione, in Altona, di tutte le altre storie esemplari richiamate nel *Purgatorio*, rinvio al §3.5. di questo capitolo.

¹¹¹ La circostanza si verifica in tre luoghi del *Purgatorio*; risultano mancanti: una miniatura a c. 82r (prevista per lo spazio compreso tra Pg XXV 51 e Pg XXV 52), una a c. 86v (spazio bianco tra Pg XXVII 117 e Pg XXVII 118), e un'ultima a c. 88r (spazio bianco tra Pg XXVIII 78 e Pg XXVIII 79).

comunque compresa entro la metà del Trecento e poi interrotta, secondo alcuni studiosi, a causa del sopraggiungere della peste¹¹² oppure per questioni politiche o personali legate alla committenza¹¹³. Censimenti e studi successivi hanno invece postdatato l'impresa di Altona all'ultimo quarto del Trecento¹¹⁴ o a una più generica «seconda metà del secolo XIV»¹¹⁵; unicamente Pittiglio, in un lavoro recente, fornisce una data più definita, riferendo il codice al «1360 ca.»¹¹⁶.

Analogamente, per la localizzazione delle miniature, Bernard Degenhart, ai tempi della riproduzione facsimilare del manoscritto, pensava a maestranze bolognesi¹¹⁷, mentre qualche anno dopo Peter Brieger e Millard Meiss¹¹⁸, concentrandosi ancora sulla parentela di alcune figurazioni di Altona con le soluzioni del *Dante* Chantilly e dunque in prevalenza sull'*Inferno*, restringevano il campo all'ambiente toscano, a Pisa in particolare¹¹⁹, o forse a Siena¹²⁰, 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 di inserti iconografici a tema specificamente senese, tra cui in particolare la rappresentazione della brigata spendereccia cui si fa riferimento a *If* XXIX 130-132 – un vero *unicum* nel panorama illustrativo della *Commedia*¹²¹ –, la trasposizione figurata di Sapia e Pier Pettinaio davanti al Talamone (*Pg* XIII, 109-154)¹²² e – forse, si potrebbe aggiungere – la cornice peculiare entro la quale si iscrive la rappresentazione della ruota della Fortuna a *If* VII, che molto ricorda l'impianto

¹¹² Cfr. W. MATHIE, *Über die Handschrift der Divina Commedia im Staatlichen Christianeum zu Altona*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», XIV, 1932, pp. 27-60, a p. 48.

¹¹³ Cfr. H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., p. 28.

¹¹⁴ Cfr. BMS, p. 211; A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 177.

¹¹⁵ M. BOSCHI ROTIROTI, in CCD, p. 429; Cfr. anche EAD., *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit., p. 109; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 2; S. BELLOMO, *Falso Petrarca*, cit., p. 376.

¹¹⁶ G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 471.

¹¹⁷ B. DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung Des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, cit., pp. 67-120, alle pp. 84-85.

¹¹⁸ Cfr. BMS, p. 211.

¹¹⁹ Come poi sostenuto anche da M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Narrar Dante attraverso le immagini*, cit., p. 86.

¹²⁰ Per la quale pareva propendere già M. SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, cit., p. 178. Cfr. poi M. ROTILI, *Commedia. Miniature*, cit., p. 114.

¹²¹ Cfr. BMS, pp. 150-151, a p. 151; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 199-203. Come segnalano entrambi gli studi, è forse possibile scorgere un riferimento al medesimo episodio anche nel piccolo cumulo di cibo e nell'anfora che si rintracciano accanto ai dannati in dialogo con Dante, in una iniziale istoriata del Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.39 (c. 122r).

¹²² Come ora indica A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 180. La fortificazione, con merli e torre, 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 fiume, da identificare con la Diana pure menzionata nel canto, che si raccontava scorresse sotto la città e la cui ricerca costò alla città di Siena grossi investimenti economici del tutto fallimentari (come del resto accadde per lo stesso porto del Talamone). Cfr. *Pg* XIII 151-154.

del pavimento musivo del Duomo senese¹²³. 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»¹²⁴. Propendendo in definitiva per un artista senese attivo a Pisa, gli studiosi non mancavano infine di segnalare anche una possibile apertura ligure, istaurando un vago collegamento con la città di Genova, dove verosimilmente doveva essere già approdato il *Dante* di Lucano¹²⁵ e dove, nell’anno 1383, presso Cattaneo Spinola¹²⁶, risulta documentata la presenza del senese Taddeo di Bartolo. Persuaso da una 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 a Genova (Glasgow, University Library, ms. Hunter 374, c. 1r)¹²⁷.

Al tentativo di porre ordine nella varietà delle suggestioni e delle conseguenti ipotesi formulate, offre un prezioso contributo uno studio recentissimo di Fabrizio Franceschini¹²⁸ che, fornendo un primo quadro della situazione testuale del manoscritto di Altona – oltre che un primo sondaggio delle affinità con quanto tradito dal codice di Chantilly¹²⁹ –, offre qualche spunto utile per una più salda collocazione geografica dei suoi allestitori. L’analisi linguistica condotta dallo studioso sul testo del proemio *Dante poeta sovrano*, su quello della *Commedia* e delle rubriche di ciascun canto consentirebbe di collocare la copia del codice tra le città di Pisa e Genova: viene difatti individuata, a più livelli, una certa «caratterizzazione pisana, beninteso con concorrenti forme fiorentine e qualche macchia rinviante forse alla Toscana

¹²³ Per l’assoluta eccentricità della soluzione, rimando alle considerazioni già svolte in A. FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull’iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della «Commedia»*, in «L’Alighieri», XLVIII, 2016, pp. 37-53 e alle osservazioni qui avanzate nella scheda di confronto relativa a *If VII* nella sezione c) *Interpolazioni ed espunzioni di Alt.*

¹²⁴ BMS, p. 211.

¹²⁵ Cfr. ora anche A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., pp. 180-181.

¹²⁶ 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 Sancti Luce civitatis Ianue*»), oggi perdute. Il documento, conservato all’Archivio di Genova, è trascritto in S. BORGHESI- L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell’arte senese*, Soest-Holland, Davaco, 1970 [rist. anast. dell’ed. Siena, Torrini, 1898], p. 60.

¹²⁷ Cfr. J.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, a p. 515.

¹²⁸ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit.

¹²⁹ In proposito, cfr. il paragrafo successivo (§3.3).

orientale»¹³⁰ 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»¹³¹. 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 «darzanà» in luogo dell'«arzanà» di *If XXI* 7 o «buffara» al posto di «bufera» o «buffera» di *If V* 31)¹³², ponendoci dunque di fronte a un copista principale pisano ma molto probabilmente operante a Genova.

I luoghi di Altona, Genova e Pisa, finora solo vagamente supposti sulla base in particolare delle relazioni da questo intessute con la *Commedia* di Chantilly, sembrano dunque sostenuti – almeno per il testo – da dati concreti e sollecitano analoghi accertamenti sul versante artistico, perché – riconosciuti i maestri o le scuole a lavoro su queste carte – si possa giungere a definire nella sua interezza la commissione di un *Dante* di particolare pregio, che certamente coinvolse personalità di rilievo e conobbe una pianificazione preventiva non inferiore a quella pensata e oggi magistralmente ricostruita per il codice di Guido da Pisa¹³³. Ciò che qui interessa indagare, comunque, concerne l'affinità iconografica esistente tra alcune soluzioni dell'*Inferno* di Altona e i corrispettivi visivi già elaborati da frate Guido per il suo esemplare miniato: l'analisi delle coincidenze e delle divergenze presenti tra i due codici consente di aggiungere tessere importanti all'indagine e si rivela altresì utile per un giusto inquadramento delle nuove istanze sottese al confezionamento di un corredo tanto articolato e ricco quale quello del *Dante* di Altona.

¹³⁰ F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 90

¹³¹ Ivi, p. 91.

¹³² Ivi, pp. 91-92.

¹³³ Per un'ipotesi su un possibile committente, avanzata sempre da F. FRANCESCHINI (ivi, pp. 92-93), cfr. il paragrafo conclusivo di questo capitolo (§3.5).

3.3. *I mss. di Chantilly e Altona: la collazione iconografica*

L'affinità iconografica esistente tra i manoscritti danteschi di Chantilly e di Altona è ben nota agli studiosi¹³⁴, rilevata a partire dall'impiego comune di alcune peculiari soluzioni visive ma mai stata oggetto di una collazione sistematica e puntuale dell'insieme di miniature presenti su ciascun codice.

Circa l'esistenza di un rapporto di parentela tra i due corredi, il dato di maggior rilievo – e che a giusta ragione ha attirato l'attenzione degli studiosi – è senza dubbio la presenza nel codice di Altona di soluzioni iconografiche dipendenti dall'esegesi di Guido da Pisa, pur non essendoci traccia, sulle sue carte, di glosse anche solo vagamente riconducibili al commento del frate carmelitano né, peraltro, di appunti o di annotazioni sparse ascrivibili ad altro commentatore. I due codici, infatti, pur accomunati dal formato e dall'impaginazione del testo su due colonne di scrittura¹³⁵, non condividono i contenuti trāditi (Altona è latore del solo testo dantesco, mentre Chantilly oltre a questo, come visto, tramanda l'intera impresa esegetica di frate Guido), né la *mise en page* del corredo illustrativo, occupante il solo *bas de page* delle carte delle *Expositiones* su Chantilly 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 di Altona da quelle di Chantilly conduceva Millard Meiss a porre in campo la possibilità di una realizzazione del primo a Genova, dove presumibilmente avrebbe dovuto trovarsi il codice donato da Guido a Lucano Spinola, ma a propendere in definitiva per un allestimento pisano di Altona, sulla stessa linea Chiara Balbarini ha altresì ritenuto «plausibile che a quell'epoca circolasse ancora a Pisa, nelle botteghe 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 e quelle presenti negli affreschi del *Trionfo della Morte*»¹³⁶. Un siffatto menabò, per Balbarini, avrebbe dunque potuto rappresentare agilmente anche la fonte iconografica delle soluzioni più guidiane di Altona.

¹³⁴ Cfr. BMS, 211, 216; H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., *passim*; B. DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung Des Codex Altonensis*, cit., *passim*; M. MEISS, *The smiling pages*, cit., pp. 62-63; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 2; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 28; F. PASUT, *Il “Dante” illustrato di Petrarca*, cit., p. 132; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., p. 240; A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., *passim*; F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., *passim*; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 469, 471.

¹³⁵ Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 179.

¹³⁶ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 28.

L'ipotesi trae senz'altro spunto dalla presenza, in Chantilly, di alcune letterine alfabetiche probabilmente sfuggite alla rifilatura, presenti unicamente nelle carte contenenti illustrazioni e componenti due brevissime serie, una in lettere minuscole¹³⁷, una seconda in maiuscole¹³⁸. La sequenzialità delle letterine e la loro collocazione sulla pagina hanno indotto a sospettare dell'esistenza di un menabò a uso degli artisti, verosimilmente curato dallo stesso Guido, 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»¹³⁹. La presenza di un programma iconografico chiarito in dettaglio agli illustratori avrebbe anche consentito loro – come chiarisce ancora Chiara Balbarini – di intervenire su carte ancora bianche o di lavorare, come anticipato, in parallelo con il copista, potendo così agevolmente rispettare le ferree indicazioni dell'allestitore¹⁴⁰.

La più che probabile esistenza – soprattutto a fronte della complessità del progetto ideato da Guido – di un taccuino che raccogliesse istruzioni (verbali o grafiche) rivolte alle figure coinvolte nell'allestimento del lussuoso *Dante* di Chantilly non esclude, comunque, a mio parere, la possibilità che gli allestitori di Altona, anziché disporre a loro volta di tale menabò, guardassero direttamente al prodotto confezionato, operando scelte ben orientate, come vedremo, proprio a partire dalle iconografie realizzate sull'esemplare donato a Lucano Spinola o dai molteplici spunti reperibili direttamente nella glossa di Guido.

La recentissima riflessione di Franceschini sul proemio *Dante poeta sovrano* trådito da Altona nonché, come visto, sulla veste linguistica del manoscritto¹⁴¹, aggiunge peraltro tessere essenziali all'indagine e, adducendo dati pressoché definitivi in merito in particolare alla localizzazione dei copisti e alla matrice guidiana di alcune proposte esegetiche e iconografiche di Altona, incoraggia ipotesi più consapevoli sui luoghi e le forme del suo allestimento.

Lo studioso documenta anzitutto, come anticipato, la stretta convergenza degli argomenti toccati nel cuore del proemio *Dante poeta sovrano* con quanto elaborato da Guido da Pisa nella sua impresa esegetica, dalle questioni legate al titolo scelto da Dante per il suo

¹³⁷ Si rintracciano due *f* nel margine inferiore delle carte 96v e 97r e una *n* a c. 120v; poco prima, a c. 114r, si intravedono le tracce di un'ulteriore letterina purtroppo non più decifrabile. Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 47.

¹³⁸ 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.

¹³⁹ *Ivi*, p. 48.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁴¹ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit.

poema (§2 del proemio di Altona), rintracciabili già nel *Prologus* delle *Expositiones* e poi rapidamente nel titolo della *Declaratio* di Guido¹⁴², alla qualifica di Dante come poeta eccellente sopra ogni altro (§3 del proemio di Altona), cui il frate carmelitano già rimandava a chiusura del suo commento¹⁴³. Il paragrafo di apertura e quello che chiude la prima parte del proemio di Altona – seguito da un breve sunto dell'*Inferno*, che introduce infine al riepilogo visivo offerto dalla *rota Inferni* –, pure recuperano e, con qualche personale innovazione, «ricompongono in un'efficace sintesi vari aspetti della guidiana 'idea di Dante'»¹⁴⁴. Tale rapporto di stretta dipendenza dei contenuti del proemio di Altona dall'esegesi di Chantilly risulta rafforzato anche da alcuni controlli praticati sul testo della *Commedia* vergato su queste carte¹⁴⁵, che rivelano come in diversi luoghi Altona condivida alcune importanti lezioni testuali con Chantilly, e non solo con il testo del poema trådito dalle prime trenta carte del codice (o dall'affine Vaticano Latino 3199), ma anche con quanto è dato dedurre dalle traduzioni o dalle parafrasi elaborate da frate Guido nelle sezioni del commento affidato alle carte del suo esemplare di dedica¹⁴⁶.

Stabilita dunque la dipendenza dei testi di Altona dalle lezioni e, in senso più ampio, dalle proposte esegetiche affidate al manoscritto di Chantilly, resta da indagare sistematicamente la probabile derivazione delle soluzioni iconografiche di Altona da quelle congegnate da Guido per il lussuoso codice delle *Expositiones*. Dopo lo studio monografico di Balbarini sull'impresa guidiana di Chantilly e il rapido accenno alla possibilità che le illustrazioni comuni potessero derivare anche da un libro di modelli circolante presso gli artisti pisani¹⁴⁷, sono tornati sulla questione Ippolito¹⁴⁸ e, più distesamente, Franceschini¹⁴⁹, propendendo entrambi, invece, per una diretta dipendenza delle iconografie di Altona da quelle già realizzate sulle carte del *Dante* di Guido.

¹⁴² Cfr. GUIDO DA PISA, *Declaratio*, cit., p. 985: «Incipit Declaratio super profundissimam et altissimam Comediam Dantis».

¹⁴³ Cfr. ID., *Expositiones et glose*, cit., p. 982: «Expliciunt expositiones et glose super primam canticam Comedie Dantis Alagherii excellentissimi latinorum poete».

¹⁴⁴ F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 83.

¹⁴⁵ La diretta dipendenza del testo di Altona da quello di Chantilly è già sostenuta da H.L. SCHEEL, *Der Codex Altonensis und die handschriftliche Überlieferung der Göttlichen Komödie*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, cit., pp. 41-63, pp. 51-54, e M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*, cit., p. 2. Nuovi esempi in F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 88-89.

¹⁴⁶ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 88-89.

¹⁴⁷ Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 28.

¹⁴⁸ Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 179.

¹⁴⁹ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 85-88.

La collazione integrale delle miniature realizzate sui due codici consente ora, a partire soprattutto dalle discrepanze esistenti tra molte delle rispettive figurazioni¹⁵⁰, di isolare alcune tendenze illustrative costanti all'interno del percorso iconografico offerto dalla *Commedia* di Altona e di individuare le circostanze e le modalità degli interventi variantistici da questo praticati sulle soluzioni visive già presenti nel *Dante* di Chantilly. Limitandosi quest'ultimo alla copia e all'illustrazione della sola prima cantica, i confronti puntuali tra le miniature dei due codici risultano praticabili per il solo *Inferno*, lasciando per ora aperta la possibilità che per le altre due cantiche si fosse elaborato un progetto autonomo o preso a riferimento un diverso modello.

L'affinità tra le soluzioni visive di Chantilly e Altona risulta ampiamente documentabile ma, a differenza di quanto visto negli altri due esempi di parentela iconografica reperibili in territorio dantesco, questa non si caratterizza per recuperi sistematici di intere visualizzazioni, quanto per selezioni accurate di singole iconografie. Il grado di intervento e rimaneggiamento, da parte degli allestitori di Altona, delle soluzioni tradite dal codice affine è difatti tale da poter affermare che quasi non sussista, tra le sue carte, miniatura del tutto identica alla corrispondente realizzata da Chantilly. Per ragioni dunque intrinsecamente legate alla natura degli interventi praticati da Altona, propongo qui di seguito – pur fornendo una tabella riassuntiva completa dell'insieme di varianti iconografiche rintracciate tra i due corredi – la discussione di una selezione delle più significative, anche questa volta classificate secondo le categorie già adoperate per gli altri due casi di indagine, con l'aggiunta di alcune sottocategorie, richieste di necessità dalla peculiare fisionomia del caso specifico.

A differenza di quanto considerato per le altre due coppie di codici iconograficamente affini, sarà qui anzitutto discusso un nutrito gruppo di **a)** lezioni e errori iconografici congiuntivi di Chantilly (= **Cha**) e Altona (= **Alt**), facilmente isolabili proprio a partire dalla natura esegeticamente orientata dei due corredi. Non si rintracciano, invece, né in Cha né in Alt, varianti riconducibili alla categoria di errore di copia o di trasposizione.

I restanti interventi variantistici rinvenibili nel corredo di Altona possono ascriversi, invece, alle sottocategorie già adoperate di: **b)** macro-varianti adiafore di Alt; **c)** interpolazioni ed espunzioni di Alt; **d)** correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Alt.

¹⁵⁰ Secondo un suggerimento metodologico già avanzato, a conclusione del suo studio panoramico sul *Codex Altonensis*, da A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., 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».

La tabella seguente non include le micro-varianti, presenti in elevatissimo numero in ciascuna miniatura¹⁵¹. Di tutte le varianti qui censite saranno discusse unicamente quelle contraddistinte da asterisco (*).

Tabella riepilogativa delle varianti di Alt

	LEZIONI E ERRORI CONGIUNTI VI DI CHA E ALT (a)	MACRO-VARIANTI ADIAFORE DI ALT (b)	INTERPOLAZIONI DI ALT (c)	ESPUNZIONI DI ALT (c)	CORREZIONI CONGETTURALI DI ALT (d)
<i>If I</i>	[c. 6v] «l pianeta che mena dritto altrui per ogni calle» come stella di Venere (*)				
	[c. 6v] impiego di vesti sacerdotali per Dante e Virgilio (*)				
<i>If II</i>				Passaggio dall'emisfero diurno a quello notturno (*)	
<i>If III</i>	[c. 10r] porta sormontata da guffi (*)				[c. 10v] nessun diavolo tra gli ignavi (*)
	[c. 10v] un diavolo trasporta l'insegna (*)				[c. 11r] Dante e Virgilio <u>non</u> attraversano

¹⁵¹ Per micro-varianti si intendono tutti i casi di lieve alterazione degli schemi compositivi delle miniature, delle caratterizzazioni dei personaggi o delle ambientazioni delle scene. Per l'elenco completo, rimando a una seconda tabella collocata in *Appendice II*.

					l'Acheronte con Caronte (*)
	[c. 10v] civetta nel campo dell'insegna degli ignavi (*)				
	[c. 10v] «colui che fece per viltade il gran rifiuto» come Celestino V (*)				
<i>If</i> IV	[c. 11v] Limbo dei pargoli (*)		[c. 12r] «nobile castello» e anime degli spiriti magni (*)		
<i>If</i> V	[c. 12v] armigeri di Minosse (*)		[c. 13r] anime in attesa del giudizio di Minosse		
<i>If</i> VI				[cc. 13v-14r] pioggia infernale come dio fluviale con anfora (*)	
<i>If</i> VII	[c. 14v] Pluto come «episcopum avarorum» (*)	[c. 15r] rappresentazione di avari e prodighi (*)	[c. 15r] Ruota della Fortuna (con Boezio) (*)		
<i>If</i> VIII			[c. 16r] raffigurazione dei dannati immersi nello Stige		
<i>If</i> IX			[c. 17r] Medusa (*)		

<i>If XI</i>			[c. 19v] diagrammi per la struttura dell' <i>Inferno</i>		
<i>If XII</i>	[c. 21r] Dante e Virgilio in groppe a Nesso		[c. 21r] simboli chiave per la storia di Guido di Monfort (*)		
<i>If XIII</i>			[c. 22v] aggressione di Jacopo da Sant'Andrea (*)		
<i>If XIV</i>		[c. 23r] caratterizzazione di Capaneo			
<i>If XV</i>			[c. 24r] gesto reverenziale di Dante verso Brunetto		[c. 24r] Brunetto non tonsurato (*)
<i>If XVII</i>	[c. 26r] 4 usurai (compreso Buiamonti) (*)		[c. 25v] lancio della corda e apparizione di Gerione (*)		[c. 26r] Dante solo in dialogo con gli usurai (*)
<i>If XVIII</i>		[cc. 27r-27v] totale rielaborazione (in due miniature) delle due scene dedicate a ruffiani, seduttori e adulatori (*)			
<i>If XXI</i>			[c. 30v] Virgilio in dialogo con i Malebranche (*)		

<i>If</i> XXII			[cc. 31v-32r] inganno di Ciampolo di Navarra a danno dei Malebranche – Zuffa dei diavoli (*)		
<i>If</i> XXIII		[c. 32v] visualizzazione della pena degli ipocriti (*)			
<i>If</i> XXIV		[c. 34r] sostituzione dei draghi con serpentelli	[c. 34v] Fenice (*)		
<i>If</i> XXV		[cc. 34v-35r-35v] totale rielaborazione (in tre miniature) delle tre scene dedicate alle metamorfosi dei ladri (*)			
<i>If</i> XXVII			[c. 37r] Falaride e il toro di Perillo (*)		
<i>If</i> XXVII I			[c. 38r] introduzione delle figure di Mosca de' Lamberti e Fra Dolcino (*)		
<i>If</i> XXIX			[c. 40r] la brigata spendereccia (*)		[c. 39v] rielaborazione delle posizioni di Griffolino e Capocchio (*)

<i>If</i> XXX			[c. 40v] Gianni Schicchi e Mirra aggrediscono un dannato		
<i>If</i> XXXI	[c. 41v] Nembrot privo del corno al collo (*)				[c. 41v-42r] rimodulazione del numero di giganti (tre anziché quattro) e delle forme dell'incatenament o (*)
<i>If</i> XXXII		[c. 43r] totale rielaborazione della visualizzazione dei dannati della Caina			
		[c. 43v] totale rielaborazione della visualizzazione dei dannati dell'Antenora			
<i>If</i> XXXIII		[c. 44v] totale rielaborazione della visualizzazione dei dannati della Tolomea (*)	[c. 45r] Frate Alberigo e Branca Doria (*)		
		[c. 44v] caratterizzazione di Ugolino e Ruggieri (*)			
<i>If</i> XXXIV					[cc. 45v-46v] rimodulazione (in due miniature) della visualizzazione di Lucifero e traditori (*)

a) LEZIONI ED ERRORI CONGIUNTIVI DI CHA E ALT

Si diranno *lezioni congiuntive* di Cha e Alt tutti i casi di trasposizione figurata di soggetti o ambientazioni comuni ai due corredi e, in molti casi, estranei alla restante tradizione miniata della *Commedia*. Si diranno invece *errori congiuntivi* le lezioni iconografiche che, in entrambi i codici, si discostano significativamente dal contenuto del testo o danno figura a elementi a questo estraneo, qualificandosi come interpretazioni libere o erronee del passo di volta in volta visualizzato.

If I, c. 6v. Dante nella selva e incontro con Virgilio [figg. 6 e 6a]

La prima miniatura narrativa del corredo di Alt illustra, in accordo con Cha (c. 34r), 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 peculiari dettagli, primo su tutti l'increspatura del mantello di Dante, denunciano chiare consonanze con la soluzione di Cha, nel complesso però più ariosa e dinamica, estesa con molta libertà tra *bas de page* e margine laterale della carta¹⁵², a fronte di quella di Alt invece concentrata nello spazio ben più ristretto ricavato tra le terzine dedicate alla presentazione di Virgilio (inserita precisamente, tra *If I 72*, «nel tempo de li dei falsi e bugiardi», e *If I 73*, «poeta fui e cantai di quel giusto»)¹⁵³. La collocazione della miniatura in Alt, certamente premeditata, è confermata dal gesto di Virgilio, che tende le braccia a Dante come per accoglierlo.

Le soluzioni dei due codici risultano accomunate, com'è stato più volte rilevato, dall'impiego, per entrambi i poeti, di abiti talari (piviale e tunica), propri dell'iconografia sacerdotale¹⁵⁴ e certo autorizzati dalla peculiare interpretazione guidiana del poema dantesco¹⁵⁵, di cui, a livello iconografico, si rintracciano ulteriori e più ampi indizi nel

¹⁵² Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 88-89.

¹⁵³ Si osservi il «mantello sollevato e increspato» del Dante di Cha, che in Alt conserva medesima forma e movimento nonostante venga qui drasticamente ridotta la distanza tra il poeta e la prima fiera e, con il restringimento dell'intera composizione a uno spazio molto costretto, si perda nel complesso l'impressione di «grande dinamicità ed efficacia drammatica» invece viva in Cha (per le citazioni, C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 89)

¹⁵⁴ Ivi, pp. 60-62, 82-83, 96-97.

¹⁵⁵ L'iconografia dipende dalla «specifica concezione della poesia espressa da Guido, ovvero dal tema del poeta teologo e della equiparazione della poesia antica alle Sacre Scritture» (C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 97). La complessità – e l'apparente contraddittorietà – dell'interpretazione che Guido dà della *Commedia*, elaborata più distesamente nelle *Expositiones* e dunque 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 *fictiva*» (L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., pp. 38-39). Sulla questione, cfr. anche S. BELLOMO, *La «Commedia» attraverso gli occhi dei primi lettori*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 73-84, alle pp. 78-82; ID., *Guido da Pisa*, cit., p. 272; e da ultimo

riquadro figurato che introduce al prologo delle *Expositiones* (c. 31r)¹⁵⁶ [fig. 2] e nelle letterine abitate del frontespizio dell'*Inferno* (c. 1r)¹⁵⁷ [fig. 1] e della *Deductio de vulgari in latinum* del primo canto del poema (c. 33v)¹⁵⁸ [fig. 3]. La diretta dipendenza di questa iconografia sacrale dall'esegesi di Guido isola tale lezione che, nel panorama della tradizione miniata della *Commedia*, risulta infatti comune ai soli Cha e Alt¹⁵⁹.

Il «peculiare copricapo a forma di tiara intrecciata»¹⁶⁰, che in Cha adorna entrambi i poeti, in Alt invece – come ha già notato Chiara Balbarini – contraddistingue il solo Virgilio, mentre Dante indossa un più generico copricapo laico¹⁶¹. Aggiungo che nella carta incipitaria del poema di Alt (c. 6r) [fig. 4a], all'interno della lettera *N* e in quest'unica occorrenza in tutto il corredo, il Dante dormiente, con il volto appoggiato ad una mano, è però contraddistinto da un copricapo del tutto assimilabile 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 introdotta da Cha e variando uno solo dei due copricapi, dà prova di non ricevere acriticamente la lezione del codice più antico ma di rielaborarla alla luce di una propria personale lettura, occorre interrogarsi sulle ragioni dell'adozione del copricapo talare per Dante unicamente in questo preciso luogo del codice e del testo illustrato. A meno che infatti non si voglia pensare a un recupero meccanico dell'aspetto del Dante della *N* di Cha o di quello disteso e addormentato nella *A* che, sempre in Cha, apre alla prima *Deductio* – e che però non mostrano nessun altro elemento in comune con il Dante dormiente di Alt –, si potrebbe riflettere sulla possibilità – certo, sorprendente – che gli allestitori di Alt avessero una qualche cognizione della distinzione tra il Dante che compie il cammino e si fa personaggio del suo poema, così come raffigurato lungo l'intero corredo, e il Dante che compone l'opera, posto in apertura della sua impresa poetica. Se quella che apre all'*Inferno*

F. FRANCESCHINI, *Guido da Pisa*, cit., pp. 274-275, con indicazione della bibliografia pregressa. Qualche considerazione ulteriore nel §3.5 di questo capitolo.

¹⁵⁶ 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. L. BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 98-100.

¹⁵⁷ Nella letterina incipitaria *N* figura un Dante seduto ad un banco, con lo sguardo rivolto verso un clipeo polilobato ospitante Virgilio. Per la lettura critica dell'immagine, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., pp. 32-34; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 82-83.

¹⁵⁸ La miniatura illustra un Dante addormentato; alle sue spalle, la selva: difficile dire se si tratti del Dante poeta o del Dante *agens*. Sulla tradizione dei Danti dormienti, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., 34-43; EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 91-98. Utili riflessioni critiche nel più recente lavoro di A. PEGORETTI, "Visio" e "fictio" nelle antiche illustrazioni della «Commedia», cit.

¹⁵⁹ Cfr. già C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 96-97.

¹⁶⁰ Ivi, p. 82.

¹⁶¹ Ivi, p. 97n.

di Alt è con buona probabilità una rappresentazione di Dante poeta¹⁶² – e solo a quest'altezza compare un copricapo identico a quello di Virgilio, poi reimpiegato a *If* IV (c. 11v) per la figurazione dei quattro poeti del Limbo (come del resto accade in Cha, c. 52v) – è plausibile che gli ideatori del progetto iconografico, consapevoli della novità e dell'eccezionalità di un'opera come la *Commedia*, intendessero innalzare Dante al livello degli autori classici¹⁶³ e affidassero dunque allo scarto tra l'immagine incipitaria di questa *Commedia* e le miniature successive, la distinzione esegeticamente importante 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, a mio parere, andrebbe difatti considerata anche alla luce della cornice di *autorictates* che la circonda [fig. 4], la quale, per il peculiare contesto storico-morale cui rimanda, appare più in linea con una lettura letterario-creativa dell'opera di Dante che con una rivendicazione di marca profetico-sacrale¹⁶⁴.

Nella stessa miniatura, comune ai soli Cha e Alt in tutta la tradizione illustrata della *Commedia*¹⁶⁵ è pure la presenza, sulla cima del monte, di quella stella di Venere che, per l'esegeta Guido, scioglierebbe il riferimento al «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» (*If* I 17-18)¹⁶⁶, in luogo della più diffusa identificazione con il Sole. L'errore iconografico, già segnalato da Lucia Battaglia Ricci¹⁶⁷, è uno degli esempi più noti e più

¹⁶² Per quanto sempre difficile ad affermarsi con certezza (cfr. in proposito le considerazioni di L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., pp. 34-43; EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 91-98). In questo caso specifico peraltro, il Dante che abita la letterina *N* non è ritratto allo scrittoio, intento a comporre l'opera, ma risulta propriamente 'dormiente' e presumibilmente, secondo i canoni in uso al tempo, 'sognatore' (cfr. M. HORN, *Manuscripts pien di sonno: Dreaming in Trecento Copies of the Comedy*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», CXXXIV, 2016, pp. 225-252, a p. 231; A. PEGORETTI, «*Visio*» e «*fictio*» nelle antiche illustrazioni della «*Commedia*», cit., p. 135). Posa e contesto, comunque, non escludono possa parimenti trattarsi del poeta assorto in meditazione. Per F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 86, invece, questo Dante, «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*».

¹⁶³ Avendolo peraltro, poche carte prima, appena definito «poeta sovrano, corona e gloria della lingua latina». Cfr. il testo vergato a c. 3r di Alt, nella trascrizione di F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 81.

¹⁶⁴ Già A. PEGORETTI, «*Visio*» e «*fictio*» nelle antiche illustrazioni della «*Commedia*», cit., pp. 135-136, calando l'illustrazione incipitaria nel quadro più ampio 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*». Ulteriori considerazioni in proposito al §3.5 di questo capitolo.

¹⁶⁵ Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 86.

¹⁶⁶ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 261: «Iste planeta, qui suis radiis montem vestit, est prefulgida stella Venus».

¹⁶⁷ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana*, cit., 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*, cit., pp. 84-87.

eloquenti della possibile interazione (sui codici danteschi ma non solo) tra commenti scritti e figurazioni, nonché della portata esegetica di alcune tra queste trasposizioni visive, partecipi di una peculiare lettura di un passo specifico o dell'opera nel suo complesso. La figurazione della stella di Venere è dunque, in questo contesto, anzitutto una tessera spiccatamente guidiana, direttamente dipendente dall'interpretazione che l'esegeta dà di quel determinato luogo dantesco. La sua presenza non solo in Cha ma anche in Alt – sulle cui carte, come detto, non c'è traccia della glossa di frate Guido – si inquadra come un macroscopico errore congiuntivo, che informa di un contatto strettissimo e di un rapporto senz'altro privilegiato tra i corredi dei due manoscritti.

