

DANTE ALIGHIERI

# COMMEDIA

FIRENZE, BIBLIOTECA MEDICEA  
LAURENZIANA, PLUTEO 40.7

---

COMMENTARIO

*a cura di*

SONIA CHIDO, TERESA DE ROBERTIS,  
GENNARO FERRANTE, ANDREA MAZZUCCHI

 **TESORI SVELATI**  
LE EDIZIONI PREGIATE TRECCANI

ISTITUTO DELLA  
**ENCICLOPEDIA ITALIANA**  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI  
ROMA

©  
PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA  
ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.P.A.  
2018

ISBN 978-88-12-00723-3

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE: GRAFICA ELETTRONICA S.R.L.  
STAMPA: PAZZINI STAMPATORE EDITORE S.R.L.

*Printed in Italy*

ISTITUTO DELLA  
**ENCICLOPEDIA ITALIANA**  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESIDENTE  
FRANCO GALLO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

VICEPRESIDENTI

MARIO ROMANO NEGRI, GIOVANNI PUGLISI

LUIGI ABETE, DOMENICO ARCURI, GIAMPIETRO BRUNELLO,  
MASSIMILIANO CESARE, PIERLUIGI CIOCCA, MARCELLO CLARICH,  
GIOVANNI DE GENNARO, DANIELE DI LORETO,  
LUIGI GUIDOBONO CAVALCHINI GAROFOLI, MASSIMO LAPUCCI,  
MONICA MAGGIONI, VITTORIO MELONI, MARIO NUZZO,  
GUIDO GIACOMO PONTE, GIANFRANCO RAGONESI, DOMENICO TUDINI,  
FRANCESCO VENOSTA

DIRETTORE GENERALE

MASSIMO BRAY

COMITATO D'ONORE

GIULIANO AMATO, FRANCESCO PAOLO CASAVOLA, FABIOLA GIANOTTI,  
TULLIO GREGORY, GIORGIO NAPOLITANO, PIETRO RESCIGNO

CONSIGLIO SCIENTIFICO

ENRICO ALLEVA, ANNA AMATI, LINA BOLZONI, IRENE BOZZONI,  
GEMMA CALAMANDREI, SILVIA CANDIANI, LUCIANO CANFORA,  
ENZO CHELI, MICHELE CILIBERTO, ESTER COEN, ELENA CONTI, SAMANTHA  
CRISTOFORETTI, JUAN CARLOS DE MARTIN, LUDOVICO EINAUDI,  
AMALIA ERCOLI FINZI, LUCIANO FONTANA, RENZO GATTEGNA,  
EMMA GIAMMATTEI, CARLO GUELFI, FERNANDO MAZZOCCA,  
MARIANA MAZZUCATO, MELANIA G. MAZZUCCO, ALBERTO MELLONI,  
ALESSANDRO MENDINI, DANIELE MENOZZI, ENZO MOAVERO MILANESI,  
CARLO MARIA OSSOLA, MIMMO PALADINO, GIORGIO PARISI, TERESA PÀROLI,  
GIANFRANCO PASQUINO, GILLES PÉCOUT, ALBERTO QUADRIO CURZIO,  
FABRIZIO SACCOMANNI, LUCA SERIANNI, SALVATORE SETTIS,  
GIANNI TONIOLO, VINCENZO TRIONE, CINO ZUCCHI

COLLEGIO SINDACALE

GIULIO ANDREANI, Presidente;  
FRANCESCO LUCIANI RANIER GAUDIOSI DI CANOSA, BARBARA PREMOLI  
STEFANIA PETRUCCI, Delegato della Corte dei Conti

## INDICE

PRESENTAZIONE di MASSIMO BRAY	IX
STRUTTURA E SCRITTURE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7 di TERESA DE ROBERTIS	1
TRADIZIONE E NUOVI MODELLI NELL'ILLUSTRAZIONE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7 di SONIA CHIDO	25
IL MS. LAURENZIANO PLUT. 40.7: INDAGINE SUL TESTO E SULL'APPARATO ICONOGRAFICO ORIGINARIO di GENNARO FERRANTE	55
LE GLOSSE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7 E LA TRADIZIO- NE DEGLI ANTICHI COMMENTI ALLA <i>COMMEDIA</i> di ANDREA MAZZUCCHI	123

## CANTO XXVII

C. 222r: Dante e Beatrice sono ancora nel cielo delle Stelle Fisse e ascoltano il discorso di s. Pietro sulla corruzione della Chiesa; sotto si vedono Bonifacio VIII in trono e la sua corte, oggetto delle critiche che il poeta attribuisce a s. Pietro [mm. 90 × 132].

## CANTO XXVIII

C. 224v: Dante e Beatrice ascendono al nono cielo, Primo Mobile, e Beatrice spiega a Dante le gerarchie angeliche precisando che queste corrispondono all'ordine descritto da Dionigi Aeropagita, che le ha apprese direttamente da s. Paolo, e non a quello discusso da Gregorio Magno [mm. 90 × 132].

## CANTO XXIX

C. 227r: si vede la caduta degli angeli ribelli descritta nel testo da Beatrice a Dante [mm. 106 × 132].

## CANTO XXX

C. 229v: Dante e Beatrice non sono raffigurati ma la scena è ambientata nell'Empireo (decimo cielo), dove si vedono il fiume di luce e figure di beati; al centro Arrigo VII in trono [mm. 94 × 130].

## CANTO XXXI

C. 232v: in alto a sinistra si vede s. Bernardo che appare a Dante, al centro la candida rosa dei beati; sotto, s. Bernardo appare a Beatrice che conclude qui il suo compito [mm. 97 × 130].

## CANTO XXXII

C. 234v: nell'Empireo s. Bernardo spiega a Dante la disposizione dei beati [mm. 78 × 128].

## CANTO XXXIII

C. 237r: nell'Empireo si vede a sinistra la Vergine nell'atto di intercedere presso il Figlio e a sinistra la Vergine in gloria entro la Mandorla [mm. 96 × 130].

**IL MS. LAURENZIANO PLUT. 40.7:**  
**INDAGINE SUL TESTO E SULL'APPARATO**  
**ICONOGRAFICO ORIGINARIO**

IL MS. LAURENZIANO PLUT. 40.7  
 E LA TRADIZIONE TOSCANNA DELLA *COMMEDIA*

Come dimostrato dagli studi raccolti in questo volume, la costituzione dei contenuti del codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7 (d'ora in poi indifferentemente Laurenziano o Laur. 40.7), per quel che riguarda il testo, l'apparato di chiose e almeno una parte delle illustrazioni *en bas de page*, è la conseguenza di interventi multipli scaglionati nel corso del tempo e non corrispondenti a un progetto univoco. In particolare, l'intervento di Sonia Chiodo conferma l'estraneità al progetto originale della serie di illustrazioni al *Purgatorio* e al *Paradiso* che vengono ora più precisamente – rispetto alle generali acquisizioni della bibliografia pregressa – attribuite a due mani diverse (operanti rispettivamente sulla seconda e sulla terza cantica), che riproducono con proprie autonome interpretazioni le xilografie dell'incunabolo della *Commedia* stampato a Venezia da Bernardino Benali e Matteo di Codecà il 3 marzo 1492. La studiosa conferma inoltre la distinzione di due mani nell'apparato illustrativo dell'*Inferno* – una per la pagina incipitaria, l'altra per il resto delle immagini *en bas de page* – che risalirebbero a tempi e modelli differenti (ma si veda qui più oltre).

L'*expertise* di Teresa De Robertis, se da un lato colloca la scrittura del testo del poema tra gli anni '60 e '70 del Trecento, a ridosso della stagione di intervento sulla *Commedia* da parte di Boccaccio, il cui stile grafico sembrerebbe essere evocato dal copista del Laurenziano, dall'altro conferma indiscutibilmente la posteriorità dell'apparato esegetico del codice, concepito da una sola mano mercantesca, rispetto alla serie delle immagini

infernali. L'analitico studio di Andrea Mazzucchi provvede infine a identificare le fonti del complesso strato di chiose accumulate dall'anonimo glossatore di cultura grafica mercantesca intorno al testo della *Commedia* del Laurenziano in modi e tempi diversi, e quindi non previste dall'originario progetto editoriale. Nonostante la trasversalità cronologica dei contenuti – testuali e iconografici – riversati sulle carte del codice, tutti e tre gli studiosi concordano, per vie diverse, sulla loro matrice fiorentina. Il presente intervento intende apportare un ulteriore contributo alla definizione e contestualizzazione del “progetto editoriale” del codice Laurenziano attraverso un esame comparativo dei suoi attributi distintivi con quelli di alcuni esemplari della *Commedia* che gli sono stati di recente avvicinati per ragioni anzitutto testuali, ma che risultano di estremo interesse anche ai fini di una discussione che coinvolga gli aspetti materiali e iconografici.

Per quel che riguarda l'esame più propriamente critico-testuale si fa qui riferimento soprattutto al recente spoglio sistematico della tradizione tosco-fiorentina della *Commedia* condotto da Elisabetta Tonello, nel quale il Laurenziano costituisce insieme ai mss. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2 (d'ora in poi Cop. 411), e Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 73 (d'ora in poi Par. 73), un gruppo «piuttosto coeso», che «presenta numerose uscite esclusive»<sup>1</sup>. Per un primissimo inquadramento codicologico dei due testimoni chiamati in causa, si tenga presente per ora che il ms. Cop. 411, membranaceo, in *littera textualis*, collocabile concordemente dai più recenti registi danteschi nel XIV sec. ex.<sup>2</sup>, «linguisticamente riconducibi-

<sup>1</sup> E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante*, Padova 2018, p. 183.

<sup>2</sup> M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart 1984, p. 156, scheda nr. 374; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004, p. 131, scheda nr. 172; *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma 2011, 2 voll., II p. 811, scheda nr. 400 a cura di A. Giglio.

le ad area pisana»<sup>3</sup>, contiene oltre al poema il commento di Iacomo della Lana e un apparato iconografico altrettanto ricco che quello del Laurenziano, di cui si dirà più oltre<sup>4</sup>; il ms. Par. 73, membranaceo, in *littera textualis*, datato 1403, di mano di Paolo di Duccio Tosi da Pisa, contiene anch'esso il commento di Iacomo della Lana e un apparato decorativo “medio” con tre iniziali di cantica istoriate e le iniziali di canto fogliate<sup>5</sup>. Il gruppo, siglato *clp* nella *recensio* citata (dall'iniziale dei luoghi di conservazione dei tre mss.: Copenaghen, Laurenziano, Parigi), rappresenta una sottofamiglia del ramo  $\alpha$  della *Commedia* (il ramo tosco-fiorentino per Petrocchi e per il gruppo di lavoro di Paolo Trovato, di cui Tonello fa parte) ed è caratterizzato, per quanto riguarda *Inferno* e *Purgatorio*, da una generale dipendenza dalla cosiddetta famiglia *vatbocc* (sigla sotto la quale Tonello assembla i testimoni della «tradizione Boccaccio inestricabilmente legata alla famiglia Vaticana»)<sup>6</sup> e più in particolare dallo «snodo» rappresentato dalla famiglia siglata *berlcaetsc* (costituita a sua volta da tre sottofamiglie siglate *berl*, *caet* e *lauSC* e caratterizzata da un legame multiforme con *vatbocc*)<sup>7</sup>. Riguardo poi al *Paradiso*, invece, il

<sup>3</sup> Cfr. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., p. 811 nr. 400.

<sup>4</sup> In sintesi l'apparato iconografico di Cop. 411 conta 86 disegni marginali non incorniciati più 31 iniziali istoriate e un disegno a piena pagina tra *Inferno* e *Purgatorio*; 22 miniature marginali incorniciate e non incorniciate più 16 disegni preparatori per iniziali e miniature nel *Paradiso*: cfr. P. BRIEGER-M. MEISS-CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, Princeton 1969, 2 voll., I pp. 219-24.

<sup>5</sup> Cfr. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., pp. 940-41, scheda nr. 539 a cura di S. Gentili. Uno studio sulla cultura grafica di questo copista a partire dagli esemplari (danteschi e non) di sua mano è in M. BOSCHI ROTIROTI, *Paolo di Duccio Tosi, un copista dantesco e non solo*, in *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*. Catalogo della Mostra di Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 4 agosto-18 ottobre 2015, *on line* sulla pagina *GraficheInComune* del Comune di Milano: [http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio/approfondimenti\\_ita.html](http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio/approfondimenti_ita.html).

<sup>6</sup> TONELLO, *Sulla tradizione*, cit., p. 105: l'analisi di questa complessa famiglia è discussa alle pp. 105-43; la sua rappresentazione grafica, per insieme e non sotto forma di stemma ad albero, è a p. 140.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 147-57; lo stemma di questa famiglia affine a *vatbocc* è rappresentato a p. 156. Nella tav. 36 del vol. cit. (pp. 183-84), accanto all'unica innovazione signi-

gruppo condivide un cambio di antografo, che congiunge i tre testimoni con il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 828, siglato Ash da Petrocchi e dal gruppo di Trovato, con il quale costituiscono una compatta sottofamiglia<sup>8</sup>.

Quanto alle relazioni interne al gruppo *clp*, lo studio citato rileva – per la sezione *Inferno* e *Purgatorio* – frequenti uscite in innovazione comuni a Cop. 411 e Par. 73 contro il Laurenziano, di cui si riportano qui le più significative (tra parentesi quadre la soluzione del Laurenziano):

Cop. 411 + Par. 73 vs Laur. 40.7

*Inf.*, iv 141: «Tullio e Livio [vs *Alino; e Lino* ed. Petrocchi] e Seneca morale»;

*Inf.*, xxiv 104: «la polver s'acolse e [vs *si raccolse*] per sé stessa»;

*Purg.*, iv 32: «e d'ogne lato ne vincea [vs *stringea*] lo stremo»;

*Purg.*, xxii 105: «ch'æ le muse nostre sempre [vs *che sempre ha le nutrice nostre*] seco»;

*Purg.*, xxvi 72: «lo qual nei saggi [vs *ne li alti*] cuor tosto si muta [vs *s'attuta*]».

Dall'altro lato, lo studio citato registra una serie di innovazioni separative del Laurenziano contro la coppia Cop. 411 e Par. 73. Si registrano qui le più significative (gli esiti normali della coppia sono riportati tra parentesi quadre):

Laur. 40.7 vs Cop. 411 + Par. 73

*Inf.*, iv 29: «che facevan le turbe ch'eran [vs *ch'avean le turbe ch'eran molte*] grandi»;

ficativa esclusiva del gruppo *clp* rispetto all'intero testimoniale della *Commedia* (*Inf.*, xxxi 60: «e a sua [vs *quella*] proporzion eran l'altre ossa»), se ne elencano diverse di rara diffusione, ma comuni all'intera (o a parte della) famiglia *berlcaetsc* e più in generale alla tradizione *vatbocc*.

<sup>8</sup> TONELLO, *Sulla tradizione*, cit., pp. 509-11. Della sottofamiglia individuata dalla studiosa e siglata con *ash<sub>par</sub>* fanno parte anche i mss. Oxford, Bodleian Library, Canonici 85, e København, Kongelige Bibliotek, Thott 436, i quali tuttavia per le prime due cantiche assumono collocazioni stemmatiche differenti rispetto a *clp*. Tra le innovazioni significative esclusive della sottofamiglia *ash<sub>par</sub>*, cfr. *Par.*, xxviii 136: «e se tanto severo se [vs *secreto ver*] proferse»; xxix 125: «e altri assai che sono ancor(a) [om. *più* vs *più*] porci»; xxxi 28: «*optima/octima* [vs *o trina*] luce che ('n) unica stella» (ivi, p. 511).

*Inf.*, vii 48: «in cui regna [vs *uso; usa* ed. Petrocchi] avarizia il suo soverchio»;

*Purg.*, i 112: «E quelli a me [vs *El cominciò*]: “Figliuol, segui i miei passi”»;

*Purg.*, ii 10: «Noi *andavam lungo marina* [vs *eravam lunghesso 'l mare*] ancora».

A quest'ultima serie si aggiunge un ulteriore gruppetto di errori separativi di Laur. 40.7 selezionati a seguito di una parziale collazione del ms. con gli altri due del sottogruppo condotta da chi scrive:

Laur. 40.7 vs Cop. 411 + Par. 73

*Inf.*, xxiv 96: «e col capo eran [vs *e 'l capo et eran*] dinanzi aggroppate»;

*Inf.*, xxxiv 133: «Lo duca mio [vs *Lo duca et io*] per quel cammino ascoso»;

*Purg.*, viii 28: «Verdi come *figliette* [vs *fogliette*] pur mo nate».

Se le tavole di collazione di Tonello non forniscono purtroppo informazioni utili a dirimere il dubbio di una possibile apografia di Par. 73, più tardo, da Cop. 411 (i due mss. sono tra l'altro entrambi di origine pisana e contengono entrambi il commento lanèo), esse sono tuttavia sufficienti a dimostrare la collateralità del Laurenziano rispetto a questi due testimoni (la cui lezione comune è contrassegnata *clp*, dalla studiosa) e dunque, cosa che interessa maggiormente alla presente analisi, la collateralità del Laurenziano e del ms. Cop. 411, i due testimoni più antichi di questo gruppo.

Alla luce dei risultati dell'analisi critico-testuale, l'allargamento dello spettro di indagine ai dati materiali dei tre codici può contribuire a isolare una serie di tratti possibilmente risalenti all'ascendente comune del gruppo *clp*, che abbiamo visto essere già contraddistinto da un testo contaminato per giustapposizione di esemplare tra la sezione di *Inferno-Purgatorio* e il *Paradiso*. Si fornisce a tale proposito un quadro d'insieme di alcuni elementi codicologici distintivi dei tre testimoni<sup>9</sup>:

<sup>9</sup> I dati del Laurenziano sono desunti dall'approfondito esame di Teresa De Robertis presente in questo volume; quelli di Cop. 411 da BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit., p. 131 nr. 172, con verifiche su riproduzione digitale;

Laur. 40.7	Cop. 411	Par. 73
1360-70	XIV sec. ex.	1403
cartaceo	membranaceo	membranaceo
mm. 390 × 296	mm. 360 × 251	mm. 355 × 250
cc. 239 [ma 241]	cc. 246	cc. 248
31 fasc.	32 fasc.	31 fasc.
1-9 <sup>8</sup> , 10 <sup>4</sup> ( <i>Inf.</i> ); 11-18 <sup>8</sup> , 19 <sup>9</sup> , 20 <sup>8</sup> ( <i>Purg.</i> ); 21-29 <sup>8</sup> , 30 <sup>6</sup> , 31 <sup>4</sup> ( <i>Par.</i> )	1-9 <sup>8</sup> , 10 <sup>8-1</sup> ( <i>Inf.</i> ); 11-20 <sup>8</sup> ( <i>Purg.</i> ); 21 <sup>8</sup> , 22-23 <sup>4</sup> , 24-29 <sup>8</sup> , 30 <sup>8+1</sup> , 31 <sup>8</sup> , 32 <sup>6</sup> ( <i>Par.</i> )	1 <sup>9</sup> , 2 <sup>12</sup> , 3 <sup>8</sup> , 4 <sup>9</sup> , 5 <sup>8</sup> , 6 <sup>11</sup> , 7-10 <sup>8</sup> ( <i>Inf.</i> ); 11 <sup>10</sup> , 12 <sup>8</sup> , 13-15 <sup>10</sup> , 16-17 <sup>8</sup> , 18 <sup>10</sup> , 19-20 <sup>8</sup> ( <i>Purg.</i> ); 21 <sup>10</sup> , 22-24 <sup>8</sup> , 25 <sup>9</sup> , 26-28 <sup>8</sup> , 29 <sup>9</sup> , 30-31 <sup>8</sup> ( <i>Par.</i> )
Richiami figurati: cfr. in questa sede De Robertis	Richiami figurati: cc. 135 <sup>v</sup> (angelo); 183 <sup>v</sup> (lepre); 191 <sup>v</sup> (angelo); 207 <sup>v</sup> (angelo con diadema); 215 <sup>v</sup> (anziano con bastone); 232 <sup>v</sup> (angelo); 240 <sup>v</sup> (angelo)	Richiami semplici al centro della pagina contrassegnati da quattro punti ai lati
disposizione monocolumnare	disposizione monocolumnare	disposizione monocolumnare
11 terzine per pagina	11 terzine per pagina	11 terzine per pagina
Tutte le iniziali di verso emarginate e in maiuscolo	Tutte le iniziali verso emarginate e in maiuscolo	Tutte le iniziali di verso emarginate e in maiuscolo, tranne la carta incipitaria
Spazio per iniziale oscillante per <i>Inf.</i> (media di 8 righe), <i>Purg.</i> (media 9 righe) e <i>Par.</i> (media di 11 righe)	Spazio per iniziale normalmente di 12 righe	Spazio per iniziale normalmente di 12 righe

quelli di Par. 73 sono tratti da *Censimento dei commenti danteschi*, cit., pp. 940-41 nr. 539, con verifiche su riproduzione digitale.