If III, c. 10r. Dante e Virgilio attraversano la porta dell'Inferno [figg. 7 e 7a]

Nel ritrarre, in apertura del terzo canto del poema, il passaggio dei due poeti attraverso la porta infernale, Alt condivide con Cha alcune lezioni singolari altamente sorprendenti.

Se è vero che la porta merlata di Alt, in mattoncini rossi come in Cha (c. 48r), rispetto a quanto tradito dal codice più antico perde in imponenza, e il momento stesso dell'attraversamento da parte dei due poeti, per l'introduzione di minime varianti nello schema compositivo basilare¹⁶⁸, riduce la sua portata drammatica, la lezione di Alt conserva tuttavia alcuni inserti altamente simbolici, comuni al solo Cha ed estranei alla restante tradizione miniata della *Commedia*: anzitutto, come accade nel primo manoscritto, due pipistrelli neri affiancano simmetricamente il grande arco d'ingresso della porta dipinta da Alt e un singolare uccello sinistro – meno aggraziato del gufo reale e delle due civette di Cha¹⁶⁹ – sormonta la torre merlata¹⁷⁰. La presenza di uccelli e simboli notturni, non autorizzata dal testo né a chiare lettere dal commento di Guido, ma inquadrabile «facendo ricorso alle convenzioni culturali due-trecentesche»¹⁷¹ e a un sistema simbolico condiviso che lascia ben

¹⁶⁸ Rispetto a quanto ritratto in Cha, Virgilio non trascina più Dante con forza e questi non guarda in alto, verso la torre, atterrito. Il momento che immediatamente precede l'attraversamento, cui dà figura Cha, è qui già superato; la miniatura di Alt si concentra difatti più specificamente sulla fase del passaggio, 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 piccola porzione della barba e la lunga veste). Pur nelle minime variazioni, resta centrale, comunque, 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»).

¹⁶⁹ Cfr. L. 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 A. Paoletta, V. Placella, G. Turco, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 129-152, a p. 139; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 91.

¹⁷⁰ La consonanza tra le due miniature è segnalata anche da F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 86.

¹⁷¹ L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana*, cit., pp. 42-43 e, più distesamente, EAD., *A proposito di una porta che parla*, cit., pp. 138-139. In Cha, un uccello notturno (un gufo reale) fa la sua prima

cogliere le allusioni sottese all'impiego di queste immagini, assume le forme di un'interpolazione – praticata già in Cha, forse da ascrivere all'artista, forse all'allestitore – «tutt'altro che gratuita»¹⁷², e che risulta accolta anche in Alt (la cui condotta generale, come vedremo, appare in realtà molto poco conservativa) forse proprio perché ne risultano intese la specifica valenza esegetica e la funzione di orientamento alla lettura.

Variata è invece, rispetto a Cha, la scritta apposta sulla porta che, se nel primo codice si riduce all'impiego sintetico della sola parola latina «IUSTITIA»¹⁷³, in Alt recupera il testo dantesco e in particolare il verso conclusivo della minacciosa epigrafe: «Lasciate ogni speranza o voi che entrate» (*If* III 9). A giudicare però dalla scrittura, di altra mano rispetto a quella che copia il testo del canto e forse più tarda, potrebbe trattarsi di un'aggiunta successiva, anche se la conformazione dello spazio rettangolare frapposto alla porta e ai merli della torre lascia pensare che fosse qui previsto l'inserimento di un'iscrizione sin dall'origine. Proficuo appare il confronto di questa soluzione con la porta merlata che Alt raffigura già all'altezza della carta ospitante la rota *Inferni* [fig. 5] 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, per ovviare a una sorta di doppione visivo di uno snodo testuale già figurativamente affrontato. La prima porta di Alt (c. 5r), in accordo con la lettera del testo, è fregiata di un'iscrizione che riporta 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* (e presumibilmente l'intera prima cantica).

If III, c. 10v. *Gli ignavi inseguono un'insegna* [figg. 8 e 8a]

La miniatura di Alt – in buon accordo complessivo con quella di Cha (c. 49r) – dà figura al primo scenario che si presenta agli occhi dei due *viatores* non appena superata la porta d'ingresso dell'Inferno: una schiera di anime nude e tormentate da mosconi e vespe (*If* III 64-66: «Questi sciaurati, che mai non fur vivi, / erano ignudi e stimolati molto / da mosconi e da vespe ch'eran ivi») – di proporzioni enormi in Alt, più minute in Cha – seguono un

comparsa già nella miniatura relativa al canto precedente, collocato al di sopra della selva, e qui in opposizione a un gruppetto di uccelli diurni che invece circondano il colle luminoso.

¹⁷² EAD., *Parole e immagini nella letteratura italiana*, cit., p. 42.

¹⁷³ Cfr. EAD., *A proposito di una porta che parla*, cit., 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.

diavolo stendardiere, colpito a sua volta dalle medesime torture. Rispetto alla dinamicità viva in Cha, garantita dalle pose allungate e dalla gestualità concitata delle figure ritratte¹⁷⁴, la scena di Alt – pur presupponendo il moto, come indica la presenza del diavolo porta-stendardo a inizio schiera – appare nel complesso più statica.

Colpisce sin da subito in Alt la peculiare figurazione che abita il campo dell'insegna trasportata dal diavolo scuro: qui compare difatti una civetta, elemento del tutto estraneo al testo ma presente in Cha, una sorta di «*leit motif*, come si è visto, del programma iconografico»¹⁷⁵ trådito dall'esemplare di Guido, accolto dagli illustratori di Alt presumibilmente sulla linea di quanto accaduto per la caratterizzazione della porta vista nella miniatura precedente. La presenza stessa del diavolo scuro in apertura della schiera appare un'interpolazione comune ai due codici, certo poligenetica, evidentemente percepita dagli 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 venìa sì lunga tratta / di gente» (*If* III 52-55)¹⁷⁶.

Ancora comune a Cha e Alt appare la prevalenza di anime di ecclesiastici tra quelle rappresentate, riconoscibili per lo più dalla tonsura¹⁷⁷ e 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, facilmente individuabile in entrambe le miniature grazie all'impiego della tiara, e direttamente dipendente 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»¹⁷⁸. La lezione iconografica, condivisa da Cha e Alt, non si rivela comunque esclusiva dei due corredi¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 93.

¹⁷⁵ Ivi, p. 92. Cfr. anche EAD., *A proposito di una porta che parla*, cit., p. 139.

¹⁷⁶ Resta comunque prerogativa dei soli Cha e Alt l'impiego di un demonio in apertura della schiera. Il compito di stendardiere è invece affidato all'anima di Celestino V nei mss. Budapest, Biblioteca Universitaria, Codex Italicus 1 (c. 3r) e Firenze, BML, Pluteo 40.07 (c. 6r) o a una generica anima dannata nei mss. Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 4776 (c. 7v); Parigi, Bibliothèque Nationale, It. 74 (c. 9r); Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8 (c. 4v); Londra, British Library, Yates Thompson 36 (c. 5r).

¹⁷⁷ Per le anime di Cha, cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 92-93: «I dannati sono connotati in prevalenza come ecclesiastici – tre tonsurati e un prelado segnalato dallo zucchetto [...] La visualizzazione di tali dannati [...] sembra collegabile alla peculiare vocazione satirica con cui Guido da Pisa asseconda le critiche rivolte da Dante al clero».

¹⁷⁸ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., 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).

¹⁷⁹ Condividono l'identificazione dell'«ombra» con Celestino V anche le miniature dei mss. Budapest, University Library, Codex Italicus 1, c. 3r; Firenze, BML, ms. Plut. 40.07, c. 6r; Parigi, Bibliothèque Nationale, It. 74, c. 9r.

Accanto alle lezioni e agli errori congiuntivi appena descritti, Alt introduce, rispetto a quanto rappresentato in Cha, alcune varianti importanti: assistiamo anzitutto all'aggiunta di una vistosa quantità di sangue, distribuita sul volto e lungo i corpi dei dannati (diavolo in apertura della schiera compreso), oltre che concentrata 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)¹⁸⁰. Sulla stessa linea, Alt espunge dalla schiera i diavoli che in Cha si mescolano ai dannati¹⁸¹, inseriti dal primo codice sulla scia del commento di Guido¹⁸² 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)¹⁸³, ritenuti invece dagli allestitori di Alt forse sovrabbondanti nell'armonia complessiva della scena.

In relazione a queste ultime varianti, è importante rilevare che si tratta di interpolazioni ed espunzioni informate, non ascrivibili all'estro personale dell'artista di Alt ma con buona probabilità consapevolmente migliorative – in termini di aderenza al dettato testuale – della lezione offerta dal codice affine.

If IV, c. 11v. *Gli infanti del Limbo* [figg. 9 e 9a]

Nell'ambito della figurazione del IV canto dell'*Inferno*, Alt accorpa in un unico *bas de page* le due miniature che Cha dedica 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, Omero in testa (Cha, c. 52v) – e aggiunge, sulla carta contigua, un'ulteriore trasposizione visiva, assente in Cha, di una parte degli spiriti magni enucleati da Dante¹⁸⁴. L'esito visivo finale, a volume aperto, è di straordinaria ricchezza.

¹⁸⁰ Non è chiaro, invece, se ai piedi degli ignavi di Alt siano presenti anche i vermi deputati a raccogliere quel sangue, nutrendosene.

¹⁸¹ Questi diavoli – insieme a quelli di molte altre miniature di Cha –, per la loro specifica conformazione e alcuni particolari attributi (musi schiacciati, occhi sporgenti e spesso fiammeggianti, orecchie appuntite, peluria scura e spessa), mostrano stringenti analogie con le figure diaboliche che abitano le figurazioni del *Trionfo della Morte* e dell'*Inferno* affrescati nel Camposanto monumentale di Pisa [fig. 8b], come già rilevato da M. MEISS, *An Illuminated 'Inferno'*, cit., p. 28; L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, cit., pp. 60-61; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., *passim*.

¹⁸² Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 300: «nam primo dicit quod isti tales nec bonum nec malum fecerunt in mundo [...] secundo ponit quod isti tales sunt mixti cum illis angelis qui in illa pugna que fuit in celo noluerunt, tanquam timidi et vecordes, esse cum Deo nec etiam cum Lucifero».

¹⁸³ Chiara Balbarini motiva l'inserimento di Cha con la volontà dell'artista di «caricare la rappresentazione di toni grotteschi e rendere ancora più terribile la pena di questi dannati» (EAD., *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 92).

¹⁸⁴ Su questa interpolazione di Cha, cfr. la relativa scheda di confronto nella sezione c) *Interpolazioni ed espunzioni di Alt*.

Interessa qui soffermarsi sulla rappresentazione dei limbicoli, di impostazione simile in entrambi i codici: la figurazione di Alt replica difatti la cavità di pietra contenente solo infanti, anche se con tratto meno sapiente per quanto concerne la struttura rocciosa, in Cha realizzata come «una grotta circoscritta in un’edra classicheggiante»¹⁸⁵, e con inferiori precisione anatomica e carica espressiva per i corpi e i volti dei pargoli. La lezione è di grande interesse poiché – come nota già Franceschini¹⁸⁶ – 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»¹⁸⁷. Con l’interpretazione guidiana concorda peraltro anche quanto indicato in Alt nella rubrica del canto IV (c. 11rb: «dove pone il limbo de parvoli innocenti»), nonché nella sintesi offerta dal proemio *Dante poeta sovrano* in apertura del codice (c. 4ra: «il limbo de parvoli inoce(n)ti») e nella breve didascalia contenuta nella *rota Inferni* (c. 5r: «lo limbo de parvoli inoce(n)ti»). Dietro questa soluzione visiva, andrà dunque intravista un’intenzione esegetica ben precisa, che in Alt risulta pienamente coerente in ciascuno dei luoghi deputati ad accoglierla. Come efficacemente messo in luce da Franceschini, la forte coerenza interna di tutti questi elementi e il totale accordo con quanto scritto e figurato in Cha si rivelano peraltro specifici di Alt e neanche comuni a tutto il gruppo di manoscritti latori del proemio *Dante poeta sovrano*¹⁸⁸.

La lezione, costituendo un caso particolarissimo di errore iconografico congiuntivo, è in grado di stabilire una relazione diretta tra i due codici affini, di cui il primo comincia a delinearsi quale base esegetica pressoché certa per la rielaborazione delle iconografie del secondo.

If V, c. 12v. *Dante e Virgilio davanti a Minosse* [figg. 10 e 10a]

Sfruttando quasi per intero il margine inferiore di due carte contigue e occupando persino, in altezza, a c. 15r, lo spazio aggiuntivo di mezza colonna di testo, Alt dà figura a tutti gli episodi narrati nel canto V, interpolando con scrupolosa attenzione elementi descritti nel racconto

¹⁸⁵ C. BALBARINI, *L’Inferno di Chantilly*, cit., p. 95. La struttura rocciosa di Cha, al pari dei diavolacci sopra menzionati, risulta a mio parere estremamente consonante con le cavità contenenti dannati affrescate nell’*Inferno* del Camposanto pisano.

¹⁸⁶ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 86.

¹⁸⁷ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 309.

¹⁸⁸ Cfr. F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 86: «gli altri testimoni di *Dante poeta sovrano*, con rubriche diverse rispetto ad Alt, in quella del c. [*scil.* canto] IV parlano invece di un unico “luogho detto Limbo” ove si sconta la “pena de’ non battezzati”», con citazione puntuale dal Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 1038, cc. 3v e 17v.

dantesco ma omessi dal testo iconico di Cha¹⁸⁹. Quest'ultimo si concentra unicamente sulla rappresentazione di Minosse e di due gruppi di anime di lussuriosi, tra cui pare possibile individuare tre donne (presumibilmente Semiramide, Didone e Cleopatra) e, poco più dietro, una coppia (Paolo e Francesca), a fronte della più accurata e fedele riproposizione visiva di tutte le anime lussuose nominate da Dante offerta da Alt¹⁹⁰.

Ciò che accomuna i due codici e che ancora una volta ne rivela la strettissima familiarità concerne la caratterizzazione di Minosse e in particolare l'introduzione di due armigeri al suo fianco, del tutto estranei tanto al testo dantesco quanto al commento di Guido, ma verosimilmente riconducibili ad un'«originalissima invenzione dell'illustratore di Cha»¹⁹¹.

Nelle due soluzioni offerte da Cha e da Alt, complessivamente concordi ma comunque personalizzate nei dettagli, Minosse è un giudice classico¹⁹² dalle sembianze umane, con lunghi capelli e folta barba, in Cha, «seduto in cattedra, vestito del mantello rosso dottorale [...] con bavero e copricapo bordati di ermellino»¹⁹³, mentre in Alt dotato di capelli e barba di media lunghezza e vestito di una tunica con colletto e polsini bordati d'oro e medesimo copricapo. La lunga coda – unica tessera dantesca inequivocabile – compare in entrambe le proposte visive, serpentiforme e attorcigliata in Cha, generica e più lineare in Alt.

Pur nella variazione, da parte di Alt, delle sembianze degli armigeri di Cha, che da diavoli scuri, dalle lunghe orecchie di lepre e zampe caprine o di rapaci¹⁹⁴, divengono uomini soldati a tutti gli effetti, importa sottolineare il persistere della tessera iconografica, evidentemente accolta da Alt in ragione della sua valenza ermeneutica, chiarita dalla fitta dotazione –

¹⁸⁹ È il caso, per esempio, della rappresentazione delle anime in attesa del giudizio di Minosse, così come descritto a *If* V 13-15 («Sempre dinanzi a lui ne stanno molte: / vanno a vicenda ciascuna al giudizio, / dicono e odone e poi son giù volte»). Rappresentate, in Alt, in modulo minore rispetto alle altre figure ritratte in scena, queste anime risultano diversamente caratterizzate: due, o forse tre, sono certamente ecclesiastiche (una tonsurata, un'altra indossa una tiara e una terza pare vestire 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 attributi. Il Minosse di Alt si rivolge loro, con espressione altamente minacciosa.

¹⁹⁰ Con maggiore precisione e aderenza al dato testuale, Alt illustra, a partire dall'alto, anzitutto tre donne: Semiramide (con lunghi capelli, coronata e munita di scettro), Didone (coronata e munita di pugnale), Cleopatra (coronata e con scettro); al livello inferiore, compaiono ancora Elena (pure coronata), Achille, Paride, Tristano; in ultimo, più vicini ai due poeti e sostenuti da due nuvolette, Paolo e Francesca.

¹⁹¹ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 99.

¹⁹² Memore del modello dell'*Eneide* virgiliana che Guido cita espressamente nel suo commento vergato sulla stessa carta. In proposito, cfr. *ivi*, p. 98.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

comune tanto a Cha che a Alt – di corazze, elmetti, grossi scudi¹⁹⁵ e armi varie¹⁹⁶, che accrescono la temibilità del giudizio che le anime appena giunte nell’Inferno attendono trepidanti.

If VII, c. 14v. Dante e Virgilio davanti a Pluto [figg. 11 e 11a]

La trasposizione visiva dell’incontro con il guardiano Pluto offre un ulteriore caso di accordo sostanziale tra le miniature dei due codici, basato sulla peculiare lettura esegetica del passo specifico offerta da Guido da Pisa: pur leggermente mutato per alcuni aspetti¹⁹⁷, il Pluto di Alt eredita infatti la connotazione ecclesiastica e più specificamente vescovile esclusiva del guardiano di Cha (c. 70v)¹⁹⁸ e, com’è stato ampiamente notato, di derivazione marcatamente guidiana¹⁹⁹.

Pluto, non particolarmente caratterizzato nella descrizione dantesca, è difatti qualificato da Guido, per la specifica funzione assolta e per il peccato stesso che in prima persona rappresenta, «episcopum avarorum»²⁰⁰, assecondando dunque quella vena anticlericale in questo caso specifico autorizzata dal testo²⁰¹ ma più in generale particolarmente viva

¹⁹⁵ Mentre i due armigeri di Cha sono armati di raffio e di falchetto, quelli di Alt aggiungono alla rappresentazione una sorta di alabarda. I raffi qui rappresentati – e che torneranno in qualità di armi da guardia (come in questo caso) o di strumenti di tortura in diverse altre miniature sia in Cha che in Alt – per la loro eccezionalità, a fronte di tante altre tipologie di strumenti disseminati nella tradizione figurata della *Commedia*, sono stati posti in relazione con quelli impugnati da alcuni diavoli ritratti nell’affresco del *Trionfo della Morte* e dell’*Inferno* in Camposanto a Pisa (cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, cit., p. 60; C. BALBARINI, *L’Inferno di Chantilly*, cit., pp. 98-99). Aggiungo che i medesimi runcigli si rintracciano anche in alcune carte del ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152 qui considerato, in merito al quale tale convergenza potrebbe qualificarsi come indizio ulteriore a favore di una realizzazione fiorentina (o comunque toscana) del corredo *en bas de page*. Cfr. in proposito §2.1.

¹⁹⁶ I due soldati di Cha dispongono ciascuno di un grande scudo con uno scorpione per emblema. Chiara Balbarini vi legge un simbolo del male, proponendo un efficace confronto con un dipinto pisano di tardo Trecento oggi conservato al Museo Nazionale di San Matteo della stessa città (cfr. EAD., *L’Inferno di Chantilly*, cit., p. 98, 56n). G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 102, vi riconosce invece «un tipico simbolo giudaico (basti pensare alle tante Crocifissioni in cui i carnefici di Cristo sono così identificati), 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 varia la lezione di Cha, conservando l’emblema dello scorpione per il primo e mutando in drago il secondo.

¹⁹⁷ Sulle orme di quanto praticato per la visualizzazione di Minosse, Alt trae spunto da Cha – e con questo condivide alcune tessere originalissime – ma al contempo introduce varianti del tutto personali, quali la variazione delle fattezze diaboliche in sembianze umane (sono conservate unicamente le zampe di rapace), la forma e la struttura del trono, la gestualità specifica del guardiano.

¹⁹⁸ La lezione, in tutta la tradizione miniata della *Commedia*, accomuna unicamente Cha e Alt. Per una panoramica delle rappresentazioni del guardiano nel panorama figurativo dantesco, cfr. BMS, pp. 124-125; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 109-111.

¹⁹⁹ C. BALBARINI, *Progetto d’autore e committenza illustre*, cit., p. 379.

²⁰⁰ Cfr. GUIDO DA Pisa, *Expositiones et glose*, cit., p. 384.

²⁰¹ La prevalenza di uomini appartenenti al clero tra quelli qui puniti è ribadita dallo stesso Dante: cfr. *If VII* 37-48.

nell'esegesi del frate carmelitano²⁰²: nella miniatura di Cha, il guardiano veste dunque uno sfarzoso mantello (forse un piviale rosso), indossa la mitra e siede su di 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 denaro²⁰³. La soluzione di Alt – che varia pochi dettagli ma replica ciascuno degli elementi esegeticamente pregnanti di Cha – dipende con buona evidenza dalla glossa di Guido e verosimilmente dalla visualizzazione di quella glossa realizzata su Cha. Non così, invece, per quanto concerne la trasposizione figurata della pena di avari e prodighi, totalmente mutata negli schemi grafici e dunque – si dovrà credere – nell'interpretazione critica che si intendeva conferirle²⁰⁴.

If XVII, c. 26r. Dante dialoga con gli usurai [figg. 12 e 12a]

La miniatura di c. 26r di Alt – eccezionalmente incorniciata²⁰⁵ – ritrae il solo Dante in dialogo con gli usurai, espungendo dalla scena, in maniera estremamente fedele al testo, il Virgilio che invece fa la sua comparsa nella corrispondente miniatura di Cha²⁰⁶. Alt corregge dunque l'errore iconografico del codice affine, fornendo nuove conferme di una ricezione della lezione di Cha tutt'altro che passiva e di un consapevole lavoro di integrazione o correzione delle soluzioni visive del modello ritenute troppo scarse o erranee²⁰⁷.

Nell'ambito della stessa illustrazione, Alt accoglie però una seconda tessera visiva estranea alla lettera del testo ma presente in Cha poiché riconducibile, ancora una volta, alla glossa di Guido: per la sua eccezionalità, salta difatti immediatamente all'occhio la presenza in scena di un quarto usuraio, ritratto sull'estremità marginale destra della carta e identificabile con Giovanni Buiamonti²⁰⁸, grazie allo stemma apposto sulla borsa appesa al collo del dannato,

²⁰² In proposito, cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 77, 92-93, 114; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 60-61 e *passim*, lungo la descrizione delle tendenze illustrative di ciascun canto.

²⁰³ Per la descrizione della miniatura, cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 100.

²⁰⁴ Per questa variante di Alt, cfr. la scheda di confronto relativa al medesimo canto nella sezione b) *Macrovarianti adiafore di Alt*.

²⁰⁵ Secondo una tendenza illustrativa esclusiva dei canti XII-XIV, XVI, XVII-XVIII e, parzialmente, XIX di Alt.

²⁰⁶ E che non dovrebbe comparire, dal momento che proprio questi invita Dante ad allontanarsi da solo e a interagire con una certa fretta con i dannati poco distanti, mentre lui stesso concorderà con Gerione il passaggio alla bolgia sottostante; cfr. *If XVII 39-42*: «mi disse: “va e vedi la lor mena. / Li tuoi ragionamenti sian là corti; / mentre che torni, parlerò con questa / che ne conceda i suoi omeri forti». Nota l'errore iconografico di Cha già C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 111, che scrive: «la presenza di Virgilio non è aderente al testo dantesco, ma obbedisce a uno schema figurativo che si ripete pressoché invariato in tutte le illustrazioni del manoscritto».

²⁰⁷ In proposito, cfr. i casi discussi nella sezione e) *Correzioni congetturali e rimaneggiamenti di Alt*.

²⁰⁸ E non con Vitaliano (cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 111), come già segnalato da G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 156.

contraddistinto da tre caproni neri in campo giallo (*If* XVII 73: «Vegna 'l cavalier sovrano / che recherà la tasca con tre becchi!»). Il Buiamonti, come si sa, è solo evocato, come anima prossima alla dannazione, per bocca di Rainaldo Scrovegni – il dannato che in Alt figura per terzo e in atto allocutorio, fedelmente al testo²⁰⁹ – e non già sopraggiunto tra i compagni, come del resto lo stesso Vitaliano del Dente, pure richiamato dallo Scrovegni ma ancora vivo (*If* XVII 68-69: «sappi che 'l mio vicin Vitaliano / sederà qui dal mio sinistro fianco»). Dal momento che Guido mostra di non incappare in un errore di assimilazione delle due figure ma di essere ben conscio della distinzione dei due soggetti²¹⁰, 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 da Guido tanto nella *Deductio textus* del canto²¹¹ che nel commento vero e proprio²¹², e forse anche a una maggiore familiarità del frate carmelitano con il personaggio implicato, al quale difatti dedica, nel suo commento, uno spazio maggiore di quello offerto al primo²¹³.

La diretta dipendenza di questa specifica soluzione dall'esempio di Cha, a sua volta derivante dalle indicazioni di Guido da Pisa, spinge a credere che Alt sposi a sua volta una simile lettura e non trovi affatto problematica la presenza in scena di un'anima pur sovrabbondante, di fatto in contrasto con il dettato del testo. È difatti possibile concludere che, se gli allestitori di Alt avessero percepito la lezione come incongrua l'avrebbero certo espunta, data l'accentuata preoccupazione di aderenza al dettato testuale rintracciabile, non solo più in generale in un numero elevatissimo di occorrenze distribuite lungo l'intero corredo, ma già contestualmente

²⁰⁹ La variante qui introdotta “corregge” ancora una volta la lezione di Cha che parrebbe conferire parola al secondo rappresentato, Obriachi, con uno stemma all'oca bianca in campo rosso (*If* XVII 62-63: «vidine un'altra come sangue rossa, / mostrando un'oca bianca più che burro»). I quattro usurai, in Alt tutti rivolti a Dante, sono invece raffigurati in Cha «gli uni verso gli altri, gesticolanti e in pose abilmente variate» (C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 111).

²¹⁰ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 563: «Et iste [scil. Rainaldo Scrovegni] predixit autori de duobus maximis usurariis qui adhuc vivebant, quorum quilibet debebat cum ipsis similiter concremari; 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».

²¹¹ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 557: «Sepe sepius in auribus michi tonant alta voce clamando: “veniat summus miles, qui apportabit peram suam cum tribus hyrcis”».

²¹² Cfr. il passo qui citato alla nota 210.

²¹³ Mentre il riferimento a Vitaliano si esaurisce nella rapida menzione sopracitata, a proposito del Buiamonti Guido aggiunge qualche notazione ulteriore: «Miles autem summus dicitur hic per anthifresim, que est una figura que interpretatur 'contraria locutio'. Et hoc facit ad ostendendum quod est multum contrarium rationi et omni civili moralitati usurarios sacramentis militaribus decorari. Iste autem Iohannes Buiamonte fuit non solum maximus usurarius, sed fuit maior lusor ad zardum qui suo tempore reperiretur in mundo» (GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 564).

nella soppressione del Virgilio in apertura della scena e nella meticolosa trasposizione visiva di dannati e rispettivi stemmi²¹⁴.

b) MACRO-VARIANTI ADIAFORE DI ALT

Si diranno *varianti adiafore* di Alt tutte le variazioni, rispetto a quanto reperibile in Cha, di soggetti o ambientazioni in grado di costituire una lezione alternativa a quella trådita dal codice pi antico, ma non tali da lasciar ipotizzare un fraintendimento del modello di riferimento n da contraddire il dettato dantesco e con questo qualificarsi come errori iconografici certi. Si consideri che la gran parte delle varianti introdotte da Alt precisa o arricchisce (per lo pi mediante l'inserimento di dettagli aggiuntivi) la lezione iconografica di Cha, e si qualifica dunque per lo pi come buona. Di fronte a un altissimo numero di varianti iconografiche adiafore riscontrabili nelle miniature di Alt, si discutono qui unicamente i casi di portata macroscopica.

If III, c. 11r. *Dante e Virgilio davanti a Caronte* [figg. 13 e 13a]

La rappresentazione dell'incontro dei due poeti con il nocchiero dell'Acheronte affianca, in Alt, la traduzione visiva della schiera di ignavi sopra discussa²¹⁵, ponendosi in stretta continuit con questo primo momento narrativo. A questo proposito, si pu notare come Dante e Virgilio siano ritratti ancora sull'estremit della carta ospitante i dannati (c. 10v), ma gi rivolti verso il traghettatore raffigurato sul *bas de page* adiacente. Il nocchiero, dalle sembianze umane, capelli arruffati e lunga barba, percorre l'Acheronte e raggiunge la riva sulla quale sostano i due poeti a bordo di una barca da fiume.

Interessa qui osservare che tale inserto iconografico di Alt non possiede corrispettivo in Cha (c. 50r), dal momento che il codice pi antico, dopo aver raffigurato il gruppo di ignavi e angeli ribelli, passa a rappresentare direttamente la traversata dei due poeti sull'Acheronte, un episodio che a sua volta non trova posto nella narrazione per immagini di Alt. A quest'altezza del percorso figurato, Cha e Alt propongono dunque ciascuno una propria personale lettura visiva del frammento narrativo del canto.

²¹⁴ Gli stemmi apposti sulle borse degli usurai di Alt riproducono scrupolosamente le descrizioni dantesche, rispettando anche l'ordine di comparsa dei dannati, in totale accordo con Cha: dapprima figura Gianfigliuzzi, con stemma al leone blu rampante in campo giallo («in una borsa gialla vidi azzurro / che d'un leone avea faccia e contegno», *If* XVII 59-60); segue Obriachi (cfr. nota 209); poi Scrovegni, con stemma alla scrofa azzurra in campo bianco («E un che d'una scrofa azzurra e grossa / segnato avea lo suo sacchetto bianco» vv. 64-65); infine Buiamonti, come sopra descritto.

²¹⁵ Cfr. la scheda di confronto relativa allo stesso canto (*If* III, c. 10v) in a) *Errori congiuntivi di Cha e Alt*.

Partiamo dalla soluzione di Cha. Anzitutto colpisce che qui Dante e Virgilio siedano in barca con Caronte, poiché il dettaglio di fatto risponde a un'assenza nel testo, il quale – com'è noto – non chiarisce le modalità del passaggio dei due poeti sulla riva opposta dell'Acheronte, ma racconta unicamente di una forte luce che conduce Dante allo svenimento (*If* III 133-136) e di un risveglio improvviso sull'altra riva, ambientato già al principio della discesa infernale nel canto successivo (*If* IV 1-9). La miniatura di Cha – come ha notato Chiara Balbarini – pare visibilmente influenzata dalla descrizione virgiliana della traversata di Enea sul medesimo fiume, di cui si rintracciano peraltro ampie citazioni letterarie nel commento di Guido Vergato sulla stessa carta, al di sopra della raffigurazione: è dunque probabile che i due poeti figurino entro la barca per sovrapposizione degli episodi della fonte a quelli narrati dal testo. Più nello specifico, la soluzione di Cha eredita dall'*Eneide* anzitutto la scelta di raffigurare i due poeti da un lato della barca, separati dalle anime dannate collocate su quello opposto, e la veste indossata dal nocchiero, del tipo classicheggiante e annodata su una spalla²¹⁶.

Importante rilevare che, con tale soluzione visiva, la miniatura di Cha si schiera esegeticamente a favore di una precisa lettura del testo, interpretando la traversata sull'Acheronte come compiuta a bordo della barca guidata dal nocchiero. La lezione appare tanto più rilevante poiché – a differenza di quanto accaduto per il «pianeta» di *If* I e «l'ombra» (Celestino V) di *If* III – non viene accolta dagli allestitori di Alt. Questi difatti, variando la figurazione e rappresentando il momento dell'incontro con Caronte sulla riva e non quello della traversata sul fiume, mostrano di propendere per una diversa interpretazione del luogo dantesco o comunque, se ebbero sotto gli occhi il codice di Guido, di non trovare del tutto aderente al dettato testuale quanto trasposto in figura da Cha. La variante introdotta da Alt, allineandosi con la gran parte della tradizione miniata del poema, appare in più stretta continuità con il testo dantesco, non offrendo di fatto una risposta a quanto Dante non dice.

²¹⁶ Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 94. La studiosa avanza l'ipotesi che, per la realizzazione di questa illustrazione (e di altre vivamente influenzate dai contenuti degli ipotesti classici), l'illustratore potesse guardare proprio a un esemplare miniato dell'*Eneide* o dei *Fatti di Enea* (sezione estratta dalla più estesa *Fiorita*) composti dallo 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. S. BELLOMO, «*Fiori*», «*fiorite*» e «*fioretti*»: la compilazione storico mitologica e la sua diffusione, in «La parola del testo», IV, 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 C. LORENZI, *Un nuovo testimone della "Fiorita" di Guido da Pisa*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI, 2009, pp. 237-242 e relativa bibliografia. Qualche considerazione ulteriore sulla raffigurazione, in Cha, di episodi di derivazione classica nel paragrafo conclusivo di questo capitolo (cfr. §3.5).

Strettamente connesso all'incontro con il guardiano Pluto, figura qui in scena il secondo momento narrativo del canto VII, incentrato sulla pena di avari e prodighi. In Alt, la rappresentazione delle due categorie di dannati ha inizio sull'estremità della carta ospitante Pluto, proprio a ridosso del guardiano, e prosegue per l'intera lunghezza del *bas de page* contiguo, mentre in Cha gli episodi, pur distribuiti ugualmente su due carte adiacenti (cc. 70v-71r), non presentano punti di contatti tra loro.

Alt varia totalmente la visualizzazione della dannazione che Cha riserva a questi dannati, fornendo una diversa lettura visiva del passo dantesco. Le anime di Cha, intente a sospingere con fatica e in direzioni opposte grossi macigni di pietra affastellati (seguendo una soluzione maggioritaria nella tradizione miniata del poema²¹⁷), sono difatti sostituite da Alt con una composizione molto peculiare e in verità unica nel panorama illustrativo della *Commedia*: qui avari e prodighi non si scontrano gli uni con gli altri ma compongono due gruppi di anime distinti, ognuno ben individuabile e suddiviso al suo interno in due gruppi ulteriori, ciascuna metà rivolta verso l'altra, trasferendo dunque quanto Dante scrive per l'insieme dei dannati del canto («Percotèansi 'ncontro; e poscia pur li / si rivolgea ciascun, voltando a reto», *If VII* 28-29) alla singola categoria.

La prima schiera di Alt – in cui andranno riconosciuti 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) tra le anime di questo gruppo, tutte difatti tonsurate ma, anziché impegnate a far rotolare un grosso masso, ritratte nel gesto di stringere nella mano tesa in alto una pietra di modeste dimensioni²¹⁸ o forse meglio, a giudicare dalla colorazione e dal contesto complessivo, una pepita d'oro; i tre che aprono il *bas de page* di c. 15r appoggiano poi la mano libera alla coscia, in una posa che potrebbe alludere ad una sorta di danza (forse in continuità con il verso «così convien che qui la gente rididi», *If VII* 24).

Il secondo gruppo – i prodighi – con un'interpolazione esclusiva di Alt, sostiene invece sacchetti di denaro e «strumenti ponderali come stadere e bilance con ganci»²¹⁹, in allusione

²¹⁷ La soluzione di Cha si conforma a quella più fortunata, per quanto il passo dantesco, di non immediata decifrazione, autorizzi in realtà interpretazioni e visualizzazioni molto diverse tra loro. Per una rassegna delle principali soluzioni impiegate, cfr. BMS, p. 125; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., pp. 113-117; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 111-115.

²¹⁸ Così G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 115.

²¹⁹ *Ibid.*

evidentemente alla misurazione dell'oro, come farebbe pensare anche il grosso blocco dorato che il terzo dannato a partire da sinistra sorregge con entrambe le mani. Una simile soluzione visiva è forse sostenuta da una lettura banalizzante del verso «voltando *pesi* per forza di poppa» (*If* VII 27, corsivo mio), ma la spiegazione comunque non chiarisce la variante introdotta, rispetto a quanto rappresentato in Cha, per la figurazione del primo momento narrativo.

Emerge comunque con buona evidenza che, pur restando al momento oscura la fonte esegetica di tale trasposizione visiva – da pensarsi attinta da un commento altro o congegnata dagli allestitori dello stesso Alt – la variante con interpolazione del codice più tardo mirasse a conferire una diversa interpretazione del luogo dantesco, forse minoritaria nell'esegesi del poema, forse unica, ma certamente non in linea con la glossa di Guido, che in proposito supporta una visualizzazione della pena di avari e prodighi conforme a quella reperibile nel suo *Dante* miniato²²⁰ e molto diversa da quella elaborata dai responsabili della decorazione di Alt.

If XVIII, cc. 27r-27v. *Dante e Virgilio davanti a ruffiani, seduttori e adulatori*

[figg. 15-15a e 15b-15c]

Con la trasposizione visiva di tutti gli episodi narrati in questo XVIII canto si assiste al primo esempio di totale rielaborazione, da parte di Alt, delle soluzioni adottate in Cha (cc. 127r-129r). Nelle figurazioni realizzate su queste carte – come poi accadrà anche per i canti XXV, XXXII e XXXIII dell'*Inferno*²²¹ – non si registra consonanza alcuna con le corrispettive illustrazioni di Cha, segno del fatto che gli allestitori del codice più tardo formularono in autonomia, seguendo proprie istanze interpretative, la traduzione visiva del canto in questione.

L'illustrazione dell'incontro di Dante e Virgilio dapprima con ruffiani e seduttori e poi con gli adulatori è suddiviso in Cha in due miniature distinte: nella prima (c. 127r) [fig. 15], Dante appare in dialogo con un'anima che si sporge lievemente oltre il bordo della bolgia, identificabile con il ruffiano Vanedico Caccianemico; dietro di lui, due schiere di anime addossate le une alle altre e formanti un gruppo in apparenza scomposto, alludono in realtà alle due direzioni opposte intraprese in corsa dai due gruppi di anime che abitano questa

²²⁰ Oltre all'evidenza della figurazione stessa, cfr. quando riporta il commento poco sopra, 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*, cit., p. 384).

²²¹ Cfr. la tabella riepilogativa e le schede di confronto relative a questi canti, discusse in questa medesima sezione.

bolgia (appuntamento, ruffiani e seduttori); sull'estremità destra della carta, addossati alla cavità rocciosa e caratterizzati da espressioni grottesche, compaiono infine alcuni diavoli torturatori, deputati al tormento di queste anime²²². La seconda miniatura di Cha (c. 129r) [fig. 15a] – dedicata all'illustrazione dell'ultima parte del canto – replica lo schema compositivo della precedente e raffigura dapprima l'incontro di Dante con l'anima di Alessio Interminelli e, a seguire, un gruppo di dannati, composto in prevalenza di donne, che avanzano carponi e si percuotono 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).

Poco o nulla condividono con queste figurazioni le due miniature realizzate da Alt. Qui, sul *bas de page* della prima carta (c. 27r) [fig. 15b], compare anzitutto un diavolo antropomorfo e ricoperto di una fitta e scura peluria, dotato di zampe caprine, corna arcuate e grosse ali di pipistrello, intento a colpire un dannato con una sferza. Il frammento visivo – che non trova riscontro in Cha e che narrativamente qui anticipa le figure dei due poeti e il resto delle anime –, con buona probabilità illustra la punizione inferta a tutti i dannati di questa bolgia, descritta da Dante proprio in apertura di 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). Lungo la stessa striscia narrativa, al primo episodio fa seguito un Dante in ascolto di Venedico Caccianemico, la cui identità è chiarita non solo dalla scena di dialogo ma anche dalla posa peculiare del dannato, che porta le mani al volto, come volesse nascondersi («E quel frustato celar si credette / bassando 'l viso», *If XVIII* 46-47), mentre Dante a sua volta si china per poterlo osservare meglio. Ancora oltre, un piccolo gruppo di anime di ruffiani subisce i colpi di una grossa frusta nodosa, impugnata da un diavolo nero, con nuova visualizzazione della pena inflitta in questa bolgia: le anime presentano tutte segni visibili delle frustate ricevute sulla schiena e colpisce, per la spiccata aderenza al testo, la loro gestualità scomposta, con gambe e braccia scalpitanti, in allusione alla 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 in Alt è invece rimandata alla seconda miniatura [fig. 15c], dove le due categorie di dannati risultano visibilmente separate da una spessa cornice rossa. Del tutto innovativa appare la collocazione di Dante e Virgilio al di sopra di un ponte, dal quale, secondo il testo, i due osserverebbero l'intera bolgia (dunque anche i

²²² Uno in particolare emette fuoco dalle fauci, secondo un'inserzione non autorizzata dal testo, da ascrivere con buona probabilità all'artista. Anche questi diavoli presentano spiccate analogie compositive con quelli del Camposanto pisano. Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 112-113.

ruffiani già visti), ma esplicitata da Dante solo a quest'altezza del canto, dove Alt appunto figurativamente la inserisce («Del vecchio ponte guardavam la traccia / che venia verso noi da l'altra banda», *If XVIII* 79-80). L'attenzione degli allestitori di Alt si sofferma sulla descrizione che Dante fornisce dei dannati di questa seconda categoria (seduttori) e 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)²²³. Al di là della cornice rossa, infine, gli adulatori giacciono accatastati in una sorta di cavità rocciosa; si identificano con certezza Alessio Interminelli, in apertura del riquadro, con il braccio rivolto in direzione di 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, più indietro, con le mani alla testa («quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose», *If XVIII* 130-131); nel mezzo, anime generiche, seguendo il testo, percuotono sé stesse.

Dall'insieme delle descrizioni, emerge con chiarezza la spiccata sintesi delle soluzioni di Cha e la particolare aderenza al dato testuale che invece caratterizza le visualizzazioni di Alt, latrici di varianti e interpolazioni molteplici, componenti di fatto una lezione iconografica del tutto alternativa a quella offerta dal codice affine.

If XXIII, c. 32v. Dante e Virgilio davanti agli ipocriti [figg. 16 e 16a]

L'illustrazione di Alt dedicata al canto XXIII dell'*Inferno* scinde in due miniature distinte i due momenti narrativi che in Cha vediamo accorpati in un unico *bas de page* e tenuti insieme dai confini di una sorta di cavità rocciosa, allusiva alla bolgia infernale, sulla linea delle due miniature precedenti²²⁴. Secondo una sapiente impaginazione, gli allestitori di Alt predispongono invece l'inserimento di una prima figurazione in alto a sinistra, sul *verso* di c. 32, e destinano una seconda al margine inferiore della carta contigua, dando vita a una luminosa simmetria d'insieme. I due episodi rappresentati e comuni ad entrambi i codici corrispondono alla visualizzazione della pena degli ipocriti e a quella specifica di Caifa, «crucifisso in terra con tre pali» (*If XXIII* 111). Interessa qui soffermarsi sulla prima, poiché abilmente variata da Alt.

²²³ Poco più indietro, e in modulo minore, compare una seconda figura non specificamente connotata. Il testo del resto non nomina altri che Giasone, per cui si dovrà credere che l'aggiunta di almeno un'altra anima accanto al re coronato sia frutto della volontà di rimpolpare la scena, alludendo alla presenza di un numero più fitto di anime rispetto a quelle espressamente nominate e descritte da Dante.

²²⁴ L'espedito, ricorrente in Cha dal canto XVII al XXIX, differenzia così le dieci bolge da tutti gli altri luoghi dell'*Inferno* dantesco.

Gli ipocriti di Cha – capitanati dai due frati godenti Catalano e Loderingo, 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 il dettato testuale («elli avean cappe con cappucci bassi / dinanzi a li occhi», *If XXIII* 61-62); le loro pose suggeriscono la lentezza propria di questa intera schiera di dannati, descritta infatti da Dante come «una gente dipinta / che giva intorno assai con lenti passi» (*If XXIII* 58-59). A confronto con questa soluzione, appare subito evidente la particolarità sorprendente degli ipocriti di Alt che non risultano vestiti, ma letteralmente ricoperti di spesse cappe dorate a mo' di mantelli, tant'è che, al di sotto, si scorgono nitidamente le sembianze nude delle anime, tutte rappresentate con le braccia incrociate sul ventre, anch'esse con espressione affranta («piangendo e nel sembiante stanca e vinta», *If XXIII* 60). L'espedito, di grande intelligenza, consente di visualizzare il piombo che compone l'interno delle cappe, reso colorando di grigio scuro il risvolto delle vesti: «di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia / ma dentro tutte piombo» (*If XXIII* 64-65).

Se la soluzione di Cha presenta già una sua buona consonanza con quanto descritto da Dante, Alt potenzia il coefficiente di aderenza della soluzione visiva al dettato testuale, dichiarando in figura, con l'introduzione di un'originale ma coerente variante iconografica, il suo peculiare modo di intendere la pena inflitta da Dante a queste anime di peccatori.

If XXV, cc. 34v-35r. *Caco – Vanni Fucci – Seconda e terza metamorfosi dei ladri*

[figg. 17-17b e 17a-17c]

Come visto per l'illustrazione del canto XVIII dell'*Inferno* – e come vedremo nei due confronti successivi – Alt muta sensibilmente l'impianto compositivo di Cha e rielabora una propria personale soluzione visiva del nutrito insieme di episodi narrati nel testo cui quell'illustrazione si riferisce.

Va detto anzitutto che l'eccezionalità del luogo e delle narrazioni dantesche induce lo stesso Cha a riservare ben tre miniature alla visualizzazione dei dannati di questa bolgia, con aumento significativo delle soluzioni, di solito limitate, tranne poche eccezioni²²⁶, a una per canto. Le varianti introdotte da Alt entrano dunque nel merito delle singole lezioni e questa volta poco aggiungono, in termini numerici, alle proposte di Cha: trattasi appunto, più che di interpolazioni di dati assenti, di rielaborazioni personali di singoli elementi già in scena.

²²⁵ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 117.

²²⁶ Cfr. l'elenco fornito al §3.1.

Come anticipato, Cha distribuisce ordinatamente la materia in tre diverse figurazioni, scandendo i tempi dell'illustrazione secondo i tre momenti narrativi ancorati alle tre metamorfosi descritte nel canto. Vediamo dunque dapprima una singolarissima rappresentazione di Vanni Fucci che compie il gesto osceno delle «fiche» (*If XXV 2*) [fig. 17] e assume le forme di un essere ibrido, spuntando a mezzo busto dal corpo di un grosso drago, secondo una libera interpretazione del testo dantesco che forse allude a quanto Dante dice accadere subito dopo l'oltraggio del dannato («da indi in qua mi fuor le serpi amiche», *If XXV 4*). Poco oltre, verso l'estremità della carta, sulla scena sopraggiunge Caco, dalle sembianze di centauro, cui si aggiunge un drago di proporzioni enormi sulla groppa («sovra le spalle, dietro da la coppa, / con l'ali aperte li giacea un draco», *If XXV 22-23*) e forse alcuni serpenti.

Già in questa miniatura è dato riconoscere il «libero intervento dell'illustratore che trasforma le serpi del racconto dantesco [...] in un drago sputafuoco dalle zampe artigliate di rapace e dalla lunga coda»²²⁷, come accadrà ancora nella seconda miniatura dedicata alla metamorfosi di Agnolo Brunelleschi e Cianfa Donati (c. 169v) [fig. 17b] – dove un grosso drago a questo identico si abbarbica al corpo del ladro e gli morde il viso, intendendo così visivamente il «serpente con sei piè» di *If XXV 50* – e nella trasposizione visiva dell'ultima trasformazione (c. 170r) [fig. 17b], dove due figure ibride, metà uomini e metà draghi, si guardano attoniti mentre il fumo nero che fuoriesce dall'ombelico del primo e dalle fauci del secondo si unisce al centro dell'immagine. Rivisitazione dei serpenti a parte, le figurazioni delle ultime due metamorfosi di Cha risultano comunque pienamente corrette dal punto di vista dell'aderenza al dettato testuale, sia per quanto concerne le modalità dell'aggressione di Cianfa ad Agnolo («e un serpente con sei piè si lancia / dinanzi a l'uno e tutto a lui s'appiglia [...] / e con li anterior le braccia prese; / poi li addentò e l'una e l'altra guancia; / li deratani a le cosce distese, / e miseli la coda tra 'mbedue / e dietro per le ren su la ritese», *If XXV 50-51, 53-57*), sia per quanto riguarda la visualizzazione del momento conclusivo dello scambio di nature tra Francesco Cavalcanti e Buoso Donati («e quella parte onde prima è preso / nostro alimento, a l'un di lor trafisse; poi cadde giuso innanzi lui disteso» [...]) / «elli 'l serpente e quei lui riguardava; l'un per la piaga e l'altro per la bocca / fummavan forte, e 'l fummo si scontrava», *If XXV 84-87, 91-93*).

Alt, dal canto suo, rimodula la figurazione dei singoli eventi, ma conserva in tutta coerenza con il *modus operandi* finora riscontrato, un'altissima fedeltà al testo. La gran parte degli

²²⁷ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 118.

episodi narrati nel canto risulta qui concentrata nel *bas de page* di due carte contigue, riservando a una piccola porzione della carta a queste successive solo la figurazione dell'ultima metamorfosi. Apre il *verso* di c. 34 [fig. 17a] un'accuratissima rappresentazione di Caco, ritratto con particolare scrupolo, in accordo con le indicazioni fornite da Dante, dalla natura ibrida del centauro alla presenza di drago e serpi sulla groppa. Caco procede in direzione di Vanni Fucci, che «squadra» «le fiche», e contemporaneamente subisce – proprio come suggerito dal testo – l'aggressione di due serpenti.

Sul *bas de page* adiacente (c. 35r) [fig. 17a], Alt aggiunge alla proposta di Cha quattro ladri caratterizzati come quelli della miniatura precedente, ritratti con le mani annodate dietro la schiena da serpi («con serpi le man dietro avean legate» *If* XXIV 95) e ancora altre serpi «dinanzi aggroppate» (*If* XXIV 96); in basso, il terreno appare interamente ricoperto di bisce e serpentelli («e vidivi dentro terribile stipa di serpenti» *If* XXIV 82-83). All'interno della stessa scena, il dannato più vicino ai due poeti è invece il protagonista della seconda metamorfosi della bolgia, come testimonia l'accuratissimo «serpente con sei piè» (*If* XXV 50) che si stringe al suo corpo, gli morde una guancia e infila la sua coda tra le cosce del peccatore. Voltata la carta (a c. 35v) [fig. 17c], compare infine la trasposizione visiva dell'ultima metamorfosi, che investe anche qui due figure già ibride – un uomo con arti superiori palmati come serpente o drago e un serpente con arti superiori e inferiori umani – tenuti insieme da una scia di fumo nero che trae origine rispettivamente dall'ombelico del primo e dalla bocca dell'altro.

Entrambe fedeli al testo, le lezioni di Cha e Alt – salvo che per minimi inserti aggiuntivi o vagamente migliorativi di Alt – si presentano a tutti gli effetti alternative.

If XXXIII, c. 44v. *Dante e Virgilio davanti ai traditori - Dialogo con Ugolino*

[figg. 18 e 18a]

Cha non offre una visualizzazione del canto XXXIII dell'*Inferno*²²⁸ ma ne riserva – in linea con l'eccezione appena discussa nella scheda di confronto relativa a *If* XXV – ben tre all'illustrazione del canto precedente, presentando, nell'ordine, una prima miniatura raffigurante i traditori della Caina e il colloquio con Camicion de' Pazzi (c. 221r), una seconda ospitante l'incontro di Dante con Bocca degli Abati (c. 223v) e un'ultima

²²⁸ Si tratta dell'unica porzione delle *Expositiones* priva di una visualizzazione dell'episodio principale trattato. Non siamo però di fronte a lacuna iconografica, perché l'illustrazione è semplicemente demandata alle carte ospitanti il commento relativo al canto precedente.

illustrazione per la peculiare dannazione di Ugolino e Ruggieri (c. 224r)²²⁹ [fig. 18]. È a quest'ultima che interessa qui accostare la miniatura realizzata da Alt a c. 44v.

Prima di procedere a un confronto puntuale delle due soluzioni, va anzitutto precisato che il codice più tardo, già all'altezza di *If XXXII* (cc. 43r-43v), offre lezioni ben più articolate e ricche di quelle attestate in Cha, più precise nella visualizzazione della pena e nella disposizione e caratterizzazione dei dannati in scena. Coerentemente dunque alle integrazioni apportate alla lezione iconografica di Cha già all'altezza di *If XXXII*, anche in questa seconda visualizzazione [fig. 18a] Alt, accanto ai personaggi principali del canto, conferisce il giusto spazio alla figurazione della pena inflitta a questa nuova categoria di dannati, per cui la gran parte del *bas de page* risulta occupato da anime generiche, ritratte nelle posizioni suggerite dal testo: come si vede, trattasi di «gente [...] / non volta in giù, ma tutta riversata» (*If XXXIII* 92-93), con sguardo vitreo, fisso verso l'alto, in allusione alla peculiare pena cui è condannata («Lo pianto stesso li pianger non lascia, / e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo, / si volge in entro a far crescer l'ambascia; / ché le lagrime prime fanno groppo, / e sì come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo», *If XXIII* 94-99).

Al di sopra della schiera di anime, in dialogo con Dante, compare invece il conte Ugolino, isolato con la sua vittima, l'arcivescovo Ruggieri, all'interno di una sorta di cavità rocciosa, funzionale a ben evidenziare l'eccezionalità di quella pena. L'arcivescovo, contraddistinto da una mitra vescovile (mentre Ugolino indossa un copricapo laico), mostra una grossa ferita all'altezza della nuca, variando di poco lo schema compositivo del frammento narrativo già realizzato alla fine del canto XXXII, nel quale i due inscenano alla perfezione i versi con cui Dante chiude il canto: «Noi eravam partiti già da ello, / ch'io vidi due ghiacciati in una buca, / sì che l'un capo a l'altro era cappello» (*If XXXII* 124-126). Le tre figure riverse accanto alla «buca» che ospita Ugolino e Ruggieri non trovano invece riscontro all'interno della narrazione e in particolare nell'ambito della descrizione della pena dei traditori di questa zona infernale. Resta dunque aperta la possibilità – dal momento che Alt costruisce un corredo molto vicino al testo, mostrandosi insieme incline alla trasposizione visiva di storie seconde e riferimenti estranei al viaggio vero e proprio²³⁰ – che si tratti di una visualizzazione semplificata dei tristi trascorsi del conte pisano, con figli e nipoti, in riferimento agli orrori della Muda, per quanto la caratterizzazione dei tre come corpi nudi e non abbigliati di vesti

²²⁹ Cfr. le descrizioni di C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 122-123.

²³⁰ Cfr. i casi discussi nella sezione c) *Interpolazioni ed espunzioni di Alt*.

congrue al tempo e/o al grado sociale rivestito (come spesso accade in Alt²³¹) lascia spazio a qualche dubbio.

Tornando comunque ai due traditori costretti entro la «buca», appare subito evidente che una tale rappresentazione dell'episodio niente ha in comune con quanto realizzato da Cha per il medesimo luogo testuale. La soluzione sorvegliata da Guido appare difatti del tutto eccentrica, e non solo rispetto al parente Alt, ma a fronte dell'intera tradizione miniata della *Commedia*.

I due traditori appaiono qui ritratti a figura intera, uno di fronte all'altro, con pose conformi a quelle rappresentate in scene di lotta greco-romana²³² e non, come nella maggior parte delle traduzioni iconografiche dell'episodio, conficcati a mezzo busto o immersi fino al collo nella ghiaccia di Cocito²³³. L'aggressione di Ugolino a Ruggieri, solitamente rappresentata mediante l'espedito di due teste molto ravvicinate, di cui una collocata sull'altra a mo' di cappello – come del resto si attesta in Alt – diviene qui invece uno scontro frontale: il conte afferra il suo nemico tra spalle e dorso e lo addenta all'altezza della nuca, come mostra con efficacia la fuoriuscita di sangue rosso vivo dal collo reclinato dell'arcivescovo.

A mio parere l'origine di tale soluzione, del tutto insolita, può essere rintracciata estendendo l'analisi 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 Guido lavora all'allestimento dell'esemplare delle *Expositiones*. Mi riferisco in particolare a un frammento dell'*Inferno* affrescato nel Camposanto Monumentale di Pisa [fig. 18b], con il quale il manoscritto di Guido, come anticipato e com'è noto, condivide gli anni di realizzazione e la matrice culturale di riferimento²³⁴. Per il modulo iconografico adoperato da Cha per la figurazione di Ugolino e

²³¹ Si vedano, a titolo di esempio e per il solo *Inferno*, le raffigurazioni della brigata spenderaccia di *If* XXIX (c. 40r) o dell'anima di frate Alberigo a *If* XXXIII (c. 45r), entrambi discussi nella sezione c) *Interpolazioni ed espunzioni di Alt*.

²³² È con «il riferimento a un modello figurativo antico», conforme alle istanze classiche che animano l'arte di Traini e buona parte del commento dello stesso Guido, che Balbarini motiva la presenza in Cha di una scelta così singolare. Cfr. EAD., *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 123.

²³³ Per una rassegna delle varianti iconografiche connesse all'episodio, cfr. BMS, pp. 153-155; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 212-217.

²³⁴ Come più studi hanno rilevato, la paternità del progetto iconografico del Camposanto è da ricercare nell'ambiente domenicano e molto 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 si rinvencono tracce e influenze della predicazione domenicana coeva, indiziarie appunto di «stretti rapporti tra Guido e i frati domenicani *auctores* degli affreschi» del Camposanto (citazione da C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 76). Sulla fittissima rete culturale attiva a Pisa in quegli anni, cfr. almeno L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, cit.; C. FRUGONI, *Altri luoghi, cercando il Paradiso*, cit.; F. FRANCESCHINI, *Maometto e Niccolò V all'Inferno?*, cit.; L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 3-46.

Ruggieri si può infatti rinviare alla cornice di pietra – la seconda a sinistra dal basso [fig. 18c] – in cui nell'*Inferno* pisano si puniscono gli iracondi, e rilevare una certa convergenza delle pose e dei gesti del conte e dell'arcivescovo di 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 si fanno complici alcuni serpenti. Un prestito iconografico simile si spiegherebbe con particolare agio, immaginando che un modulo iconografico generico (come i morsi dell'ira, tradizionalmente associata ad attività di autolesionismo o violenza su altri²³⁵) si trasferisca – per via di associazioni mentali anche banali – da un altrettanto generica scena di dannazione eterna a due specifici personaggi del racconto dantesco, sovrapponendo eventuali indicazioni dell'allestitore (un primo dannato dovrà mordere alla nuca un secondo) a modelli visivi già visti (come potrebbe essere per l'artista quanto realizzato appunto su una parete in Camposanto). Al momento del trasferimento sulle carte di Cha, le due figure dapprima generiche verrebbero ad assumere le identità storiche volute dal testo (Ugolino della Gherardesca e Ruggieri degli Ubaldini) e con esse gli attribuiti distintivi – che rendono le anime connotate e dunque riconoscibili – del copricapo laico «a cuffia» per il primo e di una «mitra vescovile» per il secondo²³⁶.

Tralasciando in questa sede un più ampio discorso sulla direzione delle influenze tra le miniature di Cha e gli affreschi del Camposanto, strettamente connessa a questioni cronologiche tuttora non definite²³⁷, occorre qui porre nel giusto rilievo il fatto che un inserto iconografico come questo, che sia frutto dell'impatto di un'opera monumentale coeva in via di realizzazione o di una libera iniziativa del pittore facente capo a diversi altri modelli²³⁸, appare di certo una tessera originalissima e unica in tutto il panorama illustrativo della *Commedia*. Il confronto con la soluzione di Alt permette peraltro di rilevare una volta di più

²³⁵ Per una fenomenologia di questo peccato e delle sue manifestazioni cfr. C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 61-66. Gli stessi iracondi di Dante 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, / troncadosi co' denti a brano a brano» (*If* VII 112-114).

²³⁶ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 123.

²³⁷ Pur avendo circoscritto su solide basi agli anni 1335-1340 l'allestimento di Cha (cfr. F. FRANCESCHINI, *Per la datazione fra il 1335 e il 1340*, cit.) e all'arco temporale 1336-1342 la realizzazione degli affreschi in Camposanto (cfr. L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, cit.), resta aperta la discussione sui rapporti cronologici tra le due opere. La simmetria iconografica qui discussa, se accettata per buona, 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 lavoro attualmente in preparazione.

²³⁸ Chiara Balbarini sottolinea in più occasioni il grado di autonomia che dovette contraddistinguere l'artista di Cha, nonostante un dialogo serrato con il supervisore Guido, e la sua tendenza a ricorrere a modelli propri dell'arte classica antica, di cui a Pisa, in quegli anni, era possibile rintracciare agilmente esempi e testimonianze. Cfr. in particolare, EAD., *Francesco Traini illustratore dell'Inferno*, cit., *passim*; EAD., *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 77-81.

che si tratta di una trovata non solo eccentrica ma tutta trainiana o comunque strettamente pisana.

Tornando all'analisi delle soluzioni dei nostri due codici, possiamo dunque concludere che la lezione di Alt si distingua per un coefficiente maggiore di aderenza al dettato testuale, per quanto la lezione di Cha con buona probabilità dipenda, come visto, da precisi modelli artistici e non da un'indicazione esegetica così orientata: questa difatti conserva, seppur con *lectio difficilior*, l'aggressione di Ugolino alla nuca di Ruggieri, elemento centrale e della punizione dantesca e del commento guidiano. L'esito visivo finale di Alt però meglio si accorda alla glossa di Guido che, in proposito, parafrasando il testo dantesco, chiarisce senza indugi la posizione tenuta da Ugolino e quella imposta all'arcivescovo Ruggieri, con particolare riferimento al fatto che «l'un capo a l'altro era cappello» (*If XXXII 126*)²³⁹ e un approfondito *excursus* a partire dall'indicazione dantesca della zona specifica oggetto della furia di Ugolino, ovvero il punto «là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca» (*If XXXII 129*)²⁴⁰. È dunque probabile che gli allestitori di Alt, sia che fossero a conoscenza della glossa di Guido potenzialmente reperibile proprio sulle carte di Cha sia che si limitassero a rapportarsi al testo dantesco, non fossero del tutto persuasi dalla singolare proposta visiva elaborata da Cha per i due traditori pisani; per questo verosimilmente optarono per l'elaborazione di una variante più personale e in definitiva anche più congrua al binomio testo-commento.

c) INTERPOLAZIONI ED ESPUNZIONI DI ALT

Si classificheranno come *interpolazioni* tutti gli inserti iconografici aggiuntivi di Alt, assenti nell'ambito dell'illustrazione di Cha. Saranno, al contrario, inquadrati come *espunzioni* le circostanze di soppressione, lungo il corredo di Alt, di snodi narrativi invece illustrati in Cha. Con tali categorie si fa qui riferimento unicamente ad aggiunte o omissioni di interesse strisce narrative, non a quelle che interessano singoli elementi in scena (per le quali cfr. le tabelle riepilogative delle macro e micro-varianti di Alt²⁴¹).

²³⁹ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 943: «et invenit in quadam cavea sive cripta duos ita insimul glaciatos, quod caput unius capiti alterius galerium videbatur».

²⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 944-947.

²⁴¹ Cfr. rispettivamente §3.3 e *Appendice II*.

If IV, c. 12r. Il nobile castello: eroi ed eroine del Limbo [figg. 19 e 19a]

Sul *bas de page* contiguo a quello raffigurante i quattro poeti classici, vestiti di piviale e tiara come in Cha (c. 52v)²⁴², Alt aggiunge alla narrazione un'articolata rappresentazione di una parte delle anime degli spiriti magni del Limbo, così come puntualmente descritti da Dante. La miniatura di Alt, di straordinaria ricchezza, segue l'ordine enucleato nel testo, dando figura a un vero e proprio schieramento di anime sedute una di fianco all'altra, che pare riflettere la visione d'insieme già offerta a 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 singole raffigurazioni risultano tutte accompagnate – come già i quattro poeti del frammento visivo precedente²⁴³ – da una didascalia che ne esplicita l'identità²⁴⁴. Partendo dal basso, compaiono dapprima Elettra («Electra»²⁴⁵), coronata e munita di scettro; Ettore («Hector») ed Enea («Eneas»), entrambi coronati e dotati di spada; Cesare («Caesar»), con elmo sormontato da un'aquila, armatura e spada. La linea di demarcazione rossa che affianca quest'ultima figura e scende verticalmente fino al bordo della cornice funge con buona probabilità da indicatore di lettura, poiché l'ordine sequenziale indicato dal testo non prosegue orizzontalmente ma riprende al gradino superiore. Qui compaiono Camilla («Camilla»), coronata e armata di spada, e rivolta a Pantasilea («Panthasilea»), a sua volta coronata e munita di arco e faretra con frecce; seguono il re Latino («rex Latinus») che abbraccia la figlia Lavinia («Lavinia»), entrambi coronati. Al gradino inferiore, figurano Bruto, dotato di scettro, affiancato da Lucrezia («Lucretia»), vestita in abiti regali classicheggianti, con diadema dorato e pugnale, e infine Giulia («Iulia»), dagli attributi molto simili. Chiudono il corteo Marzia, vestita con un lungo abito con cappuccio, e Cornelia, in abiti regali simili alle prime due. Nell'angolo sinistro in alto, isolato rispetto agli altri, figura

²⁴² Per questa peculiare lezione comune a entrambi i codici cfr. la scheda già discussa relativa a *If I* in a) *Errori e lezioni congiuntive di Cha e Alt*. La rappresentazione dei poeti del Limbo di Alt ricalca quella di Cha, ma perde in dinamicità ed eleganza: come già visto per il Dante nella selva di *If I*, anche in questo caso i quattro poeti risultano visibilmente più statici rispetto a quelli ritratti nell'esemplare di Guido, per i quali «il moto è suggerito dalla formula dei mantelli increspatis e sollevatis, intensamente chiaroscuratis nelle pieghe» (C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 96). In Alt, come in Cha, Omero impugna la spada e, insieme a tutti gli altri, allunga le braccia in direzione di Dante, con un gesto che però poco conserva, in termini di drammaticità, dello slancio appassionato con cui i quattro poeti di Cha accolgono Dante all'interno del loro gruppo.

²⁴³ Le didascalie sottostanti i quattro poeti sono molto rovinare, ma è ancora possibile leggervi: «Homerus», «Oratius», «Ovidius», «Luchanus». L'elenco segue dunque l'ordine enunciato nel testo, non disponendo peraltro ciascuno, a parte Omero (dotato di spada), di particolari attributi identificativi.