Dal quadro comparativo riprodotto emerge con una certa evidenza come per il Laurenziano la scelta della taglia (grande) e del supporto (cartaceo) debba essere stata condizionata dalla committenza/destinazione del manufatto piuttosto che dal comune ascendente del gruppo. Quest'ultimo, d'altra parte, deve aver esercitato un'indubbia influenza sulla costituzione dei fascicoli dei suoi apografi, a partire dalla consistenza, dalla scelta del quaternione come fascicolo prevalente e dalla costituzione della cesura in fine di ciascuna cantica<sup>10</sup>. La presenza di richiami figurati con iconografia specifica (angeli o personaggi umani con filattèri) comune al Laurenziano e al Cop. 411 è anch'essa molto probabilmente ereditata dall'antigrafo. La stessa *mise en page* dei tre testimoni presenta alcune peculiarità imputabili a monogenesi, come la disposizione del testo su una sola colonna con prevalente distribuzione di 11 terzine per pagina nelle carte prive di rubriche e di iniziali<sup>11</sup>. Un'impronta fortemente monogenetica, data la sua singolarità, risulta avere anche la tecnica di giustificazione delle terzine adottata dai tre manoscritti, che prevede che tutte le iniziali di verso siano rese in maiuscolo e incolonnate a margine rispetto al resto del testo. Si tratta infatti – come spiega Teresa De Robertis nello studio qui incluso, do-

<sup>10</sup> L'affinità di Cop. 411 e Laurenziano nell'uso del quaternione come fascicolo prevalente è palese, se si eccettua nel *Paradiso* di Cop. 411 l'inserzione di fascicoli interi (fasc. 23) o di carte apposite (fasc. 30) contenenti solo commento, dato riscontrato anche in Par. 73 (cfr. i numerosi fascicoli con numero dispari) e verosimilmente legato all'adattamento al codice del commento di Iacomo della Lana. Ad ogni modo la presenza "singolare" in quest'ultimo codice di fascicoli superiori al quaternione è segno del suo scarto cronologico, oltre che metodologico, dal progetto editoriale originario. Nel fasc. 10 di Cop. 411 (7 carte) si può invece ipotizzare un "evento" codicologico non dissimile da quello ricostruito da De Robertis per il fasc. 10 di Laur. 40.7 (cfr. qui stesso, pp. 7-8), con taglio della carta bianca finale a ridosso della fine dell'*Inferno* (8-1). La criticità individuata da De Robertis a monte del fasc. 19 del Laurenziano, riconosciuto come rimpiazzo di un originario quaternione di cui è recuperata solo la prima carta (cfr. pp. 5-7) non sembra trovare, ad una prima analisi, corrispondenze negli altri testimoni, segno che il problema non deve essere stato ereditato dal loro comune antigrafo.

<sup>11</sup> In Laur. 40.7 fa eccezione il fasc. 19 (7-8 terzine): cfr. DE ROBERTIS, p. 6.

ve il dato è segnalato a proposito del Laurenziano – di una vera e propria eccezione a quella prassi di giustificazione delle terzine «tanto diffusa da diventare la regola che segna l'intera tradizione della *Commedia*»<sup>12</sup>.

Per finire, si registra il comportamento dei tre testimoni riguardo allo spazio lasciato per le iniziali di canto, aspetto non trascurabile del progetto editoriale di un codice e con implicazioni importanti, come si vedrà, nella costituzione dell'apparato iconografico. Dalla lettura dello schema dettagliato riprodotto qui da De Robertis per il Laurenziano, si deduce con una certa evidenza che questo codice non è uniforme nella costituzione degli spazi, la cui misura oscilla di canto in canto da 6 a 16 righe, con una media aritmetica di 8 righe per *Inferno*, 9 per *Purgatorio* e 11 per *Paradiso*. Al contrario, Cop. 411 e Par. 73 mantengono una maggiore uniformità lungo tutto il codice, lasciando per le iniziali prevalentemente uno spazio di 12 righe per canto, con qualche eccezione che quasi sempre sopravanza il numero regolare<sup>13</sup>. La costituzione di ampi spazi (da 12 righe in su) viene finalizzata in Cop. 411 per ben 42 volte su 100 con iniziali istoriate (il resto è occupato da iniziali fogliate) e in Par. 73, più tardi e rispondente a criteri culturali e iconografici differenti, con tre iniziali di cantica riproducenti in maniera identica un Dante di profilo con il libro sottobraccio, e per il resto con grosse iniziali fogliate. L'ipotesi che qui si avanza è che l'antigrafo comune ai tre testimoni disponesse di una preparazione di spazi per iniziali di canto sufficientemente ampi per l'istoriatura e che il confezionatore del Laurenziano abbia deciso auto-

<sup>12</sup> DE ROBERTIS, p. 13. La regola prevede infatti «la maiuscola per la sola lettera di inizio di terzina e il suo spostamento a sinistra rispetto al resto del verso e all'inizio dei due successivi» (ivi). Allo sparuto gruppetto di testimoni riportato in nota dalla studiosa in cui occorre l'eccezione del Laurenziano si dovranno dunque ora aggiungere Cop. 411 e Par. 73.

<sup>13</sup> Si veda il comportamento del ms. Cop. 411, interessante ai fini della nostra analisi, che presenta le seguenti eccezioni: *Inf.*, XIII (15 righe), XXIX (14), XXXII (18), XXXIII (18); *Purg.*, VII (18), XXVII (18), XXXIII (9); *Par.*, I (18), V (14), X (11), XIV (15), XIX (15), XXI (15), XXIV (15).

nomamente di ridurli, come si può vedere soprattutto in *Inferno*, *Purgatorio* e nella prima parte di *Paradiso*, con la conseguente destinazione del progetto illustrativo soltanto sui margini inferiori del codice<sup>14</sup>. Come corollario, si ipotizza che nello stesso antigrafo, oltre agli spazi per le iniziali, anche i margini inferiori dovessero essere istoriati, e che questo tipo progettuale combinato sia stato riprodotto con maggiore fedeltà dal ms. Cop. 411.

Le pagine seguenti si concentreranno sul confronto tra Laurenziano e Cop. 411 – di cui si è tentato qui di dimostrare tanto la discendenza testuale quanto la (parziale) dipendenza codicologica da un comune esemplare – anche per gli apparati illustrativi che recano sulle loro carte<sup>15</sup>. L'indagine, condotta sull'unica sezione comparabile dei due testimoni (*Inferno*), ha lo scopo di fornire elementi utili alla dimostrazione delle ipotesi qui formulate e nello stesso tempo di contribuire a individuare ciò che del loro contenuto iconografico possa essere ricondotto, per la sua singolarità, al modello comune e ciò che invece è più probabilmente il frutto di rivisitazioni personali o di contaminazione con serie iconografiche esterne da parte degli illustratori coinvolti nella “riprogettazione” del modello comune sui singoli testimoni.

<sup>14</sup> La maggiore ampiezza di spazio riservata alle iniziali a partire soprattutto da *Par.*, XII (cfr. lo schema di DE ROBERTIS, pp. 15-17) rappresenterebbe dunque un elemento conservativo di questo testimone rispetto all'antigrafo. Del resto Sonia Chiodo, in questa stesso volume, non manca di sottolineare come proprio l'ampiezza degli spazi dedicati alle iniziali del Laurenziano lasci «trasparire l'intenzione di proseguire la decorazione con iniziali medio-grandi eseguite a pennello con figure, magari accompagnate da illustrazioni a piè di pagina come si vede a c. 1r» (p. 25).

<sup>15</sup> Un'analisi comparativa condotta sugli apparati iconografici di due codici danteschi ugualmente accostabili dal punto di vista ecdotico (mss. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67, e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.1), volta a dimostrare la loro dipendenza da un “antigrafo figurativo” comune, è stata condotta da A. FORTE, *Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas e M. Ciccutto, Firenze 2017, pp. 161-75.



LE IMMAGINI DELL'*INFERNO* DEL LAUR. 40.7  
E IL LORO RAPPORTO CON LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Come si è accennato, il ms. Cop. 411 presenta un complesso apparato iconografico incompleto che offre, tra *Inferno* e *Purgatorio*, 86 disegni non incorniciati sui margini inferiori, 31 disegni di iniziali istoriate e un disegno a piena pagina (c. 78r); il *Paradiso* invece contiene 22 miniature più o meno complete incorniciate (sotto forma di vignetta o di medaglione), 5 iniziali istoriate miniate, 10 disegni non incorniciati sui margini inferiori e 6 disegni di iniziali istoriate<sup>16</sup>. Il lavoro avanzato di miniatura per la serie del *Paradiso* è stato attribuito da Peter Brieger al XV secolo, mentre i «crude ink drawings» dell'ultima parte del *Paradiso*, così come quelli di *Inferno* e *Purgatorio*, per lo studioso «all seem later», sebbene lo stesso non manchi di notare come molti di quei disegni in realtà precedono le miniature, nel senso che sono da considerarsi come dei veri e propri disegni preparatori<sup>17</sup>.

Sebbene qui non si possano fornire, per mancanza di competenze specifiche, giudizi stilistici sulla precedenza dei disegni di Cop. 411 rispetto alle sue miniature, una serie di elementi iconografici riscontrati a seguito di un'analisi comparativa sistematica autorizzano a ipotizzare che l'apparato illustrativo del codice danese per la sezione dell'*Inferno* rivela, al di là delle differenze stilistiche e delle singolari variazioni figurative, notevoli convergenze morfologiche (esecuzione formale dei singoli elementi dell'illustrazione) e compositive (distribuzione d'insieme degli elementi nella scena) con l'apparato del Laurenziano che – come già proposto da Millard Meiss<sup>18</sup> e dimostrato in

<sup>16</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I pp. 219-24. Nessuna considerazione autonoma sulla cronologia dell'apparato iconografico del codice è fatta nelle schede di RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie*, cit., p. 156 nr. 374; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit., p. 131 nr. 172, e *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II p. 811 nr. 400.

<sup>17</sup> Il giudizio e le relative citazioni di Peter Brieger sono in BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 219.

<sup>18</sup> Ivi, p. 231.

questa sede da Sonia Chiodo – è eseguito da un primo illustratore per l'iniziale istoriata e la scena marginale della pagina incipitaria e da un secondo per le scene marginali del resto dell'*Inferno*.

Dal momento che i due codici sono, come si è tentato di dimostrare sopra, codicologicamente e ecdoticamente dipendenti da uno stesso antigrafo, è lecito supporre che anche queste loro convergenze iconografiche siano spiegabili con l'esistenza sulle carte dell'antigrafo di un modello parzialmente condiviso da entrambi gli esemplari. In particolare, un'analisi iconografica di tipo relazionale<sup>19</sup> del codice Laurenziano ha condotto ad una serie di acquisizioni fondamentali del suo rapporto “locale” con Cop. 411 che sono ricostruibili a partire dalla descrizione sistematica delle scene dell'*Inferno* fornita qui sotto e che si prova, ad utilità del lettore, a sintetizzare qui:

1) la coerenza iconografica della pagina incipitaria dell'*Inferno* nel Laurenziano e in Cop. 411 (cfr. più oltre) indica che il secondo illustratore del Laurenziano (che esegue i disegni dell'*Inferno* successivi alla carta incipitaria) dipende dallo stesso “antigrafo figurativo” da cui dipende il primo, e quindi tra i due non è pensabile uno scarto temporale eccessivo (stilistico, senz'altro). Stando alle acquisizioni qui registrate da Teresa De Robertis, che colloca la scrittura del testo del poema tra gli anni '60 e '70 del Trecento e dimostra che le immagini dell'*Inferno* sono precedenti alle chiose in mercantesca, considerate ancora trecentesche, e sulla base della collocazione piuttosto alta del primo illustratore dell'*Inferno* suggerita sempre in questo volume da Sonia Chiodo, si può dunque ipotizzare che l'apparato iconografico dell'*Inferno* sia stato inaugurato da un illustratore a ridosso della scrittura del poema e continuato non molto tempo dopo, sulla base di un medesimo modello, da un secondo illustratore stilisticamente distante dal primo;

2) in Cop. 411 i disegni del *Purgatorio* (ma nulla vieta di inclu-

<sup>19</sup> Per il concetto di “iconografia relazionale”, cfr. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008.

dere anche il progetto illustrativo iniziale del *Paradiso*) mostrano un'inevitabile coerenza "tipologica" con quelli dell'*Inferno*, lasciando a questo punto supporre che l'antigrafo comune contenesse una serie di disegni estesi almeno fino a tutto il *Purgatorio*, di cui il Laurenziano riprodurrebbe soltanto quelli relativi alla prima cantica;

3) Cop. 411 presenta spesso un'articolazione scenica in iniziale istoriata e sviluppo marginale, che è possibile, dato il confronto fornito sopra relativo alla preparazione degli spazi per le iniziali, abbia ereditato dal modello comune;

4) il Laurenziano in più occasioni amplia le scene in senso orizzontale rispetto a Cop. 411, allargando sui due margini l'immagine che nel danese è raccolta in un solo margine o sviluppata verticalmente tra iniziale e margine inferiore;

5) il Laurenziano talora presenta alcune innovazioni singolari (se non errori interpretativi veri e propri) frutto del suo adattamento rispetto all'"antigrafo figurativo";

6) anche il ms. Cop. 411 non è esente da riadattamenti o banalizzazioni dell'antigrafo figurativo.

Accanto alle convergenze, nella descrizione iconografica che segue saranno di volta in volta sottolineati gli elementi distintivi del Laurenziano e di Cop. 411, esito della "riprogettazione" o "riattualizzazione" del modello da parte dei rispettivi *ordinatores*. Saranno inoltre evidenziati con una certa frequenza non meno significativi elementi di raccordo "regionale" con la tradizione fiorentina infernale più prossima al sistema illustrativo "Laur. 40.7-Cop. 411", che trova nella rappresentazione del *Giudizio Universale* eseguito da Nardo di Cione nella Cappella Strozzi di Santa Maria Novella e negli apparati illustrativi danteschi del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4776 (d'ora in poi Vat. Lat. 4776), tardo-trecentesco, e del ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74 (d'ora in poi Par. 74), dei primi decenni del Quattrocento, i più autorevoli rappresentanti<sup>20</sup>. Infine, nelle singole schede non man-

<sup>20</sup> Stando alla *recensio* di TONELLO, *Sulla tradizione*, cit., p. 434 tav. 146, questi due

cheranno puntuali riscontri dei motivi esaminati con la tradizione iconografica dantesca trecentesca e più in generale con la tradizione iconografica medievale dell'inferno, al fine di collocare in un contesto più "globale" le convergenze tematiche e le soluzioni più o meno autonome.

\*

### *Iconografia relazionale del Laur. 40.7 (Inferno)*<sup>21</sup>

#### CANTO I

C. 1r, iniziale: *Dante meditabondo con il libro aperto in grembo*

L'immagine di Dante presente nell'iniziale del Laurenziano (cfr. tav. 3), con la mano sulla guancia in atteggiamento pensoso, evoca quella dell'autore o del profeta dormiente di biblica memoria (si pensi ad esempio alla vasta diffusione del tema iconografico dell'albero di Jesse)<sup>22</sup> e ricorda molto da vicino il tipo "antico" del Dante pensoso nella selva presente nel ms. Budapest, Egyetemi Könyvtár, Ital. 1, c. 1r (d'ora in poi Bud. Ital. 1),

codici, per la sezione dell'*Inferno* (che tra l'altro è l'unica testimoniata da Par. 74), rientrano nel gruppo di testimoni «a contaminazione di grado basso» con la "famiglia del Cento" (*cento\*\*E*). In particolare, Vat. Lat. 4776 mostra per l'*Inferno* una vicinanza con il ms. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1074 (ivi, p. 132), mentre Par. 74 sembra costituire insieme ai mss. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 23.2, e Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1004, una «sottofamiglia compatta» (ivi, p. 438). Per uno studio aggiornato sulle relazioni codicologiche, paleografiche e testuali (inclusi anche l'apparato esegetico) tra Par. 74 e Ricc. 1004, cui si aggiunge il ms. San Daniele del Friuli, Biblioteca Comunale Guarneriana, 200, si veda G. FERRANTE, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. 1. Un 'case study' quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo (1 parte)*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Cicuto, S. Maddalo, Firenze, di prossima pubblicazione.

<sup>21</sup> Il testo della *Commedia*, così come quello delle chiose e del paratesto (rubriche, titoli, ecc.), quando ritenuto significativo per le immagini, è citato direttamente dal codice Laurenziano. Stessa procedura si adotta, ma in maniera più episodica, quando si analizza il rapporto tra testo e immagini in Cop. 411.

<sup>22</sup> Per l'iconografia dell'albero di Jesse, cfr. C. RABEL, *L'enluminure: l'image dans le livre*, in *Les images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de J. Baschet et P.-O. Dittmar, Turnhout 2015, pp. 51-63, alle pp. 57-63.

tav. 4 codice di origine veneta realizzato tra il 1343 e al più tardi il 1354<sup>23</sup>, salvo che nel codice Laurenziano la figura di Dante viene trasferita da un paesaggio naturale a un contesto domestico: in particolare, viene fatta sedere su una panca e munita di un libro aperto, di cui si dirà a breve. Il ms. Cop. 411 riproduce nella sua iniziale un Dante praticamente identico a quello Laurenziano, ugualmente seduto su una panca, ma in posizione speculare e privo del volume aperto in grembo. Lo stesso tipo è riscontrabile, sempre in posizione speculare rispetto a quello del Laurenziano, nell'iniziale del ms. Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48 (d'ora in poi Holk. misc. 48), p. 1, di origine meridionale, databile invece intorno al terzo quarto del Trecento<sup>24</sup>.

Proprio nel periodo tra terzo e quarto decennio del Trecento, in effetti, Lucia Battaglia Ricci colloca l'emergere, entro l'illustrazione dantesca, dei motivi del "Dante dormiente" e del "Dante meditabondo", i quali «nei frontespizi o nelle tavole d'apertura dei libri, insomma, si preoccupano di precisare a chi sfoglia il libro che ciò che egli sta per leggere è il prodotto della fantasia creatrice di un poeta, di uno immerso nelle sue visioni o nei suoi sogni, se non addirittura di un profeta, e così a loro modo partecipano al dibattito sul genere della *Commedia*»<sup>25</sup>. Considerando il testimoniale finora noto sul motivo del Dante meditabondo, l'immagine del Laurenziano offre un supplemento grafico-documentario forse di non trascurabile interesse<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Si tratta di un arco temporale coincidente con il dogado di Andrea Dandolo, nel cui *milieu* culturale viene collocata la committenza del codice: cfr. G. FOSALUZZA, *Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia* (ms. Budapest, Biblioteca Universitaria, Codex *Italicus* 1), a cura di G.P. Marchi e J. Pál, Verona 2006, 2 voll., 1 pp. 51-78, a p. 51.

<sup>24</sup> L. PASQUINI, *L'apparato illustrativo del Ms. Holkham, misc. 48, della Bodleian Library*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti 1*, cit., pp. 237-57.

<sup>25</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, in «Italinistica», xxxviii 2009, fasc. 2 pp. 39-58, a p. 55.

<sup>26</sup> Un primo *corpus* del "Dante *somnians*" (combinante il "Dante dormiente", steso per terra nella selva o in un letto, e quello "meditabondo") è offerto da L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla 'Commedia': schede di iconografia dantesca*,

Nel libro aperto in grembo a Dante sono evidenti tre frammenti di scrittura che, ricomposti, sono parsi a chi scrive rendere «uisio etc.»: se tale interpretazione risultasse corretta (ma un primo confronto con colleghi paleografi ha fatto emergere qualche perplessità), copista e miniatore, nell'adattare il modello iconografico di riferimento al codice fiorentino, collaborerebbero gomito a gomito nel fornire entro lo spazio della «soglia iconica»<sup>27</sup> più importante del libro (l'iniziale istoriata) una chiave di accesso alla *Commedia* come libro assimilabile alla letteratura delle *visiones* profetiche di matrice biblica.

Sebbene una legittimazione testuale dell'immagine possa sicuramente ritrovarsi in *Inf.*, I 1 (c. 1r: «tant'era pien di sompno a quel puncto»), un'esplicita introduzione del termine *visio* potrebbe rafforzare ulteriormente l'ipotesi che il motivo prescelto funzioni piuttosto come «interpolazione visiva carica di potenzialità paratestuali»<sup>28</sup>, che contribuisce a inquadrare le *istorie*

in «*Per correr miglior acque...*». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma 2001, 2 voll., 1 pp. 601-40, alle pp. 606-16. Come testimoni del motivo del "Dante meditabondo" nel *corpus* si annoverano il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.3, c. 1r (per Millard Meiss senese e assegnabile al 1345: cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 pp. 230-31), e il citato Bud. Ital. 1. A questi devono ora aggiungersi, sempre entro il Trecento, almeno i tre codici Laur. 40.7, Cop. 411 e Holk. misc. 48.

<sup>27</sup> BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato*, cit., p. 606.

<sup>28</sup> BATTAGLIA RICCI, *Considerazioni*, cit., p. 55. Si può infatti notare come, rispetto alla strategia compositiva delle raffigurazioni della carta incipitaria del ms. Bud. Ital. 1, condizionata da un procedere, per così dire, sintagmatico rispetto al testo dantesco (iniziale istoriata: «mi ritrovai per una selva oscura»; i vignetta: «tant'era pien di sonno a quel punto»; ii vignetta: «Ed ecco [...] una lonza [...] una lupa [...] un leone»), il ms. Laurenziano opti per una composizione di tipo paradigmatico, elevando la *visio in somniis* al rango di "soglia iconica" rappresentata dall'iniziale. Recentemente A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco: la 'Commedia' Egerton 943 della British Library*, Ghezano 2014, pp. 153-66, ha ipotizzato che l'incorniciatura figurativa del poema dantesco in una dimensione onirica possa far riferimento non tanto alla questione sulla qualità del viaggio dantesco (esperito fisicamente o in visione), quanto a quella sulla sua finalità (*Commedia* da leggersi come *speculum salvationis*). Tale pur suggestiva ipotesi deve tuttavia fare i conti con il sostrato tendenzialmente apologetico della più antica esegesi dantesca, dal quale possono più semplicemente dipendere anche buona

successive descritte dal testo e rappresentate in maniera selettiva dalla miniatura – a partire dall’incontro con le tre fiere, situato sulla stessa carta – nel più prudente alveo del racconto visionario, disattivando la tentazione del lettore di interpretare il viaggio ultraterreno come un’esperienza condotta dall’autore *essentialiter*<sup>29</sup>. La singolarità – e antichità – di tale tema salta ancora di più agli occhi se si osserva come nell’altro testimone affine al Laurenziano per lezione e *mise en page*, e cioè il ms. Par. 73, vergato nel 1403 dal copista di professione pisano Paolo di Duccio Tosi, il miniatore (identificato con il Maestro delle rivelazioni di Santa Brigida)<sup>30</sup> aggiorni il soggetto introducendo in tutte e tre le iniziali di cantica il medesimo profilo “classiceggiante” del Dante autore in piedi con il libro chiuso sotto braccio.

C. 1r, margine inferiore: *Dante incontra le tre fiere e Virgilio*

tav. 1 La scena sul margine della carta incipitaria del Laurenziano rappresenta il terrore di Dante alla vista delle tre fiere, la conse-

parte dei progetti iconografici delle prime recensioni miniate del poema (cfr. la nota successiva).

<sup>29</sup> L’esegeta antico della *Commedia* più sensibile al problema di come interpretare il viaggio dantesco è senza dubbio il frate carmelitano Guido da Pisa, il quale all’inizio del suo commento sottolinea più volte come il viaggio di Dante sia da considerarsi come esperito *in somnio*, anzi, apre la sua *expositio* con una trattazione sulle specie di *visiones* sulla falsariga di Macrobio: cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super ‘Comediam’ Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Appendice a cura di P. Locatin, Roma 2013, 2 voll., 1 p. 247 (cors. mio): «Anno enim Domini mccc°, quo scilicet anno fuit Rome generalis remissio omnium peccatorum, sedente in Sacrosancta Sede Romana Bonifatio Papa VIII°, Sacro autem Romano vacante Imperio, de mense martii, die veneris sancti – hoc est illa die qua mortuus fuit Christus – in aurora iste poeta more poetico fingit se istam Comediam, hoc est universa que continentur in ea, in visione vidisse»; ancora, ivi, p. 258: «In dimidio igitur nostre vite, id est in somno, secundum quem nichil differt stultus a sapiente (prout Philosophus vult in fine primi libri *Ethicorum*) fingit autor suas visiones vidisse». La questione viene ripresa più tardi da altri commentatori (in particolare dalla linea esegetica Pietro Alighieri-Benvenuto-Serravalle), i quali, pur non concordando con l’interpretazione guidiana della *visio in somniis*, sviluppano il concetto di inferno *essenziale* e inferno *allegorico* o *morale* per giustificare la realtà del viaggio dantesco.

<sup>30</sup> G. FREULER, *Ancora sulla miniatura senese dei secoli XIII-XV. Postille ad un libro*, in «Arte cristiana», xcvi 2009, pp. 279-89, 321-32, a p. 330.

guente fuga e il successivo incontro con Virgilio: si tratta del tema più ricorrente nell’illustrazione del primo canto dell’*Inferno*<sup>31</sup>. Essa ha innegabili affinità compositive con le equivalenti scene dei già citati mss. Bud. Ital. 1 (c. 1r) e Holk. misc. 48 (c. 1r), fatta eccezione per la presenza di Virgilio sulla sommità del monte, innovazione iconografica distintiva che il codice condivide a quanto pare soltanto con Cop. 411. Nella variante del tema testimoniata dal Laurenziano la posizione di Dante (ginocchio sinistro piegato e piede più in alto dell’altro) rimanda al «cominciar dell’erta» del v. 31 mentre la sua gestualità (le mani alzate, nello stesso tempo inermi contro la minaccia e invocanti aiuto) richiamerebbe il passaggio testuale successivo dell’invocazione di Virgilio (c. 2r, v. 65: «Miserere di me!» gridai a lui»). Nel ms. Laurenziano il gesto di Virgilio sembra invece riferirsi più esplicitamente alla narrazione che la guida fa della lupa dopo aver risposto a Dante (c. 2v, vv. 94 sgg.: «Che questa bestia per la qual tu gride [...]»).

tav. 4

tav. 2

## CANTO II

C. 3r, *Dante e Virgilio discutono*

La scena di c. 3r testimonia dell’avvicendamento tra un primo illustratore, responsabile – come proposto dagli storici dell’arte – della pagina incipitaria, e un secondo, responsabile invece dei disegni acquerellati *en bas de page* dell’*Inferno*. La scena traduce, attraverso l’animata gestualità corporale e l’espressività dei volti, un dialogo concitato tra Dante e Virgilio, riscontrabile nell’immagine molto simile riprodotta in Cop. 411, c. 3r. Rispetto alla variante danese, tuttavia, l’immagine di Dante del ms. Laurenziano con lo sguardo preoccupato, la bocca appena aperta in una leggera smorfia di dissenso e entrambe le mani protese in segno di rifiuto paiono esprimere con più efficacia il momento più drammatico del dubbio manifestato dal pellegrino per il viaggio che gli è stato proposto (c. 3v, v. 31: «Ma io perché venirvi o chi ’l concede?»). La posa di Virgilio, molto simile a

<sup>31</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 117.

quella testimoniata da Cop. 411 (mano sinistra chiusa a tenere la tunica sul ventre, mano destra aperta verso l'interlocutore, come ad impartire una lezione), si riferisce invece molto probabilmente alla risposta di Virgilio ai dubbi di Dante, a partire dall'esordio "magistrale" (vv. 43 sgg.: «Se io ho ben la tua parola intesa [...]»). La scelta di questo soggetto come rappresentativo di tutto il canto è sottolineata anche dalla rubrica, che si concentra sull'esitazione di Dante (definita senza mezze misure "pentimento") e sul corrispondente rimprovero di Virgilio<sup>32</sup>.

## CANTO III

Cc. 5v-6r, *Dante e Virgilio davanti alla porta dell'inferno. Schiera dei cattivi*

L'episodio dell'ingresso di Dante e Virgilio per la porta dell'inferno e dell'incontro con la schiera degli ignavi è rappresentato dal codice Laurenziano su pagina doppia (cc. 5v-6r) ed è quindi da leggersi in maniera consecutiva, se si prescinde dal testo, o come due sequenze scandite dal testo presente sulla carta. Il ms. Cop. 411, c. 5v, organizza queste due sequenze in modo differente, inserendo l'ingresso per la porta infernale nell'iniziale del canto e lasciando sul margine della stessa carta la scena con la turba degli ignavi. Tale strategia illustrativa divisa tra iniziale e scena marginale si incontrerà con una certa frequenza nel ms. danese e, se si guarda all'atteggiamento del Laurenziano nella preparazione dello spazio per le iniziali come a un tentativo sistematico di "riduzione" rispetto al modello, lasciato incompiuto all'altezza del *Paradiso* (cfr. sopra), è lecito pensare che l'organizzazione del codice danese sia ereditata piuttosto dall'antigrafo figurativo comune, da cui il secondo illustratore del Laurenziano si distaccherebbe per cercare più autonome soluzioni. La prima sequenza della scena si focalizza dunque

<sup>32</sup> Laur. 40.7, c. 3r: «Incomincia il secondo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante nel quale si contiene come l'auctore pentendosi di tale impresa, Virgilio lo riprende di viltà d'animo, dicendoli come per comandamento di Beatrice elli era venuto al suo soccorso. 11°».

sul momento in cui Virgilio tende la mano verso quella di Dante (c. 5v, v. 19: «Et poi che la sua mano alla mia pose»), mentre con la sinistra apre una porta dalla quale fuoriescono grandi vampe di fuoco. Il motivo della porta dell'inferno cui si rifanno l'esemplare Laurenziano e quello danese sembra ibridare la descrizione dantesca (in cui l'elemento del fuoco è assente o quanto meno non marcato: si descrive piuttosto un ambiente completamente oscuro risuonante di orribili urla e lamenti) con l'iconografia tradizionale del *Cristo che discende agli inferi* (anastasi), dove l'immagine della *porta* si alterna a quella del *varco di una grotta* e della *bocca d'inferno*<sup>33</sup>. Di quelle varianti l'iconografia dantesca predilige ovviamente la rappresentazione della porta, anche se non mancano casi di grotta infuocata (cfr. i mss. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 [d'ora in poi Triv. 2263], c. 9v; Imola, Biblioteca Comunale, 76, c. 3v [d'ora in poi Imola 76])<sup>34</sup>. Nel ms. Laurenziano sull'immagine della porta è stata apposta, da una mano in corsiva notarile cronologicamente non distante da quella principale del testo, una didascalia ora parzialmente evanida, nella quale pare riconoscersi una citazione del testo dantesco: *per <...> si va <...>el / <...>te<...>ol<...>re*. Le espressioni di Virgilio (col capo chino e le braccia aperte a manifestare fiducia) e di Dante (gli occhi fissi sul maestro e la mano poggiata sulla spalla) traducono perfettamente gli stati d'animo dei due personaggi rappresentati dal secondo verso della terzina di riferimento di questa scena (c. 5v, v. 20: «con lieto viso ond'io mi confortai»).

L'immagine della schiera degli ignavi posta sulla c. 6r si può leggere, come si è già detto, in continuità con quella precedente, essendo oltretutto costruita per mostrarsi frontalmente a chi oltrepassa la porta<sup>35</sup>. Qui si illustra in particolare il contenuto dei vv. 51-69 del canto. Una fila di personaggi nudi (c. 6r, vv. 55-

tav. 5

<sup>33</sup> Per quest'ultimo motivo, cfr. J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rome 2014<sup>2</sup>, 1 pp. 233-43.

<sup>34</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., pp. 119-20.

<sup>35</sup> Si noti come l'illustratore del Laurenziano, proprio per dare maggiore continuità alle due sequenze organizzate nel *bas de page* delle due carte consecutive,

56: la «lunga tracta / di gente») rappresenta la schiera di quelli che si usa definire “ignavi”, mentre il testo di Dante, cui si accorda la maggior parte dell’antica esegesi, li nomina piuttosto «septa dei captivi» (c. 6v, v. 62). Nel codice Laurenziano tale definizione è ripresa nella rubrica del codice (cfr. c. 6r: «captivi et vili»)³⁶ ed è ben rappresentata anche all’interno della schiera dei dannati, con l’ultimo personaggio a destra della fila che mostra le mani legate dietro alla schiena (nel testo di Dante non si fa riferimento a questo aspetto, che è assente anche nel ms. Cop. 411, c. 5v). La schiera è composta per lo più di uomini (con l’eccezione di due sole donne), tutti «chercuti», cioè con la tonsura che contraddistingueva i chierici (altro elemento assente nel testo dantesco). L’aspetto “religioso” dei dannati deve essere stato suggerito all’illustratore, transitivamente, dall’impropria identificazione del *signifer*³⁷, cui viene fatta indossare la tipica mitra pontificia, con «l’ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (c. 6v, vv. 59-60), e cioè con il personaggio nel quale l’esegesi dantesca ha comunemente riconosciuto il pontefice Celestino V. Si tratta di una variante significativa assente in Cop. 411 e che il codice Laurenziano potrebbe aver “contaminato” da tradizioni figurative parallele, essendo infatti presente anche nel ms. Bud. Ital. 1, c. 3r.

tav. 6

#### Cc. 6v-7r, *Virgilio e Dante incontrano Caronte*

Anche l’ultima scena di *Inf.*, III, si sviluppa lungo il margine inferiore di due carte adiacenti, 6v e 7r, e illustra il contenuto dei vv. 70-108 del canto, mentre nel ms. Cop. 411 si raccoglie nel

elimini la coppia del Dante e Virgilio di fronte alla schiera presente nel ms. Cop. 411, c. 5v, e probabilmente anche nell’antigrafo figurativo.

³⁶ Laur. 40.7, c. 5v: «Incomincia il terço canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l’auctore tracta delli captivi et vili d’animo fra li quali pone papa Celestino, lo quale rifiutò il papato per viltà e pusillanimità [...]».

³⁷ A dire il vero nel testo dantesco – *Inf.*, III 52-54 – è menzionata soltanto un’«insegna / che girando correva tanto ratta, / che d’ogne posa mi pareva indegna». Gli antichi illustratori scelgono piuttosto di farla portare da uno dei dannati o da un diavolo (cfr. ms. Chantilly, Musée Condé [d’ora in poi Chantilly], 597, c. 49r).

margine di un’unica carta (c. 6v) e si sviluppa nel senso opposto a quello del Laurenziano. Nella prima sequenza (c. 6v) è visibile Caronte (il personaggio è nominato da una sovrastante didascalia in *textualis* semplificata) ammonire un Dante preoccupato. La guida infernale è rappresentata piuttosto con gli attributi demoniaci del v. 109 (c. 7r: «Caron demonio colli occhi di bragia») che con quelli più virgiliani e classicheggianti del v. 83 che la introduce («un vecchio bianco per antico pelo»)³⁸. In ciò il Laurenziano si adegua alla tendenza prevalente dell’iconografia dantesca, dalla quale divergono alcune significative recensioni miniate³⁹, mentre il Caronte del ms. Cop. 411, c. 6v, non reca le tipiche ali di pipistrello e mostra una testa più taurina che caprina. Nel Laurenziano, inoltre, a differenza del ms. danese, il nocchiero è raffigurato nell’atto di indicare Dante con la mano sinistra e di apostrofarlo con le parole di rimprovero dei vv. 88-89 (c. 6v: «Et tu che sé costì anima viva / pàrtiti da cotesti che son morti»). In entrambi i codici, d’altra parte, Dante è raffigurato indicarsi dubitativamente con la mano destra (immagine che contribuisce ad aggiungere un certo spessore “drammatico” al v. 90 [ivi]: «Et quando vide ch’io non mi partia»). Nel Laurenziano, inoltre, a partire da questa scena Dante sarà raffigurato con il libro della *Commedia* sotto braccio: motivo di probabile tradizione fiorentina (cfr. Vat. Lat. 4776 e Par.

tav. 22

³⁸ Cfr. anche la rubrica in Laur. 40.7, c. 5v: «Incomincia il terço canto [...] ponendo uno demonio nome Caron lo quale menava in una barca l’anime infernali da l’una riva all’altra battendo col remo qual prendesse alcuno riposo. III°».