²⁴⁴ Alcune didascalie risultano molto deteriorate, altre del tutto illeggibili, ma le identificazioni sono comunque agevolate dalla meticolosa attenzione con cui l'illustrazione segue l'elenco dei nomi fornito nel testo.

²⁴⁵ I nomi riportati qui tra parentesi trascrivono le didascalie apposte sotto le figure, quando leggibili.

il Saladino («Saladino»), dotato di turbante e scettro, in linea con il dettato del testo: «e solo, in parte, vidi 'l Saladino» (*If* IV 129).

L'insieme delle raffigurazioni affianca la riproduzione schematica ma 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 l'unico elemento che Alt condivide con Cha (c. 53r) [fig. 19], il quale non offre alcuna rappresentazione degli spiriti magni ma riserva, sull'estremità destra della carta adiacente a quella che ospita Omero, Ovidio, Orazio e Lucano, un piccolo spazio alla visualizzazione del passaggio dei due poeti attraverso la porta che introduce al castello, con Virgilio che ha quasi già varcato la soglia e Dante, un po' esitante, intento a sollevarsi la veste al momento dell'attraversamento del fiume²⁴⁶. 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) e non quanto i poeti lì vedranno, lasciando la visualizzazione di quegli incontri alla libera immaginazione del lettore. Alt colma quel vuoto e, accanto al castello – che diviene simbolo allusivo della collocazione di quegli spiriti – rappresenta in dettaglio il primo gruppo di eroi ed eroine nominati da Dante.

If VII, c. 15r. *Ruota della Fortuna* [fig. 20]

Nell'ambito della già articolatissima illustrazione del VII canto dell'*Inferno*, Alt aggiunge agli episodi 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 (per l'esattezza, subito dopo il verso «volve sua spera e beata si gode», *If* VII 96). La rappresentazione – da ascrivere alla categoria figurativa di 'storia seconda'²⁴⁷ – dà figura all'*excursus*, esplicitamente richiesto da Dante a Virgilio, 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: Alt difatti condivide tale inserto con soli altri sei codici miniati del

²⁴⁶ Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 97.

²⁴⁷ Per una prima riflessione metodologica sulla distinzione tra i diversi piani dell'illustrazione, che di caso in caso può limitarsi al racconto primo del viaggio di Dante o estendersi anche alle storie narrate dai personaggi incontrati e persino alla figurazione di elementi formali e retorici come metafore e similitudini, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana*, cit., pp. 39-40. Sulla questione è tornato di recente Gianni Pittiglio, con un lavoro molto ricco che censisce e discute tutte le storie seconde della tradizione miniata del poema, assieme a deroghe dal canone, fraintendimenti ed errori variamente rintracciabili nelle soluzioni visive offerte dai codici miniati della *Commedia*. Cfr. ID., *Le immagini della Divina Commedia*, cit., e part. pp. 6-19. Lo studioso definisce Alt, in relazione alla pratica delle storie seconde, un «eminente testimone di questo fenomeno narrativo-figurativo» (p. 8).

poema²⁴⁸. La *rota Fortunae* qui presente è del tipo assai canonico, con la dea posta al centro e l'impiego della cosiddetta 'formula del quattro' (secondo la quale, attorno a una ruota centrale, risultano disposti quattro uomini ritratti in diversi stadi di ascesa al potere e conseguente caduta, secondo una concezione ciclica degli eventi). La presenza di una dea bendata contraddice il dettato dantesco, ma richiama senz'altro il modello boeziano e, in questa direzione, lo schema compositivo di riferimento appare talmente tradizionale che, accanto al riquadro ospitante la *rota Fortunae*, compare persino Boezio²⁴⁹, il suo autore, immortalato nell'atto di indicarla²⁵⁰, citato dunque anche iconograficamente come fonte riconosciuta del passo dantesco.

La spiccata componente boeziana che caratterizza questo inserto iconografico può essere posta in relazione con l'allegoria della Filosofia, raffigurata in uno dei medaglioni del frontespizio di Alt contenente il titolo del poema [fig. 20a]. Nel terzo medaglione in alto, posto nell'angolo destro della cornice, Filosofia risulta rappresentata secondo il modello messo a punto da Boezio in *Cons. I I 17-24*²⁵¹: la figura presenta in basso, ricamata sulla veste, una lettera P e specularmente, in alto, una T²⁵², collegate nel mezzo da una scala allusiva al cammino percorribile tra la conoscenza pratica simboleggiata dalla prima lettera (una Π in Boezio) e quella teorica incarnata dalla seconda (una Θ nel testo latino)²⁵³; ancora secondo Boezio – e come parimenti si vede nell'allegoria ritratta da Alt – Filosofia regge nella mano destra tre libri e uno scettro nella sinistra²⁵⁴.

In presenza di più di una convergenza tra figurazioni dantesche e modelli boeziani, vien dunque da sospettare che gli allestitori di Alt avessero una qualche familiarità con questi temi e che gli artisti attivi su queste carte, in special modo per l'inserimento di una rappresentazione della *rota Fortunae*, recuperassero un modello conosciuto o già visto in ambito boeziano oppure applicassero istruzioni molto dettagliate, considerati soprattutto gli scarti dalla lettera del testo dantesco presenti in questa soluzione²⁵⁵ e il buon accordo che la

²⁴⁸ Per una panoramica della diffusione del motivo iconografico e le sue ricadute sull'iconografia dantesca, rimando al mio «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull'iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della Commedia*, cit., con bibliografia ivi indicata.

²⁴⁹ Per A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 184, trattasi invece di Virgilio.

²⁵⁰ Più distesamente argomentato in A. FORTE, *Volve sua spera e beata si gode*, cit., pp. 45-46.

²⁵¹ Come già notava H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., pp. 19-20.

²⁵² Un dettaglio, questo, sottolineato anche da F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 87.

²⁵³ *Cons. I I 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 inferiore ad superius elementum esset ascensus».

²⁵⁴ Cfr. *Cons.*, I I 23-24: «Et dextra quidem eius libellos, sceptrum vero sinistra gestabat».

²⁵⁵ 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 persino, agli angoli, di quattro incongrue figure

proposta mostra, invece, con l'esegesi di Guido, a sua volta in linea con l'ipotesto boeziano. Il frate carmelitano, nel suo commento, informa difatti anzitutto dell'abitudine dei pittori a dipingere la dea, tra le varie possibilità²⁵⁶, «in forma mulieris oculos cecos habentis», fornendo poi una descrizione della ruota e del suo moto circolare del tutto compatibile con la soluzione visiva adottata da Alt²⁵⁷. Più di tutto infine colpisce che, a conclusione del commento, Guido espliciti la fonte letteraria di Dante e citi in particolare il celebre verso della *Consolatio* che vede Fortuna rivendicare il suo gioco crudele: «Rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus» (*Cons.* II II 29-30).

La convergenza delle informazioni suggerisce di valutare la possibilità che i responsabili del progetto iconografico di Alt tenessero conto delle indicazioni di Guido anche per le soluzioni non figurate in Cha. Se fu così, nulla esclude che proprio in Cha gli allestitori di Alt poterono reperire informazioni utili per individuare in Boezio la fonte principale della costruzione dottrinale di questo canto e, di conseguenza, un possibile modello visivo di riferimento.

If IX, c. 17r. Apparizione di Medusa – Virgilio copre gli occhi a Dante

[figg. 21 e 21a]

L'interpolazione praticata da Alt a quest'altezza dell'illustrazione si rintraccia tra il margine laterale e quello superiore di c. 17r, in corrispondenza della seconda colonna di scrittura.

Alt aggiunge ai due episodi già affrontati da Cha una traduzione visiva dell'apparizione di Medusa, rintracciabile nella grossa testa dai capelli sconvolti e lo sguardo di pietra che compare in alto, e del gesto protettivo di Virgilio che si affretta a coprire gli occhi di Dante. La soluzione, seppur essenziale, aderisce perfettamente al racconto dantesco, che precisa – in linea con quanto figurato – come Virgilio non si fermi alla copertura già garantita dalle mani di Dante, obbediente all'ordine appena sopraggiunto, ma unisca a quelle le sue, per una

accompagnate da un filatterio rimasto bianco. Se non si tratta di un modello reimpiegato, qualcuno avrà certamente fornito ai miniatori un numero così elevato di dettagli. Circa i possibili modelli, rimando a un rapido confronto con l'impianto compositivo del pavimento musivo del Duomo senese discusso in A. FORTE, *Volve sua spera e beata si gode*, cit., p. 46, 47n. Per ragioni di cronologia legate alla realizzazione del mosaico pavimentale, la pista risulta però percorribile solo ipotizzando un allestimento di Alt abbastanza tardo, non anteriore agli anni Settanta-Ottanta del Trecento.

²⁵⁶ Tra le quali – scrive il commentatore – quella di ritrarla «gemino vultu», divisa in due metà, una bianca e una nera, in allusione a prosperità e avversità: «nam anterior facies erat alba propter prosperitatem, sed posterior nigra propter adversitatem» (GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 393).

²⁵⁷ *Ibid.*: «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 peraltro uno dei pochi commentatori della *Commedia* a rivolgere un'attenzione specifica alla rappresentazione iconografica di Fortuna con ruota. In proposito, rimando a A. FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*», cit., p. 47, 51n.

maggior protezione («e non si tenne a le mie mani, / che con le sue ancor non mi chiudessi», *If IX 60-61*).

L'episodio si frapponne ai due frammenti visivi che Alt condivide con Cha ma che distribuisce, suddividendoli, tra una prima colonna di testo e l'estremità marginale della carta, ripristinando così il corretto ordine narrativo²⁵⁸. Nella prima porzione illustrata, Alt dà figura all'incontro di Dante e Virgilio con le tre Furie, in buon accordo con Cha per quanto concerne in particolare la caratterizzazione degli ibridi mostruosi, fedelissimi in entrambi i casi alla descrizione dantesca²⁵⁹. L'ultimo frammento di Alt illustra invece l'intervento del messo celeste sui ribelli, che Cha aveva anticipato in apertura di scena, figurandone l'allontanamento e non, come nel codice più tardo, il momento dell'arrivo. In entrambe le soluzioni, si conferisce il giusto rilievo al «disdegno» del messo²⁶⁰, oltre che particolare attenzione al fatto che l'angelo, dotato di «verghetta» dorata, «passa[...] Stige con le piante asciutte» (*If IX 82*). Alt – scrupolosissimo – aggiunge alla lezione di Cha un dettaglio sorprendente: ai piedi dell'angelo, in proporzioni molto contenute, viene riproposto un frammento dello Stige già raffigurato nelle due miniature precedenti, con tanto di piccole anime ivi immerse, visibili in trasparenza.

If XII, c. 21r. Storia e punizione di Guido di Monfort [figg. 22 e 22a]

Alt gestisce l'illustrazione del canto XII in maniera analoga a quanto visto per la figurazione delle Furie e dell'arrivo di Dante e Virgilio a Dite: gli episodi visualizzati sono i medesimi attestati in Cha, ma in Alt vengono scanditi in più frammenti visivi e collocati entro il testo o *en bas de page*, con interpolazioni e varianti della lezione tradata dal codice più antico. La visualizzazione del canto è dunque qui frammentata, tra c. 20r e c. 21r, in ben sei quadretti illustrati²⁶¹.

²⁵⁸ Cha, rappresentando dapprima il messo celeste e poi le tre Furie sulla porta di Dite, inverte a onor del vero l'ordine seguito dal testo, ma in realtà l'espedito «consente all'illustratore di includere nella scena due azioni consecutive» (C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 102).

²⁵⁹ Notevole – sia in Cha che in Alt – l'aderenza alle indicazioni testuali nella resa visiva delle tre Furie, rappresentate in entrambi i codici come ibridi femminili, con bisce «verdissime» che cingono loro il busto e capelli serpentini (in Alt in particolare questi risultano riprodotti con estrema verosimiglianza: paiono «crini» a tutti gli effetti ma, a guardar bene, la loro estremità coincide con musi di serpenti). In entrambe le miniature, le tre figure mostruose sono ritratte nel gesto di vivo autolesionismo («con l'unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme e gridavan sì alto», *If IX 50-51*) che conduce alla fuoriuscita di sangue dal petto («tre furie infernal di sangue tinte», *If IX 39*).

²⁶⁰ In Cha il messo celeste avanza fieramente, non rivolgendolo parola ai due *viatores* («Poi si rivolse per la strada lorda, / e non fé motto a noi, ma fé sembante / d'omo cui altra cura stringa e morda / che quella di colui che li è davante», *If IX 101-104*); in Alt lo sguardo accigliato esprime con efficacia lo sdegno nei confronti della ribellione degli abitanti dell'Inferno appena rimproverata (cfr. *If IX 91-99*).

²⁶¹ Sulla prima carta (c. 20r) si dà figura all'incontro con il Minotauro, ritratto nell'atto di mordere sé stesso, come chiariscono i versi in corrispondenza dei quali compare l'illustrazione («e quando vide noi, sé stesso

Interessa qui soffermarsi sulla rappresentazione delle anime dannate in questo cerchio, che in Cha occupano senza soluzione di continuità i margini inferiori di due carte contigue (cc. 98v-99r), mentre in Alt risultano divisi in gruppi distinti e incorniciati all'interno di quadretti di piccole dimensioni, frapposti ai versi che di volta in volta illustrano.

Cha realizza una spettacolare «galleria di torsi statuari»²⁶², collocando tiranni e predoni all'interno di una cavità rocciosa di colore rosso vivo, in allusione al sangue ribollente del Flegetonte; pare che la collocazione delle figure, procedendo dai più ai meno sommersi, accenni anche ai diversi livelli di immersione nel fiume, differenziati in base alla colpa commessa, ma senza eccessiva aderenza al dettato testuale. I ritratti seguono in parte l'elenco dei dannati fornito da Dante, ma l'identificazione è comunque favorita dall'accuratezza delle caratterizzazioni somatiche e degli attributi di cui ciascuno dispone²⁶³.

Concorde con Cha nel numero dei personaggi rappresentati²⁶⁴ – sebbene più preciso nella figurazione dei livelli di immersione in base alla specifica pena²⁶⁵, – Alt aggiunge alle lezioni di Cha un *excursus* visivo accanto all'anima di Guido di Monfort, protagonista di un

morse, / sì come quei cui l'ira dentro fiacca», *If XII* 14-15); il mostro presenta alcuni tratti in comune con quello di Cha (come la sostanziale natura ibrida, animale nella corporatura e umana nella parte superiore), ma anche evidenti divergenze. Sul *verso* della stessa carta (c. 20v), compaiono poi i centauri, estremamente consonanti con quelli di Cha, solo meno slanciati e nel complesso meno eleganti a causa del restringimento della scena allo spazio ristretto di un solo *bas de page*. Sull'ultima carta (c. 21r), infine, ben quattro quadretti risultano dedicati alla figurazione di tiranni e violenti contro il prossimo.

²⁶² C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 106.

²⁶³ Nell'ordine, compaiono dapprima 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), Opizzo d'Este, con lunghi capelli biondi (*If XII* 110-111). Accanto, ma isolata, figura l'anima di Guido da Monfort, obbedendo specificamente alle indicazioni dantesche (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 generico: 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. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 105). Probabile allora che le tre anime a inizio carta siano da identificare, per esclusione, con le tre restanti di Attila (per Guido «Totila»; cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 485), Rinier da Corneto e Rinier Pazzo, sebbene la seconda a partire da sinistra risulti dotata di un'incongrua corona.

²⁶⁴ Il primo gruppo di Alt ritrae quattro dannati, puntualmente connotati in base alle descrizioni fornite da Dante (i primi due, Alessandro Magno e Dioniso, sono coronati; il terzo, Azzolino, scuro e barbuto; l'ultimo, Opizzo, biondo); nel secondo gruppo ne compaiono invece cinque: la coincidenza numerica autorizza a pensare che si tratti degli ultimi nominati (Attila, Pirro, Sesto e i due Rinieri). Nei primi due del secondo gruppo, coronati, andranno presumibilmente riconosciuti Attila e Pirro; le ultime tre anime non presentano invece attributi distintivi.

²⁶⁵ I primi quattro tiranni di Alt risultano ritratti, con cristallina precisione, immersi «infino al ciglio» (*If XII* 103) e Guido di Monfort, più in basso, ancora seguendo il testo, «'nfino a la gola» (*If XII* 116). Le ultime cinque anime sono invece immerse totalmente, fin sopra la testa, secondo una lezione senz'altro erronea, forse derivante da un'errata comprensione delle parole pronunciate da Nesso: il centauro difatti, poco prima di nominare gli ultimi cinque dannati, indugia sulla conformazione peculiare del fiume chiarendo a Dante che, così come il Flegetonte abbassa il suo livello nella direzione in cui stanno procedendo, così dall'altra parte si spinge gradualmente in profondità fino a sommergere del tutto le anime. È probabile che tale indicazione – alla luce dell'illustrazione realizzata – sia stata recepita dagli allestitori come propria dei dannati che stanno per essere descritti.

quadretto esclusivo, accovacciata e del tutto isolata rispetto agli altri dannati, così come precisato nel testo: «mostrocci un'ombra da l'un canto sola» (*If* XII 118)²⁶⁶.

Accanto alla cornice sottile che circonda l'anima di Guido, 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 composizione allude chiaramente alla vicenda per cui l'anima è qui punita («"Colui fesse in grembo a Dio / lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola"», *If* XII 119-120). In questa figura monumentale, che sostiene il proprio cuore trafitto, va dunque riconosciuto il re Enrico di Cornovaglia, ucciso barbaramente da Guido di Monfort nel 1271 in chiesa, a Viterbo²⁶⁷. L'interpolazione potrebbe derivare in via diretta – come nota già Antonella Ippolito²⁶⁸ – dal commento di Guido da Pisa, che non solo si sofferma sulla trattazione della vicenda storica, ma informa anche dell'esistenza di una statua commemorativa posta sulla tomba del re nell'abbazia di Westminster a Londra, e costruita esattamente come quella di Alt, con 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, invece, stringe un cartiglio riportante l'iscrizione «cor gladiis fossum do cui consanguineus sum»²⁶⁹. È facile dunque immaginare che, nelle intenzioni originarie degli allestitori, il cartiglio di Alt, poi di fatto rimasto vuoto, dovesse ospitare proprio il testo dell'iscrizione citata da Guido nel suo commento²⁷⁰. A questo proposito, occorre precisare che il medesimo racconto è attestato nella glossa di un numero più ampio di commentatori²⁷¹, sebbene i dettagli figurati nella miniatura di Alt riducano il raggio delle possibili fonti a sole due voci: Guido, appunto, e Benvenuto da Imola²⁷², il cui punto di riferimento, per questo episodio specifico, è con

²⁶⁶ L'aderenza testuale per questa porzione visiva risulta rispettata, come visto, già in Cha, che separa l'anima di Guido di Monfort da tutte le altre, collocandola al centro della lunga carrellata orizzontale, verso l'estremità marginale della prima carta.

²⁶⁷ Cfr. H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., p. 30; A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 187 e G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 134.

²⁶⁸ Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 187.

²⁶⁹ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 485.

²⁷⁰ Cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 187 e G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 134.

²⁷¹ Per un'attenta disamina delle posizioni dei primi esegeti in relazione all'episodio di Guido di Monfort, cfr. L. 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", XXIV ciclo, 2010-2011, pp. 127-136.

²⁷² Cfr. BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam: nunc primum integre in lucem editum*, a cura di J.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*».

buona probabilità lo stesso Guido²⁷³. La descrizione fornita dai due commentatori è la sola pienamente compatibile con la miniatura qui realizzata, data la coincidenza puntuale degli attributi citati (coppa contenente il cuore e cartiglio con l'epigrafe) e più in particolare delle loro collocazioni (rispettivamente, mano destra e mano sinistra)²⁷⁴.

Disponendo Alt del modello Cha – come dimostrano gli errori e le lezioni iconografiche congiuntive sopra discusse – è certo più economico pensare che il primo ricavasse dal secondo anche le indicazioni per la raffigurazione di una storia lì non illustrata, ma non è possibile escludere categoricamente – soprattutto alla luce delle varianti adiafore di Alt, palesemente latrici di lezioni alternative – che i suoi allestitori disponessero di una fonte ulteriore (tanto più che una seconda fonte dovette di necessità servire per l'approntamento del programma del *Purgatorio*). Se questa possa identificarsi in Benvenuto da Imola è ipotesi che necessita di almeno qualche altra corrispondenza figurata esclusiva di quel commento, tenendo comunque in debito conto che una simile acquisizione sposterebbe cronologicamente l'intera impresa di Alt almeno agli anni Ottanta del Trecento. La matrice guidiana di questa interpolazione iconografica e la contestuale assenza della soluzione in Cha offrono comunque la possibilità di estendere con più sicurezza il rapporto di dipendenza di alcune iconografie di Alt anche alla glossa di Guido e non solo alle soluzioni visive da lui elaborate per il suo corredo: è cioè possibile, come visto per l'interpolazione della ruota della Fortuna a *If VII*, attribuire agli autori di Alt una fruizione completa del codice, non limitata alla pronta presenza di modelli visivi ma aperta anche a suggestioni esegetiche, ricavabili dalle medesime carte.

Nello spazio della stessa carta (c. 21r), in fondo, Alt aggiunge infine a quanto trådito da Cha anche una rappresentazione della selva dei suicidi, inserita subito al di sotto della rubrica del canto successivo e separata dall'*excursus* visivo sopra descritto unicamente da una sottile linea di demarcazione. La figurazione pare alludere a una sorta di naturale proseguimento del cammino dei due poeti che, ancora entro i confini del quadretto adiacente, compaiono

²⁷³ Cfr. L. FIORENTINI, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola*, cit., 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, secondo diverse modalità, sul fiume Tamigi. Per le diverse proposte, cfr. ID., *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola*, cit., p. 134.

²⁷⁴ Gli altri commentatori collocheranno invece l'iscrizione direttamente sul calice (Maramauro, Anonimo Selmiano) o sulla veste del re (Lana, Boccaccio) o persino sulla sua mano (Pietro Alighieri), non indicheranno con precisione in quale delle due mani Enrico stringa la coppa con il suo cuore o la sottrarranno a lui per porla in mano ad un angelo (Chiose Ambrosiane). Cfr. L. FIORENTINI, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola*, cit., pp. 130-134.

entrambi in groppa a Nesso, con errore iconografico di Alt comune a Cha, ma variamente attestato nella tradizione miniata della *Commedia*²⁷⁵.

If XVII, c. 25v. Lancio della corda e apparizione di Gerione [fig. 23; figg. 24 e 24a]

Prima di dare figura all'incontro con gli usurai, Alt riserva un'illustrazione – assente invece in Cha – al momento narrativo precedente, raffigurando il lancio di una corda, da parte di Virgilio, nell'«alto burrato» (*If XVI* 114) e la conseguente apparizione di Gerione [fig. 23]. L'episodio è collocato sul *bas de page* della carta che ospita i versi conclusivi del canto XVI e quelli iniziali del canto XVII, fornendo un'efficace sintesi visiva dell'episodio narrato a cavallo dei due canti.

Anche in questo caso l'interpolazione di Alt colma un vuoto narrativo di Cha, ritraendo Dante e Virgilio su un'altura, il secondo mentre stringe in mano una corda arrotolata, così come Dante gliela aveva affidata («porsila a lui aggroppata e ravvolta», *If XVI* 111), poi lasciata cadere nel vuoto. Al gesto risponde la figura mostruosa di Gerione, vera protagonista della miniatura, collocata al centro della cavità di roccia. Il Gerione di Alt rappresenta una delle traduzioni visive del mostro più fedeli al dettato del testo nell'intera tradizione miniata della *Commedia*²⁷⁶: la figura ibrida è composta anzitutto da volto umano («La faccia sua era faccia d'uom giusto», *If XVII* 10), corporatura di pennuto misto a serpente, ricoperto 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), 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); alla descrizione dantesca risultano infine aggiunte due zampe artigliate, evidentemente mirate a conferire un sostegno verosimile alla figura.

Seguendo la scansione narrativa del testo, in Alt il mostro conta una seconda occorrenza visiva a c. 26v [fig. 24a], nella miniatura che segue quella ospitante l'incontro di Dante con gli usurai, e che rappresenta il momento del passaggio dei due poeti alle bolge sottostanti. La soluzione trova generale riscontro nella corrispondente miniatura di Cha (c. 123r) [fig. 24], salvo che per alcune varianti formali nella rappresentazione di Gerione²⁷⁷. In entrambe le

²⁷⁵ Cfr. l'elenco dei codici qui indicati nel capitolo 1 (*Un caso di parentela iconografica in area padana*), nella scheda relativa al medesimo canto lungo l'analisi dei rapporti genealogici tra Pad e Laur (cfr. §1.3).

²⁷⁶ Sulla varietà delle soluzioni esistenti e sul grado di fedeltà di ciascuna al dettato testuale, cfr. BMS, pp. 136-138; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 152-157.

²⁷⁷ Il Gerione di Cha, rispetto a quello di Alt, appare complessivamente meno fedele al testo: il mostro conserva il volto umano e una lunga coda serpentina ma non biforcuta; il corpo risulta nel complesso poco visibile, forse ricoperto da squame; le zampe anteriori paiono pelose. Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 111-112.

miniature, con spiccata fedeltà al testo, i due poeti sono ritratti in groppa al mostro, con Dante al centro («monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo, / sì che la coda non possa far male», *If* XVII 83-84), protetto dall'abbraccio di Virgilio («tosto ch'i' montai / con le braccia m'avvinse e mi sostenne», *If* XVII 95-96).

If XXI, c. 30v. *Virgilio dialoga con i Malebranche* [fig. 25]

Il frammento narrativo, assente in Cha, traduce visivamente il dialogo di Virgilio con i diavoli della quinta bolgia. Dante, visibilmente intimorito, è nascosto dietro uno sperone roccioso, come il maestro gli ha indicato («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, sul margine destro della carta, Virgilio intima a tre diavolacci antropomorfi, dalle lunghe corna caprine, ali di pipistrello e zampe di rapace, di frenare l'attacco dei 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 avante l'un di voi che m'oda'»), *If* XXI 71-74).

L'episodio si pone come antifatto della rappresentazione 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 buon accordo con quanto trådito da Cha (c. 148v).

If XXII, cc. 31v-32r. *Inganno di Ciampolo a danno dei Malebranche – Zuffa dei diavoli* [figg. 26 e 26a]

Nell'ambito della medesima ambientazione infernale, Alt introduce nuovi inserti visivi, del tutto estranei a Cha che, come anticipato, riserva all'illustrazione del canto dei barattieri un'unica miniatura, incentrata sul cammino dei due poeti, scortati dai Malebranche. L'ultimo frammento visivo del *bas de page* miniato di Cha forse allude alla punizione di Ciampolo di Navarra, infilzato dall'ultimo demonio della fila.

Ben più articolata, invece, la trasposizione visiva dei concitati avvenimenti del canto resa da Alt, che integra la narrazione per immagini di Cha con altri due episodi-chiave del canto, raffigurati, senza soluzione di continuità, sul margine inferiore di due carte contigue. Sul primo *bas de page* si assiste alla cattura di Ciampolo, da parte di Graffiacane, per «le 'mpegolate chiome» (*If* XXII 35); attorno alla fossa ricolma di pece e di anime di barattieri, figurano altri 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 verso Alichino, responsabile della fuga del barattiere, e lo colpisce («così volse gli artigli al suo compagno / e fu con lui sopra 'l fosso ghermito», *If* XXII 137-138). I due appaiono distesi uno sull'altro mentre si azzuffano, al di sopra della fossa colma di anime e di pece («e amendue / cadder nel mezzo del bogliente stagno», *If* XXII 140-141). Tutto intorno, altri otto diavoli, disposti quattro per lato («Barbariccia, con gli altri suoi dolente, / quattro ne fè volar da l'altra costa / con tutt'i raffi», *If* XXII 145-147), intervengono con i propri uncini per soccorrere i due invischiati nella pece («e assai prestamente [...] / porser gli uncini verso li 'mpaniati, / ch'eran già cotti dentro da la crosta», *If* XXII 147-150).

Le due interpolazioni di Alt, come si vede, seguono il dettato testuale con scrupolosa cura.

If XXIV, c. 34v. *La fenice* [fig. 27]

Si registra qui un'integrazione iconografica di Alt davvero singolare, non attestata nella 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 di Vanni Fucci né il momento della sua trasformazione, bensì il paragone utilizzato da Dante per meglio descrivere quella repentina metamorfosi: in alto, accanto alla prima colonna di scrittura, e proprio in corrispondenza dei versi «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), vediamo difatti comparire la fenice, nelle forme di un uccello dal becco lungo e il collo ripiegato sul petto, adagiato su un fuoco di fiamme accese.

La raffigurazione si presenta abbastanza generica, priva di dettagli distintivi potenzialmente ascrivibili alla glossa di Guido da Pisa (o di qualunque altro commentatore), ma va qui almeno annotato che il frate carmelitano riserva alla descrizione del paragone dantesco l'intero spazio di una carta e poco più (il corrispettivo di quattro colonne e mezzo di testo), soffermandosi a lungo sulle caratteristiche dell'animale prodigioso, sulla lista di erbe rare di cui si nutre e sulle modalità del suo incenerimento miracoloso²⁷⁸.

²⁷⁸ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., pp. 724-728.

If XXVII, c. 37r. Falaride e il toro di Perillo [fig. 28]

Ancora alla categoria di ‘storia seconda’²⁷⁹ può essere ascritta un’ulteriore interpolazione di Alt, che traduce visivamente la similitudine che apre il canto XXVII dell’*Inferno*²⁸⁰, 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 supplizio, da un bue di rame appositamente commissionato dal sovrano per la punizione dei condannati.

Sul *base de page* di c. 37r, ci si imbatte dunque in una ricostruzione figurata della scena di presentazione del «bue cicilian» (*If XXVII 7*) appena ultimato, da parte del suo inventore, l’ingegnere Perillo. Il re, sontuosamente abbigliato, siede in trono, affiancato da due soldati in armatura; di fianco, l’ideatore dello strumento di tortura, con uno scalpello in mano, simbolo della sua attività artigiana, trascina al cospetto del committente un toro dotato di una porticina in prossimità del ventre e scaldato, in basso, da una vampa di fuoco. La descrizione che Guido fornisce dell’episodio citato in via comparativa da Dante è ancora una volta compatibile con tale figurazione²⁸¹.

If XXVIII, c. 38r. Dante e Virgilio davanti ai seminatori di discordia

[figg. 29 e 29a-b]

L’interpolazione praticata da Alt a quest’altezza dell’illustrazione dell’*Inferno* non coinvolge – diversamente da come precisato in apertura e finora considerato – un’intera striscia narrativa bensì riguarda l’inserimento in scena di singoli personaggi, aggiunti da Alt a una base visiva comune a Cha. Le integrazioni vengono comunque qui segnalate in virtù della loro rarità all’interno della tradizione miniata del poema dantesco e per la portata ermeneutica

²⁷⁹ Nel caso specifico e in quello precedente (la fenice di *If XXIV*), le storie seconde qui figurate sono precisabili – con G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit. – nei termini di ‘storie seconde di secondo grado’, poiché non si tratta di eventi «narrati dai personaggi che Dante incontra sul suo cammino» (‘storie seconde di primo grado’), ma di figurazioni che traggono spunto da una comparazione; lo studioso ascrive difatti a questa seconda categoria tutte le «immagini [...] che si soffermano su momenti analettici e prolettici, su allegorie dei peccati puniti nell’*Inferno* o espunti nel *Purgatorio*, sulle similitudini presenti nel testo, sugli argomenti trattati nei dialoghi tra Dante e le sue guide o su dettagli citati dal poeta» (pp. 14-15).

²⁸⁰ 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. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 191-192.

²⁸¹ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 805: «in regno Sicilie fuit antiquitus quidam rex sive tyrannus nomine Fallaris, qui cum multos 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».

che le contraddistingue, dal momento che entrambi gli inserti forniscono una prova ulteriore considerevole della grande attenzione che gli allestitori di Alt rivolsero ai contenuti del testo dantesco e alla loro interpretazione.

Alt suddivide l'illustrazione di questo canto in tre momenti distinti, distribuendo l'insieme dei dannati nominati da Dante – ma in Cha raggruppati, in numero ridotto, nello spazio di una sola miniatura (c. 194v)²⁸² – in ben tre diversi frammenti illustrativi, occupanti il *bas de page* di tre carte consecutive.

La prima miniatura di Alt, a c. 38r [fig. 29a], mette in scena anzitutto, sulla sinistra, Dante e Virgilio intenti a osservare la bolgia dall'alto di un ponte²⁸³; in basso, i due possono assistere alla punizione di Alì, letteralmente «fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (*If XXVIII* 33), di Maometto, «rotto dal mento infin dove si trulla», con «le minugia» penzolanti (*If XXVIII* 24-25), ma soprattutto di un inedito fra Dolcino, riconoscibile dalla tonsura e investito da una generica ferita sul volto, di necessità inventata dall'artista o da chi gli ha fornito istruzioni, dal momento che, non trattandosi di un dannato incontrato da Dante ma solo evocato da Maometto («"Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi, / tu che forse vedra' il sole in breve, / s'ello non vuol qui tosto seguirarmi», *If XXVIII* 55-57), il personaggio non dispone di una sua propria descrizione utile alla figurazione²⁸⁴. Dietro ai tre dannati, compare anche un diavolaccio nero armato di spada, espressamente deputato, come chiarisce il testo, alla reiterazione costante delle mutilazioni di queste anime («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 probabile che anche in questa circostanza l'inserto esclusivo di Alt – assente in Cha – si giustifichi alla luce di quanto scrive Guido da Pisa nel commento al canto in questione,

²⁸² 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 dà figura ad Alì, 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, Bertram de Born, con il capo mozzato e la testa, tenuta per i capelli, a fare da guida ai propri passi (cfr. *If XXVIII* 118-122). Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 120.