³⁹ Cfr. in particolare i mss. London, British Library, Egerton 943 [d’ora in poi Egerton], c. 7v; Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF. 2.16 [d’ora in poi Filippino], c. 7v; London, British Library, Yates Thompson 36 [d’ora in poi Yates Thomps. 36], c. 6r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365 [d’ora in poi Urb. 365], c. 6v, tutti rappresentanti un vecchio, nudo o malamente vestito, con lunghi capelli e barba canuta o grigia. Sulla scelta operata dal miniatore nell’ultimo dei codici menzionati, cfr. VIRGILIO, *Eneide. Bucoliche. Georgiche. Appendix Vergiliana* [ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 7939A: d’ora in poi Par. Lat. 7939A], a cura di G. Ferrante e A. Mazzucchi, Roma 2017, p. 125. Cfr. anche C. PONCHIA, *Frammenti dell’aldilà. Miniature trecentesche della ‘Divina Commedia’*, pres. di F. TONIOLO, Padova 2015, pp. 97-101.

74)<sup>40</sup>, che rivela la difficoltà da parte degli illustratori di tenere distinti nella rappresentazione il ruolo del personaggio da quello dell'autore.

Nella seconda sequenza (c. 7r), a sinistra, al fianco di Dante è raffigurato Virgilio probabilmente nell'atto di intervenire per risolvere l'interdetto di Caronte con la famosa formula di appello al divino (c. 7r, vv. 94-96), mentre a destra, sullo sfondo, è ritratto in maniera assai efficace il momento in cui un gruppo di anime si ritrae con terrore in una parte della riva dopo aver appreso dalla bocca di Caronte il destino che le attende (cfr. c. 7r, vv. 100 sgg.: «Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude, / cangiar colore e dibacter li denti, / racto che 'nteser le parole crude [...]»). Si noti la mimica del terrore scelta dall'artista in alternativa a quella – meno illustrabile – evocata da Dante: la mano sulla guancia della prima anima a sinistra, in segno di spavento; le mani tese in avanti dell'anima centrale, in segno di ribrezzo/rifiuto; le mani incrociate dell'anima all'estrema destra, in segno di preoccupazione<sup>41</sup>.

#### CANTO IV

##### C. 7v, *Virgilio mostra a Dante il Limbo*

Il confronto tra la soluzione figurativa del Laurenziano e quella del ms. Cop. 411 per *Inf.*, iv, mostra chiaramente come gli illustratori possano scegliere e organizzare le immagini di un modello comune per scopi e in modalità differenti. Nel Laurenziano la prima scena che si incontra raffigura Virgilio che mostra a Dante il limbo. Nel codice danese (c. 7v) questa stessa scena è invece raccolta nell'iniziale *R* (nell'occhiello superiore

<sup>40</sup> Nel primo dei codici citati il libro è ben visibile nelle mani di Dante soltanto a partire dalla scena del canto viii (nelle scene precedenti le immagini di Dante e Virgilio sono purtroppo usurate); nel secondo, la raffigurazione di Dante personaggio con libro comincia invece a partire dal canto iv (scena dell'incontro di Dante e Virgilio con i quattro poeti pagani del limbo).

<sup>41</sup> La variante figurativa del codice Cop. 411 offre invece gesti leggermente diversi. Per un'esauriente casistica della mimica del dolore nelle immagini medievali, comprensiva anche dei gesti qui raffigurati, cfr. C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 49-67.

Dante e Virgilio indicano verso lo spazio inferiore della lettera, dove è ammassato un gruppo di bambini), mentre nel margine sono rappresentate tre figure (un anziano incoronato in trono con scettro e globo; un re e una regina seduti a colloquiare su una panca) che nel Laurenziano si ritroveranno identiche, ma altrimenti disposte, soltanto due scene dopo, all'interno del nobile castello. L'innovazione maggiore rispetto al modello sembrerebbe provenire in questo caso dal codice danese, che sposta all'inizio del canto le figure reali del nobile castello forse per anticipare come, accanto al *limbus puerorum* di tradizione cristiana, il testo dantesco menzioni anche «turbe ch'eran grandi / d'infanti et di femine e di viri» (vv. 29-30), così come «gente di molto valore / conobbi che 'n quel limbo eran sospesi» (vv. 44-45); a meno che non si voglia immaginare, per la collocazione centrale della figura "imperiale", un *misunderstanding* per il ricordo di Virgilio dell'anastasi di Cristo (cfr. vv. 52-54: «Io era nuovo in questo stato, / quando ci vidi venire un possente, / con segno di vittoria coronato»).

D'altra parte, una composizione molto simile a quella del Laurenziano è rappresentata dal ms. Vat. Lat. 4776, c. 11r, il quale, come si è visto più sopra, mostra sorprendenti analogie con le opzioni adottate dal ms. Laurenziano e può quindi contribuire con la sua testimonianza a determinare il grado di variazione iconografica a partire da un presunto modello: ad esempio, rispetto ai due testimoni qui interpellati nel confronto, l'illustratore del Laurenziano sceglie, in conformità con altri esempi di Danti illustrati (cfr. il più antico – e forse archetipico – Chantilly, c. 51r), di adattare la scena all'iconografia tradizionale del *limbus puerorum*, come mostra l'anfratto della grotta che accoglie esclusivamente anime di bambini, in ciò riprendendo esattamente il contenuto sottolineato nella rubrica del canto<sup>42</sup>. La scelta di una cavità naturale di forma circolare, se da un lato ri-

<sup>42</sup> Laur. 40.7, c. 7v: «Incomincia il quarto canto della prima Cantica della *Comedia* di Dante, nel qual canto l'auctore tracta del limbo dove sono li parvoli innocenti che muoiono sença il baptesimo [...]».

flette l'iconografia dell'anastasi di origine italiana, dall'altro contribuisce a rendere icasticamente il primo cerchio infernale nel quale i due viaggiatori si immettono (cfr. c. 8r, vv. 23-24: «Così si mise e così mi fé intrare / nel primo cerchio che l'abisso cigne»): da qui in poi, infatti, nel codice Laurenziano i cerchi infernali saranno prevalentemente presentati come una voragine aperta nella roccia al fianco dei due pellegrini<sup>43</sup>.

C. 9r, *Dante e Virgilio incontrano Omero, Orazio, Ovidio e Lucano*

La seconda scena di *Inf.*, iv, rappresenta l'incontro di Dante e Virgilio con le quattro ombre di Omero, Orazio, Ovidio e Lucano (vv. 82-105). I poeti sono vestiti con la *mise* dottorale con collare di ermellino identica a quella indossata da Virgilio, secondo un modello riscontrabile in altre recensioni miniate (mancando questa scena in Cop. 411, il più prossimo al Laurenziano dal punto di vista compositivo risulta essere ancora una volta il ms. Vat. Lat. 4776, c. 13r). Nel codice Laurenziano ciascuno dei poeti è contrassegnato da una didascalia che ne riporta il nome, e avanzano verso Dante nell'ordine nel quale sono menzionati nel poema. Il primo, Omero, è leggermente separato rispetto agli altri e reca la spada di cui parla il testo, in segno di preminenza (vv. 86-88). Accanto alla prosopopea dell'*Iliade*, rappresentata nell'arte classica con una spada<sup>44</sup>, l'immagine di Omero evoca, abbastanza evidentemente, anche l'iconografia di san Paolo: anzi, l'intera composizione non escluderebbe la sollecitazione, a partire dallo stesso testo di Dante, di una sorta di corrispondenza "figurale" tra il canone classico pagano e quello neotestamentario (san Paolo e i quattro evangelisti).

C. 9v, *Dante e Virgilio nel nobile castello*

La terza e ultima scena di *Inf.*, iv, illustra l'arrivo di Dante e

<sup>43</sup> Che la soluzione codificata dal Laurenziano possa trarre origine proprio dal motivo dell'anastasi lo suggerisce la scena corrispondente del ms. Vat. Lat. 4776, c. 11r, che presenta unicamente in questo contesto la stessa voragine circolare.

<sup>44</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 122 n. 5.

Virgilio al «nobile castello» e la descrizione degli «spiriti magni» (vv. 106-47), secondo quanto è sottolineato anche nella rubrica del canto<sup>45</sup>. Il castello, munito al centro di una grande torre, è cinto di più mura (c. 9r, v. 107: «septe volte cerchiato d'alte mura»), secondo un modello già antico (cfr. il ms. Chantilly, c. 53r)<sup>46</sup>. Rispetto al Laurenziano, la variante del ms. Cop. 411, c. 8r, si mostra molto meno elaborata e popolata, essendo parte dei personaggi "traslocati" nella scena precedente (cfr. sopra). Nel Laurenziano i due viaggiatori, raffigurati a destra della scena, hanno appena varcato le mura del castello, per giungere in un «prato di fresca verdura» (c. 9r, v. 111) completamente incorniciato da una merlatura. L'illustratore usa questo espediente per evitare che il lettore, alla vista del castello alle spalle dei due pellegrini, si inganni credendo che ci si trovi ancora al di fuori della cinta muraria. Da quella posizione, appartata ma favorevole alla visione integrale della radura (vv. 115-17: «trahemmoci così dall'un dei canti / in luogo aperto luminoso e alto / sì che veder si potean tucti quanti»), Virgilio può indicare i pagani virtuosi, mostrati in maniera selettiva rispetto all'elenco del testo dantesco. A partire da sinistra le due figure coronate assise rappresenterebbero, se si presta fede alle didascalie leggibili sulla cornice inferiore, il re Latino e Lavinia (c. 9v, vv. 125-26), e corrispondono, sebbene scambiati di posto, alla coppia coronata della scena iniziale di canto di Cop. 411, c. 7v. Che la loro iconografia sia codificata e appartenga ad un prototipo comune perduto è confermato da una rappresenta-

tav. 24

<sup>45</sup> Laur. 40.7, c. 7v: «[...] et ancora pone et figura uno castello bellissimo cerchiato di septe altissime mura, nel quale castello pone valorosi homini et donne et molti savi in tucte le scientie, nomandoli per ordine come nel texto si contiene. Capitulo iii<sup>o</sup>».

<sup>46</sup> Il tipo "Laurenziano" del nobile castello mostra evidenti analogie con quello della tradizione fiorentina (cfr. la sezione del limbo nell'affresco di Nardo di Cione a Santa Maria Novella, già opportunamente segnalata in questo vol. da Sonia Chiodo) e il ms. Vat. Lat. 4776, c. 13v, che segue da vicino il modello "cionesco", o forse meglio una serie di illustrazioni della *Commedia* che era servita anche al pittore fiorentino.



zione molto simile presente nel ms. Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5/7 (d'ora in poi Altona), c. 12r, e nel ms. Holk. misc. 48, p. 7.

Del terzo personaggio, coronato e armato, non si è conservata la didascalia: sebbene il suo aspetto faccia pensare alla descrizione di Cesare (c. 9r, v. 123) – e del resto lo stesso tipo in Altona è contrassegnato dalla didascalia «Cesar» (cfr. *ad l.*) –, nel ms. Laurenziano potrebbe voler indicare Enea, mentre con Cesare dovrebbe essere identificato il personaggio al centro dotato degli attributi imperiali dello scettro e del globo – opportunamente privato della croce –, così come suggerito dal confronto con Holk. misc. 48, p. 7, che presenta un tipo simile contrassegnato dalla rubrica «Cesar». A dimostrazione della facile intercambiabilità di questi tipi figurativi nelle diverse recensioni miniate si noti come l'illustratore di Cop. 411, c. 8r, sembra non riconoscere l'identificazione del personaggio "in assetto di guerra", relegandolo al di fuori delle mura, in un improprio ruolo di generica guardia del castello. Meno dubbi si hanno sull'anziano personaggio con libro – in Cop. 411 mostrato seduto – identificabile con «il maestro di color che sanno» (c. 9r, v. 131), cioè il filosofo Aristotele, affiancato a sinistra dalla «filosofica famiglia», qui ridotta a (presumibilmente) Socrate e Platone. Molto significativo il fatto che in entrambi gli esemplari il personaggio indichi Dante e Virgilio (aspetto di cui non è cenno nel testo dantesco).

#### CANTO V

##### C. 10r, *Dante e Virgilio di fronte a Minosse che giudica le anime*

La prima scena del v canto si focalizza sull'incontro dei due pellegrini con Minosse, giudice infernale delle anime. Il riferimento è ai vv. 1-24, che sulla carta del codice Laurenziano sono perfettamente contestuali alla scena. Minosse vi è rappresentato in piedi con fattezze diaboliche e con due serpenti avvolti intorno alla vita (c. 10r, v. 4: «Stavi Minòs horribilmente e ringhia»), nell'atto di afferrare con la sinistra un dannato e nel contempo di rivolgersi minaccioso a Dante (vv. 16-19: «O tu che

vieni [...] / guarda com'entri [...]») <sup>47</sup>. La figura e la posizione di Minosse è abbastanza simile a quelle di Cop. 411, c. 10r, e Vat. Lat. 4776, c. 15r: il suo stare in piedi e la sua ferocia, aderenti al testo dantesco, corrispondono a un modello piuttosto antico (cfr. ms. Egerton, c. 10r), concorrente con la variante che lo vede invece seduto (cfr. ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313 [d'ora in poi Pal. 313], c. 11v) o addirittura intronizzato (cfr. Chantilly, c. 60v), altrettanto antica e influenzata dagli attributi di giudice che il testo dantesco concede al personaggio sulla falsariga dell'*Eneide* (cfr. c. 10r, vv. 5 sgg.: «Examina [...] / iudica e manda [...] / e quel cognoscitor de le peccata [...] / vanno [...] al giudizio») <sup>48</sup>. Quanto ai due *viatores*, la scena del Laurenziano sembra fissarli nel momento in cui Virgilio replica alle minacce del giudice col consueto appello all'intervento divino a garanzia del loro viaggio (vv. 21-24: «E 'l duca mio a llui: "Perché pur gride? / [...] più non dimandare"»).

##### C. 10v, margine inferiore: *Dante e Virgilio incontrano Francesca e Paolo nel cerchio dei lussuriosi*

Nel Laurenziano la seconda e ultima scena del canto si colloca sul verso della carta in cui è presente la prima illustrazione, e raffigura l'episodio culminante di quella seconda parte del canto che prende avvio proprio su questa carta (c. 10v, vv. 25 sgg.: «Or incomincian le dolenti note [...]»), cioè l'incontro di Dan-

<sup>47</sup> L'aspetto demoniaco di Minosse è sottolineato chiaramente nella rubrica del canto, cfr. Laur. 40.7, c. 10r: «Incomincia il quinto canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l'auctore entra nel secondo circolo d'inferno dove si punisce il peccato della luxuria socto Mynos demonio [...]».

<sup>48</sup> Nel ms. Chantilly Minosse è, forse per maggior rispetto dell'ipotesto virgiliano (*Aen.*, vi 432: «quaesitor Minos urnam movet»), rappresentato come un anziano giudice assiso, la cui origine infernale è tuttavia sottolineata dalle sue due guardie diaboliche, nonché dalla lunga coda di rettile che gli spunta dalla "veste ufficiale" (cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 122). Notevole, d'altra parte, l'innesto del Minosse diabolico assiso di marca dantesca in alcune illustrazioni medievali e rinascimentali del citato passo dell'*Eneide*, come ad es. nel ms. Par. Lat. 7939A, c. 128v (cfr. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 126). Una rassegna selettiva dei tipi di Minosse nei codici danteschi è in PONCHIA, *Frammenti*, cit., pp. 101-7.

te con Francesca e Paolo nel secondo cerchio, contenente le anime dei lussuriosi. Tale episodio resta invece privo di illustrazione nel ms. Cop. 411, ma una scena non lontana dal punto di vista compositivo resta visibile in Vat. Lat. 4776, c. 16r. I peccatori sono raccolti in un fossato, che abbiamo già visto tradurre visivamente il «cerchio» infernale dantesco. A parte il generico dato contestuale, nessuno degli elementi naturali che caratterizzano questo luogo infernale, e che in altre testimonianze figurate sono messi in particolare rilievo (il «loco d'ogni luce muto», v. 28; la «bufera infernal che mai non resta», v. 31)<sup>49</sup>, sembra interessare l'illustratore del Laurenziano, che si focalizza piuttosto sul momento – tutto umano – in cui Dante invita a parlare, nel nome dell'amore che governa quel luogo, due personaggi «che paion sì al vento esser leggieri» (c. 11r, v. 75). La coppia di amanti dannati viene ritratta due volte in due posizioni diverse, ad imitare il movimento circolare (il movimento rotatorio è da destra a sinistra) della bufera che li trascina e il loro approssimarsi a Dante e Virgilio. Nella parte più alta è raffigurato il momento in cui Francesca, levando il dito in segno di interlocuzione, replica con cortesissima affabilità all'invito di Dante, rivelando sé e la condizione che la lega al suo compagno muto (c. 11r-v, vv. 88-107: «O animal gratioso et benigno / [...] Chayn attende chi a vita ci spense»). La seconda immagine della coppia sembra invece fissare più precisamente il momento culminante del racconto del «come» amore abbia agito in vita sui due personaggi (c. 12r, vv. 133-36: «Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tucto tremante»), momento sottolineato dall'eloquente incontrarsi delle mani e degli occhi dei due amanti.

<sup>49</sup> Si veda ad es. il fondo scuro con il quale i mss. Filippino, c. 13r, e Egerton, c. 10r-v, evocano *Inf.*, v. 28: «[...] in loco d'ogni luce muto», e 51: «l'aura nera [...]». Si veda inoltre, a proposito di quest'ultimo, l'originale soluzione figurativa con cui il Maestro degli Antifonari padovani ha inteso rappresentare l'azione della «bufera infernal» sugli spiriti dannati (*Inf.*, v. 31-33, 42-45).

## CANTO VI

## C. 12r, Dante e Virgilio dinanzi a Cerbero nel cerchio dei golosi

Come per quella precedente, nell'unica scena di *Inf.*, vi, l'illustratore del Laurenziano elimina gli elementi ambientali caratteristici del terzo cerchio (cfr. vv. 7-12: la «piova etterna» sotto forma di «grandine grossa» che «per l'aere tenebroso si riversa»), tenuti invece in conto da buona parte dell'iconografia dantesca, per concentrarsi sul drammatico incontro dei due pellegrini con Cerbero (vv. 13-27)<sup>50</sup>. L'indubbia dipendenza della descrizione dantesca del mostro dall'*Eneide* viene in qualche modo resa ambigua dalle parole stesse del poeta, che da un lato lo definisce come «fiera crudele e diversa» con «tre gole» (vv. 13-14), con ciò richiamando il testo virgiliano<sup>51</sup>, e dall'altro come «gran vermo» (v. 22) e «demonio» (v. 32). Così l'illustratore del Laurenziano, coerentemente con la maggior parte dell'iconografia antica, demonizza il guardiano infernale, facendone una sorta di piccolo Lucifero *trifrons*, il cui aspetto sembrerebbe essere debitore innanzitutto del tipo rappresentato dal celebre mosaico del *Giudizio Universale* di Coppo di Marcovaldo nel Battistero di Firenze, per il probabile tramite di un modello comune tanto alla sezione corrispondente dell'affresco infernale di Nardo di Cione che alla scena corrispondente del ms. Vat. Lat. 4776, c. 18v. Decisamente più orientati sull'aspetto feroce, se non proprio canino, del guardiano infernale sono invece alcuni testimoni miniati antichi come Chantilly, c. 67r, e il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152 (d'ora in poi Strozzii 152), c. 5v, cui si aggiungono testimoni quattro-

tav. 9

<sup>50</sup> Sul motivo della grandine, rappresentato in molti mss. trecenteschi e quattrocenteschi, si noti in particolare la scelta «letteralista» di Egerton, c. 12r-v. Anche la rubrica del canto pone l'accento sulla signoria di Cerbero rispetto al resto, cfr. c. 12r: «Incomincia il sexto canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale canto l'auctore punisce il peccato della gola sotto la signoria di Cerbero demonio, et qui entra nel quarto circulo dello *Inferno*. Capitolo vi°».