²⁸³ 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 espressa menzione dei ponticelli che caratterizzano le bolge (cfr. *If XVIII* 79-80) e definitivamente 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 spaziale di *If XXVII* 133-134: «Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio, / su per lo scoglio infino in su l'altr'arco».

²⁸⁴ L'introduzione di fra Dolcino è attestata, oltre che qui, unicamente nel Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, c. 51r. Trattandosi però di un codice primo-quattrocentesco, rimane Alt il manoscritto latore dell'*hapax* iconografico. Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 197-198.

quando, descritta l'eresia di cui fu propugnatore fra Dolcino e nel chiosare l'avvertimento di Maometto all'eretico ancora vivo («"Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi») ne afferma poi l'inveramento storico, specificando che questi «cum auxilio Dei cepisset, cum suis clericis concremavit»²⁸⁵. Gli allestitori di Alt, per i quali – così come per lo stesso Guido – fra Dolcino è già un eretico catturato e posto al rogo, poterono agilmente ordinarne la collocazione accanto alle altre anime nominate da Dante come già dannate e realmente incontrate nel basso Inferno. Merita una menzione – per la sua eccentricità rispetto alle altre voci dell'esegesi trecentesca – anche una seconda plausibile fonte dell'interpolazione, che ancora una volta coincide con quella di Benvenuto da Imola, il quale, sulla scia di una vera e propria sovrapposizione di Fra Dolcino a Maometto, descrive le torture perpetuate all'eretico al momento della sua cattura, riportando in particolare di terribili mutilazioni e individuando dunque nell'allusione dantesca una vera e propria prefigurazione di quanto sarebbe poi di fatto accaduto²⁸⁶. Ad ogni modo, i processi dell'assimilazione figurativa del frate nominato come ancora vivo ai dannati già torturati, qualunque sia la fonte esegetica utilizzata, risulterebbero circa i medesimi.

Le ultime due miniature di Alt dedicate a questo canto investono il *bas de page* delle carte 38v e 39r [fig. 29b], proseguendo la sequenza narrativa mediante la figurazione di tutti gli altri dannati citati da Dante: così, replicate le figure dei due poeti a inizio carta, compare – comune a Cha – Pier da Medicina, con il naso mozzato e una ferita alla gola («Un altro, che forata avea la gola / e tronco 'l naso infin sotto le ciglia», *If XXVIII* 64-65), mentre trattiene tra le mani la testa di Curione («Allor puose la mano a la mascella / d'un suo compagno e la bocca li aperse», *If XXVIII* 94-95). Ancora accanto, ha poi luogo la seconda interpolazione di Alt, che vede l'inserimento, tra gli altri, di Mosca de' Lamberti, qui raffigurato con le mani mozzate tenute in alto e numerose tracce di sangue sul volto, dovute proprio, secondo il testo, al suo scomposto agitare gli arti insanguinati: «E un ch'avea l'una e l'altra man mozza, / levando i moncherin per l'aura fosca, / sì che 'l sangue facea la faccia sozza», *If XXVIII* 103-

²⁸⁵ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 838.

²⁸⁶ Cfr. BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum*, cit.: «Tandem Dulcinus captus cum uxore sua Margarita, quae erat tridentina, et quibusdam aliis, et ductus Vercellas, et carceri mancipatus, multum et diu persuasus a magnis magistris numquam potuit convinci, ut vellet revocare errorem suum. 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» (*ad loc.*). Per la lettura dell'episodio fornita da Benvenuto e i suoi apporti originali alla tradizione, cfr. L. FIORENTINI, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola*, cit., pp. 283-301, poi confluito in ID., *Per Benvenuto da Imola: le linee ideologiche del commento dantesco*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 566-594.

105). Sul *bas de page* a questo contiguo compare infine il solo Dante in dialogo con Bertram de Born, rappresentato con la testa mozzata tenuta in mano 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 presente in Cha e in generale ampiamente attestata²⁸⁷.

La seconda interpolazione del canto praticata da Alt mostra, al pari della prima, un grado di aderenza al testo davvero sorprendente e concorre, con altre numerose occorrenze fedelissime al narrato, ad attestare che gli allestitori del corredo di Alt si impegnarono vivamente in una lettura diligente del testo della *Commedia* e provvidero a fornire agli artisti istruzioni molto precise, per una corretta e puntuale trasposizione figurata dei singoli episodi.

If XXIX, c. 40r. *La brigata spendereccia* [fig. 30]

La miniatura ospita la traduzione visiva di una delle esemplificazioni della vanità senese, espresse da Dante per bocca di Capocchio nel canto dei falsari (cfr. *If* XXIX 121-132). L'insero iconografico rappresenta un caso ulteriore di figurazione di un episodio totalmente estraneo alla narrazione del viaggio vero e proprio, assente non solo in Cha ma nell'intera tradizione miniata del poema²⁸⁸. L'illustrazione ritrae un banchetto ricco di vivande, cui partecipano sei figure vestite in abiti contemporanei e, a giudicare dalle tipologie di vesti e attributi, riconducibili a categorie sociali diverse. I sei commensali sono affiancati da tre suonatori di trombe e di tamburi e fanno palesemente riferimento alla cosiddetta brigata spendereccia o godereccia, che a Siena spese e dilapidò in poco tempo tutte le ricchezze dei suoi componenti in sfarzosi banchetti e riunioni conviviali.

If XXXIII, c. 45r. *Dante e Virgilio davanti a Frate Alberico, Branca Doria e altri*
[fig. 31]

Sulla carta adiacente a quella che traduce visivamente l'incontro con i traditori della patria e in particolare con Ugolino e Ruggieri²⁸⁹, Alt inserisce un secondo momento figurativo che completa la narrazione visiva del canto, conferendo spazio, una volta terminato il dialogo con il conte pisano, all'incontro con le ultime tre anime nominate.

I due poeti appaiono dunque al cospetto di Frate Alberigo, il dannato che richiama espressamente l'attenzione di Dante e fa richiesta che gli venga allievata la pena liberando i

²⁸⁷ Si noti come in Alt la miniatura resti entro i confini della prima colonna di scrittura, dal momento che la seconda è già latrice della rubrica e del testo del canto successivo.

²⁸⁸ Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 8, 201.

²⁸⁹ Cfr. la scheda di confronto relativa al medesimo canto nella sezione b) *Macro-varianti di Alt*.

suoi occhi dalle lacrime ghiacciate («E un de' tristi de la fredda crosta / gridò a noi: "O anime crudeli / tanto che data v'è l'ultima posta, / levatemi dal viso i duri veli», *If XXXIII* 109-112). Il dannato è perfettamente riconoscibile per il saio monacale, rappresentato con le stesse modalità impiegate per le cappe degli ipocriti, non indossato ma appoggiato sulle spalle a mo' di mantello²⁹⁰. Seguendo il narrato, il frate indica e presenta due anime collocate dietro di lui, Branca Doria («elli è ser Branca Doria», *If XXXIII* 137) e persino il «suo prossimano», il parente che aiutò il primo nella buona riuscita del tradimento escogitato («che 'l tradimento insieme con lui fece», *If XXXIII* 147). Entrambe le anime vestono un copricapo conforme alla moda coeva, forse in allusione al fatto che, come lo stesso frate Alberigo, siano in realtà ancora vivi («e mangia e bee e dorme e veste panni», *If XXXIII* 141) e qui già sopraggiunti unicamente in virtù del peculiare «vantaggio» di «questa Tolomea» (*If XXXIII* 124). Di questa figurazione, come della precedente, non si riscontra traccia in Cha.

If II, c. 7v [Cha, c. 43r: Dante e Virgilio passano dall'emisfero notturno a quello diurno] [fig. 32]

È questo l'unico caso, lungo l'intero corredo di Alt, di espunzione di un'intera striscia narrativa presente in Cha. Per l'illustrazione del canto II dell'*Inferno*, Alt difatti replica con grande puntualità la soluzione adoperata dal codice di Guido per la figurazione delle «tre donne benedette» (*If II* 124), ma sopprime il momento visivo che in Cha la precede e che dà figura all'inizio vero e proprio del viaggio, ritraendo il passaggio dei due poeti dall'emisfero notturno a quello diurno, subito dopo l'incontro nella selva (c. 34r). La miniatura di Cha ritrae i due emisferi alle estremità marginali della carta e Dante e Virgilio al centro, in cammino, componendo un frammento visivo che ben «suggerisce la progressione filmica dell'azione e la continuità con gli episodi raffigurati nelle carte precedenti e successive»²⁹¹. La scena, che non trova preciso riscontro nel testo dantesco, è invece soppressa da Alt, forse ritenuta sovrabbondante o non strettamente necessaria dagli autori del progetto iconografico affidato alle sue carte.

²⁹⁰ Cfr. la scheda relativa a *If XXIII* in b) *Macro-varianti di Alt*. Al pari dei due ipocriti di *If XXIII*, frate Alberigo è descritto da Guido da Pisa come «miles de fratribus gaudentibus de provincia Romandiole» (GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 960)

²⁹¹ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 90.

If VI, c. 13v-14v. *Dante e Virgilio davanti a Cerbero e golosi* [figg. 33 e 33a]

Si assiste qui ad una seconda espunzione iconografica, questa volta non estesa alle figurazioni di un intero *bas de page* ma limitata a un solo elemento della scena. Come precisato nel caso speculare e analogo di *If* XXVIII²⁹², la variante è qui comunque discussa in quanto utile a meglio definire le tendenze operative degli allestitori e degli artisti di Alt.

Nell'accordo generale delle soluzioni impiegate per questo VI canto dell'*Inferno* – dal Cerbero cane a tre teste²⁹³ al fitto ammasso di anime di golosi²⁹⁴ – Alt espunge dalla scena un inserto iconografico di Cha particolarmente ingegnoso ma estraneo al dettato testuale: mi riferisco al demone antropomorfo che, sul margine destro della miniatura di Cha, «come la personificazione di una divinità fluviale antica»²⁹⁵, da una sorta di anfora sollevata su una spalla versa sulle anime sottostanti un getto d'acqua di colore verde-azzurro, in riferimento alla «piova / eterna» e al miscuglio di «grandine grossa, acqua tinta e neve» (*If* VI 7-10) che ricopre e tormenta i dannati di questo cerchio. Si tratta di un *unicum* figurativo, da ascrivere con buona probabilità all'estro dell'artista di Cha, mai più attestato in tutta la tradizione miniata della *Commedia*²⁹⁶ e non riprodotto neanche in Alt, che lo sopprime riconoscendolo evidentemente estraneo ai contenuti danteschi del canto.

Nella nuova soluzione di Alt, la pioggia discende dall'alto direttamente sui dannati, ancora una volta in conformità con le informazioni reperibili nel testo («Grandine grossa, acqua tinta e neve / per l'aere tenebroso si riversa», *If* VI 10-11).

²⁹² Cfr. la relativa scheda in questa stessa sezione di confronti.

²⁹³ Il Cerbero di Cha eredita le fattezze e gli attributi del Cerbero virgiliano e segue scrupolosamente la descrizione di Guido, ricca di richiami all'*Eneide*: il guardiano è raffigurato come un cane a tre teste, secondo il modello mitologico classico, e in particolare siede, incatenato, davanti a un antro roccioso. Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 99. Il mostro di Alt, da par suo, presenta una conformazione e un aspetto complessivi molto simili a quelli di Cha, ma ne risultano meglio precisata la natura canina e nitidamente distinguibili gli «occhi vermigli» (*If* VI 16) e le zampe «unghiate» (*If* VI 17). In questa seconda soluzione, 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 numerose ferite visibili sui corpi a lui sottostanti («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).

²⁹⁴ Le anime dei peccatori risultano accatstate le une sulle altre in entrambe le soluzioni. In Cha compare un ammasso di corpi abbandonati, tutti concentrati sulla porzione destra della carta. In Alt i dannati invece sono distribuiti, più fedelmente al testo, lungo tutto il *bas de page* e calpestati da Cerbero. In fondo, sull'estremità marginale destra del *bas de page*, si può riconoscere Ciaccio nel dannato che figura 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.

²⁹⁵ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 99.

²⁹⁶ Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 104-109.

d) CORREZIONI CONGETTURALI E RIMANEGGIAMENTI DI ALT

Si diranno *correzioni congetturali* di Alt tutte le lezioni iconografiche che migliorano il testo iconico di Cha, sanando suoi errori iconografici e perfezionando soluzioni parzialmente imprecise. Tutte le varianti di Alt ascritte a questa categoria denunciano un rimaneggiamento consapevole e informato delle soluzioni tradite da Cha.

If XV, c. 24r. Punizione dei sodomiti e incontro con Brunetto Latini [figg. 34 e 34a]

Nel trasporre in figura gli episodi narrati e i personaggi incontrati in questo canto, Alt rivede profondamente la soluzione congegnata da Cha (cc. 113v-114r). Se la rielaborazione della schiera dei sodomiti, anticipata da Alt in apertura della narrazione, può ancora considerarsi ricca di varianti adiafore – per la diversa attenzione di Alt rivolta al gruppo di «litterati grandi e di gran fama» (*If XV* 107) anziché al nutrito insieme di «cherici» (*If XV* 106), preferito da Cha²⁹⁷ – la riscrittura visiva della figura di Brunetto in dialogo con Dante sana palesemente un errore iconografico del codice più antico.

In Cha, il maestro di retorica, al pari di tutti gli altri dannati in scena, è difatti tonsurato, in contraddizione con ogni elemento del testo e forse per assimilazione con tutte le altre anime ritratte²⁹⁸, mentre in Alt assume una caratterizzazione generica, perdendo completamente quella ecclesiastica.

Al ripristino della corretta identità del dannato, Alt unisce un diverso interesse per la drammaticità della scena descritta nel testo. La soluzione di Alt spoglia dunque il sodomita del carattere austero ed elegante che, in Cha, gli viene conferito dalla «classica posa del retore

²⁹⁷ I sodomiti di Cha, concentrati 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. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., 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 («colui [...] che dal servo de' servi / fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione, / dove lasciò li mal protesi nervi», *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 a *If III* o a *If VII* – alla luce della vena anticlericale propria del commento di Guido oppure – con G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 147 – della probabile resistenza degli allestitori di questi programmi iconografici a ritrarsi in veste di dannati. È proprio agli intellettuali laici che invece conferisce maggiore spazio Alt, presentando dapprima tre anime specificamente connotate – di fatto le uniche nominate da Brunetto – seguite da due generiche. I primi tre dannati risultano identificabili grazie agli attributi impiegati: nel primo, che indossa un copricapo di ermellino assimilabile a quello di intellettuali e poeti, andrà riconosciuto Prisciano (cfr. *If XV* 109), maestro di grammatica; nel secondo, contraddistinto da un copricapo di diversa fattura, forse giuridico, Francesco d'Accorso (cfr. *If XV* 110); con il terzo, infine, che indossa la mitra, si conferma la presenza, tra questi dannati, del vescovo fiorentino Andrea de' Mozzi (cfr. *If XV* 112-114).

²⁹⁸ Già C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 109, annota: «qui forse un fraintendimento dell'illustratore?».

antico: la destra alzata, [...] la sinistra poggiata sull'anca, la schiena inarcata»²⁹⁹, e preferisce concentrarsi sull'istante del riconoscimento di Dante da parte di Brunetto, che ne attira l'attenzione stringendo un lembo della sua veste («fui conosciuto da un, che mi prese / per lo lembo e gridò: 'Qual meraviglia'», *If XV 23-24*). Ancora in linea con il dettato testuale, il dislivello efficacemente reso tra le collocazioni dei due in Alt – Brunetto avanza sul sabbione infuocato, Dante poggia i piedi su un argine riparato dalle fiamme³⁰⁰ – impone a quest'ultimo di chinare il capo in ascolto dell'antico maestro («e chinando la mano alla sua faccia», *If XV 29*; «io non osava scender de la strada / per andar par di lui: ma 'l capo chino / tenea com'uom che reverente vada», *If XV 41-43*). Infine, poco oltre le figure di Dante e Brunetto, compare Virgilio, mentre si volge all'indietro e indica i due, con probabile allusione al gesto di conferma e approvazione rivolto loro nel mezzo del dialogo («Lo mio maestro allora in su la gota / destra si volse in dietro e riguardommi / poi disse "Bene ascolta chi la nota"», *If XV 97-99*). Un ulteriore elemento visivo direttamente connesso al testo – pure assente in Cha – si rintraccia nella pioggia di fiammelle ardenti che discende lungo tutto il sabbione (*If XIV 27-30*), a sola eccezione degli spazi occupati da Dante e Virgilio.

La correzione dell'errore di Cha da parte di Alt, dunque, e i numerosi rimaneggiamenti a questa affiancati danno luogo a una traduzione visiva del canto nel complesso più aderente al dettato testuale.

If XVI, c. 26r. Dante dialoga con gli usurai [figg. 12 e 12a]

cfr. la scheda di confronto relativa al medesimo canto in a) *Errori congiuntivi di Cha e Alt*

If XXIX, c. 39v. Dante e Virgilio davanti ai falsari [figg. 35 e 35a]

Nel quadro di una più ampia revisione, da parte di Alt, della lezione proposta da Cha (c. 199v), interessa qui soffermare l'attenzione sulla variante migliorativa che il primo introduce al momento di trasporre in figura la peculiare punizione (e la similitudine a questa connessa) delle anime dei falsari Griffolino d'Arezzo e Capocchio da Siena.

In Cha i due, descritti da Dante uno appoggiato all'altro («Io vidi due sedere a sé poggiati / come a scaldar si poggia tegghia a tegghia / dal capo al piè di schianze macolati», *If XXIX*

²⁹⁹ *Ibid.* Cfr. anche EAD., *Francesco Traini illustratore dell'Inferno*, cit., 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 M. MEISS, *An Illuminated 'Inferno'*, cit., p. 27; ID., *The smiling pages*, cit., p. 61.

³⁰⁰ In Cha è invece assente una distinzione di piani. Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 109.

73-75), andranno identificati, come intende Chiara Balbarini³⁰¹, nelle due anime sulla destra distese una sull'altra, e intente a grattarsi disperatamente, forse reciprocamente³⁰². La studiosa pone in giusta evidenza il fatto che la miniatura risulti «non strettamente aderente al testo»³⁰³; aggiungo che la soluzione è però del tutto in linea con la glossa di Guido da Pisa, che scioglie il paragone dantesco tra la posizione dei due alchimisti e quella che vede accostate «teggia a tegghia» (*If* XXIX 74) con il riferimento a due recipienti aderenti l'uno sull'altro: «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»³⁰⁴.

Alt varia completamente la lezione di Cha 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, rialzati rispetto a tutti gli altri e disposti frontalmente, con le sole teste in parte aderenti. Seppur minoritaria nel vasto panorama della tradizione miniata della *Commedia* e condivisa con soli altri due codici³⁰⁵, la soluzione di Alt rende in realtà perfettamente la similitudine dantesca, intendendo il paragone istituito da Dante nel suo senso più proprio, senza cadere non solo nell'errore interpretativo di Cha, direttamente connesso al commento di Guido, ma neanche nell'equivoco figurativamente più attestato³⁰⁶ della posa 'schiena contro schiena'.

L'indagine di Saverio Bellomo su questo passo controverso del testo³⁰⁷ ha difatti mostrato come la traduzione del termine «teggia» con 'teglia' e il conseguente richiamo agli usi culinari del tempo, sottintendendo un riferimento di Dante a una presunta tecnica di riscaldamento dei recipienti mediante l'accostamento o la sovrapposizione dell'uno all'altro, risultino per varie ragioni ipotesi poco intuitive, peraltro inconciliabili 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

³⁰¹ Cfr. C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 120.

³⁰² G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 200, pare invece individuare Griffolino e Capocchio nei due dannati seduti, con le due schiene a contatto, nella sezione di sinistra, immediatamente dietro gli altri due distesi in posizione supina.

³⁰³ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 120.

³⁰⁴ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 860.

³⁰⁵ Si vedano la proposta visiva del *Dante* Poggiali (Firenze, BNCf, Pal. 313, c. 68v) e quella di Holkham Hall (Oxford, Bodleian Library, ms. 514, p. 45), come censito da G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 200. Brieger e Meiss (BMS, p. 150), tra le attestazioni di dannati posizionati «face to face», pongono erroneamente anche i casi dei mss. Strozzi 152 e Additional 19587, che invece, come visto nel §2.3 (scheda relativa a *If* XXIX in c) *Errori propri di Add*) rappresentano i due schiena contro schiena.

³⁰⁶ Cfr. BMS, pp. 150-151; G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 199-200.

³⁰⁷ Cfr. S. BELLOMO, *Le tegghie di Dante*, in «Quaderni veneti», II, 2013, pp. 95-100.

rimbalzo», *If* XXIX 97-99). È invece del tutto coerente con la similitudine adoperata da Dante e con la reazione dei due l'idea che Griffolino e Capocchio siano disposti l'uno verso l'altro, 'a capanna', riconducendo dunque il termine al latino *tegula*, già qui «portatore del duplice significato di “tegola” e “casseruola”, probabilmente per la quasi identità, in certi casi, dei due oggetti»³⁰⁸. 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 costringa poi a distaccarsi l'uno dall'altro per poter interagire con lui, un'azione, questa, invece nient'affatto necessaria se i due fossero stati seduti e disposti schiena contro schiena³⁰⁹.

La variante di Alt, sostanziale ed esegeticamente orientata, denuncia il mancato accoglimento della lettura iconografica del medesimo passo fornita da Cha.

If XXXI, cc. 41v-42r. *Dante e Virgilio davanti ai giganti – Anteo solleva i due poeti*

[figg. 36 e 36a]

Si registra qui un caso ulteriore di totale rimaneggiamento, da parte di Alt, della proposta visiva di Cha, elaborato per via di correzioni delle lezioni erronee e introduzione di varianti migliorative del testo iconico trådito dal codice più antico.

Alt ripristina anzitutto il corretto numero dei giganti rappresentati, ponendone in scena soltanto tre, in maniera fedele al testo, a fronte dei cinque (in verità quattro³¹⁰) ritratti da Cha. Il codice più antico cade difatti nell'errore di raffigurare tutti e quattro i giganti nominati da Dante, Briareo compreso, mentre il testo esplicita chiaramente che «quel [...] più là è molto» (*If* XXXI 103) e che i due poeti non potranno incontrarlo³¹¹. Anche le modalità

³⁰⁸ Ivi, p. 97. Lo studioso segnala anche che un riferimento a una siffatta disposizione delle tegole risulta attestato nella pratica della costruzione e, più nello specifico, dell'asciugatura dei laterizi, come riferito, in ambito dantesco, da Guglielmo Maramauro: «Altri dicono che son le tegole de creta quando se coceno al forno, chè l'una sta apogiata a l'altra quando se formano de novo» (cfr. ivi, pp. 98-99). Il testo è tratto da G. MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di P.G. Pisoni e S. Bellomo, Padova, Antenore, 1998.

³⁰⁹ Le sole due letture esegetiche compatibili con tale figurazione si rintracciano 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 C. Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862, *ad loc.*).

³¹⁰ I due giganti collocati sull'estremità destra della cavità, quasi sovrapposti, saranno difatti da intendere come uno: si tratta del solo Anteo, ritratto sia frontalmente che di profilo, nell'atto di fornire il proprio aiuto ai due poeti. Il gigante di profilo tiene la mano a Virgilio, in allusione al momento che immediatamente precede quello del sollevamento dei due: «e quelli in fretta / le man distese, e prese 'l duca mio, / ond'Ercule sentì già grande stretta» (*If* XXXI 130-132).

³¹¹ Per C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., 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».

dell'incatenamento dei primi due (Nembrot e Fialte) – rese da Cha in maniera molto libera e senza aderenza alcuna alle descrizioni dantesche³¹² – sono perfezionate da Alt, nel tentativo di dare figura alla descrizione dantesca fornita per Fialte e trasferendo questa specifica caratterizzazione – secondo un processo di assimilazione non esclusivo di Alt ma già attestato, per esempio, nel *Dante Holkham Hall*³¹³ – anche al primo, Nembrot, senza che il testo lo dichiari³¹⁴. L'incatenamento di Fialte, che in Alt investe il busto e blocca il gigante con le braccia piegate sul petto, posizionate una davanti e una dietro, rispetta dunque il testo («el tenea soccinto / dinanzi l'altro e dietro il braccio destro / d'una catena che 'l tenea avvinto / dal collo in giù», *If XXXI* 86-89), tranne che per il numero di giri di catena effettuati attorno al corpo («sì che 'n su lo scoperto / si r avvolgèa infino al giro quinto», *If XXXI* 90). La soluzione, seppur in parte imprecisa ed erroneamente estesa anche a Nembrot, si mostra comunque più vicina al dettato testuale rispetto alla corrispondente innovazione di Cha.

Le divergenze tra le due proposte visive risultano evidenti già a partire dalla caratterizzazione stessa dei giganti rappresentati, scuri e villosi in Cha³¹⁵, umani e smisurati in Alt. Mentre il primo, inoltre, non introduce attributi atti a differenziarli, Alt rende riconoscibili i tre rappresentati: Nembrot è ritratto con la bocca spalancata, in evidente allusione alle parole che grida e che nessuno intende («"Raphèl mài amècche zabì almi", / cominciò a gridar la fiera bocca», *If XXXI* 67-68); Fialte è incatenato come descritto; infine, Anteo appare 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 aggiungere che Guido da Pisa, al momento dell'incontro con il gigante, precisa come «solus Antheus est solutus et non ligatus ut alii»³¹⁶ e lasciare aperta la possibilità che l'estensione delle catene anche al primo, Nembrot, compatibile con tale osservazione, tragga origine dalla puntualizzazione di Guido.

³¹² I giganti di Cha appaiono tutti e quattro legati tra loro, con catene strette al collo e ai polsi di ciascuno.

³¹³ Qui le catene sono però estese, come in Cha, a tutti e quattro i giganti rappresentati in primo piano. La miniatura è riprodotta in BMS, p. 302, o consultabile online, all'indirizzo: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048.a.htm> (ultimo accesso: settembre 2019).

³¹⁴ Per G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., p. 207, la presenza di due giganti incatenati può spiegarsi invece con la raffigurazione di Briareo che, secondo il dettato dantesco, «è legato e fatto come questo [*scil.* Fialte]» (*If XXXI* 104). Nel caso di Alt, però, la peculiare caratterizzazione del primo gigante rappresentato e l'aderenza complessiva dell'illustrazione al testo dantesco inducono a riconoscere Nembrot nella prima figura a partire da sinistra e Fialte nella seconda.

³¹⁵ I giganti di Cha presentano lunghi capelli, barbe folte e corporature scure e villose, secondo il modello dell'*homo selvaticus* o *homo rusticus*, abbastanza inusuale nel contesto pittorico italiano, come indicato da C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 122.

³¹⁶ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 918.

Conficcati a mezzo busto in una cavità rocciosa, comune a Cha, i tre giganti di Alt assumono infine proporzioni gigantesche, nettamente maggiori di quelle impiegate per Dante e Virgilio: la variante, assente invece in Cha, contribuisce ad accrescere la mostruosità e l'imponenza di queste figure e ben rende il paragone, frutto in realtà di un'iniziale confusione del Dante *viator*, di questi con «molte alte torri» (*If XXXI 20*).

Certo sorprende – in questo specifico contesto ma ancor più alla luce della puntualità consueta del corredo di Alt – l'assenza del «corno [...] al collo» (*If XXXI 71-73*) per il primo gigante, omesso anche da Cha. Ippolito ha ritenuto «questa apparente arbitrarietà»³¹⁷ – condivisa dai due codici ed esclusiva del loro corredo³¹⁸ – ascrivibile al commento di Guido, forse involontariamente ambiguo in relazione all'oggetto del termine «ligatum»³¹⁹. Il frate carmelitano traduce difatti il rimprovero di Virgilio al gigante riferendo in particolare di una «funem, que tenet illum ligatum»³²⁰; l'adozione del pronome «illum» al posto della parola «cornu», qui omessa ed esplicitata solo due righe prima³²¹, rende forse plausibile che «il primo *illum* potesse essere stato erroneamente riferito a *collum* invece che alla parola *cornu*»³²² e, di conseguenza, la rappresentazione del gigante incatenato (come Fialte) ma privo del suo attributo specifico. La proposta, a mio parere meno praticabile per la soluzione di Cha, comunque sorvegliata da Guido, potrebbe però spiegare la variante di Alt, i cui allestitori, come visto, paiono attingere al commento del frate carmelitano anche per l'elaborazione di immagini assenti nel corredo di Cha.

Vien dunque da chiedersi se ancora alla medesima fonte andrà ricondotta anche l'assimilazione dei tre giganti a re e la conseguente introduzione, in Alt, di una corona sul capo di ciascuno. L'elemento, assente nella miniatura di Cha, pare però solo in parte sostenuto da Guido che, se informa che Anteo «fuit Rex Libie»³²³, non esplicita la funzione regale di Nembrot né ne attribuisce una a Fialte. Un confronto di questa miniatura con altre due raffigurazioni di Alt che, a *Pg XII* (entrambe a c. 62r) [**fig. 36b**], introducono nel corredo, in qualità di esempi di vizio punito, ancora due episodi del mito legati ai giganti (*Briareo*

³¹⁷ A. IPPOLITO, *Testo e immagini nel Dante di Altona*, cit., p. 188.

³¹⁸ Secondo quanto è possibile rilevare dalle immagini censite in BMS, pp. 152-153 (tavv. II, pp. 300-307) e G. PITTIGLIO, *Le immagini della Divina Commedia*, cit., pp. 206-209 (con illustrazioni).

³¹⁹ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 891.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Il passo completo recita: «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, e respice illum qui tuum magnum litiat tibi pectus» (GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 891).

³²² A. IPPOLITO, *Testo e immagini nel Dante di Altona*, cit., pp. 188-189.

³²³ Cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, cit., p. 901.

colpito dalla folgore di Giove e I giganti sterminati dagli dei)³²⁴ permette di rilevare nuove occorrenze dell'attributo: risultano difatti coronati sia il Briareo della prima miniatura sia le teste di giganti uccisi ai piedi di Apollo, Atena, Marte e Giove. Si dovrà dunque ritenere – soprattutto alla luce del cambio di mano pittorica avvenuto tra *Inferno* e *Purgatorio* – che l'attributo regale fosse esplicitamente suggerito agli artisti dagli allestitori, salvo invece pensare che una simile caratterizzazione fosse tanto canonica da indirizzare indipendentemente l'operato di due diversi miniatori.

Al novero delle interpolazioni iconografiche fedeli al dettato dantesco, Alt aggiunge infine alla lezione di Cha ancora due tessere visive, entrambe relative alla gestualità di Virgilio: dapprima, sul *bas de page* di c. 41v, vediamo Virgilio tenere per mano Dante, indicando i giganti, in maniera davvero aderente al narrato del testo («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), e poi, tra le braccia di Anteo, sostenerlo a sua volta («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 XXXIV, cc. 45v-46r-46v. *Dante e Virgilio davanti a Lucifero – Fuoriuscita dall'Inferno* [figg. 37 e 37a-b]

A conclusione del percorso infernale, Alt si fa responsabile dell'ultimo intervento di rimaneggiamento del testo iconico di Cha (c. 231r), mutando e ampliando la lezione del codice più antico con l'introduzione di un numero cospicuo di varianti. A fronte della sola rappresentazione dei due poeti al cospetto di Lucifero, offerta da Cha, Alt suddivide la narrazione per immagini in due diversi momenti narrativi, traducendo in figura sia la terribile visione del mostro che il percorso di fuoriuscita di Dante e Virgilio dall'Inferno.

Il primo momento narrativo si distribuisce in Alt tra l'estremità marginale di c. 45v [fig. 37a], dove sono ritratti i due poeti (Virgilio indica Lucifero e Dante osserva atterrito), e la carta adiacente [fig. 37b], che nella parte superiore ospita una figura mostruosa gigantesca e in basso la trascrizione di sole due terzine, strettamente connesse alla faticosa discesa dei due poeti lungo il suo corpo («Quando noi fummo là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso de l'anche, / lo duca, con fatica e con angoscia, / volse la testa ov'elli avea le zanche, / e aggrappossi al pel com'om che sale, / sì che 'n inferno i' credea tornar anche», *If XXXIV* 76-81). In accordo con il testo, Dante e Virgilio compaiono difatti aggrappati alla corporatura

³²⁴ In proposito, rimando al paragrafo conclusivo di questo capitolo (cfr. §3.5).

villosa di Lucifero e, voltata la carta – nel secondo momento narrativo – intenti a risalire la gamba destra del mostro ormai capovolto, del quale, in maniera complementare alla miniatura precedente, risultano visibili le sole gambe («Io levai li occhi e credetti vedere / Lucifero com'io l'avea lasciato, / e vidili le gambe in sù tenere», *If XXXIV* 88-90).