<sup>51</sup> *Aen.*, vi 417-18: «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat aduerso recubans immanis in antro», e più oltre, 421: «[...] ille fame rabida tria guttura pandens».

centeschi (ad es. il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 2017 [d'ora in poi Par. 2017], c. 72r, e Yates Thomps. 36, c. 11r), che risentono più decisamente dell'influenza classicistica della fonte virgiliana.

Nonostante queste trasformazioni, il Cerbero del Laurenziano conserva in maniera evidente alcuni aspetti (c. 12v, vv. 16-17: «Li occhi à vermigli, la barba unta et atra / [...] et unghiate le mani»), atti (v. 18: «graffia li spirti et inghoia et squatra») e circostanze della descrizione dantesca (il latrare caninamente «sopra la gente che quivi è sommersa», v. 15)<sup>52</sup>. A differenza del testo dantesco, invece, e in maniera del tutto singolare, il dannato ghermito dalla sinistra del mostro ghermisce a sua volta un volatile, probabilmente un piccione – vivanda tradizionalmente prelibata nelle regioni centrali d'Italia – innescando così una straordinaria applicazione figurativa del contrappasso non richiesta dal testo dantesco<sup>53</sup>. Il personaggio di Virgilio è rappresentato nell'atto di raccogliere la terra per gettarla nelle fauci del mostro (c. 12v, v. 26) e costituisce, insieme a Egerton, c. 12r, una variante minoritaria rispetto al motivo di Virgilio nell'atto di gettare la terra, che trae origine addirittura dall'iconografia tardo-antica dell'*Eneide*<sup>54</sup>. Ai piedi di Cerbero infine è visibile,

<sup>52</sup> Si noti tuttavia come alla variante *inghoia* del codice Laurenziano (presente anche in Cop. 411, c. 12v) non corrisponda la presenza di un dannato nelle fauci del mostro, altrimenti attestata nella tradizione iconografica. È lecito chiedersi a questo punto se un'omissione del genere possa costituire un elemento utile per ipotizzare l'adattamento ai due libri di un "cartone" preesistente.

<sup>53</sup> Potrebbe essere un indizio dell'origine geografica dell'illustratore, anche se bisogna tener conto che l'uso alimentare del piccione selvatico, rispetto ad oggi, era diffuso in tutta la penisola.

<sup>54</sup> L'omino nudo iscritto nella mano straordinariamente aperta di Virgilio (cfr. c. 12v, v. 25: «distese le sue spanne») è interpolazione seriore. Per quanto riguarda la variante alternativa, cfr. la scena dell'incontro di Enea e della Sibilla Cumana con Cerbero (*Aen.*, VI 419-22) raffigurata nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3225 (codice risalente al V sec. d.C.; d'ora in poi Virgilio Vaticano), c. 48r, che mostra tra l'altro sorprendenti affinità compositive (poligenetiche?) con la corrispondente scena miniata in Chantilly, c. 67r. Anche il gemello del Laurenziano, il ms. Cop. 411, c. 12v, presenta in questa scena la variante maggioritaria, così come offre una variante di Cerbero che ibrida l'aspetto canino con le fattezze diaboliche.

tagliata in parte da una consistente rifilatura del manoscritto (cfr. in questa sede De Robertis), la figura di Ciaccio col tipico *digitum argumentale* levato, in riferimento alla seconda parte del canto (cc. 12v-13r, vv. 40-93). In quest'ultimo caso il Laurenziano si conforma al resto della tradizione iconografica nell'osservare una generale "reticenza figurativa" sul contenuto biografico delle parole del dannato fiorentino.

## CANTO VII

C. 14r, *Dante e Virgilio dinanzi a Pluto nel cerchio degli avari e prodighi*

La scena che descrive *Inf.*, VII, condensa in sé, come accade spesso nelle vignette uniche di canto, più momenti diversi della narrazione. In "primo piano" si svolge l'incontro di Virgilio e Dante con Pluto (c. 14r, vv. 1-15), ricalcato sia a livello compositivo che morfologico sulla precedente scena di Cerbero<sup>55</sup>. Il guardiano del quarto cerchio vi è infatti rappresentato con fattezze diaboliche, anche se stavolta il volto è quello di un lupo, richiamo evidente alla metafora insultante formulata da Virgilio nel v. 8 (ivi): «Taci maledetto lupo!». L'immagine "lupesca" di Pluto è simile a quella di Cop. 411, c. 14v, mentre nella restante tradizione, sulla base di un cursorio esame, non sembrano riscontrarsi occorrenze altrettanto lampanti come quelle testimoniate dai due codici, se si esclude forse Egerton, c. 13v, che offre un originale tipo di "cinocefalo"<sup>56</sup>. Quanto a Virgilio, nel Laurenziano in particolare la sua mimica sembra dar corpo alle parole riportate nei primi versi del canto (la mano destra a proteggere Dante: cfr. vv. 4-6; la mano sinistra a gestire l'ostilità di Pluto: cfr. vv. 7-12). Nello sfondo del cerchio infernale è visibile

tav. 10  
tav. 9

<sup>55</sup> Anche la rubrica del canto ricalca la formula utilizzata per il canto precedente, mettendo in risalto la «signoria» e il numero del cerchio, così come la qualità del peccato che vi è punito, cfr. c. 14r: «Incomincia il septimo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale canto l'auctore punisce il peccato della avaritia et della prodigalita socto la signoria di Pluto demonio, et entra nel quarto cerchio. VII°».

<sup>56</sup> Tale motivo potrebbe derivare dall'iconografia medievale del cinocefalo, come suggerito da PONCHIA, *Frammenti*, cit., pp. 111-13, a proposito di alcune varianti iconografiche di Cerbero.

la schiera degli avari nell'atto di «voltare pesi», costituita esclusivamente da chierici e in particolare da alti prelati (vescovi, cardinali o papi), indossanti le tipiche mitre (c. 14 $\nu$ , vv. 37-48), mentre la variante di Cop. 411, cc. 14 $\nu$ -15 $r$ , raffigura chiaramente lo scontro tra i due emicicli di dannati.

## CANTO VIII

C. 16 $r$ , *Dante e Virgilio traghettati da Flegiàs sul fiume Stige, e sulla riva l'ingresso della Città di Dite*

Anche nel caso della prima scena del canto VIII il confronto con le immagini corrispondenti del ms. Cop. 411 risulta utile per misurare lo scarto innovativo prodotto dai testimoni rispetto a un modello comune. Al pari, e forse anche meglio, delle più antiche recensioni miniate<sup>57</sup>, che raffigurano correttamente due torri come limiti scenografici dell'episodio (la prima, menzionata tra fine VII e inizio VIII canto, sulla quale compaiono «due fiammecte», c. 16 $r$ , v. 4; l'altra, vista da Dante e Virgilio «da lungi render cenno», v. 5), il ms. Cop. 411, c. 16 $\nu$ , presenta infatti un'articolata organizzazione figurativa che traduce in maniera impeccabile tanto l'episodio dei segnali luminosi delle torri (vv. 1-12), quanto il primo episodio drammatico del canto, cioè l'incontro di Dante con Filippo Argenti nello Stige: all'interno dell'iniziale del canto di questo codice, infatti, Dante e Virgilio osservano la cima di una torre dalle cui finestre irradiano due fiamme (vv. 3-4: «li occhi nostri n'andar suso a la cima / per due fiammette che i vedemmo porre»). Un'altra torre, che mostra sul lato un lembo della cinta muraria e reca in cima una fiammella, è invece posta nel margine destro del foglio, traducendo quindi in scarto «semiotico» rispetto al consueto spazio figurativo la lontananza espressa dal testo dantesco (vv. 5-6: «e un'altra da lungi render cenno, / tanto ch'a pena il potea l'occhio tòrre»). Nel margine inferiore invece è raffigurato il momento, estremamente drammatico, in cui Virgilio respinge nell'acqua fangosa dello Stige Filippo Argenti, insultandolo (vv. 40-42:

<sup>57</sup> Cfr. Chantilly, cc. 75 $\nu$ -76 $r$ ; Pal. 313, c. 18 $\nu$ ; Strozzi 152, c. 7 $r$ ; Filippino, c. 18 $\nu$ .

«Allor distese al legno ambo le mani; / per che 'l maestro accorto lo sospinse, / dicendo: "Via costà con li altri cani!"»), mentre a destra e a sinistra della barca si notano anime che si azzuffano, probabile riferimento allo «strazio» procurato a Filippo Argenti dalle «genti fangose» (vv. 58-59).

Se è lecito supporre che questa notevole organizzazione delle immagini abbia origine dall'antigrafo figurativo perduto, d'altra parte il Laurenziano presenta innovazioni che a questo punto possono definirsi singolari: nel margine del foglio si incontra l'unica torre raffigurata, corrispondente a quella della Città di Dite, sulla cui sommità sono poste tre fiammelle, una delle quali leggermente scostata dalle altre due: probabile soluzione compromissoria adottata dall'illustratore per «salvare» il motivo delle tre fiamme nel riassetto figurativo sulla pagina del nuovo codice. Inoltre, in virtù della presenza evidente della cinta turrita della Città di Dite – che introduce un motivo scenografico ripetuto per ben tre volte nelle scene successive –, la scena descritta dal Laurenziano si riferirà più propriamente al momento in cui la barca di Flegiàs con Dante e Virgilio, dopo l'episodio di Filippo Argenti, si approssima alla città infernale (c. 17 $r$ , vv. 67-69). Il nocchiero Flegiàs è raffigurato, in linea con la maggior parte dell'iconografia dantesca, con fattezze demoniache<sup>58</sup>: il tratto delle zampe palmate è condiviso, a quanto pare, col solo ms. New York, Pierpont Morgan Library, M676, c. 14 $\nu$ . La porta che rigurgita vampe di fuoco richiama il motivo della porta d'inferno già adottato nell'episodio di *Inf.*, III (cfr. sopra), sebbene qui contribuisca a rendere visivamente l'impressione del «fuoco eterno» che «affuocha» al suo interno gli edifici della città (cfr. c. 17 $r$ , vv. 70-81).

C. 17 $r$ , *Virgilio affronta i diavoli davanti all'ingresso della Città di Dite*  
La scena illustra il secondo episodio fondamentale del can-

<sup>58</sup> A parte, come ricordato in BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 127 n. 4, i mss. Egerton, c. 16 $r$ ; Altona, c. 16 $r$ , e probabilmente anche Chantilly, c. 76 $r$  (nel quale le ali di pipistrello possono essere state aggiunte dopo).

to, quello del teso confronto tra Virgilio e i diavoli di fronte alla porta di Dite e, nonostante si sviluppi su uno spazio di più ampio respiro rispetto a quello della scena corrispondente di Cop. 411, c. 18 $\nu$ , i due testimoni mostrano indubbi punti di contatto dal punto di vista della composizione e della morfologia dei personaggi. L'episodio raffigurato comincia con una terzina che nel codice Laurenziano è imminente alla scena *en bas de page* (c. 17 $r$ , vv. 82-84: «I vidi più di mille in su le porte [...]»), sviluppandosi per il resto sul verso della carta seguente (c. 17 $\nu$ , vv. 86-111). L'animata gestualità che accompagna l'interlocuzione di Virgilio con uno dei diavoli intende probabilmente tradurre – in maniera forse più efficace nel codice Laurenziano che in quello danese – il momento in cui la guida «fece segno / di voler lor parlar segretamente» (vv. 86-87; si noti in particolare l'indice abbassato rivolto verso il diavolo, in segno di scambio confidenziale, accompagnato dal gesto dell'altra mano aperta e più elevata, come gesto tipico di interlocuzione). L'esito di questo scambio è chiaramente visibile nella scena seguente, che illustra ciò che è narrato alla fine del canto e all'inizio del successivo.

## CANTO IX

C. 18 $r$ , *Dante e Virgilio di fronte alla porta chiusa della Città di Dite, con diavoli sporgenti dalle mura e dalla torre*

La scena illustra il drammatico momento dell'affronto “diabolico” subito da Virgilio, culminato nella chiusura della porta della Città di Dite. La narrazione dell'episodio si divide tra le ultime terzine del canto precedente (c. 18 $r$ , vv. 118-26) e le prime del canto successivo (c. 18 $r$ - $\nu$ , vv. 1-33), come è del resto spiegato anche nella rubrica<sup>59</sup>. Dante e Virgilio discutono davanti alla porta serrata di Dite, irrisi dai diavoli che si affacciano dalle mura e dalla torre. L'assenza dell'immagine nel codice danese questa volta non può aiutare a stabilire confronti. Stan-

<sup>59</sup> Laur. 40.7, c. 18 $r$ : «Incomincia il nono canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale si tracta della materia di sopra toccata [...]».

do alla mimica dei due pellegrini (Virgilio che da un lato guarda Dante e dall'altro tende gli avambracci verso la porta; Dante che risponde sollevando la tipica *manus loquens*), la scena dovrebbe riferirsi, più che al momento dell'esclamazione sdegnosa di Virgilio presente del canto VIII (c. 18 $r$ , v. 120: «chi m'è negate le dolenti case!»), al momento di *Inf.*, IX, in cui lo scambio con Dante è introdotto da un'altra drammatica esclamazione (c. 18 $\nu$ , vv. 7-9: «Pur a noi converrà vincer la punga [...] / O quanto tarda a me ch'altri qui giunga!»)<sup>60</sup>.

C. 19 $\nu$ , *Dante e Virgilio assistono all'apertura della porta della Città di Dite da parte del messo di Dio*

La seconda scena del canto è anche l'ultima a svolgersi al di fuori delle mura della Città di Dite, e illustra in particolare l'apertura della porta da parte del messo divino «con una verghetta» (cfr. 19 $\nu$ , vv. 88-90) e la visione degli avelli infuocati. Rispetto alle immagini precedenti, la cinta muraria e la torre appaiono qui significativamente vuote, in riferimento ai vv. 79-81: «Vid'io più di mille anime destructe / fuggir così dinanzi ad un ch'al passo / passava Stige colle piante asciutte». Questo aspetto è presente anche nel ms. Cop. 411, c. 19 $\nu$ , che, pur comprimendo la scena in uno spazio più ridotto del margine (cioè entro le righe verticali dello specchio di scrittura del poema), presenta alcune innegabili affinità tipologiche e compositive con il ms. Laurenziano. Da entrambi gli esemplari è inoltre del tutto sacrificato l'episodio dell'incontro con le Furie e della conseguente invocazione di Medusa, testimone altrimenti di un'indubbia fortuna nell'iconografia dantesca: ciò induce a credere che l'attenzione posta sulla sacralità e sulla potenza dell'intervento divino, accentuata dalla “solitudine” del castello, sia da addebitare all'illustratore dell'antigrafo comune ai due esemplari<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Un'identica gestualità è riscontrabile nel ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74 [d'ora in poi Par. 74], c. 26 $r$ .

<sup>61</sup> Nell'iconografia antica della *Commedia* l'assoluta “solitudine” che accompagna il passaggio del messo sembrerebbe essere osservata, insieme al codice Laurenziano e danese, dai soli ms. Filippino, c. 23 $r$ , e da Bud. Ital. 1, c. 8 $\nu$ .

C. 20r, *Gli avelli infuocati del cerchio degli eretici*

La scena si legge in continuità con la precedente e svela ai due pellegrini (così come al lettore/spettatore) gli avelli arroventati dalle fiamme posti all'interno delle mura di Dite<sup>62</sup>. Il ms. Laurenziano, come già osservato in altre occasioni, allarga qui su due pagine la scena che Cop. 411 condensa nello spazio di un solo margine. Tale scelta permette di far aderire l'effetto visivo a quello risultante dalla descrizione del sesto cerchio introdotta alla fine del canto e presente sulla stessa carta che riporta l'illustrazione (c. 20r, vv. 109-21: «Com'io fui dentro l'occhio intorno invio / [...] / Si come ad Arli, ove il Rodano stagna / sì come a Pola presso del Quarnaro / [...] / fanno sepolcri tucti in loco varo / così facevan quivi in ogni parte / salvo che [...] / tra li avelli fiamme erano sparte / per le quali eran sì del tutto accesi, che ferro più non chiede verun arte. / Tucti li lor coperchi eran sospesi [...]»).

## CANTO X

Cc. 20v-21r, *Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti parlano a Dante dall'interno dei loro sepolcri infuocati*

La scena di *Inf.*, x, si dispiega sui margini di una "pagina doppia" e illustra il momento del lungo scambio tra Dante e i due celebri personaggi fiorentini (cc. 20v-21r, vv. 22-120). Anche in questo caso l'illustratore del Laurenziano raddoppia una scena che nel ms. Cop. 411 è limitata al margine inferiore della sola c. 21r, e anche in questo caso, come nell'illustrazione precedente, l'estensione permette un più efficace collegamento delle immagini col testo cui si riferiscono<sup>63</sup>. A sinistra è descritto il mo-

<sup>62</sup> La scena, impropriamente assegnata al canto successivo da BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 232, si aggancia ad esso per il tramite della rubrica di quest'ultimo, posta sulla stessa carta: «Incomincia il decimo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l'auctore tracta della materia precedente, cioè del sexto circulo d'inferno et della cictà di Dite, dove allato alle mura della dicta cictà punisce li heretici in tombe di fuoco noman-done alcuni come appare».

<sup>63</sup> Una simile suddivisione è visibile in Vat. Lat. 4776, cc. 33v e 36r.

mento del confronto tra Dante e Farinata: un confronto la cui tensione è icasticamente sottolineata, nel codice Laurenziano così come in Cop. 411, dall'incontro minaccioso dei loro *digita argumentalia*. Il gesto di Virgilio, che con una mano accompagna Dante nella direzione del dannato e col palmo dell'altra verso l'alto "presenta" a Dante il capo dei ghibellini fiorentini, comune ai due testimoni, è credibilmente riferibile alla celebre terzina (c. 20v, vv. 31-33: «Et ei mi disse: "Volviti che fai? Vedi là Farinata che s'è dricto, / dalla cintola in su tutto il vedrai»), che nel Laurenziano precede immediatamente la scena nel margine.

Nel margine inferiore di c. 21r è dipinto invece il dramma di Cavalcante de' Cavalcanti, che esce dal sepolcro soltanto fino al mento (vv. 52-54). La differenza di taglia tra le due anime, così come la precedenza di Farinata su Cavalcante, è osservata dal Laurenziano e dal ms. danese (in quest'ultimo l'immagine di Cavalcante è più in basso rispetto a quella di Farinata). L'atteggiamento dimesso della figura nei due testimoni riflette l'incertezza e lo smarrimento che caratterizzano il personaggio nei versi danteschi (cc. 21r-22v, vv. 52-72).

## CANTO XI

C. 22v, *Virgilio spiega a Dante la struttura dell'inferno*

È stato osservato come l'illustrazione del canto xi, occupato per lo più dalla spiegazione di Virgilio a Dante della complessa struttura dell'inferno, andasse «beyond the capacity of the illustrators» che si limitano a mostrare la tomba di papa Anastasio o a dare una «vague indication of the three rings of the next circle»<sup>64</sup>: così i curatori del tuttora indispensabile volume *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'* interpretano i tre cerchi variamente raffigurati in una parte della tradizione iconografica della *Commedia*, e in particolare – ciò che interessa qui – nei mss. Laurenziano e Cop. 411, c. 23r. Salvo che il riferimento testuale che questa tradizione presuppone non è propriamente ai vv. 28-30 del canto («Di violenti il primo cerchio è

<sup>64</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 130.

tutto; / ma perché si fa forza a tre persone, / in tre gironi è distinto e costruito»), bensì piuttosto ai vv. 16-18 («“Figliuol mio, dentro da cotesti sassi”, / cominciò poi a dir, “son tre cerchietti / di grado in grado, come que’ che lassi”»), nei quali i «tre cerchietti» corrispondono ai tre cerchi infernali successivi a quelli (sei) finora esplorati dai due pellegrini<sup>65</sup>. Lo proverebbero, come si è tentato di dimostrare altrove, i diagrammi circolari presenti sulle carte di guardia dell’antichissimo ms. Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, 190 (datato 1336), i quali riproducono visualmente proprio la descrizione di Virgilio presente nel canto IX, e di questa offrono, data la vetustà del codice, la più antica illustrazione<sup>66</sup>.

Rispetto alla rappresentazione “destrutturata” del diagramma del codice Landiano (per cui si rinvia allo studio citato nella nota precedente), la concentricità di questi tre cerchi è per lo più osservata dalla maggior parte della tradizione (cfr. il diagramma di Altona, c. 19r, e il tipo del ms. Roma, Biblioteca Angelica, 1102 [d’ora in poi Ang. 1102], c. 9v, e di Yates Thomps. 36, c. 20r, oppure il tipo del “pozzo infernale” a forma piramidale (cfr. v. 17: «di grado in grado») presente in Holk. misc. 48, p. 16; nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 276 [d’ora in poi Marc. It. IX 276], c. 8r, e nel ms. Par. 74, c. 33r), ad eccezione però dei soli Laurenziano e Cop. 411, che presentano invece la singolare soluzione dell’incastonamento dei «tre cerchietti» nella roccia (cfr. v. 16: «dentro da cotesti sassi»). La

<sup>65</sup> Nel codice Laurenziano, del resto, è la rubrica stessa del canto a sottolineare questa interpretazione; cfr. c. 22v: «Incomincia lo undecimo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l’auctore distingue li tre cerchi, l’uno ch’è posto socto la custodia del Minotauro, e questo si distingue in tre gironi; l’altro è posto socto la custodia di Gerione, et questo distingue in x malebolge; l’ultimo ch’è posto sotto la custodia delli giganti, et questo si distingue in quattro parti. Nel primo si punisce i violenti; nel secondo li fraudolenti, nel terzo li traditori [...]».

<sup>66</sup> Cfr. G. FERRANTE-CIRO PERNA, *L’illustrazione della ‘Commedia’*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 7-9 novembre 2016, a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma 2018, pp. 307-41, alle pp. 315-19.

soluzione dei due esemplari ha un forte valore “coniuntivo” che prova, insieme a specifici elementi figurativi analizzati altrove, l’esistenza di un modello comune ad entrambi, il quale doveva presentarsi – come è già stato osservato – piuttosto nella consueta disposizione del manoscritto danese, e cioè con la coppia Dante-Virgilio iscritta nell’iniziale di canto, con la tomba scoperchiata del papa Anastasio nel margine destro e con la roccia con i tre cerchi incassati nel margine inferiore.

## CANTO XII

C. 24v, *Dante e Virgilio davanti al Minotauro*

La prima scena del canto XII rappresenta il momento dell’incontro con il Minotauro sulle soglie del VII cerchio, in cui sono dannati i violenti (cfr. c. 24v, vv. 11-27). La particolare conformazione della roccia fa riferimento alla «puncta della rocta laccha» in cui «l’infamia di Creti era distesa» (vv. 11-12)<sup>67</sup>. Nel codice Cop. 411, c. 25r, la scena è inclusa nell’iniziale *E*, con lo spazio superiore occupato dal centauro e dai due pellegrini e quello inferiore da uno scorcio della «rivera del sangue» (c. 25v, v. 47). Nell’iconografia dantesca il Minotauro è comunemente rappresentato col corpo di un toro sul quale è innestato un busto umano, alla maniera dei centauri. Il mostro può presentarsi barbuto o meno, cornuto o meno; armato di clava o arco. Questo tipo principale corrisponde alla consueta rappresentazione medievale del Minotauro e offre alcune varianti minoritarie, come quella che prevede che la sola testa umana sia impiantata nel corpo taurino (cfr. Egerton, c. 21v; Ang. 1102, c. 10r; Madrid, Biblioteca Nacional, 10057 [d’ora in poi Madrid 10057], c. 22v)<sup>68</sup>:

tav. 10

<sup>67</sup> Nel codice il mostro è indicato dalla didascalia «Minutauro», scritta dalla mano mercantesca che appone le chiose.

<sup>68</sup> Per questa variante minoritaria cfr., al di fuori dell’iconografia dantesca, il ms. Dijon, Bibliothèque Municipale, 0562, c. 115r, testimone miniato della diffusa *Histoire ancienne jusqu’à César*. Sul Minotauro della tradizione iconografica dantesca come tipo più generalmente medievale, cfr. A. MAZZUCCHI, «*Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri*». *Lettura del canto XII dell’Inferno*, in ID., *Tra ‘Convivio’ e ‘Commedia’*. Son-

tav. 14

l'unica eccezione sembra essere rappresentata da Bud. Ital. 1, c. 10v, che mostra un Minotauro conforme all'iconografia classica, cioè con la testa di toro e un corpo antropomorfo<sup>69</sup>. Al tipo maggioritario conviene la coppia di Laurenziano e Cop. 411, con la differenza che il ms. Laurenziano lo rappresenta con le corna e in posa e forme molto simili al disegno presente sulle carte del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035, c. 20v, codice, com'è noto, autografo di Boccaccio. I *digita argumentalia* levati l'uno contro l'altro di Virgilio e del custode infernale, presenti su molti testimoni, fanno senza dubbio riferimento al loro confronto agli inizi del canto (vv. 16-21).

#### C. 25r, *Dante e Virgilio incontrano tre centauri*

La seconda scena del canto rappresenta l'incontro dei pellegrini con tre centauri, strumenti punitivi del primo girone del VII cerchio. La scena sembra riferirsi particolarmente al momento in cui i tre si staccano dalla schiera dei loro compagni per andare incontro a Dante (c. 25r, vv. 55-75). Il ms. Cop. 411, c. 26r, presenta una scena abbastanza simile, ponendo tuttavia la coppia dei pellegrini e i centauri sulle rive opposte della riviera di sangue nel quale sono immersi i dannati del girone. Oltre alla disposizione dei personaggi, i due testimoni mostrano singolari affinità anche nella modalità di rappresentazione: ad esempio, nel Laurenziano l'illustratore si dimentica di raffigurare il busto di uno dei tre centauri; lo stesso personaggio, nel ms. danese, risulta avere un busto appena accennato. Nel Laurenziano i tre centauri indossano una sorta di strano copricapo "frigio" dalla punta allungata, forma che si presenta, identica, anche sul centauro centrale del ms. danese<sup>70</sup>.

*daggi di filologia e critica dantesca*, Roma 2004, pp. 73-126, partic. alle pp. 93-101, e il relativo inserto iconografico.

<sup>69</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I pp. 130-31. Una variante "ibrida" – in posizione eretta, con testa di toro, busto umano e addome taurino – presenta invece il ms. Oxford, Bodleian Library, Canonici 108, c. 11r.

<sup>70</sup> La singolarità della forma di questo berretto (della quale nessun'altra occor-

#### C. 26r, *Dante in groppa al centauro Nesso e Virgilio nel girone dei violenti contro il prossimo*

La terza scena del canto si riferisce al momento in cui Nesso esegue l'ordine impartitogli da Chirone, che aveva acconsentito alla richiesta di Virgilio di trovar loro una guida per guardare il Flegetonte (cfr. cc. 25v-26r, vv. 91-102): Dante infatti è montato sulla sua groppa e si appresta ad attraversare il fiume, mentre Virgilio li segue da dietro, a piedi. Tale scena manca del tutto in Cop. 411, ma il confronto con la tradizione che la raffigura mostra che questa corretta interpretazione del testo dantesco (cfr. vv. 95-96: «e che porti costui in su la groppa, / ché non è spirito che per l'aere vada») viene osservata solo episodicamente (cfr. Ang. 1102, c. 10r, che omette Virgilio e mostra soltanto Dante in groppa a Nesso, e il più tardo Urb. 365, c. 30v), mentre la maggior parte raffigura anche Virgilio sulla groppa di Nesso (cfr. Chantilly, c. 99r; Altona, c. 21r; Yates Thomps. 36, c. 21v; Par. 2017, c. 147r, ecc.).

#### CANTO XIII

#### C. 26v, *Virgilio induce Dante a staccare un ramo da una pianta nella selva dei violenti contro sé stessi*

La prima scena del XIII canto immortalava il "patetico" episodio iniziale in cui Dante, all'interno del cupo bosco dei suicidi prospiciente il Flegetonte, è spinto dalla sua guida a spezzare un ramoscello di una pianta in cui è stato condannato a trasformarsi Pier delle Vigne (cc. 26v-27r, vv. 1-31). Si tratta di un tema codificato già in antico dall'iconografia dell'episodio virgiliano di Polidoro in *Aen.*, III 5-22 (cfr., ai due estremi di un arco temporale di circa un millennio, Virgilio Vaticano, c. 24v, del V sec., e Par. Lat. 7939A, c. 85r, del 1458), e ripreso puntualmente dagli illustratori della *Commedia*, che lo adattano allo scenario dantesco con la creazione di una selva di alberi contorti e spinosi sulle cui cime sono appollaiate le Arpie (cfr. vv. 10-15),

renza mi è parso di riscontrare nell'iconografia dantesca) costituisce un ulteriore elemento di congiuntività tra i due testimoni analizzati.



creature mostruose prese in prestito da un altro suggestivo episodio virgiliano (*Aen.*, III 210 sgg.) e raffigurate come uccelli (per lo più aquiliformi: cfr. vv. 13-15) con volto femminile. Del passaggio dantesco i mss. Laurenziano e Cop. 411, c. 27r (iniziale *N*), raffigurano – sebbene in due versioni questa volta morfologicamente e tipologicamente differenti – il momento dello schianto della pianta da parte di Dante e quello della lunga conversazione con Pier delle Vigne, in essa trasmutato (risp. cc. 27r sgg. e 28v sgg., vv. 28-108): il primo include l'atto di Dante nel contesto più ampio della selva; il secondo opera un "ingrandimento" sulla singola pianta oggetto dell'imminente scempio, sui cui rami concentra tutte le Arpie. Tale divergenza può indurre a pensare ad una verosimile contaminazione, per una delle due varianti, di modelli concorrenti con l'immediato modello comune<sup>71</sup>. Nella pianta spezzata di entrambi i testimoni non è nascosto il volto del dannato, a differenza di come invece accadrà per il cespuglio-fiore della scena seguente.

*C. 28r, Dante e Virgilio discutono con un suicida trasformato in cespuglio; due scialacquatori sono inseguiti da cagne*

Con questo disegno si rappresenta l'irruzione nella scena della selva di due scialacquatori inseguiti da cagne nere e il successivo dialogo di Dante e Virgilio con un cespuglio (c. 28r-v, vv. 115-51). Anche in questa immagine il Laurenziano mostra di non seguire da vicino la soluzione proposta da Cop. 411, c. 28r, il quale sembrerebbe concentrarsi piuttosto sul momento in cui, uscite di scena le anime dei due scialacquatori, irrompono fulminee alle loro spalle le nere cagne (c. 29r, vv. 124-26). Entrambi i mss. mostrano tuttavia il volto dell'innominato suicida fiorentino fare "capolino" dal vegetale in cui è trasmutato (un più corretto cespuglio di rovi nel Laurenziano e un singolare girasole nel ms. danese). Nel suo complesso, la scena del Lau-

<sup>71</sup> La variante del Laurenziano mostra ad ogni modo innegabili affinità con il ms. Vat. Lat. 4776, c. 46r.

renziano ha anche in questo caso innegabili punti di contatto, dal punto di vista compositivo e inventivo, con quella della "famiglia fiorentina" rappresentata dall'affresco di Nardo di Cione a Santa Maria Novella e dai più tardi Vat. Lat. 4776, c. 46r-v, e Par. 74, c. 39r.

#### CANTO XIV

*C. 29r, Dante e Virgilio nel girone dei violenti contro Dio*

L'unica scena di questo canto tenta di rendere visivamente la «diversa legge» (c. 29r, v. 21) a cui sono sottoposti i dannati del terzo girone del VII cerchio (bestemmiatori, sodomiti e usurai), facendo riferimento ad una terzina che nel ms. Laurenziano precede immediatamente l'illustrazione (cfr. vv. 22-24: «Supin giaceva in terra alcuna gente, / et altra si sede a tutta raccolta, / et altra andava continüamente»), mentre trascura il motivo delle «dilatate falde» di fuoco (c. 29v, v. 29) che piovono dal cielo, facilmente frequentato dalla tradizione. D'altra parte l'illustrazione del ms. Cop. 411, distribuita tra iniziale (Dante e Virgilio) e scena dei dannati sviluppata tra due margini inferiori adiacenti (cc. 29v-30r) e dipendente anche in questa occasione da un modello diverso, oltre a rimarcare debitamente la varietà della posizione dei dannati e la pioggia di fuoco, fa efficacemente riferimento al momento in cui «sança riposo mai era la tresca / de le misere mani, or quindi or quinci / et scotendo da sé l'arsura fresca» (vv. 40-42), terzina che non a caso è posta nel manoscritto a ridosso di una delle due sezioni marginali della scena (c. 30r). Non del tutto chiaro è comunque il motivo della costituzione, così nel Laurenziano come nel ms. danese, di un gruppetto di tre dannati in posizione eretta e interagenti con Dante e Virgilio, allorché in buona parte della tradizione antica (cfr. Strozzii 152, c. 12r; London, British Library, Additional 19587 [d'ora in poi Add. 19587], c. 22v; Holk. misc. 48, p. 21; Marc. It. IX 276, c. 10r) la schiera dei dannati del girone è introdotta a sinistra da un solo uomo barbuto seduto raffigurante Capaneo (vv. 43-72). Probabilmente la scelta anticipa il motivo dei tre sodomiti fiorentini raffigurati nel XVI canto.

## CANTO XV

C. 31r, *Dante e Virgilio incontrano Brunetto Latini; dietro altri sodomiti*

Nel canto consacrato all'incontro con Brunetto, l'unica scena che lo illustra nel codice non poteva non fissare il momento cruciale del riconoscimento (c. 31r-v, vv. 22-33) tra il notaio fiorentino, che trattiene Dante per la veste (c. 31v, vv. 23-24: «mi prese / per lo lembo e gridò: "Qual meraviglia!"») <sup>72</sup>, e quest'ultimo, che discerne i lineamenti del suo maestro nonostante il «cotto aspetto» (v. 26). Il gesto di Dante, con la mano sinistra eloquentemente tesa verso il suo interlocutore, non può che rimandare alla celebre frase «et chinando la mano alla sua faccia / risposi: sete voi qui ser Brunecto?» (vv. 29-30), mentre i movimenti dei compagni di pena conferiscono a tutta la scena una tensione patetica notevole per il livello espressivo di questo artista. Anche in questo canto il ms. Cop. 411, c. 32r, opta per una soluzione figurativa del tutto diversa da quella del suo "collega" fiorentino. Sempre accompagnata dalla pioggia di fiamme (cui il Laurenziano preferisce uno sviluppo di fiamme dal suolo), la scena *en bas de page* si articola su due livelli sovrapposti: nel livello inferiore corre la schiera dei sodomiti, al centro della quale è raffigurato Brunetto nell'atto di tirare il lembo della veste di Dante (cfr. vv. 23-24), posto invece con Virgilio nel livello superiore (cfr. v. 1: «ora cen porta l'un dei duri margini») e raffigurato nell'atto di chi va «chinando la mano» alla «faccia» del suo maestro (cfr. c. 32v, vv. 29-30) <sup>73</sup>.

## CANTO XVI

C. 33r, *Dante e Virgilio incontrano i tre sodomiti fiorentini: Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandini e Iacopo Rusticucci*

La scena raffigura l'incontro di Dante con i tre sodomiti fio-

<sup>72</sup> L'afferrare il lembo della veste di Dante è motivo peculiare del Brunetto figurato: cfr. Pal. 313, c. 35v; Egerton, c. 27r; Bud. Ital. 1, c. 13v; Strozzii 152, c. 13r; Holk. misc. 48, p. 22; Add. 19587, c. 24v, e così via.

<sup>73</sup> Sulla costituzione di un doppio livello in questa scena e sugli equivoci che esso produce in parte della tradizione iconografica, cfr. FORTE, *Errors in miniatura*, cit., pp. 171-72.

rentini, raccontato nella prima parte del canto (vv. 1-90). Della rappresentazione dei tre dannati si coglie il loro muoversi rapidamente in circolo (c. 33v, vv. 20-21: «e poi c'a nnoi fuor giunti, / fenno una rota di sé tucti et trei»). La descrizione della «ruota» dei tre dannati, non sempre colta nei giusti termini dalla tradizione iconografica antica <sup>74</sup>, è appena accennata dall'illustratore del Laurenziano, più attento a mostrare la dinamica dei corpi in movimento, accompagnata dall'agitarsi dei lunghi capelli di uno di loro e dal tendere delle mani di ognuno verso Dante in segno di contatto fatico. Il ms. Cop. 411, c. 34r, offre una variante in cui alla composizione è aggiunta la «torma» da cui i tre fiorentini «si partiro» (v. 4): un motivo non infrequente nella tradizione (cfr. Add. 19587, c. 26r; Strozzii 152, c. 14r).

## CANTO XVII

C. 35v, *Dante e Virgilio incontrano Gerione*

Il canto porta a soluzione, con l'arrivo del mostro Gerione dal fondo della «ripa discoscusa» che separa il settimo dall'ottavo cerchio, la *suspense* narrativa creata dalle ultime terzine del canto precedente (*Inf.*, xvi 130-36). Nel Laurenziano la prima scena del canto descrive l'approdo della «fiera colla coda aguçça» sulla sabbia dell'ottavo cerchio (cfr. c. 35v, vv. 1-27). Il testo dantesco e la corrispondente iconografia sono il risultato del divario che si era creato nel Medioevo tra il Gerione della mitologia classica e la figurazione medievale. Oggi si è portati ad attribuire alla fantasia dantesca (con influenze derivate per lo più dalla scrittura apocalittica cristiana e contaminazioni dalla zoologia classica e medievale: cfr. lo stellione e la manticora) la nuova versione del mostro presente nella *Commedia* <sup>75</sup>. Essa, tut-

tav. 15

<sup>74</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 136.