Il Lucifero di Alt si mostra estremamente aderente alla descrizione di Dante e meglio caratterizzato di quello di Cha, latore, al contrario, di alcune innovazioni non riconducibili al testo dantesco. Il mostro di Alt è anzitutto dotato di tre diverse facce compresenti in un unico volto («quand'io vidi tre facce a la sua testa!», *If XXXIV* 38), a fronte delle tre teste autonome del Lucifero di Cha, comunque concorde con Alt (e fedele al testo) per quanto concerne le tre colorazioni («L'una dinanzi, e quella era vermiglia; / [...] e la destra pareva tra bianca e gialla; / la sinistra a vedere era tal, quali / vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla», *If XXXIV* 39, 43-45).

Alt migliora la lezione di Cha accrescendo le dimensioni del mostro, che qui appare smisurato come i giganti di *If XXXI* («e più con un gigante io mi convegno, / che i giganti non fan con le sue braccia», *If XXXIV* 30-31), mentre nel codice più antico non particolarmente spaventoso e di proporzioni pari circa a quelle dei due poeti. Alt vi aggiunge inoltre due grosse ali di pipistrello («sotto ciascuna uscivan due grand'ali / [...] non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo», *If XXXIV* 46-48), ma soprattutto lo ritrae conficcato a mezzo busto in una cavità rocciosa («da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia», *If XXXIV* 29), a differenza di quanto è dato vedere in Cha, dove il mostro figura dipinto per intero – si direbbe seduto – e persino dotato di due zampe artigliate e coda serpentina. Comune ai due codici e fedele al testo è invece la disposizione dei dannati nelle tre bocche del mostro, dal momento che in entrambe le soluzioni visive le due anime poste ai lati fuoriescono dalle cosce in su («De li altri due c'hanno il capo di sotto», *If XXXIV* 64) mentre quella centrale mostra soltanto gli arti inferiori («è Giuda Scariotto, / che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena», *If XXXIV* 62-63).

Le soluzioni eccentriche di Cha – soprattutto in virtù della particolare aderenza del commento di Guido a quanto descritto da Dante – andranno ricondotte all'estro personale dell'artista e molto probabilmente, come già suggerito da Chiara Balbarini, all'influenza di alcuni modelli figurativi appartenenti alla pittura parietale, tra i quali «il mosaico nel Battistero di Firenze, gli affreschi giotteschi nel Palazzo del Bargello della stessa città e nella Cappella degli Scrovegni di Padova»³²⁵. In linea con quanto qui affermato a proposito della scheda di

³²⁵ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 124.

confronto relativa alla peculiare rappresentazione di Ugolino e Ruggieri, aggiungerei a questo elenco il modello del vicino *Inferno* affrescato nel Camposanto pisano [fig. 37d], nel quale compare un Lucifero dalle caratteristiche del tutto compatibili con quello raffigurato da Cha, a questo somigliante per il ghigno grottesco e le corna arcuate sulla testa ma soprattutto per la presenza di lunghe zampe con terminazioni artigliate, vale a dire, in definitiva, per l'insieme delle tessere iconografiche aggiuntive non dantesche.

Tutte le innovazioni di Cha risultano qui sistematicamente espunte da Alt e rielaborate in nuove soluzioni pienamente conformi al dettato dantesco.

3.4. Conclusioni sui rapporti genealogici tra i corredi di Cha e Alt

In maniera analoga a quanto visto nei due casi di indagine già affrontati, la valutazione dell'insieme delle varianti iconografiche così classificate consente ora di maturare conclusioni più solide circa il rapporto di parentela che interessa i due manoscritti qui presi in esame.

La collazione integrale delle soluzioni offerte, canto per canto, da Cha e Alt pone anzitutto di fronte a un numero altissimo di varianti, mostrando come, in quest'ultimo caso – e a differenza di quanto appurato per le altre due coppie dantesche – l'affinità che unisce i due codici non investe la totalità delle soluzioni dispiegate lungo i rispettivi apparati figurativi, ma risulta circoscritta a una selezione di singole lezioni iconografiche. A monte dei due corredi di Cha e Alt, come visto, non esiste difatti un progetto decorativo comune, variato e rivisto da ciascuno a suo modo, né conformità strutturale, come provano la disparità numerica dei quadretti visivi realizzati (ben maggiore nel secondo) e l'impaginazione sulle carte, limitata al *bas de page* in Cha e più varia nonché priva di una sua regolarità in Alt. Le convergenze iconografiche tra i due corredi appaiono dunque asistematiche e di gran lunga meno regolari rispetto a quanto visto per gli apparati decorativi parzialmente sovrapponibili di St e Add e Pad e Laur, passando da soluzioni gemelle (come nel caso della rappresentazione di Dante e Virgilio nella selva, a *If I*) a lezioni totalmente divergenti (come accade, per esempio, per la visualizzazione degli ultimi canti dell'*Inferno*; cfr. *If XXXII-XXXIII-XXXIV*).

Dall'insieme dei confronti praticati tra Cha e Alt, emerge difatti con buona evidenza come le tipologie di varianti più attestata risultino le interpolazioni, da parte del secondo, di elementi assenti nel primo, e gli errori iconografici comuni ai due. Seguono le macro-varianti adiafore di Alt, latrici di proposte alternative a quelle già buone offerte da Cha, e i

rimaneggiamenti, fortemente caratterizzati, come le prime, da un accresciuto grado di fedeltà al dettato del testo.

In un quadro variantistico in cui l'intervento sul testo iconico appare la norma, non sorprende dunque che non si attestino scarti minimi o meccanici rispetto al modello di riferimento (cioè errori di copia o di trasposizione): tutte le varianti presenti in Alt risultano pienamente informate e denunciano un grado di intervento sul testo iconico di riferimento consapevole, mai passivo. Diversi confronti mostrano che Alt varia anche lezioni buone di Cha, arricchendole di dettagli aggiuntivi e perfezionandole dal punto di vista dell'aderenza al dettato testuale: è il caso, per esempio, della rappresentazione delle cappe degli ipocriti, rese nella loro duplice composizione materiale con scrupolosa intelligenza grafica (cfr. *If* XXIII), ma comunque aderenti al testo già nella soluzione del codice più antico, o quella di ruffiani, seduttori e adulatori a *If* XVIII, meglio scandita e ordinata da Alt nel susseguirsi dei momenti narrativi e nella caratterizzazione delle anime, ma tutto sommato fedele al narrato già nella proposta elaborata da Cha.

Si vede bene come, in questa direzione, Alt tenda di frequente non necessariamente a variare ma certo ad approfondire gli episodi figurati dal codice più antico, accrescendo il numero dei dettagli in scena e di conseguenza la fedeltà delle sue soluzioni al narrato; è per quest'ordine di ragioni che le interpolazioni risultano la tipologia di intervento privilegiata da Alt, estesa non solo alla figurazione di un numero maggiore di momenti narrativi ma anche a molte storie seconde, espresse da Dante in via comparativa o rievocate dai personaggi incontrati lungo il viaggio: si pensi, per esempio, alla fenice introdotta sul margine sinistro di c. 34v, a *If* XXIV, o alla brigata senese nominata da Capocchio a *If* XXVIII, protagonista dell'intero *bas de page* di c. 40r.

La classificazione delle varianti rintracciate tra i due corredi consente l'acquisizione di un dato ulteriore decisivo: Alt, estremamente preciso nelle soluzioni interpolate o variate, non commette errori iconografici né di copia suoi propri, non esibisce cioè, per tutta l'estensione del suo corredo, lezioni erronee che non siano già attestate in Cha. Come visto nella sezione relativa agli errori congiuntivi di Cha e Alt, quest'ultimo eredita, per esempio, un errore iconografico esclusivo di Cha, come la figurazione del «pianeta / che meno dritto altrui per ogni calle», a *If* I, nelle forme di una stella, o introduce, sulla stessa linea, una rappresentazione dei limbicoli come infanti, così come eseguito nel *bas de page* corrispondente di Cha, a c. 51r. Se in Cha, la presenza di tali soluzioni visive dipende, com'è noto, dalla glossa di Guido da Pisa e dunque da un progetto autoriale ben preciso, in Alt,

sprovvisto di commento, potrà spiegarsi soltanto alla luce di un rapporto privilegiato con l'esemplare approntato dal frate carmelitano, il che, in concreto, equivale a un'operazione di copia passiva, da parte di Alt, delle miniature realizzate su Cha oppure di reimpiego consapevole di soluzioni iconografiche in linea con una lettura esegetica condivisa.

L'analisi delle varianti qui discusse consente di propendere nettamente per questa seconda ipotesi e, più nello specifico, per una dipendenza di natura esegetica del corredo di Alt da quello di Cha.

Che si tratti di lezioni accolte volutamente da Alt e non replicate in maniera passiva è provato anzitutto dall'alto numero di divergenze rintracciabili tra i due codici, che informano di una certa autonomia delle soluzioni di Alt, in accordo con quelle di Cha solo nei casi di copia deliberata. Si è difatti visto come, in più occasioni, Alt ritocchi e corregga la lezione di Cha, forse ritenuta scorretta o comunque non sufficientemente aderente ai contenuti del testo dantesco (cfr. il caso di Brunetto Latini, non più tonsurato, a *If* XV, o il ripristino delle fattezze, degli attributi e della mimica dei giganti di *If* XXXI o del Lucifero di *If* XXXIV); risultano peraltro numerose le circostanze di totale rielaborazione, da parte di Alt, delle proposte di Cha, a quanto pare non approvate dai suoi allestitori, interessati a fornire una traduzione visiva differente (o anche solo più precisa) del passo in questione (cfr. le lezioni adiafore introdotte per l'illustrazione delle metamorfosi dei ladri, a *If* XXV, o per la caratterizzazione della pena peculiare di Ugolino e Ruggieri tra *If* XXXII e *If* XXXIII).

La dipendenza esegetica di Alt da Cha è invece verificabile su un secondo livello, che oltrepassa l'affinità delle figurazioni e coinvolge direttamente il commento di Guido: in Alt è difatti possibile rintracciare iconografie del tutto compatibili con le glosse guidiane ma non dipendenti da Cha poiché da questo non trasposte in figura, dunque – si dovrà credere – elaborate dagli autori di Alt di proprio pugno, attingendo direttamente all'esegesi del frate 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). Il fatto che il corredo di Alt attinga non soltanto alle illustrazioni elaborate da Guido, ma tragga spunti visivi anche da digressioni e notizie affidate dal frate carmelitano al suo commento e da lui non tradotte in figura, consente di concludere che gli allestitori di Alt non si limitarono al programma iconografico consegnato alle carte di Cha, ma consultarono quantomeno il commento di Guido vergato sulle stesse carte, oltre che, verosimilmente, per i casi di divergenze macroscopiche, qualche fonte ulteriore. Tale acquisizione sconfessa dunque, di per sé, l'ipotesi, seppur vaga, che Alt possa avere avuto accesso al menabò guidiano, già utilizzato dagli artisti pisani per il confezionamento di Cha.

Considerato l'elevato numero e la varia tipologia degli interventi praticati, certo è che Alt non riceve acriticamente la lezione di Cha ma prende parte alla sua ermeneutica, vagliando le soluzioni visive da questo consegnate e accogliendo all'interno del proprio corredo solo le tessere iconografiche ritenute persuasive dai suoi allestitori. Il rapporto di parentela intercorso tra i due corredi appare dunque di natura critica, prima che grafica. Lo dimostrano, ancor prima degli interventi variantistici appena enucleati, gli errori iconografici propri di Cha ereditati in via diretta da Alt, cui si affiancano le lezioni singolari del primo – o comunque qui presenti in quanto strettamente connesse alla glossa di Guido – confluite senza alterazioni nel secondo: tra gli esempi più eloquenti rientrano il Pluto di *If VII* ritratto come vescovo a partire dalla notazione guidiana del guardiano come «episcopum avarorum» o lo scioglimento della perifrasi di *If III* 59-60 con il richiamo esplicito a Celestino V, così come dichiarato da Guido nel passo corrispondente del commento. Che tali lezioni siano accolte scientemente da Alt – poiché accolta ne è la lettura esegetica di cui sono latrici – è ulteriormente confermato, in via indiretta, dai casi in cui Alt si discosta invece dalla soluzione messa a punto da Guido, come accade per il trasporto di Dante e Virgilio sulla barca di Caronte, a *If III*, intenzionalmente omesso, o per la figurazione della pena di avari e prodighi a *If VII*, riscritta *in toto*, peraltro contestualmente all'acquisizione della tessera tutta guidiana del Pluto-vescovo appena menzionata.

Ulteriori lezioni congiuntive di Cha e Alt, questa volta non esegeticamente orientate ma puramente grafiche – cfr. la presenza di uccelli notturni e pipistrelli collocati sulla porta dell'Inferno o sull'insegna guidata dal diavolo stendardiere tra le miniature di *If II* e *If III* – concorrono a dimostrare in via decisiva che il commento guidiano cui gli allestitori di Alt attinsero per la propria impresa figurata fu esattamente quello vergato sulle carte di Cha, dal momento che tali soluzioni, in quanto frutto dell'estro creativo degli artisti che direttamente vi lavorarono, risultano esclusive di questo codice e non altrimenti riproducibili se non mediante l'osservazione diretta delle sue carte miniate.

I risultati emersi dalla collazione iconografica e dalla discussione delle varianti rintracciate – svolte chiaramente sul solo *Inferno*, l'unica cantica comune ai due esemplari – confermano dunque quelli raggiunti su base testuale, denunciando un rapporto di dipendenza diretta di Alt dall'opera di Guido. L'affinità iconografica, a differenza di quanto visto per il caso simile di St e Add, risulta però qui rimeditata e personalizzata, in maniera coerente

all'approntamento di un corredo non meramente decorativo ma supportato da finalità esegetiche.

3.5. *Un modello e una nuova 'idea di Dante'*

Se Alt ebbe dunque sotto i suoi occhi l'esemplare di Guido e da questo recuperò molte tessere originali e uniche, certo, come visto, non rinunciò a personalizzare la propria impresa, estendendo anzitutto il proprio progetto all'intera *Commedia* e lavorando a nuove letture e nuove iconografie. Per meglio cogliere la novità dell'impresa iconografica di Altona, almeno in relazione a quanto tradito dal codice affine, sarà utile ripercorrere brevemente le acquisizioni oggi raggiunte circa la portata critica del progetto ideato da frate Guido per il suo *Dante* illustrato.

Delle finalità esegetiche sottese alle carte miniate della *Commedia* di Chantilly e in particolare del legame che qui intercorre tra figurazioni e commento, oggi molto sappiamo, grazie soprattutto alle ricerche di Lucia Battaglia Ricci³²⁶ e a una lunga riflessione, da queste scaturita, sulla portata ermeneutica delle immagini affidate ai manoscritti miniati del poema dantesco, la quale, se ha garantito la maturazione di un diverso e più proficuo approccio critico allo studio dei codici illustrati della *Commedia*, obbliga al contempo a ribadire l'opportunità di una verifica della concreta «estendibilità del concetto di “commento figurato”»³²⁷ alle singole imprese illustrative di volta in volta prese in esame.

Il *Dante* di Guido da Pisa, «che è certo il più significativo esemplare di questa tradizione, nonché quello cui più propriamente pertiene l'etichetta di “commento figurato”»³²⁸, mostra, come visto e ampiamente rilevato dalla critica, chiari segnali della sua diretta dipendenza da un progetto autoriale, precisamente orientato da un punto di vista interpretativo e perciò articolato in 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 fatto cenno, in queste pagine, 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 [fig. 1], alle due letterine che introducono al commento di Guido da Pisa (la *S* del *Prologus* e la *A* della prima *Deductio de vulgari in latinum* [fig. 2]) e che

³²⁶ Cfr. i titoli bibliografici qui indicati a p. 200, 2n.

³²⁷ EAD., *Dante per immagini*, cit., p. 270. A questo proposito, cfr. le riflessioni già esposte in apertura di questa ricerca (*Introduzione metodologica*, §I.1, pp. 5, 9n e 11, 30n).

³²⁸ EAD., *Dante per immagini*, cit., p. 278.

mostrano dapprima il frate, seduto al suo banco di lavoro, intento a misurarsi con il testo del poema, e poi un secondo Dante, questa volta dormiente, immerso nella selva da cui prende avvio il suo viaggio attraverso i regni dell'aldilà.

È ormai dato acquisito che tali immagini, al pari delle miniature incipitarie di altri esemplari illustrati della *Commedia*, tentino di inquadrare l'opera di Dante alla luce del dibattito sui generi letterari vivo al tempo³²⁹, e nel caso specifico, in accordo con la costruzione esegetica elaborata da Guido da Pisa, accostino la *Commedia* al racconto di una *visio in somnio*, non trascurando, però, al contempo la dimensione fittiva direttamente connessa alla creazione letteraria e riuscendo dunque nell'ardua impresa di tenere insieme i due piani, apparentemente inconciliabili, di finzione e rivelazione³³⁰. La marca sacrale della lettura di Guido, come già visto, è viva anche nella costruzione del riquadro che sormonta la carta incipitaria del commento [fig. 3] e che pone in continuità la visione riferita dal re di Babilonia e glossata dal profeta Daniele e quella narrata da Dante e commentata da Guido, dichiarando dunque importanti analogie tra il testo dantesco e il testo sacro, che a loro volta conducono alla naturale applicazione al primo di «convenzioni ermeneutiche e pratiche glossatorie»³³¹ tradizionalmente impiegate per il secondo.

Le composizioni iconografiche di Cha, che traggono dunque spunto da un progetto critico ben preciso e si rivolgono a un destinatario altrettanto specifico, si fanno portatrici di forti istanze ideologiche, consolidando per via di immagine quanto più distesamente esposto nel commento scritto. Come emerso anche dai numerosi confronti qui effettuati, il corredo visivo affidato alle carte di Cha non propone semplicemente una traduzione visiva del narrato dantesco ma riflette e rafforza le principali urgenze dell'esegesi guidiana. In questa direzione – al di là delle corrispondenze puntuali tra singola glossa e singola figura, variamente rintracciabili lungo il corredo – si può ragionare con particolare profitto, come ha fatto Chiara Balbarini, su alcuni elementi strutturali del progetto iconografico ideato da Guido quali, ad esempio, il rapporto con le fonti classiche che, così come sostanzia l'esegesi del commentatore³³² – «pesando nel commento guidiano in misura uguale ai testi sacri»³³³ –, risulta estremamente valorizzato a livello visivo, peraltro in stretta continuità con le conoscenze grafiche degli artisti implicati nella decorazione e con i modelli a loro

³²⁹ Cfr. i molti casi censiti e riconsiderati da L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 3-67.

³³⁰ EAD., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia*, cit., pp. 32-43; EAD., *Un sistema esegetico complesso*, cit., pp. 90-99.

³³¹ Ivi, p. 99.

³³² Rimando agli studi qui indicati alla nota 4 di questo capitolo.

³³³ C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 60.

disposizione nel particolare contesto cittadino coevo³³⁴. Tale esaltazione visiva dell'elemento classico è ampiamente provata dall'attenzione riservata in Cha alle figure mitologiche, reimpiegate a vario titolo da Dante lungo il poema, nonché da tutti quei casi di interpolazione, lungo queste visualizzazioni, di elementi non autorizzati dal testo dantesco ma propri delle fonti di Dante, dunque con buona probabilità dovuti a indicazioni colte di Guido o a una certa familiarità dell'artista con quegli stessi soggetti³³⁵.

Nonostante la cura riservata da frate Guido all'ideazione del progetto, non mancano peraltro – e lo si è visto – vere e proprie libere iniziative dell'artista, latrici di lezioni di fatto non in linea né con il testo dantesco né con il commento di Guido. Tale circostanza – con Chiara Balbarini – potrebbe forse informare di «un dialogo serrato tra Guido e l'illustratore»³³⁶ e, al contempo, di una certa autonomia riconosciuta a quest'ultimo, forse in virtù, a monte, di una scelta consapevole e mirata, da parte del frate carmelitano, proprio di *quel* pittore e miniatore, il quale del resto, in alcune imprese decorative precedenti, aveva già offerto prova della sua idoneità all'impresa e, in particolare, di una certa sua «capacità [...] di rispondere efficacemente a programmi iconografici elaborati, densi di riferimenti colti»³³⁷.

Certo colpisce che, di fronte a un'impresa siffatta, gli allestitori di una seconda *Commedia*, come visto, non optassero per una replica puntuale dell'intera sua struttura o quantomeno delle sue figurazioni, ma – forse proprio perché colsero la natura esegeticamente

³³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 77-81. In relazione alle fonti classiche sottese al poema dantesco, Chiara Balbarini bene evidenzia il felice connubio vivo in Cha tra l'«avanzata cultura preumanistica» e l'«inedito atteggiamento "filologico"» del commentatore Guido da un lato, e la sapiente abilità del pittore Francesco Traini, «abituato alla pratica della copia dall'Antico», dall'altro (citazioni a 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. F. DONATI, *Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione*, in *Il Camposanto di Pisa*, cit., pp. 69-96; M.C. PARRA, *Marmi romani, marmi pisani. Note sul reimpiego*, in *Pisa e il Mediterraneo*, cit., pp. 105-111; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 78-80 e bibliografia *ivi* citata.

³³⁵ Un caso emblematico in questa direzione è costituito, come visto, dalla rappresentazione di Caronte (per la cui caratterizzazione cfr. la scheda relativa a *If III* qui discussa in b) *Macro-varianti adiafore di Alt [fig. 13]*). Gli inserti spiccatamente virgiliani che caratterizzano il guardiano e gran parte della scena (traversata sull'Acheronte compresa), non autorizzati dal testo dantesco, provengono molto probabilmente da indicazioni di Guido influenzate dalla conoscenza diretta dell'*Eneide*, senza poter escludere, come propone Chiara Balbarini, che il frate carmelitano, peraltro autore della *Fiorita*, «possedesse una copia illustrata della propria opera, dell'*Eneide* stessa o di un suo volgarizzamento o rifacimento, fornendo così un modello iconografico all'illustratore di Cha» (EAD., *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 78). Osservazioni analoghe in L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 273-274. Sulla tradizione della *Fiorita*, cfr. gli studi citati nel §3.3, nell'ambito della scheda relativa a *If III* in b) *Macro-varianti adiafore di Alt*.

³³⁶ EAD., *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 64.

³³⁷ EAD., *Francesco Traini illustratore dell'Inferno*, cit. p. 8. G. DALLI REGOLI, *A Pisa, fra XII e XIV secolo, libri, carte, rotuli miniati*, in *Pisa crocevia*, cit., pp. 323-335, a p. 334, parla, a proposito dell'operato dell'artista, di «spiccata predisposizione alla narrazione e alla descrizione, con punte di straordinaria vivacità, di spregiudicatezza e d'ironia».

orientata dell'esemplare di Guido – pensarono di lavorare a un proprio nuovo *Dante*, avvertendo l'urgenza di affidare altre idee ad altre carte. È senza dubbio questa la principale acquisizione ricavabile dalla collazione iconografica integrale dei due corredi: dietro la realizzazione di Alt dovette esserci una nuova 'idea di Dante', forse non così rivoluzionaria rispetto a quella affidata a Cha, anzi in qualche modo, poiché a questo ispirata, a questo prossima, ma certo interessata a ripensare le forme della sua visualizzazione. Se così non fosse, il corredo di Alt oggi non apparirebbe latore di scarti considerevoli e palesemente deliberati, rispetto a Cha, come si rivelano i molti qui discussi, ma risulterebbe responsabile unicamente di varianti involontarie, del tutto accidentali o puramente grafiche, come quelle per lo più censite nei due casi di indagine precedenti. Gli allestitori di questo secondo *Dante* dovettero dunque comporre, come prima di loro fece Guido, un progetto completo di indicazioni per la *mise en page* e la realizzazione delle miniature, certamente sostenute, come lascia pensare la natura delle varianti introdotte, da istruzioni molto dettagliate.

L'esistenza di un programma iconografico pensato appositamente per Alt è rilevabile già volgendo un rapido sguardo all'organizzazione delle sue pagine, dalle sezioni completate a quelle rimaste incompiute: la distribuzione estremamente disomogenea delle sue miniature 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, che spesso si arresta a metà carta, lasciando più ampio spazio alla decorazione, dimostrano – ancor prima che si valutino nel merito interpolazioni, espunzioni e varianti iconografiche di Alt – che gli allestitori del codice meditarono scrupolosamente sulla sua realizzazione, lavorando a un piano di allestimento autonomo, nel quale il corredo illustrativo avrebbe rivestito una funzione determinata, direi prioritaria. Cha svolge dunque un importante ruolo di supporto all'impresa di Alt e rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per l'elaborazione del secondo corredo miniato, ma certo non costituisce il modello finito e confezionato, pronto a essere riprodotto o riadattato alle sue carte. Mentre vi attingono, difatti, gli autori di Alt, come visto, ripensano ampiamente quel corredo, integrano contenuti assenti, perfezionano il livello di aderenza delle figurazioni al dettato testuale, innovano con proprie personali lezioni iconografiche.

La forte intenzione di personalizzazione sottesa all'approntamento di Alt è peraltro già viva, come visto, sin dal principio del codice, quando sulle due carte del frontespizio [fig. 4], accanto al recupero della definizione guidiana di «alta Comedìa» – che diviene il *titulus* dell'opera e del percorso per immagini che sta per cominciare – Alt dispiega una galleria di

figure allegoriche e *autorictates* letterarie, storiche e filosofiche, le quali celano certamente indizi importanti in relazione alla personalità che commissionò l'esemplare e a coloro i quali diressero la progettazione delle sue ricche figurazioni.

Com'è stato notato sin dai primi studi sul *Dante* di Altona³³⁸, i nove medaglioni che circondano il titolo dell'opera, sul *verso* di c. 5 [fig. 4], ospitano le allegorie di *Impero*, *Chiesa* e *Filosofia*, ritratte come tre donne dotate la prima di libro (in riferimento alle leggi), spada e aquila sul petto; la seconda di sacra Bibbia e angelo serafino; l'ultima di tre libri, corona, scettro e scala ricamata sulla veste³³⁹. Ai lati e in basso, i restanti sette medaglioni danno invece figura alle sette arti liberali, opportunamente identificate da Bernard Degenhart, con – da sinistra a destra – *Grammatica* (dal petto nudo, fonte di nutrimento), *Aritmetica* (che conta con le dita), *Dialettica* (dotata di tenaglia), *Astronomia* (dallo sguardo rivolto verso l'alto), *Geometria* (per esclusione, assenti i suoi più comuni simboli di squadra e/o compasso), *Musica* (con mandola), *Retorica* (ritratta in gesto allocutorio)³⁴⁰.

Nella cornice contigua, che circonda invece le prime diciannove terzine dell'*Inferno*, compaiono otto medaglioni con busti di autori del mondo antico, dotati di cartigli che ne svelano le identità, e nei quali è dunque dato di riconoscere sia voci appartenenti al mondo latino, le più numerose («Svetonio», «Tullio Cicerone», «Maximo Valerio», «Tyto Livio»), che altre vicine al mondo greco e orientale («Darete» Frigio e «Trogo Pompeo») o esponenti di quello ebraico («Moysè» e «Iosepho» Flavio). Il canone degli autori qui impiegato, che non coincide con quello enucleato appena due carte prima nel proemio *Dante poeta sovrano*³⁴¹, certo «valorizza [...] l'eccellenza di Dante anche nella dimensione storico-morale» e andrà forse 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.

Pur nella difficoltà di riordinare i singoli elementi in un quadro più ampio, perché possa svelarsi l'intenzione critico-esegetica originaria degli allestitori, appare intanto senz'altro ridimensionata la carica sacrale propria delle carte incipitarie di Cha, della quale un'ultima traccia potrebbe forse ancora resistere nell'iniziale dell'*Inferno*, abitata da un

³³⁸ Cfr. B. DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung Des Codex Altonensis*, cit., p. 94; e ora A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 178; F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 87.

³³⁹ Per la matrice boeziana di quest'ultima, cfr. quanto osservato nella scheda di confronto relativa a *If VII* nella sezione c) *Interpolazioni ed espunzioni di Alt.*

³⁴⁰ Cfr. B. DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung Des Codex Altonensis*, cit., p. 94.

³⁴¹ 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». (cito dalla trascrizione di F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 82).

Dante seduto e addormentato, con il volto poggiato a una mano. 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 personaggio³⁴² – assume le pose del *somniator* ma non sogna una selva, come 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 dal Dante della *Commedia* di Budapest (per quanto in questo secondo caso compaia anche lo sfondo paesaggistico della selva)³⁴³ e che spingerebbe a vedere 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 gli elementi a nostra disposizione – e nella consapevolezza dell'impossibilità di rispondere in maniera univoca a simili questioni³⁴⁴ –, ci si può limitare ad annotare come, in un contesto iconografico simile, il raccoglimento di questo Dante appaia meglio conforme a una meditazione di marca poetico-creativa, alla luce in particolare della galleria, disposta tutto intorno, di autorità storiche e morali, che in qualche misura ne legittimano l'opera e dai quali – si dovrà credere – l'autore del nuovo poema deve aver attinto notizie e ispirazione, almeno secondo il messaggio che gli allestitori di Alt intesero veicolare. Dal momento, infatti, che le principali fonti di Dante sono certamente note agli autori di Alt – sia che abbiano letto il commento di Guido sia che si siano rivolti a qualunque altro commento alla *Commedia* – la singolare rosa di autori consegnata al frontespizio lascia intendere che una simile selezione riflettesse gli interessi o gli scopi del committente: che volesse cioè valorizzare l'aspetto storico e politico dell'opera di Dante, assimilandone i contenuti a quelli dei grandi scrittori del passato, o più convincentemente alludere, con una finalità contingente e specifica, come già ipotizza Franceschini, «a una rilevante posizione del committente sulla scena politica»³⁴⁵.

Il corredo iconografico trädito da Alt, come visto, si rivela un corredo estremamente articolato, attento ai contenuti del testo e alle descrizioni dantesche, cui si attiene con

³⁴² Cfr. la scheda relativa a *If I in a) Errori congiuntivi di Cha e Alt*.

³⁴³ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 56-62; A. PEGORETTI, “*Visio*” e “*fictio*” nelle antiche illustrazioni della «*Commedia*», cit., p. 135.

³⁴⁴ Definitive le riflessioni di A. PEGORETTI, “*Visio*” e “*fictio*” nelle antiche illustrazioni della «*Commedia*», cit., e L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 50-62 circa la sostanziale ambiguità di molte di queste immagini di Danti dormienti e sognatori che, in quanto facenti uso di moduli iconografici estremamente convenzionali, necessitano, per essere compresi a pieno, del supporto di contesti esegetico-visivi più ampi e articolati, in rapporto ai quali misurare le intenzioni critiche sottese anche all'illustrazione delle letterine incipitarie.

³⁴⁵ F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 87.

scrupolosa precisione. Il percorso per immagini affidato a queste carte appare fortemente interessato a garantire all'osservatore una fedele traduzione visiva del viaggio narrato da Dante, ma non mancano – come provano le numerose interpolazioni di carattere extra-narrativo – approfondimenti visivi in altra direzione, ispirati alle storie narrate dai personaggi incontrati da Dante o agli episodi richiamati attraverso l'impiego di similitudini e metafore³⁴⁶.

La spiccata fedeltà al narrato delle soluzioni di Alt è sostenuta e garantita anzitutto, come già detto, dall'elevata frammentazione del testo che, già viva nell'*Inferno*, raggiunge livelli ancor più elevati nel *Purgatorio*. Il dato, già visibile a un primo sondaggio sulle sole carte di Alt, risulta ulteriormente confermato dai confronti qui effettuati con le iconografie di Cha, e in particolare dai molti casi di integrazioni visive, da parte del primo, al testo iconico del secondo, rivelatesi puntualmente migliorative della sua lezione proprio in termini di aderenza al dettato testuale. Tra i casi più significativi di corrispondenza esatta tra il narrato dantesco e le soluzioni visive elaborate da Alt, si annoverano – per limitarci a qualche esempio, tra i più appariscenti – la splendida galleria di ritratti di spiriti magni a *If IV* (c. 12r) [fig. 19a], lussuosamente vestiti e accessoriati e disposti nell'ordine stabilito da Dante, o la visualizzazione dell'inganno di Ciampolo di Navarra con conseguente zuffa dei diavoli (cc. 31v-32r) [fig. 26a], costruita con estrema precisione narrativa lungo l'estensione di due carte contigue, e mediante l'impiego di dettagli tutt'altro che scontati, rivelatori di un'attenta lettura dell'episodio da parte di chi elaborò l'immagine. Si consideri infine – passando alla seconda cantica – la sottile costruzione visiva dell'incontro di Dante con Buonconte da Montefeltro, a *Pg V* [fig. 38], che, ai piedi dell'anima purgante, mostra un fiume che trasporta un corpo senza vita («do corpo mio gelato in su la foce / trovò l'Archian rubesto», *Pg V* 124-125), dando così figura anche a un frammento del racconto nel racconto.

Non mancano, dunque, come visto, accanto a un percorso visivo già estremamente vicino alla narrazione del viaggio dantesco, inserti dedicati al vissuto personale dei personaggi incontrati³⁴⁷ o agli episodi storici, passati e coevi, cui questi si rifanno nei loro dialoghi con Dante³⁴⁸. Ancora, accanto a qualche caso di trasposizione visiva di episodi del

³⁴⁶ Eccentrico invece, rispetto alle principali categorie figurative che è qui possibile individuare, il caso della miniatura realizzata alla fine di *Pg XXVIII*, raffigurante tre poeti, reggenti ciascuno un libro, sul monte Parnaso, in allusione alla terzina «Quelli ch'anticamente poetaro / l'età dell'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro» (vv. 139-141).