<sup>75</sup> Cfr. F. SALSANO, s.v. *Gerione*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. U. BOSCO, 6 voll., Roma, III 1971, pp. 124-26, e, più recentemente, G. LEDDA, *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale*. Atti della Giornata di studi, Roma, 5 giugno 2012, a cura di G. Crimi e L. Marozzi, Roma 2013, pp. 92-113; M. CORRADO, *Il Gerione dantesco tra tradizione mitografica e illustrativa*, in «Rivista di studi danteschi», XIII 2013, pp. 422-33.

tavia, rivela una notevole somiglianza con la versione dell'iconografia di Scilla – mostro marino di ascendenza omerica – diffusasi in età imperiale, ed in particolare con la descrizione fatta in *Aen.*, III 424-28 (riferimento a quanto pare inedito)<sup>76</sup>, salvo che il testo dantesco rimpiazza la coda biforcuta del delfino dell'*Eneide* con una coda serpentina munita di una punta velenosa a mo' di scorpione:

*Inf.*, XVII 10-27

La faccia sua era faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto; / due branche avea pilose insin l'ascelle; / lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle. / [...] / Nel vano tutta sua coda guizzava, / torcendo in sù la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava.

*Aen.*, III 426-28

prima hominis facies et pulchro pectore uirgo / pube tenuis, postrema immani corpore pistris / delphinum caudas utero commissa luporum<sup>77</sup>.

Lo stesso Virgilio, nell'elenco dei «multa [...] variarum monstra ferarum» che Enea e la Sibilla incontrano nell'Ade (*Aen.*, VI 285 sgg.) accenna, appena prima di Gerione (v. 289: «forma tri-corporis umbrae»), alla presenza di «Scyllaeque bifformes» (v. 286). Inoltre, nella più antica testimonianza iconografica nota del passaggio virgiliano (Virgilio Vaticano, c. 47v), proprio accanto a Gerione con triplo corpo umano – nella fila centrale, a sinistra – appare un'immagine di Scilla straordinariamente simile alle immagini di Gerione che si incontrano nei codici miniati danteschi, ms. Laurenziano incluso: a parere di chi scrive, non è del tutto impossibile che una confusione nell'identificazione delle due figure (per mezzo delle didascalie apposte su

<sup>76</sup> La bibliografia pregressa, pur avendo sottolineato le qualità “acquatiche” del mostro dantesco, non lo ha finora mai messo in relazione con il passo virgiliano.

<sup>77</sup> ‘In alto parvenza umana e fanciulla dal bel petto / fino all'inguine; in basso mostro dal corpo smisurato / unendo code di delfini e ventre di lupi’.

eventuali copie medievali tratte dalla miniatura) sia all'origine dell'invenzione dantesca e della sua relativa iconografia<sup>78</sup>.

Quanto alla scena del Laurenziano, il gesto di Virgilio fa chiaro riferimento alla prima terzina del canto (vv. 1-3: «Ecco la fiera colla coda aguçça / che passa i monti e rompe i muri et l'armi; / ecco colei che tucto 'l mondo appuçça»), mentre l'aspetto e la posa della bestia mostruosa seguono, come si può osservare, abbastanza da vicino il testo dantesco, tranne che per l'introduzione delle ali, tratto piuttosto tardo e probabilmente toscano (cfr. il Gerione dell'affresco di Nardo di Cione e i mss. Vat. lat. 4776, c. 60r; Yates Thomps. 36, c. 30v, ecc.), e per il volto esplicitamente femminile, e non soltanto giovanile, tratto che rimanda invece a una tendenza più padana (per cui cfr. in particolare i mss. Marc. It. IX 276, c. 12r, e Padova, Biblioteca del Seminario, 67, c. 52v; il fiorentino Pal. 313, c. 40r, sembra mostrare piuttosto le fattezze di un giovane imberbe). Il ms. Cop. 411, c. 36r, introduce una variante significativa nell'illustrazione del canto: la scena è articolata nei due occhielli dell'iniziale *E*, nel più alto dei quali è Dante che incontra gli usurai, mentre in quello inferiore è visibile Dante e Virgilio in groppa a Gerione. Il mostro qui è rappresentato, diversamente dal Laurenziano e in linea invece con una parte della tradizione iconografica, con volto di uomo barbuto (cfr. v. 10: «la faccia sua era faccia d'uom giusto»)<sup>79</sup> e con la coda visibilmente biforcuta: argomenti questi di una derivazione, per i due testimoni, da modelli diversi.

tav. 16

#### C. 36r, *Dante incontra gli usurai*

Sul margine della carta adiacente alla precedente si sviluppa la scena dell'incontro di Dante con gli usurai e in particolare con Reginaldo degli Scrovegni (vv. 34-78). L'illustratore riporta

<sup>78</sup> Sulla tradizione iconografica di Scilla fino all'Alto Medioevo e sull'importanza della miniatura del Virgilio Vaticano, cfr. G.M.A. HANFMANN, *The Scylla of Corvey and her ancestors*, in «Dumbarton Oaks Papers», vol. 41 1987, pp. 249-60, partic. a p. 250.

<sup>79</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 139 e n. Il tipo danese sembra prossimo alle testimonianze tarde di Ang. 1102, c. 14v; Par. 74, c. 50v; Par. 2017, c. 199r.

con precisione alcuni dettagli della descrizione dantesca, come la posizione dei dannati (cfr. c. 36r, v. 36: «gente seder propinqua al luogo scemo»); il pendere delle borse al loro collo, motivo dell'iconografia degli avari-usurai codificato da almeno un secolo (cfr. ad es. l'avarò del timpano della Cattedrale di Conques, XII sec.)<sup>80</sup>, e il dolore della pena espresso dal viso (cfr. c. 36r, v. 46: «per li occhi fuor scoppiava lor duolo»; vv. 52-53: «Poi che nel viso a certi li occhi porsi / nel qual il doloroso foco cascà»), mentre il confronto tra Dante e Reginaldo è reso, come d'abitudine, con il contende dei loro *digita argumentalia*.

## CANTO XVIII

C. 37v, *Rappresentazione di Malebolge*

La prima illustrazione del canto XVIII si riferisce alla descrizione di Malebolge presente nella parte iniziale (vv. 1-18). Si tratta di una descrizione che, come aveva già notato Peter Brieger, «baffled the illustrators»<sup>81</sup>, i quali per lo più ne omettono la rappresentazione, salvo nei casi – ancora trecenteschi – di Strozzi 152, c. 15r, e Add. 19587, c. 29v (entrambi derivanti da un medesimo prototipo), che presentano un diagramma di dieci cerchi concentrici all'interno del quale è raffigurato un pozzo (Strozzi 152) o Lucifero (Add. 19587)<sup>82</sup>. A questo tipo è del tutto avvicicabile il diagramma del ms. Laurenziano, nel cui centro però vengono raffigurate delle fiamme. Un diagramma molto simile si ritrova in Cop. 411, sul margine della c. 35v in corrispondenza del passo di *Inf.*, xvi 106-14, in cui Virgilio getta nell'alto burrato che precede Malebolge il cordiglio con il quale Dante era cinto. Il diagramma non appartiene ai diversi schemi che costellano i testimoni del commento lanèo, ma è antecedente alla stesura delle chiose, che si adeguano agli spazi lasciati sui fianchi del disegno: esso dunque fa parte dell'apparato originario che accompagnava il testo del poema. La sua collo-

<sup>80</sup> Cfr. BASCHET, *Les representations*, cit., p. 150.

<sup>81</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 139.

<sup>82</sup> Più articolata l'illustrazione di Holk. misc. 48, p. 27 (cfr. *ivi*).

cazione è probabilmente frutto di un errore di assegnazione da parte dell'illustratore rispetto alla posizione originaria nell'antigrafo, debitamente rispettata dal Laurenziano. In quest'ultimo il colore bruno riflette chiaramente la tonalità indicata dal testo dantesco (c. 37v, v. 2: «tutto di pietra et di color ferrigno»). Affatto diverso l'impianto della scena iniziale del canto in Cop. 411, c. 38v, che illustra piuttosto il momento in cui Dante si imbatte nelle due schiere dei peccatori della prima bolgia (ruffiani e seduttori), che si muovono in direzione opposta scudisciati da torme di diavoli (cfr. cc. 37v-38r, vv. 22-39)<sup>83</sup>.

C. 38r, *Incontro con Venedico Caccianemico nella bolgia dei ruffiani e dei seduttori*

La seconda scena del canto è visibile sulla carta adiacente alla precedente e illustra il dialogo tra Dante e Venedico dei Caccianemici, ruffiano bolognese (vv. 40-66). La scena sottolinea in particolare come il dannato venga molestato da un diavolo mentre parla con Dante (c. 38r, vv. 64-66: «così parlando il percosse un demonio / colla sua scuriata, et disse: «Via / roffian qui non son femine da conio!»»). Il diavolo tuttavia è rappresentato mentre ghermisce il dannato per la spalla, piuttosto che batterlo con la *scuriata*.

C. 39r, *Incontro con Alessio Interminei e altri dannati nella bolgia degli adulatori*

L'ultima scena è consacrata all'arrivo di Dante e Virgilio nella bolgia degli adulatori e in particolare all'incontro con Alessio Interminei da Lucca e con Taide (vv. 103-36). Come si è già visto in precedenza, l'illustratore del Laurenziano purifica spesso – ad eccezione dei diavoli – le scene infernali degli accessori della pena, privilegiando piuttosto il confronto tra gli abitanti ultramondani e i due pellegrini. In questo caso non è fatto alcun accenno agli elementi ambientali (muffa e sterco umano)

<sup>83</sup> La posizione e la gestualità dei diavoli e dei dannati, così come la peculiare fattura delle «ferze» di questi ultimi, avvicinano l'immagine del codice danese a quella del primo circolo della voragine di Malebolge dipinta in Holk. misc. 48, p. 27 (e cfr. anche il più ovvio Vat. Lat. 4776, c. 61r).

che caratterizzano la bolgia degli adulatori. Dante punta il suo abituale dito *loquens* contro un dannato con le mani incrociate, qui presumibilmente identificato con Alessio Interminei, il cui gesto si riferisce piuttosto ad una generica umiliazione della pena che alla reazione al fatto di essere riconosciuto (cfr. c. 39r, v. 124: «Et elli allor, battendosi la çucca»). All'estrema destra, in parte tagliata per uno strappo del margine del foglio, è invece l'immagine di Taide, «[...] quella soçça scapigliata fante / che llà si graffia coll'unghie merdose, / e or s'accoscia et ora è im piede stante» (cfr. c. 39v, vv. 130-32). Diversamente dal Laurenziano, la scena del ms. Cop. 411, c. 40r, mostra un'ancora maggiore aderenza al testo dantesco, dacché, a parte il piovere di "palle" di sterco, si nota chiaramente Alessio Interminei battere «la zucca», mentre al lato opposto è visibile un personaggio che si graffia il viso, cioè Taide. A partire da questa scena nel Laurenziano Virgilio sarà frequentemente, e inspiegabilmente, raffigurato cinto di una corona.

## CANTO XIX

C. 39v, *Dante e Virgilio nella bolgia dei simoniaci*

L'illustratore del Laurenziano segue una buona parte della tradizione nel confondere il luogo "reale" in cui sono conficcati i simoniaci, descritto in una terzina che sulla carta del codice precede immediatamente l'immagine (c. 39v, vv. 13-15) e il *comparatum* della similitudine dei battezzatoi di San Giovanni di Firenze (c. 40r, vv. 16-21)<sup>84</sup>. Quasi corretti risultano invece i testimoni ad esso più affini, come il ms. Cop. 411, c. 40v, e il "gruppetto" fiorentino costituito dall'affresco di Nardo di Cione, dal ms. Vat. Lat. 4776, c. 63v, e dal ms. Par. 74, c. 56r, che raffigurano i fori danteschi come dei crateri<sup>85</sup>. Il Laurenziano si accorda tuttavia con i sopra citati mss. nell'omettere il dettaglio "strumentale" delle fiammelle sulle piante dei piedi dei dannati, altrimenti ben rap-

<sup>84</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 141.

<sup>85</sup> Quanto ai testimoni che invece raffigurano più propriamente dei fori nel suolo, cfr. *ivi*.

presentato dalla tradizione. Inoltre, nel raffigurare Dante nella solita posizione eretta con il dito alzato, l'illustratore del Laurenziano mostra di trascurare anche l'importante dettaglio narrativo dell'inchinarsi di Dante sul foro «come 'l frate che confessa / il perfido assessin che, poi ch'è ficto, / richiama lui per che la morte cessa» (c. 40v, vv. 49-51), in ciò comportandosi come il Vat. Lat. 4776 e allontanandosi invece dal congiunto Cop. 411 e da Par. 74, che mostrano entrambi un Dante chino sul foro di Niccolò III.

## CANTO XX

C. 42r, *Dante e Virgilio nella bolgia degli indovini*

Sono rari i casi nella tradizione iconografica della *Commedia* in cui gli illustratori non siano riusciti a cogliere la lampante peculiarità della pena di questo canto, che prevede che gli indovini percorrano la bolgia in una fila ordinata e lenta, ma camminando all'indietro con la testa completamente ruotata verso le spalle<sup>86</sup>: tra questi figurano il presente ms. Laurenziano e il ms. Cop. 411, c. 42v, che sembrano non aver affatto colto ciò che Dante si premura di descrivere con diverse immagini in ben cinque terzine (vv. 10-24). In realtà, a ben guardare, i due illustratori paiono costruire le rispettive scene sulla base della suggestione fornita dalla terzina appena precedente a quelle menzionate, in cui si assegna alla schiera una modalità, un tempo e un ritmo ben precisi dell'incedere (vv. 7-9: «e vidi gente per lo vallon tondo / venir, tacendo e lagrimando, al passo / che fanno le letane in questo mondo»). La singolare rappresentazione del ms. Cop. 411, ad esempio, potrebbe far riferimento ad una modalità di marcia tipica delle litanie dei Santi, che prevedeva che si procedesse lentamente e ordinatamente in fila, ponendo ognuno le mani sulle spalle di chi seguiva, una modalità che è ancora visibile in alcune processioni religiose in Italia. Di questa marcia processionale infernale l'illustratore del Laurenziano mette invece in evidenza, più che la modalità, la cadenza, come si può osservare dalla fila dei dannati che avanzano verso

<sup>86</sup> *Ivi*, 1 p. 143.

il lettore oscillando a destra e a sinistra, al «passo» della litania, che è infatti, più propriamente, una marcia lenta a «mezzo passo». I quattro personaggi raffigurati potrebbero corrispondere ai primi quattro indovini elencati da Dante: Anfiarao (c. 42v, vv. 31-39), Tiresia (c. 43r, vv. 40-45), Aronta (ivi, vv. 46-51) e Manto (c. 43r-v, vv. 52-99).

C. 43v, *Virgilio indica a Dante alcune indovine*

Il Laurenziano consacra un'ulteriore scena del canto xx ad un trio femminile, che molto probabilmente rappresenta le «indovine» citate nella parte finale del canto, in prossimità dell'immagine stessa (c. 43v, vv. 121-23: «Vedi le triste che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; / fecer malie con erbe e con imago»). Si tratta di un'immagine che non trova corrispondenze analoghe nella tradizione illustrata della *Commedia*, e che potrebbe considerarsi come innovazione propria del manoscritto fiorentino. Degna di nota l'espressività con cui l'illustratore caratterizza i volti delle tre indovine, e soprattutto di quella centrale, che si volge maliziosa alla compagna alla sua sinistra.

CANTO XXI

C. 44r, *Dante e Virgilio osservano i barattieri immersi nella pece bollente*

Il canto XXI è, insieme al xxv, uno dei più ricchi di illustrazioni di tutto l'*Inferno*, *et pour cause*, considerato il suo forte spessore narrativo e immaginifico. L'illustratore del codice Laurenziano mostra una cura particolare nel distribuire su più carte le immagini che in altri testimoni della tradizione iconografica della *Commedia* risultano per lo più condensate in una sola scena<sup>87</sup>, adattandole di volta in volta con precisione al testo trascritto sulla pagina. La prima scena mostra Dante e Virgilio di fronte alla «pegola spessa» (c. 44r, v. 17), qui rappresentata – coerentemente col testo dantesco (cfr. v. 18) – come un laghetto non dissimile da quello presente in Par. 74, c. 61v, con cui il Laurenziano condivide in parte anche la fisionomia delle teste dei dan-

<sup>87</sup> Si veda in particolare la scena multipla di Strozzi 152, cc. 17v-18r.

nati che vi sono immersi<sup>88</sup>. Dante è raffigurato con le mani giunte in petto, tipico gesto di paura perfettamente concordante con l'ultima terzina leggibile sulla carta (c. 44r, vv. 25-27: «Allor mi volsi come l'uom cui tarda / di veder quel che li convien fuggire / e cui paura sùbita sgagliarda»). La soluzione della *suspense*, testuale e iconica, è infatti destinata alla carta successiva.

C. 44v, *Un diavolo nero che trasporta un peccatore sulla schiena*

La seconda scena si riferisce all'episodio della comparsa sul ponte di un diavolo nero gravato di un dannato sulle spalle (c. 44v, vv. 28-36). La figura diabolica col suo penoso carico è del tutto isolata sulla pagina: gli occhi puntano il lettore-spettatore, come una maschera orripilante che appare sulla scena in un *coup de théâtre*.

C. 45r, *Virgilio parla con Malacoda e poi rassicura Dante*

La terza scena si riferisce al momento in cui Virgilio parla con Malacoda, dopo che questi era stato interpellato dai diavoli della bolgia per trattare con la guida (vv. 76-87). Come si può notare, l'illustratore ha preferito porre in «ellissi» l'atto finale del «diavol nero», che dal ponte scaraventa nella pece bollente il dannato che aveva sulle spalle (vv. 37-57). Si tratta dell'episodio universalmente più rappresentato del canto, come si vede – per citare alcuni dei testimoni iconograficamente più prossimi al Laurenziano – nel margine di Cop. 411, c. 45r, e nelle vignette di Vat. Lat. 4776, c. 71r, e Par. 74, c. 61v. Tale omissione può essere giustificata dallo scarso interesse dell'illustratore per tutto ciò che è dinamismo realistico e espressivo, a beneficio piuttosto di immagini caratterizzate da gesti, espressioni e contesti codificati (il colloquio di Dante con le anime; il suolo o lo spuntone di roccia con voragine come scena) e da un ritmo compositivo regolare. Nella scena in questione si nota infatti Virgilio sollevare

<sup>88</sup> La maggior parte della tradizione iconografica dantesca rappresenta invece i dannati immersi in un calderone, motivo topografico tradizionale dell'inferno: cfr. A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, ed. it. a cura di L. Marozzi, Roma 2012, pp. 45-49.

per l'ennesima volta il dito allocutivo verso il diavolo Malacoda, il quale è rappresentato con la mano abbassata sul ginocchio, in un atteggiamento dimesso che richiama quello dei vv. 85-87 (c. 45r: «Allor li fu l'orgoglio sì caduto, / ch'e' si lasciò cascar l'uncino ai piedi, / e disse alli altri: "Omai non sia feruto"»), versi che non a caso si trovano a ridosso dell'immagine. Dante viene qui rappresentato non acquattato dietro uno scoglio o dietro il muretto del ponte, come in certe illustrazioni antiche<sup>89</sup>, ma in piedi e nell'atto di tendere apprensivamente la mano verso il suo maestro, in risposta alle parole di garanzia indirizzategli dalla guida (cfr. v. 90: «sicuramente a me omai tu riedi»).