³⁴⁷ Oltre alla visualizzazione della morte di Buonconte, cfr. anche l'*excursus* visivo connesso al peccato di Guido di Monfort, discusso nella scheda relativa a *If XII* in c) *Interpolazioni ed espunzioni di Alt*.

³⁴⁸ Emblematiche a questo riguardo le due carte contigue che, come vedremo, ospitano una traduzione visiva del discorso di Guido del Duca (cc. 64v-65r) e, più avanti, la visualizzazione di tutti gli eventi storici menzionati da Ugo Capeto a *Pg XX*. Di questi ultimi, compaiono, nell'ordine: *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*

mito o della storia antica richiamati mediante similitudine – tra i quali spicca la figurazione della morte di Piramo sotto gli occhi di Tisbe [fig. 39], 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)³⁴⁹ –, si registrano anche casi di traduzione figurata di similitudini prive di rimandi colti ma limitate a esempi tratti dal quotidiano, come l'uomo a caccia rappresentato in corrispondenza del paragone «sì come far suole / chi dietro li uccellin sua vita perde» (*Pg* XXIII 2-3) [fig. 40] o il marinaio in navigazione in prossimità della similitudine «ma ragionando andavam forte / sì come nave pinta da buon vento» che apre al canto XXIV del *Purgatorio* [fig. 41].

Il corredo di Alt, attento a questa pluralità di livelli del racconto, si serve dunque di un elevatissimo numero di figurazioni e, istituendo connessioni e richiami visivi tra le miniature, «racconta[...] attraverso la pagina»³⁵⁰. Così compaiono veri e propri elementi di raccordo tra le carte, che orientano il lettore lungo il percorso, come accade, per esempio, per il lungo flusso dello Stige, che sgorga da una piccola cavità nella prima miniatura di *If* VIII (c. 15v) [fig. 42], 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 persino richiamato a *If* IX, come visto, ai piedi del messo celeste (c. 17r) [fig. 21a]. In maniera del tutto analoga, tra c. 23v e c. 24r, raffiguranti rispettivamente il Veglio di Creta e il sabbione infuocato di *If* XV, scorre il rosso Flegetonte, trasferendo anche alle figure miniate la continuità narrativa del percorso descritto da Dante tra i canti XII e XV dell'*Inferno*. Una costruzione ancora simile si rintraccia a *Pg* XIV [fig. 43], 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 ma rievocato – su un secondo piano del racconto – da Guido del Duca lungo il suo denso discorso circa l'imbestiamento degli abitanti della valle toscana.

Il programma iconografico affidato a queste carte rivela infine uno spiccato interesse per il percorso morale del pellegrino, ravvisabile in particolare nell'illustrazione del

la figlia in sposa a Azzo VIII d'Este (vv. 79-81, c. 74r); Filippo il Bello si reca dal Papa presso Anagni (vv. 86-90, c. 74r); Filippo il Bello "nel Tempio" (vv. 91-93, c. 74r).

³⁴⁹ Nell'*Inferno* si rintracciano soli due casi di similitudini illustrate: il paragone della metamorfosi di Vanni Fucci con la trasformazione miracolosa della fenice (*If* XXIV 106-111) e quello con il suono emesso dal toro di Falaride per il sopraggiungere dell'anima di Guido da Montefeltro (*If* XXVII 7-12). Entrambi i casi sono qui discussi nelle relative schede nella sezione di confronti c) *Interpolazioni ed espunzioni di Alt*, cui rimando. A queste si aggiungono, con riferimento alla seconda cantica, la similitudine di *Pg* XVIII, che equipara le anime in corsa degli accidiosi alle corse orgiastiche dei Tebani in onore di Bacco (vv. 91-93); la storia di Piramo e Tisbe richiamata a *Pg* XXVII 37-39 e le due comparazioni sopra citate (*Pg* XXIII 2-3 e *Pg* XXIV 3).

³⁵⁰ Secondo un'efficace definizione di A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 182.

Purgatorio: 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 a un incremento significativo del numero delle miniature realizzate sulle carte, tutte collocate con grande puntualità in corrispondenza dell'*exemplum* che illustrano: nei casi più eclatanti – si vedano i già citati esempi di *Pg XII* (cc. 62r-63r)³⁵¹ [figg. 44 e 44a] e *Pg XX* (cc. 74v-75r)³⁵² [fig. 45] – le miniature occupano la gran parte della pagina e, ribaltato il tradizionale rapporto testo-immagine, le terzine dantesche, estremamente frammentate, fungono da vere e proprie didascalie di quelle visualizzazioni.

Le miniature riservate agli *exempla* conservano l'impaginazione e la struttura di tutte le altre illustrazioni, senza distinzioni di sorta né tra le scene che traducono visivamente il viaggio e quelle che alludono alle storie esemplari di volta in volta citate lungo le cornici del monte né tra gli episodi fruiti da Dante con la vista (scolpiti³⁵³ o frutto di visioni estatiche³⁵⁴)

³⁵¹ Il canto XII del *Purgatorio*, nello spazio di sole tre carte (cc. 62r-63r), vanta ben 13 miniature, in esatta corrispondenza con il numero delle storie esemplari citate da Dante; nell'ordine compaiono: *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 dalla propria spada* (vv. 40-42); *Aracne tramutata in ragno da Minerva* (vv. 43-45); *Roboàm fugge sul carro* (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).

³⁵² È questo il canto del poema che in Alt vanta il maggior numero di episodi figurati. Oltre alle molte miniature raffiguranti gli eventi ricordati da Ugo Capeto (cfr. nota 348), compaiono ancora nove quadretti visivi dedicati agli esempi di liberalità e avarizia punita citati nel canto, tutti intervallati alle terzine cui si riferiscono. Dei primi (esempi di liberalità) compaiono *Il console Fabrizio* (vv. 25-27, c. 73r) e *San Nicola dona la dote a tre fanciulle* (vv. 31-33, c. 73v); nell'illustrazione della seconda parte del canto, 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); *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).

³⁵³ Alt non introduce distinzioni nella figurazione delle storie esemplari, a sola eccezione dei primi due citati a *Pg X* (*Annunciazione*, vv. 34-45; *David e l'Arca santa*, vv. 52-69), effettivamente dipinti come intagliati sulla parete del monte; già il terzo episodio della serie (*Traiano e la vedovella*, vv. 73-93) risulta, però, dipinto e colorato, come facente parte della narrazione, in linea con tutti i restanti. Tra gli *exempla* che Dante fruisce visivamente rientrano, inoltre, quelli già citati di *Pg XII*, tutti rappresentati nelle stesse modalità visive riservate al viaggio di Dante e all'incontro con le anime.

³⁵⁴ Delle storie esemplari apparse a Dante in forma di visione, Alt illustra tutti e tre gli esempi di mansuetudine citati a *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 a *Pg XVII* (*Crocifissione di Aman*, vv. 25-30, c. 69r; *Lavinia si toglie la vita*, vv. 30-39, c. 69r).

e quelli uditi come voci³⁵⁵. Com'è stato già sottolineato³⁵⁶, in molte di queste traduzioni visive Virgilio e Dante scompaiono dalla scena, ponendo così il lettore nell'ottica del *viator* ed esaltando a pieno la funzione catartica di quelle immagini.

La coerenza iconografica – in termini di aderenza ai contenuti del testo e di apertura alla visualizzazione di molteplici piani del racconto – rilevabile tra le miniature della prima e della seconda cantica consente di sostenere che il programma illustrativo elaborato dagli allestitori di Alt fu con buona probabilità unitario, progettato e sin da subito esteso anche alle carte di *Purgatorio* e *Paradiso*, sebbene poi rimasto incompiuto per quanto concerne la decorazione della fine della seconda cantica e della totalità delle miniature della terza.

Dal momento che Cha, latore del solo *Inferno*, seguito dalle *Expositiones* e dalla *Declaratio* di Guido, non potè in alcun modo rappresentare la base testuale di Alt, né quella iconografica o esegetica per la figurazione delle altre due cantiche, bisognerà concludere, come anticipato, che per la progettazione del percorso destinato alle carte di *Purgatorio* e *Paradiso* Alt abbia fatto ricorso a istanze interpretative sue proprie o a una seconda fonte esegetica, forse vergata sullo stesso codice tenuto a modello per la copia del testo delle altre due cantiche e forse consultata anche per le soluzioni dell'*Inferno* di fatto divergenti da quelle figurate da Guido e incompatibili con le sue glosse: su 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» (*If* XXIX 74). Dai sondaggi da me condotti tra le glosse dei commentatori trecenteschi non è emerso, per il momento, il nome di un unico esegeta compatibile con le singolari letture di Alt³⁵⁷, ma

³⁵⁵ Dei cinque esempi di esortazione all'amore richiamati tra *Pg* XIII e *Pg* XIV, Alt traspone in figura unicamente i due tratti dal mito: *Uccisione di Oreste* (vv. 32-33, c. 64r) e *Aglauro* (vv. 137-139, c. 65v). Tra gli altri esempi gridati a *Pg* XVIII (sollecitudine e accidia punita), Alt seleziona il primo dei due dedicati al vizio punito (*Gli Ebrei si ribellano a Mosé*, vv. 133-135, c. 71r). Sulla stessa carta, in maniera del tutto sorprendente compare anche la traduzione visiva della già citata similitudine adoperata da Dante per descrivere la rapida corsa delle anime degli accidiosi (vv. 91-93) e nessuna miniatura per almeno uno degli 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 proveniente dall'albero dei golosi, a *Pg* XXII, compaiono, in un'unica miniatura (c. 78r), «le Romane antiche» (vv. 145-146) e «Daniello» (vv. 146-147).

³⁵⁶ Cfr. M.R. WRIGHT, *Interpreting Codicology: Re-visions of the Divine Comedy in the Codex Altona*, cit., p. 17; A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., pp. 184-186.

³⁵⁷ A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., *passim* – sulla scorta di M. RODDEWIG, *Zum Codex Altonensis*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 46, 1970, pp. 101-131, alle pp. 127-128 – lungo l'analisi di alcune miniature rimanda alla glossa di diversi commentatori, la gran parte di secondo o tardo Trecento, da Benvenuto a Pietro Alighieri al Buti.

la ricerca merita certo scavi ulteriori, estesi soprattutto alle più singolari iconografie del *Purgatorio* e mirati a verificare una – al momento solo prevedibile – coerenza esegetica interna del programma iconografico complessivo parallela alla già riscontrata coerenza iconografica delle figurazioni.

È già possibile, invece, rilevare con una certa evidenza l'uniformità dell'impaginazione e della distribuzione delle miniature sulle carte anche per quanto concerne le sezioni di *Purgatorio* (ampiamente affrontate dagli artisti) e *Paradiso* (rimaste invece bianche). Muta però, come già visto, l'artista attivo su queste carte, diverso dal primo ma ancora legato al supposto progetto originario, come confermano l'impostazione delle scene, gli abiti sacerdotali dei due poeti, la frequenza – forse anche maggiore di quanto visto per l'*Inferno* – dei quadretti illustrativi presenti tra i versi e i margini del testo.

Il cambio di mano pittorica potrebbe fungere da indizio a favore di quanto proposto da Haupt³⁵⁸ e Mathie³⁵⁹ al tempo della riproduzione facsimilare del codice, e ripreso ultimamente da Franceschini³⁶⁰, ovvero dell'ipotesi di un'interruzione dell'impresa pittorica avvenuta alla metà del secolo XIV – per motivazioni riconducibili a fatti storici o a questioni legate alle vicissitudini private del committente del codice – poi riavviata solo in un secondo momento. Se si ritiene perseguibile questa pista, risulta ancor più evidente che il secondo miniatore poté garantire una tale conformità iconografica complessiva, nonostante il cambio di mano, soltanto perché ancorato al medesimo progetto seguito scrupolosamente dal primo.

Recentissima è la proposta di Franceschini di identificare il committente di questo codice con una personalità ampiamente compatibile con un allestimento tormentato, avviato, interrotto e poi ripreso, seguendo appunto la linea delle sorti politiche altalenanti del suo proprietario. 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, e poi di ritorno in città circa un decennio dopo, nel 1356, e doge una seconda volta fino al 1363, anno della sua morte³⁶¹. Secondo 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 (1339-1344), supponendo che il doge, in ottimi rapporti con gli Spinola di San Luca, che anzi «assume a modello di vita signorile»³⁶², potesse ambire

³⁵⁸ Cfr. H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., p. 28.

³⁵⁹ W. MATHIE, *Über die Handschrift der Divina Commedia*, cit., p. 48.

³⁶⁰ F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 92-93.

³⁶¹ *Ivi*, p. 93.

³⁶² *Ibid.*

anche al possesso di un proprio *Dante* di lusso e, per 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 probabile interruzione, per poi essere ripreso subito dopo a Pisa oppure, solo una volta rientrato questi a Genova, nel decennio successivo.

L'ipotesi – forse meglio verificabile sulla base di un controllo incrociato con le fonti esegetiche del corredo di Alt, utile per meglio definire la datazione dell'esemplare o accertare una ripartizione in fasi del lavoro – risulta per ora sostenuta dallo stato di incompiutezza del codice, che ben si armonizza con le vicissitudini storiche che vedono protagonista tale personaggio, gravitante tra i due luoghi sicuri della storia di Cha, ovvero Pisa, terra d'origine dell'*auctor intellectualis* Guido, e Genova, città del destinatario Lucano Spinola.

Pisa e Genova possono peraltro considerarsi a giusta ragione, come anticipato, anche i luoghi cui si lega l'approntamento di Alt, secondo i risultati emersi dai sondaggi sui testi traditi dal codice³⁶³, infarciti di tratti pisani e genovesi, che lasciano sospettare l'attività di un copista di origine pisana attivo nella città di Genova³⁶⁴. A ciò si aggiungono i numerosi casi di convergenza iconografica, esegetica o grafica, qui discussi, che informano di un rapporto privilegiato e diretto di Alt con l'esemplare di Guido da Pisa, resosi certamente possibile nella cornice genovese che ospita quest'ultimo. È dunque verosimile che ancora lungo questo asse geografico ebbe luogo la progettazione di un secondo *Dante* di pregio, ispirato all'impresa di Guido ma in gran parte rinnovato, alla luce di mutate istanze culturali e diverse urgenze ideologiche di nuovi allestitori e committenti.

Se tali personalità ancora non possiedono un nome e un'identità sicuri – che in assenza di indizi materiali reperibili sul codice andranno cercati nella storia trecentesca delle due città rivali e nelle figure colte potenzialmente interessate a un simile prodotto librario³⁶⁵ ma anche

³⁶³ Ivi, pp. 90-92.

³⁶⁴ Sulla scia – si deve pensare – dell'attività già attestata in città alla fine del secolo XIII per una produzione manoscritta di altro argomento (cfr. F. CIGNI, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami et al., Pisa, Pacini, 2006, I, pp. 425-439; e *supra*, nota 26), 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. G. PETROCCHI, *Radiografia del Landiano*, in «Studi danteschi», XXXV, 1958, pp. 5-27. Sempre a Genova dovettero poi circolare diversi altri codici del poema, richiesti soprattutto in ambiente mercantile (cfr. D. PUNCUH, *Frammenti di codici danteschi liguri*, in «Miscellanea storica ligure», 2, 1961, pp. 112-121), e copiati «in prevalenza da stranieri» (G. 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, p. 137).

³⁶⁵ Così come del resto svolto da F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., con l'ultima proposta di attribuzione della committenza a Simone Boccanegra.

potenzialmente in grado di apprezzarne la complessità –, certo l'impresa di Alt, così come a noi giunta, consente di appurare l'intervento attivo dei suoi allestitori su un'idea di Dante già confezionata, e dunque testimonia l'intenzione originaria di ideare e figurare un proprio nuovo *Dante*. Il fermo proposito, già intuibile a partire dall'architettura sontuosa dei frontespizi, che altera in maniera sostanziale la lettura affidata da Guido alle sue carte miniate, appare definitivamente svelato alla luce delle varianti significative e degli scarti consapevoli operati dai suoi allestitori sulla lezione guidiana.

APPENDICE II

MICRO-VARIANTI DI ALT

La seguente tabella ospita uno spoglio dettagliato delle varianti iconografiche di lieve entità (in prevalenza formali) di Alt. Le singole divergenze vengono qui distinte, al pari delle macro-varianti sopra considerate, in *espunzioni*, *interpolazioni* e *innovazioni* (in questo caso nel senso neutro di variante e non di lezione potenzialmente erronea) di Alt. La tabella non accoglie le macro-varianti, censite nello schema fornito al §3.3 e discusse singolarmente nelle relative schede di confronto.

	ESPUNZIONI DI ALT	INTERPOLAZIONI DI ALT	INNOVAZIONI DI ALT
<i>If I</i> , c. 6v	- selva e gufo reale - uccellini diurni sul monte		gestualità di Dante e Virgilio (il primo porta le braccia al petto; il secondo tende le braccia a Dante)
<i>If III c.</i> 10r	civette ai lati del gufo centrale		modalità dell'attraversamento della porta infernale
<i>If III</i> , cc. 10v- 11r	diavoli mescolati ai dannati	sangue che scorga dalle ferite dei dannati	
<i>If V</i> cc. 12v- 13r		- numero più elevato di anime di lussuriosi - personificazione della bufera infernale (testa che soffia)	caratterizzazione di Minosse e dei suoi soldati
<i>If VI</i> cc. 13v- 14r	antro roccioso e catene alle tre gole di Cerbero	rappresentazione di Ciacco	varianti nella caratterizzazione di Cerbero
<i>If VII</i> cc. 14v- 15r			varianti nella caratterizzazione di Pluto

<i>If VIII</i> cc. 15v- 16r		- sorgente dello Stige - anime di iracondi immersi nello Stige	varianti nella caratterizzazione di Flegiàs
<i>If IX</i> c. 17r		- anime di iracondi immersi nello Stige	
<i>If X c.</i> 17v- 18r	riduzione dei sarcofagi da quattro a due		- varianti nella decorazione marmorea dei sarcofagi aperti - varianti nella caratterizzazione di Cavalcante de' Cavalcanti
<i>If XI</i> c. 19r- 19v		- fiamme vive all'interno del sarcofago - epigrafe sul bordo del sarcofago - 3 diagrammi a cerchi concentrici	varianti nella decorazione marmorea del sarcofago
<i>If XII</i> c. 20r			varianti nella caratterizzazione del Minotauro
<i>If XIV</i> cc. 23r- 24v		- pioggia di fiammelle accese - sorgente del Flegetonte	varianti nella caratterizzazione di Capaneo
<i>If XV</i> c. 25r		- pioggia di fiammelle accese - argine che separa fiume e sabbione infuocato	
<i>If XVII</i> cc. 25v- 26v			varianti nella caratterizzazione di Gerione
<i>If XXI</i> c. 30r		numero maggiore di barattieri immersi nella pece	

<i>If</i> XXII c. 31r			varianti nella caratterizzazione dei Malebranche
<i>If</i> XXVI c. 36r	riduzione del numero delle anime di fraudolenti		
<i>If</i> XXVII c. 37v		numero maggiore di anime di fraudolenti	
<i>If</i> XXX c. 40v- 41r		introduzione di Gianni Schicchi e Mirra	varianti nella caratterizzazione dei tre dannati nominati dal testo
<i>If</i> XXXI c. 42r			varianti nella caratterizzazione di giganti

Capitolo 3

CONTINUITÀ ICONOGRAFICHE LUNGO L'ASSE PISANO-GENOVESE

TAVOLE

FIG. 1 – CHA (Frontespizio *Inferno*)



FIG. 2 – CHA (Profezia di Daniele; S del Prologus; Consegna del libro)



Alpostolones et gl'ose super come
dian Danas facere p'fante. Sui
donem pisanum ordius beate
mane de monte carmeli ad no
bilem unum dnm Lucanum de Spino
lis de Janua. Incipit prologus.

Arabian Daniel
quinto capitulo
q' cum balthasar
rex babilonie
fecerit ad mensa
apparuit contm
cum manus scri
bens in alicet
arane. Thebel.
pharos. ista ma
nus est in nouis p'ctis dantes qui scripsi
i. composuit istam alassimam a subali
simam Comediam que diuiditur in tre
ptes. Prima dicitur infernus. Secunda
purgatorium. Tertia paradysus. In o
mnibus partibus correspondent illa tria q
scripta sunt in panete. Nam mane cor
respondet inferno. Interpretatur enim
ne numerus. Et iste p'cta in prima pre
sue comedie numerat loca penas et fele
ra damnatorum. Thebel correspondet
purgatorio. Interpretatur enim thebel
appensio siue ponderatio. Et in secunda pi
te sue comedie appensio et ponderatio pen
tentias purgatorum. Pharos aut cor

respondet paradiso. Interpretatur enim
pharos diuisio. et iste p'cta in terna parte
sue comedie diuidit. i. distinguit ordies
beatorum. angelicas ierarchias. Jac
manus. i. dantes nam p'manus m'aco
pimus dantes. Manus enim danti
a mano manas. et dantes dicitur a do
quia sicut a manu manat tonum. ita
a dante datur nobis istud alassimum
opus. Scripsit dico in panete. i. in apte
et publico ad utilitatem omnium. a me
i. infernum cui penas et loca numerat.
Thebel. i. purgatorium. cui penitentia
appendit et ponderat. Pharos. i. paradysus
cuius sicut ab inferno eleuatum. ce no
strum. et cuius beatitudines ordinat di
stinguit. Omnia et ista sunt q' scribitur
libro sapientie viii posuit iste caput
p'cta. i. in numero. pondere et mensura.
Posuit naq' iste p'cta infernum in nio
quia peccata et penas numerat. Purga
torium in pondere quia penitentias pon
dent et appendit. Paradysum in mensura
quia mensura celos. et distinguit ordies
beatorum. Ad istum certe p'ctam. ad sua
comediam potest referri illa visio. quam
vidit Excehel. p'pheta. de qua visio sic
scribit idem p'pheta. Ecce manus missa
est me in qua erit liber scriptus in uisio
foris. et scripta erunt in eo Lamentatio.
Lamentatio. et de ista manus est iste p'cta.
Liber istius manus est. si a gl'ia. et



FIG. 3 – CHA (A della *Deductio*; Giulibeo e sede vacante dell'Impero)



FIG. 4 – ALT (Frontespizio)



FIG. 4a – ALT (N dell'Inferno)



FIG. 6 – CHA (If I)



FIG. 6A - ALT (If I)



FIG. 7 – CHA (If III)



FIG. 7A - ALT (If III)



FIG. 8 – CHA (If III)



FIG. 8A - ALT (If III)



FIG. 8B – PISA, CAMPOSANTO MONUMENTALE (part.)



FIG. 9 – CHA (If III)



FIG. 9A - ALT (If III)



FIG. 10 – CHA (If V)



FIG. 10A - ALT (If V)



FIG. 11 – CHA (If VII)



FIG. 11A - ALT (If VII)



FIG. 12 – CHA (If XVII)



FIG. 12A - ALT (If XVII)



FIG. 13- CHA (If III)



FIG. 13A - ALT (If III)



FIG. 14 – CHA (If VII)



FIG. 14A - ALT (If VII)



FIG. 15 – CHA (If XVIII)



FIG. 15A – CHA (If XVIII)



FIG. 15A - ALT (If XVIII)



FIG. 15B - ALT (If XVIII)



FIG. 16 – CHA (If XXIII)



FIG. 16A - ALT (If XVIII)



FIG. 17 – CHA (If XXV)



FIG. 17A- ALT (If XXV)



FIG. 17B – CHA (If XXV)



FIG. 17C- ALT (If XXV)



FIG. 18 – CHA (If XXXIII)



FIG. 18A - ALT (If XXXIII)



FIG. 18B- PISA, CAMPOSANTO MONUMENTALE



FIG. 18C- PISA, CAMPOSANTO MONUMENTALE (part.)



FIG. 19 – CHA (If IV)



FIG. 19A - ALT (If IV)



FIG. 20 - ALT (If VII)



FIG. 20A – ALT (Frontespizio, part.)



FIG. 23 - ALT (If XVI)



FIG. 24 - CHA (If XVII)



FIG. 24A- ALT (If XVII)



FIG. 25 - ALT (If XXI)



FIG. 26 - CHA (If XXII)



FIG. 26A – ALT (If XXII)



FIG. 27 – ALT (If XXIV)



FIG. 29A – ALT (If XXVIII)



FIG. 29B – ALT (If XXVIII)



FIG. 30 – ALT (If XXIX)



FIG. 31 – ALT (If XXXIII)



FIG. 32 – CHA (If II)



FIG. 33 – CHA (If VI)



FIG. 33A – ALT (If VI)



FIG. 34 – CHA (If XV)



FIG. 34A – ALT (If XV)



FIG. 35 – CHA (If XXIX)



FIG. 35A – ALT (If XXIX)



FIG. 36 – CHA (If XXXI)



FIG. 36A – ALT (If XXXI)



FIG. 36B – ALT (Pg XII)

Incomincia il duodecimo canto de
la segonda Cantica dela Comedia
di Dante. Nel qual canto l'auctore
p'seguitato delamafia cocata di
sop'nei du sop'septi canti a duce pe
tato molte ystorie diforma su
perbia. f. di. ascende ne segondo
regno.

Spazi come buo che u'na giogo
niatua io co'ollaia carca
fin che lo fersel dolce pedagogo
ora qu' d'isse lassà lui qu'ca
che qu' e buon colauela a coremi
qu'at'iq' po'cia se'u p'iger sua b'ca
Ducto sicomantar u' uolsi n'fenu
colap'ona auagna che p'eseu
mirmaness' a ch'inati a scenu
meia mofso a segua uolot'ien
delmimaestro ipassi a amedue
gia mostrauaz comeranà leggrey
Quato n' d'isse uolgi licchi igne
biuot'iana palleggiar lapena
ueter lolecto de lepiate tue
Come pe'le diloz memoua sia
soua n' sepolti let'obe ter'agne
potan segnato ql' che llicia pua
O ne' l' molte uolte sene piagne
plap'itura delazmiebra'ca
che solo apy' d'adele calcagne
S' u' u'oli madimulhoi sembra'ca
seco'olo la'nficio figuato
quato pua d'ifuoz delmote auaga

V' e' dea colui che fu nobil creato
pui d'altra creatura gu' dal celo
folgoiegg'ato sc'eder taunlato.



V' e' dea un areo ficto dal celo
celestiale staz dal'altra parte
graue alate'ra plomotal gelo



V' e' dea un bico ue'ca pallade a mate
amati an'cor i'cor na'lpad'el loro
mua' le miebra' degg'anti sparte



FIG. 37- CHA (If XXXIV)



FIG. 37A - ALT (If XXXIV)



FIG. 37B – ALT (*If XXXIV*)

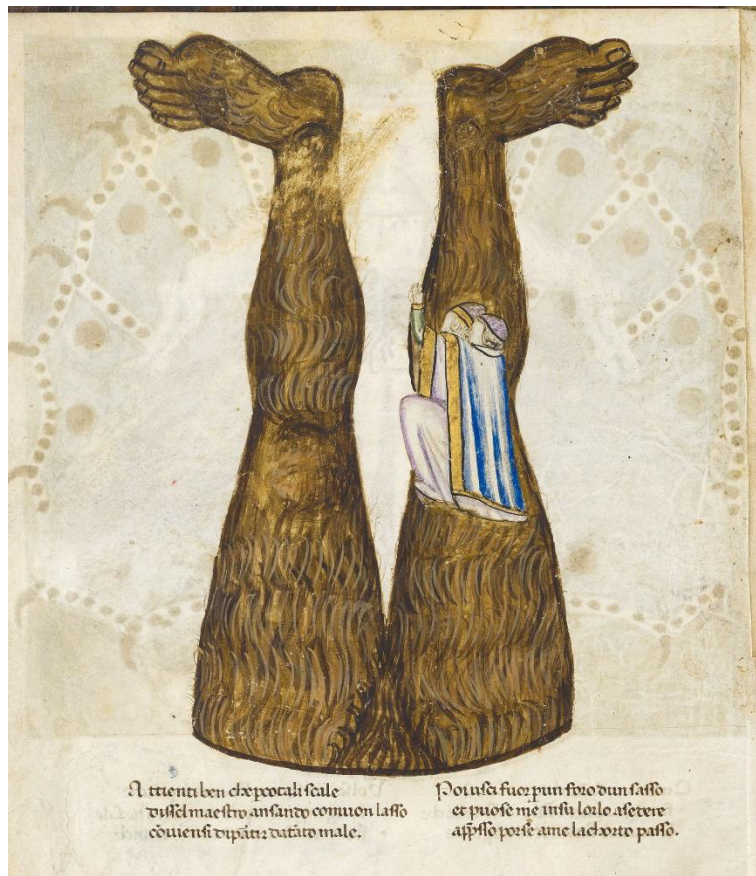


FIG. 37C – PISA, CAMPOSANTO MONUMENTALE

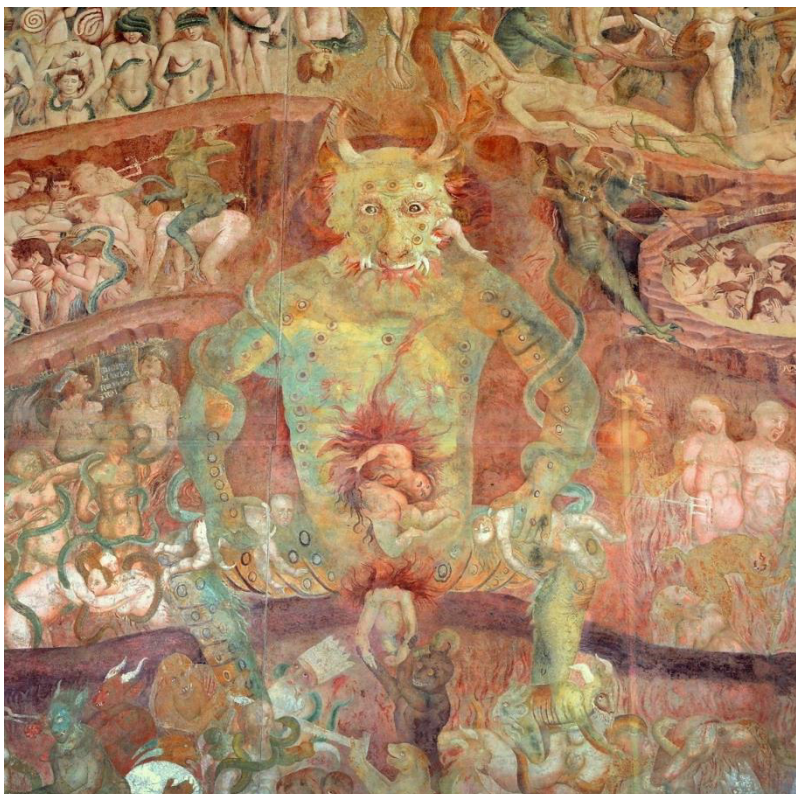


FIG. 38 – ALT (Pg V)



FIG. 39 – ALT (Pg XXVII)



FIG. 40 – ALT (Pg XXIII)



FIG. 41 – ALT (Pg XXIV)



FIG. 44 – ALT (Pg XII)

Incomincia il uodecimo canto de
 la segonda Cantica dela Comedia
 di Dante Nel qual cato la uoce de
 pseguitato del amara toccata di
 sopne i du sopsepi cato. i du ce pe
 cato molte ystorie di somma su
 perbia. f. di. ascende ne segundo
 regno.

Spazi come buo chriana grego
 nista tua io coo laia carca
 fin chel so ferse dolce petagogo
 ozaqn disse lassalu quaca
 de equi e buon colauela a corami
 quata q po ca seu pige sua buca
 D ucto sicom anta i uolli ritemi
 colapfona anegna che pe seu
 murmaness a chmati ritemi
 J meta mo sto a segua uolotien
 del mmaestro ipassi a amiedue
 gra mostra uaz comeraua leggrey
 Quarto mo disse uol gli cechi igne
 buo rana palleggiai lapena
 ueteri loleco de le piate tue
 Come pe le uoloz memoria sia
 soua rsepoli letoble re agne
 potan segnato ql chel bora pua
 Once la molte uolte sene piagne
 plapuntia del amiebra ca
 che solo apij da dele calaigne
 S uato uo li madimilia sembra ca
 se dolo la rificio figurato
 quanto pua di fuor del more auaga

V ceta colu che fu nobil creato
 pu d'altra creatura giu dal celo
 folgo uggato scete da un lato.



V ceta un arco ficto dal celo
 celestiale sta d'altra parte
 graue al aera plomotal gelo



V ceta un bico uesu pallate amate
 amati anco i cor na lpadie loro
 mna leniebra degganti spate



BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI E TESTI

DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1965-67

DANTE ALIGHIERI, *La Commedia: testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di A. LANZA, Anzio, De Rubeis, 1995

Dantis Alagherii Comedia, edizione critica per cura di F. SANGUINETI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001

DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007-2016, 3 voll.

AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Commedia'*, a cura di C. PERNA, Roma, Salerno, 2018

BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam: nunc primum integre in lucem editum*, a cura di J.F. LACAITA, Firenze, Barbera, 1887

G. BOCCACCIO, *Epistole*, a cura di G. AUZZAS, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1992, vol. V

A. CERTINI, *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 A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2002, Roma, Salerno, 2002

Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, a cura di R. ABARDO, Roma, Salerno, 2005

Chroniche de la Inclyta Cità de Napole emendatissime, con li bagni di Puzzolo, e Ischia novamente ristampate, Napoli, Astrino, 1526, LXVI

I Diurnali del duca di Monteleone, a cura di M. MANFREDI, Bologna, Zanichelli, 1960

FRANCESCO DA BUTI, *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862

GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose: declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. RINALDI, appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno, 2013

IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, Roma, Salerno, 2009

S. KELLY, *The Cronaca di Partenope. An introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, Leiden-Boston, Brill, 2011

G. MANCINI, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, Perugia, Tipografia Baduel da Vincenzo Bartelli, 1832

G. MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di P.G. Pisoni e S. Bellomo, Padova, Antenore, 1998

G. MUZI, *Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello*, Città di Castello presso Francesco Donati, 1842-1844, 7 voll

Ottimo Commento alla 'Commedia', a cura di G.B. BOCCARDO, M. CORRADO, V. CELOTTO, Roma, Salerno, 2018

F. PETRARCA, *Le Familiari*, introduzione, traduzione e note di U. DOTTI, Urbino, Araglia Editore, 1974

La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo, a cura di R. FULIN, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1873

F. VILLANI, *Expositio seu Comentum super Comedia Dantis Allegherii*, a cura di S. BELLOMO, Firenze, Le Lettere, 1989

M. VILLANI, *Cronica, con la continuazione di Filippo Villani*, a cura di G. PORTA, Parma, Guanda, 1995

Volgarizzamento meridionale anonimo di F. Petrarca, Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam, a cura di A. PAOLELLA, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993

CENSIMENTI, CATALOGHI E ALTRI MATERIALI DI CONSULTAZIONE

A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bibliografico*, Torino, Einaudi, 1990-1991

Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno, 2013

A.M. BANDINI, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae* [...], Florentiae, s.i.t., 1778

N. BATTILANA, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Genova, Tipografia Fratelli Pagano, 1825-1833

V. BORGHINI, *Dell'Arme delle famiglie fiorentine, con le annotazioni di Domenico Maria Manni*, Firenze, Festina Lente, 1990 (rist. anast.)

F. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975

S. BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2011

ID., *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. II. I codici danteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2016

M. BOCCIOLESI-V. 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

M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, Roma, Viella, 1994

J.W. BRADLEY, *A dictionary of miniaturists, illuminators, calligrapher 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], 2 voll.

P. BRIEGER, M. MEISS e C.S. SINGLETON (a cura di), *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969

B. DE MONTFAUCON, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, Parigi, Briasson, 1739

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

ID., *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012

Catalogue of additions to the manuscripts of the British Museum (1848-1858), London, British Library, 1968

M. 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

P. 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' biografii di lui*, Prato, Alberghetti, 1845

B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450*, Berlino, Gebr. Mann Verlag, 1980-82

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

G.B. DE ROSSI, *Le prime raccolte d'antiche iscrizioni compilate in Roma tra il finire del secolo XIV e il cominciare del XV*, Roma 1852

G. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, presso la direzione del Giornale araldico, 1886 [rist. anast. Forni Editore, 1965]

F. 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

F.X. KRAUS, *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik*, Berlino, Grote, 1897

E. MALATO e A. MAZZUCCHI (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi (I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480))*, Roma, Salerno, 2011, 2 voll.

ID., *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, Roma, Salerno, 2014

Mostra di codici ed edizioni dantesche, Firenze, Remo Sandron, 1965

Mostra di manoscritti, documenti ed edizioni (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 maggio-31 agosto 1975), Certaldo, a cura del Comitato promotore, 1975

G. MUZZIOLI (a cura di), *Mostra storica nazionale della Miniatura* (Palazzo Venezia, Roma, 1953), Firenze, Sansoni, 1954

R. OFFNER, *A critical and Historical Corpus of Florentine painting*, New York, New York University, 1956, III/VI

V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia*, Palermo, 1871-1875

G. PIETRAMELLARA, *Il libro d'oro del Campidoglio*, Roma, 1893-1897

I.G. RAO, *Il carteggio Acciaiuoli della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Roma, Libreria dello Stato, 1997

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

V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Bologna, Forni, 1981

P. STOPPELLI, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2019 [2008]

A. STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015 [1983]

STUDI CRITICI

R. ABARDO, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 321-376

J.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», XLVII, 3, 1972, pp. 514-517

S. ARGURIO-V. ROVERE, *Boccaccio alla corte di Napoli: le redazioni del De mulieribus claris*, in *Dal testo all'opera*, a cura di M. Aghelu et al., Roma, Bulzoni, 2017, pp. 13-25

S. ARRIGHINI e L. FORMISANO, *Sul manoscritto Marciano del Roman de la Rose*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche et filologiche», s. VIII, XXVII, 1972, pp. 415-430

M. BAGLIO, «*Avidulus gloriae*». *Zanobi da Strada tra Boccaccio e Petrarca*, in «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 343-395

ID., *Zanobi da Strada*, in *Autografi dei letterati italiani*, cit., I, pp. 161-173

C. BALBARINI, «*Per verba*» e «*per imagines*». *Un commento illustrato all'Inferno nel Musée Condée di Chantilly*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 497-512

EAD., *Miniatura a Pisa nel Trecento. Dal "Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi" a Francesco Traini*, Pisa, Edizioni Plus-Università di Pisa, 2003

EAD., *Progetto d'autore e committenza illustre nel codice di dedica delle Expositiones di Guido da Pisa sull'Inferno*, in «Rivista di studi danteschi», II, 2004, pp. 374-384

EAD., *Francesco Trini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dell'antico*, in «Polittico», IV, 2005, pp. 5-16

EAD., *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, in «L'Alighieri», XXX, 2007, pp. 151-157

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

EAD., *Con gli occhi dell'artista: cultura figurativa e interpretazione nella visualizzazione della Commedia*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 83-90

D. 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

N. BARONE, *Giovanni di Gilio, architetto ed ingegnere napoletano*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XII, 1, 1881, pp. 778-786

H.C. BARLOW, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the study of the Divina Commedia*, Londra, Williams and Norgate, 1864

L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno, 2000 [1987]

EAD., *A proposito di una porta che parla (Inf III 10-12)*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di A. Paoletta, V. Placella, G. Turco, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 129-152

EAD., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI, 1994

EAD., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani et al., Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49

EAD., *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in *Per correr miglior acque...*, cit., pp. 601-639

EAD., *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

EAD., *Per una lettura dell'Inferno. Strutture narrative e arte della memoria*, in «Rivista di studi danteschi», III, 2, 2003, pp. 227-252

EAD., *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli et al., Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254

EAD., *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «Rivista di Studi danteschi», VIII, 2008, pp. 83-100

EAD., *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, cit., pp. 2719-2737.

EAD., *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, in «Critica del testo», XIV, 2, 2011, pp. 547-579

EAD., *Guido da Pisa's "Chantilly" Dante: A Complex Exegetical System*, in *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, edited by P. Nasti e C. Rossignoli, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2013, pp. 180-206

EAD., «*Figurare il Paradiso*». *Minimi appunti sui più antichi testimoni illustrati*, in «Studi e problemi di critica testuale», XC, 1, 2015, pp. 297-315

EAD., *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018

R. BATTOCCHIO, *Nota bibliografica sul Seminario vescovile di Padova, la sua biblioteca e la sua tipografia*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2005, pp. 1-23

S. BELLOMO, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle Expositiones di Guido da Pisa (prime note e appunti)*, in «Lettere italiane», XXXI, 1979, pp. 153-175

ID., *Censimento dei manoscritti della 'Fiorita' di Guido da Pisa*, Trento, Università di Trento, 1990

ID., «*Fiori*», «*fiorite*» e «*fioretti*»: *la compilazione storico mitologica e la sua diffusione*, in «La parola del testo», IV, 2000, pp. 217-231

ID., *La «Commedia» attraverso gli occhi dei primi lettori*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 73-84

- ID., *Le tegghie di Dante*, in «Quaderni veneti», II, 2013, pp. 95-100.
- L. BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, in «Revue de l'Art», XCII, 1991, pp. 9-19
- ID., *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Milano, 5 continents, 2003 [1974]
- R. BENEDETTI, *Qua fa' un santo e un cavaliere. Aspetti codicologici e note per il miniatore*, in *La grant queste del Saint Graal*, cit., pp. 33-47
- S. BERTELLI, *Dentro l'officina di Francesco di Ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri», XXVIII, 2006, pp. 77-90
- ID., *L'autografo del De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 201-202
- ID., *Tipologie librerie della Commedia primo-trecentesca*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 45-57
- V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Testo e immagini in codici attribuibili all'area pisano-genovese alla fine del Duecento*, in *Pisa e il Mediterraneo*, cit., pp. 197-201
- G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947
- ID., *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 angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, P.I.E: Peter Lang, 2012
- Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis et al., Firenze, Mandragora, 2013
- G.B. BOCCARDO, *Il bosco delle reticenze. Appunti per una lettura di 'Inf.' XIII*, in «Versants», LVIII, 2, 2011, pp. 109-145
- C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1994 [1993]
- F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma, Gangemi, 1969
- G. BOLOGNA, *Manoscritti e miniature: il libro prima di Gutenberg*, Milano, CDE, 1988
- L. BOLZONI, *Dante o la memoria appassionata*, in «Lettere italiane», LX, 2008, pp. 169-193
- EAD., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2009 [2002]
- S. BORGHESI- L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Soest-Holland, Davaco, 1970 [rist. anast. dell'ed. Siena, Torrini, 1898],

L. 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

M. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV, 2000, pp. 119-128

EAD., *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica, in Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arquès Corominas e M. Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017, pp. 19-27

V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991

ID., *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1992

P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in *Illuminated manuscripts*, cit., pp. 83-113

L. BUSANI-F.D. RASCHELLÀ, *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 M.G. Saibene e M. Buzzoni, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 225-253

A.M. CAGLIO, *Materiali enciclopedici nelle «Expositiones» di Guido da Pisa*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIV, 1981, pp. 213-256

A. CALECA, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, cit., 1996

C. CALENDÀ, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 419-434

A. CAMPANA, *Barbato da Sulmona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, VI, 1964, pp. 130-134

Il Camposanto di Pisa, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996

A. CANAL, *Guido da Pisa commentatore dell'intera Commedia*, in «Studi e problemi di critica testuale» XVIII, 1979, pp. 57-75

ID., *Il mondo morale di Guido da Pisa interprete di Dante*, Bologna, Patron, 1981, pp. 105-129

C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000

I. CECCHERINI-T. 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), hg. v. A. Nievergelt et al., München, 2015, pp. 141-169

G.R. CERIELLO, *Versi della Divina Commedia in uno scrittore trecentista*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XXVI, 1921, pp. 131-142

C. CHIARELLI-G. LEONCINI, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano, Electa, 1982

L. CHIAPPELLI, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, in «Studi medievali», n.s. I, 1928, pp. 456-470

M.G. 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 a cura di R. Rusconi, (Foligno, Oratorio del Gonfalone 11 marzo-28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense 8 luglio-16 ottobre 1989; Firenze 1990), Perugia, 1989, pp. 79-10

EAD., Rec. a *L'uomo, il lavoro, l'ambiente nelle miniature laurenziane* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, aprile 1976-febbraio 1977), in «Prospettiva», VII, 1976, pp. 77-78

EAD., *I Danti Riccardiani: considerazioni ai margini*, in *I Danti Riccardiani: parole e figure*, cit., pp. 19-21

M. CICCUTO, *Nuove considerazioni sull'illustrazione antica della Commedia: dalla Firenze trecentesca al Tardogotico settentrionale*, in *Per correr miglior acque...*, cit., pp. 847-853

F. CIGNI, *Manoscritti di prose cortesi compilati in Italia (secc. XIII-XIV): stato della questione e prospettive di ricerca*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno, Messina - Università degli studi (19-22 dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, II, pp. 419-441

ID., *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami et al., Pisa, Pacini, 2006, I, pp. 425-439

ID., *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e con il latino. Considerazioni sui modelli*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture*, cit., pp. 157-181

C. CIOCIOLA, *Visibile parlare: agenda*, in «Rivista di Letteratura italiana», VII, 1989, pp. 9-77

ID., *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Trecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1995, pp. 531-580

ID., *Dante*, in *Storia della Letteratura italiana. X. La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 2001, pp. 137-199

L.N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite, ricavate da documenti ed illustrate*, Ferrara, per i tipi di Domenico Taddei, 1864

F. COGNASSO, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995 [rist. anast. 1953-1966], vol. V

F. COLALUCCI, *Pacino di Bonaguida*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, IX, 1998, pp. 53-56

D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1941

E. CONTE, *Luca da Penne*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, LXVI, 2006, pp. 251-254

ID., *Luca da Penne*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani: XII-XX secolo*, a cura di M.L. Carlino *et al.*, Bologna, Il Mulino, II, 2013, pp. 1204-1206

G. CONTINI, *Manoscritti meridionali della 'Commedia'*, in *Dante e l'Italia meridionale*. Atti del Convegno di studi danteschi, Firenze, 1966, pp. 337-341

ID., *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

M. CORRADO, *Ottimo Commento*, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., pp. 371-406

ID., *Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica a illustrativa*, in «Rivista di Studi Danteschi», XIII, 2, 2013, pp. 422-433

E. CORTESE, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani: XII-XX secolo*, cit., II, pp. 1582-1583

M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013

ID., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007

ID., *Boccaccio: autografie vere o presunte. Novità su tradizione e trasmissione delle sue opere*, in «Studj romanzi», III, 2007, pp. 135-163

M. CURSI-M. FIORILLA, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani*, cit., pp. 43-103

G. DALLI REGOLI, *A Pisa, fra XII e XIV secolo, libri, carte, rotuli miniati*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture*, cit., pp. 323-335

Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo, a cura di R. Arquès Corominas e M. Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017

Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte, a cura di M. Ciccuto e L.M.G. Livraghi, Firenze, Cesati, 2019

I Danti Riccardiani: parole e figure. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1996), a cura di G. Lazzi e G. Savino, Firenze, Polistampa, 1996

V. DATTILO, *Castel dell'Ovo. Storie e leggende di Napoli*, Napoli, Casella Editore, 1956

C. 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 G. Alfano *et al.*, Firenze, Cesati Editore, 2014, pp. 427-448

C. DE FREDE, *Nel regno della prima Giovanna*, in *Storia di Napoli*, a cura di A. Ghirelli, Napoli, ESI, 1975, II

B. DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung Des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, cit., pp. 67-120

F. DONATI, *Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione*, in *Il Camposanto di Pisa*, cit., pp. 69-96

P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze, Olschki, 1914

R. DI BATTISTA-P.G. MOLARI, *La Tavola Strozzi della Napoli Aragonese come progetto di Francesco Di Giorgio*, su <https://amsacta.unibo.it/>, pp. 1-38

P. DI PAOLA, *Francesco da Città di Castello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, XLIX, 1997, pp. 718-720

G. 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», XCVI, 1961-1962, pp. 777-790

F.P. DI TEODORO, *Per una filologia del disegno geometrico*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, a cura di M. Dalai Emiliani e W. Curzi, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 239-251

Divina Commedia. Codex Altonensis, hrsg von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch H. Haupt, Berlin, Mann, 1965

E. DRASKOZY, *Le illustrazioni del Codex Italicus I fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit. pp. 219-235

M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, I-II, Pisa, Pacini, 1991-1995

G. 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

G. FERRANTE-C. 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 L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2018, pp. 307-341

G. FERRANTE, *L'“Inferno” e Napoli. Spazi personaggi e miti della catabasi negli antichi commenti danteschi*, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 219-250

ID., *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*, cit., pp. 229-255

ID., *Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.07: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7. Commentario*, a cura di S. Chiodo, T. De Robertis, G. Ferrante, A. Mazzucchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 55-112

G. FERRAÙ, *Zanobi da Strada*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, V, 1976

S. FIASCHI, *Genealogia deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 171-176

R. 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

L. 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", XXIV ciclo, 2010-2011

ID., *Il silenzio di Gerione («Inferno» XVI-XVII)*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», LII, 2, 2016, pp. 213-40

ID., *Per Benvenuto da Imola: le linee ideologiche del commento dantesco*, Bologna, Il Mulino, 2016

F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, I, 1991, pp. 458-463

G. FOLENA e G.L. MELLINI (a cura di), *Bibbia istoria padovana della fine del Trecento*, Venezia, Neri Pozza, 1962

A. FORTE, «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull'iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della «Commedia»*, in «L'Alighieri», XLVIII, 2016, pp. 37-53

G. FOSSALUZZA, *Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, in *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca universitaria di Budapest, Codex Italicus 1*, Compagnola di Zevio, 2006, pp. 51-83

F. 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 M. Santagata e A. Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 461-487

ID., *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», II, 2002, pp. 64-103

ID., *Lecture e lettori di Dante nella Pisa del Trecento*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture*, cit., pp. 235-278

ID., *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 81-93

ID., *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 A. Pegoretti e C. Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 113-146

J. B. FRIEDMAN, *Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV, 1972, pp. 108-122

C. 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», IV, 1988, pp. 1557-1643

I. 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

P. GARBINI, *Francesco Nelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, LXXVIII, 2013, p. 190

L. GARGAN, *I libri di Niccolò Acciaiuoli e la biblioteca della Certosa di Firenze*, in «Italia medioevale e umanistica», LIII, 2012, pp. 37-116

L.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 M. Boskovits, G. Valagussa, M. Bollati, Milano, Motta, 1997, pp. 190-193

La grant queste del Saint Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177, Tricesimo Udine, Vattori, 1990

D. GUERNELLI, *Considerazioni sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, pp. 193-206

P. GUIDOTTI, *Un amico del Petrarca e del Boccaccio: Zanobi da Strada, poeta laureato*, in «Archivio Storico Italiano», LXXXVIII, 2, 1930, pp. 249-293

H. HAUPT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, cit., pp. 3-38

M. HORN, *Manuscripts pien di sonno: Dreaming in Trecento Copies of the Comedy*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», CXXXIV, 2016, pp. 225-252

G. INGLESE, *Una discussione sul testo della Commedia dantesca*, in «L'Alighieri», 39, 2012, pp. 123-131

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 L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2018

Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, 2003

A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 177-191

A. KIESEWETTER, *Giovanna I d'Angiò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, LV, 2001, pp. 455-477

A. LABARDI, *Pietro Piccolo da Monteforte*, in *Enciclopedia Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, II, 2005, pp. 515-519

A. LABRIOLA, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 841-843

G. LAZZI, *Parole e figure nei Danti Riccardiani e oltre*, in *I Danti Riccardiani: parole e figure*, cit., pp. 23-31

E.G. LEONARD, *Histoire de Jeanne I^e, Reine de Naples, Comtesse de Provence (1343-1382)*, Monaco-Parigi, Imprimerie de Monaco-Librairie Auguste Picard, 1932

ID., *La nomination de G. A. à l'archevêché de Patras (1360)*, in *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga*, Parigi, J. Gamber, 1933, pp. 513-535

ID., *Nicolas Acciaiuoli victime de Boccace*, in *Mélanges de Philologie, de Histoire et de Littérature, offerts à Henri Hauvette*, Parigi, Les Presses Francaises, 1934, pp. 139-148

ID., *Victimes de Petrarque et de Boccace: Zanobi da Strada*, in «Etudes italiennes», IV, 1934, pp. 5-19

ID., *Boccace et Naples: un poète à la recherche d'une place et d'un ami*, Parigi, Droz, 1944

ID., *Gli Angioini di Napoli*, Varese, Dall'Oglio, 1967 (ed. or. *Les Angevins de Naples*, Paris, PUF, 1954)

ID., *Niccolò Acciaiuoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, I, 1960, pp. 87-90

G. LEONCINI, *Niccolò Acciaiuoli e gli inizi della Certosa fiorentina*, in C. CHIARELLI-G. LEONCINI, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, cit., pp. 10-20

P. 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», I, 2001, pp. 31-74

C. LORENZI, *Un nuovo testimone della "Fiorita" di Guido da Pisa*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI, 2009, pp. 237-242

F.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 A. Della Torre e P.L. Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, pp. 79-136

E. MALATO, *Per una nuova edizione commentata della Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2018

L. MAGLIO (a cura di), *Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, 2015

G. MAGHERINI GRAZIANI, *L'arte a città di Castello*, Città di Castello, Scipione Lapi, 1897

R. MANETTI-P. 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 G. Baldissin Molli *et al.*, Modena, Panini, 1999, pp. 185-187

F.F. MANCINI, *Raffaello e Francesco Tifernate: un documento e alcune precisazioni*, in «Antichità viva», XXII, 5-6, 1983, pp. 27-34

ID., *Francesco Tifernate*, in *Pinacoteca comunale di Città di Castello: Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, a cura di F.F. Mancini, Perugia, Electa, 1987, pp. 173-174

G. MARIANI CANOVA, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto: il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano, Electa, I, 1990, pp. 193-220

EAD., *I manoscritti miniati*, in *I manoscritti della biblioteca del seminario vescovile di Padova*, a cura di A. Donello *et al.*, Firenze, SISMELE, 1998, pp. XIX-XLV

EAD., *Cod. 67* (scheda nr. 49), in *I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, cit.

P. MARIO, *L'illustrazione di Dante nel tardo gotico padano: una Divina Commedia della Biblioteca del Seminario di Padova*, in «Rivista di storia della miniatura», I-II, 1996-1997 pp. 141-145

W. MATHIE, *Über die Handschrift der Divina Commedia im Staatlichen Christianeum zu Altona*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», XIV, 1932, pp. 27-60

A. MAZZUCCHI, *Le "fiche" di Vanni Fucci ('Inf.', XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 535-553

ID., *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di Studi Danteschi» VI, 2, 2006, pp. 321-370

ID., *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 c. di B. Itri, Padova, Bertolotto Artigrafiche, 2006, pp. 79-135

ID., *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della Commedia in età angioina*, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 203-218

A.E. MECCA, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive II*, pp. 119-182

M. MEISS, *The problem of Francesco Traini*, in «The Art Bulletin», XV, 2, 1933, pp. 97-173

ID., *An Illuminated 'Inferno' and Trecento painting in Pisa*, in «The Art Bulletin», I, 1965, 1, pp. 21-34

ID., *Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 178-187

ID., *The smiling pages*, in *Illuminated manuscripts*, cit., pp. 33-80

M. MELCHIORRE, *Marino Sanudo il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, XC, 2017, pp. 498-504

G.L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Edizioni di comunità, 1965

ID., *Disegni di Altichiero e della sua scuola (1)*, in «Critica d'arte», LI, 1962, pp. 1-24

ID., *Disegni di Altichiero e della sua scuola (2)*, in «Critica d'arte», LIII-LIV, 1962, pp. 9-19

L. MIGLIO, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 377-401

EAD., *Dante. Manoscritti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, V, 1994, pp. 627-635

F. MONTUORI, *La scrittura della storia a Napoli negli anni del Boccaccio angioino*, in *Boccaccio angioino*, cit., pp. 175-201

E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia*, Cambridge, University Press, 1889

R. 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», XXIII, 2002, pp. 13-30

EAD., *Ancora Boccaccio e i «franceski 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 S. 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 R. Morosini, Firenze, Pagliai Editore, 2010, pp. 179-204

F. ORSINI-M. BETTOIA, *Lo stemmario Cartari dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», L-LVII (1194-2001), 2002, pp. 501-553

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964

G. PARDI, *Borso d'Este duca di Ferrara, Modena e Reggio*, in «Studi Storici», XV, 1906, pp. 3-58 e pp. 133-203

M.C. PARRA, *Marmi romani, marmi pisani. Note sul reimpiego*, in *Pisa e il Mediterraneo*, cit., pp. 105-111

L. 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

EAD., *Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015

EAD., *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48)*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 237-257

F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi Petrarqueschi», n.s., XIX, 2, 2006, pp. 115-147

EAD., *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze intorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in «Rivista di Studi danteschi», VI, 2006, pp. 379-409

EAD., *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 F. Pasut, J. Tripps, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62

EAD., «*In the shadow of Traini?*» *Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento*, in *Primitivi pisani fuori contesto*, a cura di L. Pisani, Ghezzano, Felici, 2010, pp. 55-78

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, ed. by C. Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 155-169

EAD., *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, a cura di M. Pavan et al., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, LXXX, 2014, p. 159

EAD., *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca*, in «Libri & documenti», 40-41, 2, 2014-2015, pp. 261-274

A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014

EAD., *Un Dante "domenicano": la «Commedia» Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 127-142

EAD., «*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 M. TAVONI e B. 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

C. PERNA, 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: Carte ridenti II*, cit., pp. 257-264

A. PERRICCIOLI SAGGESE, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979

EAD., *Aggiunte a Cristoforo Orimina*, in *Studi di Storia dell'arte in memoria di M. Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 251-259

EAD., *Cristoforo Orimina*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, VIII, 1997, pp. 870-871

EAD., *I codici della Commedia miniati a Napoli in età angioina*, in «Rivista di Storia della Miniatura», 5, 2000, pp. 151-158

EAD., *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au droit désir*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Parigi, Somogy Éditions d'Art, 2001, pp. 308-309

EAD., *Le miniature del Filippino*, in *Chiose Filippine*, cit., pp. 85-95

EAD., *Orimina, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, CXXIX, 2013, pp. 454-457

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 G. 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

M. PETOLETTI, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in «Italia medioevale e umanistica», XLVI, 2005, pp. 35-55

ID., *Epistole*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 233-241

ID., *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 336-337

ID., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 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 A.M. Morelli, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2008, pp. 727-742

ID., *Gli Epigrammi di Marziale prima dell'Umanesimo: manoscritti, fortuna, tradizione*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2014, pp. 147-177

G. PETROCCHI, *Radiografia del Landiano*, in «Studi danteschi», XXXV, 1958, pp. 5-27

ID., *Codici umbri e in Umbria della Commedia*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria dell'Umbria», LXII, 1965, pp. 212-214

ID., *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

S. PETROCCHI, *Francesco Traini*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, XI, 2000, pp. 300-303

G. 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

A. PIACENTINI, *Carmina*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 223-229

Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale. Atti del Convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2017), a cura di L. Battaglia Ricci e R. Cella, Roma, Aracne, 2009

Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici, a cura di M. Tangheroni, Milano, Skira, 2003

G. 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, Roma, Università "Sapienza", 2014-2017, XXX ciclo

G. POMARO, *Codicologia dantesca I. L'officina di Vat*, in «Studi danteschi», 58, 1986, pp. 343-374

EAD., *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Poligrafo Mucchi, 1994

EAD., *Forme editoriali della Commedia*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 283-320

EAD., *Il «copista di Parm» e la «mano principale del Cento»*, in *Nuove prospettive I*, pp. 243-279

EAD., *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della Commedia di Dante Alighieri*, in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, cit., pp. 2705-2718

C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015

EAD., «*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», VI, 2017, pp. 97-115

D. PUNCUH, *Frammenti di codici danteschi liguri*, in «Miscellanea storica ligure», II, 1961, pp. 112-121

I.G. RAO, *Dante Alighieri. Commedia*, in *I luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, a cura di G. Cavallo, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1994, pp. 178-179

L. REGNICOLI, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 385-402

EAD., *L'autografo di Boccaccio delle Genealogie deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 177-179

EAD., *Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio. I documenti fiscali*, in «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 1-80

EAD., *Per il Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 511-527

M. RINALDI, *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», XI, 2011, pp. 109-136

P. RINOLDI, *Spigolature guidiane*, in «Medioevo romanzo», XXII, 1998, pp. 61-111

M. RODDEWIG, *Zum Codex Altonensis*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», XLVI, 1970, pp. 101-131

F. ROMANINI, *Altri testimoni della «Commedia»*, in *Nuove prospettive I*, pp. 61-94

ID., *Manoscritti e postillati dell'«antica vulgata»*, in *Nuove Prospettive I*, pp. 49-60

V. ROMANO, *Un carne alla Vergine Maria*, in «Belfagor», XIV, 1959, pp. 686-698

L.C. ROSSI, *Petrarca dantista involontario*, in «Studi Petrarqueschi», V, 1988, pp. 301-316

ID., *Problemi filologici dei commenti antichi a Dante*, in «ACME. Annali della Facoltà di filosofia e lettere dell'Università statale di Milano», LIV, 3, 2001, pp. 113-140

M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972

ID., *Commedia. Miniature*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, II, 1970, pp. 113-117

F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, 1975

R. SABBADINI, *I libri del gran siniscalco Nicola Acciaiuoli*, in «Il libro e la stampa», I, 1907, pp. 33-40

M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956

ID., *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 A. Borraro e P. Borraro, Firenze, Olschki, 1962, pp. 174-181

F. SANGUINETI, «*Novissime prospettive*» dantesche, in «L'Alighieri», XLIII, 2014, pp. 107-112

M. SANTAGATA (a cura di), *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri, «Commedia». Saggi e commenti*, prefazione di M. Bray (saggi di M. SANTAGATA, A. PEGORETTI, C. PONCHIA, F. TONIOLO), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015

A. SATOLLI, *Quando le chiese erano anche cimiteri*, in «Lettera Orvietana», XXXII-XXXIII-XXXIV, 2011-2012, pp. 15-18

G. SAVINO, *Stratigrafia del Dante Filippino*, in *Chiose Filippine*, cit., pp. 73-83

F. SFORZA VATTOVANI, *Leggere per diletto e guardare le figure. Nascita del libro illustrato per una nuova società di lettori e lettrici*, in *La grant queste del Saint Graal*, cit., pp. 61-87

H.L. SCHEEL, *Der Codex Altonensis und die handschriftliche Überlieferung der Göttlichen Komödie*, in *Divina Commedia. Codex Altonensis*, cit., pp. 41-63

M. 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», V, 2, 2005, pp. 367-384

A. 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», I-II, 1996-1997, pp. 131-140

ID., *All'inizio della tradizione illustrata della 'Commedia' a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Rivista di Storia della Miniatura», V, 2000, pp. 139-150

ID., *Le miniature del Dante Poggiali*, in *Chiose Palatine*, cit., pp. 30-42

D. SPERANZI-M. FIORILLA, *Un Apuleio letto e annotato dal giovane Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 350-353

B. STOLTZ, *Le strategie narrative e il commento figurativo nei codici trecenteschi della Commedia di Dante: Strozzì 152, Holkham 48 e Additional 19587*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, cit., pp. 111-126

F. STORTI, *Cola di Monforte*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, LXXV, 2011, pp. 651-657

L. TANFANI, *Niccola Acciaiuoli: studi storici / fatti principalmente sui documenti dell'archivio fiorentino*, Firenze, Le Monnier, 1863

M. TANGHERONI, *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, Albenga, Finale, Genova (14-19 ottobre 1969)*, Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1974, pp. 177-182

M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta (Inferno XIX)*, in ID., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 149-225

A. TERZI, *Guido da Pisa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, LXI, 2003, pp. 411-417

F.P. TOCCO, *Niccolò Acciaiuoli: vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011

E. 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 P. Bianchi *et al.*, Firenze, Cesati, 2012, pp. 265-272

EAD., *L'edizione bembina della Commedia*, «L'Alighieri», XLVII, 2016, pp. 113-135

ID., *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018

P. TROVATO (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologica linguistica al poema dantesco [= Nuove prospettive I]*, Firenze, Cesati, 2007

ID., *Famiglie e sottofamiglie di testimoni*, in *Nuove prospettive I*, pp. 95-98

P. TROVATO e E. TONELLO (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»: seconda serie (2008-2013) [= Nuove prospettive II]*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013

C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi (1160-1834)*, Firenze, Olschki, 1962

G. VANDELLI, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, Firenze, Stab. Topografico E. Ariani, 1923

G. VALENTINELLI, *Della Biblioteca del Seminario di Padova*, Venezia, Tipografia di Teresa Gattei, 1849

M. VATTASSO, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma, Tipografia Vaticana, 1904

R. VIEL, *Sulla tradizione manoscritta della Commedia: metodo e prassi in centocinquant'anni di ricerca*, in «Critica del testo», XIV, 1, 2011, pp. 459-518

O. 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), Firenze, Olschki, 2003 pp. 123-145

P. VITI, *Gaspare da Verona*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LII, 1999, pp. 466-470

L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di G. Locella, Firenze, Olschki, 1898 (ed. or. *Iconografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897)

M. VOLPI, *Per L'edizione del Commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, in «Rivista di Studi danteschi», II, 2008, pp. 269-327

ID., *Iacomo della Lana*, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., pp. 290-315

ID., *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braidense*, in *Dante visualizzato*, cit., pp. 143-160

I. WALTER, *Giovanni Barrili*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, VI, 1964, pp. 529-530

E.H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, a cura di L.C. Rossi, trad. di R. Ceserani (ed. or. *The making of the Canzoniere and other Petrarchan studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951), Milano, Feltrinelli, 2003

M.R. WRIGHT, *Interpreting Codicology: Re-visions of the Divine Comedy in the Codex Altona*, in «Mosaic», XXVIII, 4, 1995, pp. 13-37

F. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. *The art of memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966)

G. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M.M. Donato *et al.*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148