#### C. 45v, *I dieci diavoli*

L'ultima scena fa riferimento alla celebre adunata dell'infida pattuglia di Malebranche che dovrà scortare i due pellegrini fino allo «scoglio» per il quale passare alla bolgia successiva (vv. 115-26). Si tratta di una scena codificata (cfr. Chantilly, c. 148v), nella quale gli illustratori ritraggono con gusto una «mock military escort falling into rank and shouldering their hooks»<sup>90</sup>. La diabolica «armata» del Laurenziano non sembra tuttavia rilevare l'emulazione dell'inventività dantesca degli appellativi, ritraendo i dieci diavoli secondo i canoni triti dell'iconografia tradizionale.

#### CANTO XXII

#### C. 46v, *Dante e Virgilio osservano Ciampòlo di Navarra arpionato con un uncino da Graffiacane*

La scena si riferisce all'episodio cruento dell'arpionatura di Ciampòlo Navarrese, che si era attardato sulla superficie della pece, da parte di Graffiacane e di altri demoni della scorta (vv. 31-36). L'illustratore descrive correttamente la modalità con cui Graffiacane trae il dannato dalla pece (c. 46v, vv. 35-36: «li arrunciglò le 'mpegolate chiome / et trassel su che mi parve una lontra»), come si può vedere ancor più chiaramente nella splendida

immagine di Par. 74, c. 64v, e in quella del ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII C 4 (d'ora in poi Nap. XIII C 4), c. 13v. Il ms. Cop. 411, c. 47r, offre qui invece la variante della «pesca al laccio» – tramandata anche dal ms. Yates Thomps. 36, c. 39v – in un contesto compositivo del tutto diverso<sup>91</sup>. Il Dante della scena del Laurenziano è raffigurato, in maniera del tutto eccezionale, mentre indica con la mano destra il libro sollevato dalla sinistra in direzione dei personaggi infernali. A parere di chi scrive non ci può essere altra spiegazione di questo scarto significativo rispetto al motivo del libro sotto braccio, se non il riferimento ai versi immediatamente successivi a quelli appena citati (c. 46v, vv. 37-39: «Io sapea già di tucti quanti il nome / sì li notai quando furono electi / et poi che si chiamaro attesi come»). L'illustratore deve aver interpretato il «notai» del testo non in senso metaforico («li annotai nella mente»), ma come osservazione del Dante-poeta («li annotai nel mio libro»), e quindi come una precisazione di carattere «metatestuale», che decide di tradurre visivamente con l'insolito gesto del personaggio di Dante.

#### C. 48r, *Zuffa tra Alichino e Calcabrina sopra la pece bollente*

L'ultima scena del canto fa riferimento alla zuffa in cui culmina la «malizia» di Ciampòlo a danno dei diavoli della scorta (vv. 133-51). L'immagine dei due rivali, raffigurati come ibridi tra centauri e demoni, è del tutto differente e insolita rispetto al resto della tradizione, che pure presenta varianti anomale, come ad esempio gli straordinari «pugili» di Vat. Lat. 4776, c. 73v. L'immagine dei due diavoli in lotta nel ms. Cop. 411, c. 49v, è d'altra parte chiaramente più aderente al testo e risale senza dubbio ad un prototipo molto antico, come dimostra il corrispondente ms. Pal. 313, c. 54r. La variante dei centauri ha dunque tutta l'aria di un'innovazione singolare dell'illustratore del Laurenziano, che deve probabilmente aver equivocato la minaccia fatta a Ciampòlo da Alichino, uno dei diavoli poi coinvolto nel-

<sup>89</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 143.

<sup>90</sup> Ivi.

<sup>91</sup> La presenza del laccio per catturare Ciampòlo può essere spiegata come una sorta di contrappasso iconico sollecitato dalla descrizione dantesca del barattiere come colui «ch'avea lacciuoli a gran divizia» (v. 109).

la rissa (c. 48r, vv. 112-15: «Alichin non si tenne et di rintoppo / alli altri disse a llui: “Se tu ti cali / io non ti verrò dietro di gualoppo / ma bacterò sopra la pece l’ali”»), interpretando così il *gualoppo* non in senso metaforico, bensì letterale, e raffigurando quindi i due diavoli ibridati con il cavallo.

## CANTO XXIII

C. 49r, *Dante e Virgilio inseguiti dai diavoli fuggono verso la bolgia degli ipocriti*

La scena riguarda la prima parte del canto, in cui Dante e Virgilio si accorgono di essere inseguiti dalla scorta diabolica e si danno ad una fuga precipitosa fino alla bolgia successiva (vv. 1-57). All’interno della tradizione esiste un congruo gruppo di testimoni trecenteschi che raffigura questo frangente narrativo distinto sostanzialmente in due varianti significative: la prima rappresenta uno o più diavoli nell’atto di inseguire – lungo una superficie più o meno piana – Dante e Virgilio mentre fuggono uno accanto all’altro oppure uno nelle braccia dell’altro (cfr. Egerton, c. 41r; Bud. Ital. 1, c. 19v; Cop. 411, c. 50r; Vat. Lat. 4776, c. 77v); la seconda variante raffigura Virgilio che, con Dante nelle sue braccia, affronta la discesa lungo la «pendente roccia» (v. 44), solo o inseguito da un diavolo in volo (Strozzi 152, c. 19v; Add. 19587, c. 38r). Il Laurenziano è prossimo a quest’ultima<sup>92</sup>, premurandosi però di arricchire la scena con un gruppo di diavoli sul sommo della roccia, in riferimento ai vv. 52-54 (c. 49v).

Cc. 49v-50r, *Dante incontra gli ipocriti, vestiti con pesanti cappe di piombo, e Caifa, crocifisso a terra*

La scena si sviluppa sui margini di due pagine adiacenti e raffigura Dante (sul margine sinistro) di fronte a tre ipocriti vestiti con cappe monacali bianche (margine destro), davanti ai quali è steso, crocifisso in terra, un anziano nudo. Il riferimento è al colloquio di Dante con i due frati gaudenti Catalano e Loderin-

<sup>92</sup> L’inclinazione della figura di Virgilio e del suo carico perché renda l’idea di come «supin si diede alla pendente roccia» (c. 49r, v. 44) è già in Strozzi 152, c. 19v.

go – probabilmente i primi due del gruppo, leggermente distaccati dal terzo (vv. 82-108) – interrotto dalla visione del sacerdote Caifa crocifisso al suolo. La scena del Laurenziano rivela notevoli somiglianze con quella di Cop. 411, c. 51r, anch’esso del resto raffigurante tre frati in luogo di due da soli o appena separati da un gruppo intero, testimoniati da quasi tutta la tradizione<sup>93</sup>. Se del colore delle cappe del ms. danese non è possibile determinare, dal momento che si tratta di un semplice disegno, non c’è dubbio che l’illustratore del Laurenziano abbia intenzionalmente optato per il bianco e non per l’oro, in osservanza del testo dantesco (cfr. vv. 64, 100)<sup>94</sup>, nonostante il bianco fosse distintivo dell’abito cistercense, e non di quello cluniacense, cui il poeta avvicina la foggia delle cappe degli ipocriti. Dante interloquisce con il primo dei frati, che stando al testo dantesco, deve corrispondere a Catalano de’ Malavolti («Catelano», cfr. c. 50r, v. 104). L’immagine di Caifa corrisponde con una certa precisione alla descrizione del testo (cfr. v. 111: «un crocifisso in terra con tre pali»; c. 50v, v. 118: «atraversato nudo è ne la via»).

## CANTO XXIV

C. 52r, *Dante e Virgilio nella bolgia dei ladri*

La maggior parte della tradizione iconografica si concentra sulla seconda parte del canto, con l’eccezione del Pal. 313, c. 56v (già notata)<sup>95</sup>, e del ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2600, c. 40r (recentemente studiato da Ludovica Grisolia nella sua tesi di laurea)<sup>96</sup>, le cui immagini si riferiscono al momento della risalita di Dante e Virgilio dal fondo della precedente bolgia (vv. 22-45). La scena del ms. Laurenziano illustra l’incontro con i ladri della settima bolgia (vv. 82-96) e con Van-

<sup>93</sup> Un’altra eccezione è rappresentata da Bud. Ital. 1, c. 19v, anch’esso rappresentante tre frati.

<sup>94</sup> Cfr. Chantilly, c. 152r, e l’appena cit. Bud. Ital. 1.

<sup>95</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 145.

<sup>96</sup> Cfr. L. GRISOLIA, *Tra testo e immagine. Il Ms. 2600 della Biblioteca Nazionale di Vienna «Eugeniano»*, Tesi di Laurea in Filologia moderna, rel. prof. A. Mazzucchi, Univ. degli Studi di Napoli «Federico II», a.a. 2017-2018, pp. 59-60.



ni Fucci, qui – se si presume una certa coerenza descrittiva con lo stesso personaggio nell'illustrazione seguente e se si tiene conto del serpente che lo sovrasta – probabilmente raffigurato al centro del trio di dannati rappresentati. A differenza del resto della tradizione, tuttavia, l'illustratore del Laurenziano non mostra i serpenti che legano le mani dei dannati (si osservi a questo proposito il ms. Cop. 411, c. 52r, qui molto vicino, dal punto di vista compositivo, al ms. Laurenziano, salvo che Dante e Virgilio sono collocati, come si è già osservato, nell'iniziale di canto sovrastante). Al contrario, i serpenti sono separati dai corpi dei dannati e ognuno di essi si presenta annodato a sé stesso. Tale singolare innovazione deve essere dovuta ad un errore di interpretazione degli ultimi due versi della terzina posta sul codice immediatamente sopra l'immagine, l'azione espressa dai quali deve probabilmente essere stata intesa in senso "riflessivo" (cfr. c. 52r, vv. 95-96: «quelle ficcavan per le ren la coda / et col capo eran dinançi aggroppate»)<sup>97</sup>.

## CANTO XXV

C. 53r, *Dante e Virgilio assistono al gesto sacrilego di Vanni Fucci e incontrano Caco*

tav. 17 La scena illustra i due momenti topici della prima parte del canto, cioè l'atto osceno e sacrilego di Vanni Fucci (c. 53r, vv. 1-3) mentre i due serpenti lo "censurano" serrandogli la gola (c. 53v, vv. 4-6) e le braccia (vv. 7-9)<sup>98</sup>, e l'irruzione del "centauro" – così lo nomina Dante, in disaccordo con la mitografia classica – Caco (vv. 17-33), sulle cui spalle «coll'ali aperte li giaceva un draco» (v. 23) che «quello afuoca qualunque s'intoppa» (v. 24).

tav. 18 Dallo stesso tipo figurativo il ms. Cop. 411, c. 54v, sembra trarre la sua iniziale istoriata, mentre nel margine inferiore sviluppa la

<sup>97</sup> Il nodo speciale con cui i rettili si avvinghiano al corpo delle loro vittime è forse reso meglio di tutti dal ms. Strozzi 152, c. 20v.

<sup>98</sup> Sull'interpretazione del gesto di Vanni Fucci e sulla sua tradizione figurata, cfr. A. MAZZUCCHI, *Le «fiche» di Vanni Fucci (Inf., xxv 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in ID., *Tra 'Convivio' e 'Commedia'*, cit., pp. 127-44, e relativo inserto iconografico.

scena dell'incontro con il gruppo dei ladri fiorentini, che invece il Laurenziano presenterà più oltre in corrispondenza con il testo dantesco (c. 54r, cfr. infra), mostrando così di innovare rispetto al modello condensato – metamorfosi di Vanni Fucci, intervento di Caco e metamorfosi dei ladri fiorentini in una sola scena o sulla stessa pagina – offerto dal suo "collega", da Vat. Lat. 4776, c. 85r, e da Par. 74, c. 74r, questi ultimi due uniti dalla più caratterizzante mediazione del modello cionesco.

C. 54r, *Dante e Virgilio assistono alla trasformazione di Cianfa Donati e Agnolo Brunelleschi*

Come accennato, la scena sviluppa l'episodio del canto riservato alla prima parte delle trasformazioni del gruppo di ladri fiorentini, tre dei quali correttamente rappresentati in forma umana (secondo la tradizione Agnolo Brunelleschi, Buoso degli Abati o Donati, Puccio dei Caligari), mentre il quarto, Cianfa Donati, appare in forma di rettile. In particolare la scena illustra il momento dell'attacco del serpente-Cianfa a Agnolo Brunelleschi (cfr. c. 54r, vv. 1-60), riportando correttamente il dettaglio delle sei zampe del rettile e l'«appigliarsi» della bestia al dannato (vv. 51-57)<sup>99</sup>.

Cc. 54v-55r, *Dante e Virgilio assistono all'attacco del serpente (Buoso degli Abati) a Francesco Cavalcanti*

La terza scena del canto xxv si sviluppa su due margini adiacenti, con Dante e Virgilio sul lato sinistro e due dannati sul lato destro, e si riferisce al momento appena precedente alla straordinaria metamorfosi doppia di cui Dante vanta l'assoluta originalità (vv. 79-151): un serpentello (Buoso Donati), qui rappresentato piuttosto con le sembianze di un drago, dopo aver attaccato Francesco Cavalcanti all'ombelico comincia a fumare dalla bocca, così come quest'ultimo dalla ferita (c. 54v, vv. 91-93: «Elli il serpente et quei lui riguardava, / l'un per la piaga et l'altro per la bocca / fummavan forte et el fummo si scontrava»).

<sup>99</sup> Lo stesso dettaglio della descrizione dantesca è riportato nel ms. Par. 74, c. 74r, mentre Cop. 411, c. 54v, raffigura un drago a due zampe.

L'illustratore del Laurenziano conviene con la più parte della tradizione iconografica nel concentrarsi su questo momento piuttosto che sulla trasformazione successiva, probabilmente per la «greatest difficulty» che presentava per gli illustratori la trasformazione di Francesco Cavalcanti e Buoso<sup>100</sup>.

## CANTO XXVI

C. 56v, *Dante e Virgilio osservano i consiglieri fraudolenti dall'alto del ponte dell'ottava bolgia*

La scena illustra il momento in cui Dante e Virgilio, dopo esser risaliti su per l'argine che separa la settima bolgia dall'ottava (vv. 13-18) ed essere arrivati «la 've 'l fondo pareo» (v. 33), cioè sulla sommità del ponte, osservano l'ottava bolgia risplendere di fiamme. In particolare essa si riferisce alla parte della narrazione introdotta dalle terzine con cui si apre la carta corrispondente (c. 56v, vv. 43-48): «Io stava sopra 'l ponte a vedere surto / sì che s'io non avesse un ronchion preso / caduto sarei giù senç'esser urto. / E 'l duca che mi vide tanto atteso / disse: "Dentro dai fuochi son li spirti / ciascun si fascia di quel ch'elli è inceso"». Che la scena si riferisca in particolare a questi versi è dimostrato dalla corrispondente immagine di Cop. 411, c. 57r, che rispetto al più impettito illustratore del Laurenziano mostra un Dante evidentemente inclinato a vedere il fondo («atteso») e sorretto da Virgilio. Il motivo di Dante e Virgilio sul ponte, comune a entrambi i testimoni, sembra essere omesso dalla maggior parte della tradizione<sup>101</sup>, che invece rappresenta in maniera impropria i due pellegrini prossimi alle fiamme. Così infatti il ms. Vat. Lat. 4776, c. 90r, il quale però aggiunge alla scena consueta una bellissima rappresentazione del naufragio di Ulisse, *unicum* nella tradizione dantesca<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 147.

<sup>101</sup> Fa eccezione il più tardo ms. Par. 2017, c. 298v, che rappresenta anche, al pari del ms. danese, lo sporgersi di Dante dal ponte.

<sup>102</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 148. La rappresentazione del Vat. Lat. 4776 rievoca i naufragi rappresentati in alcuni manoscritti contenenti le epitomi narrative romanze o latine del ciclo troiano (cfr.

## CANTO XXVII

C. 58r, *Dante e Virgilio incontrano Guido da Montefeltro nella bolgia dei consiglieri fraudolenti*

Nella tradizione iconografica della *Commedia* il canto xxvii offre, come già osservato, illustrazioni con «slight variations» rispetto a quanto testimoniato dal canto precedente<sup>103</sup>. Se Cop. 411, c. 59r, ripete in maniera sostanzialmente identica la scena precedente, e altri testimoni ribadiscono l'uso delle fiamme con o senza la presenza della testa del personaggio di Guido da Montefeltro, il ms. Laurenziano presenta questa volta Dante e Virgilio davanti ad una fiamma dalla quale traspare chiaramente la figura di Guido come frate francescano (cfr. v. 67: «io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero»). Tale variante è condivisa da pochi altri mss., tra cui il più volte citato Vat. Lat. 4776, c. 93r, che presenta un soggetto estremamente simile, dal punto di vista morfologico e compositivo, a quello del Laurenziano<sup>104</sup>.

## CANTO XXVIII

C. 60v, *Dante e Virgilio nella bolgia dei seminatori di scandalo e di scisma*

La scena passa in rassegna la maggior parte dei personaggi menzionati in questo canto, che vengono comunemente affiancati nella tradizione iconografica (cfr. Chantilly, c. 194v; Pal. 313, c. 66r; Holk. misc. 48, pp. 43-44; Strozzi 152, c. 24r; Add. 19587, c. 47v; ecc.). Il ms. Cop. 411, c. 61r, presenta, come d'abitudine, le figure di Dante e Virgilio nell'iniziale C che guardano verso il basso nel margine inferiore, dove appaiono in emiciclo cinque seminatori di discordia mutilati. L'assenza delle mutilazioni e del sangue – strumenti penali centrali del canto – in diverse figure della scena del Laurenziano potrebbe essere dovuta al fatto che, si è detto, il suo illustratore non ama indulgere su effetti di

in partic. il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 782, c. 197v, contenente il *Roman de Troie*, e il ms. Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, 78, c. 77v, contenente l'*Historia destructionis Troiae*.

<sup>103</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 149.

<sup>104</sup> Gli altri mss. sono Nap. XIII C 4, cc. 41v-42r, e Madrid 10057, c. 51v.

tipo realistico o espressivo<sup>105</sup>. Come nella più parte della tradizione, l'ordine delle figure segue l'ordine di apparizione nel testo dei personaggi cui corrispondono: all'estrema sinistra si ha Maometto, il cui intervento occupa la parte iniziale del canto (vv. 22-63), qui colto mentre «con le man si aperse il petto» (c. 60v, v. 29). Le due figure che seguono non sono facilmente identificabili, non mostrando le precise ferite che Dante attribuisce ai suoi personaggi. Facilmente riconoscibili invece, i due personaggi che chiudono questa teoria di mutilati, cioè Mosca de' Lambertini, «che avea l'una et l'altra man moçça / levando i moncherin per l'aura fosca / sì che 'l sangue facea la faccia soçça» (c. 61v, vv. 103-5), e Bertran de Born, rappresentato come «un busto sança capo» (c. 62r, v. 119), che il «capo tronco tenea per le chiome / pesol con mano a guisa di lanterna» (vv. 121-22).

## CANTO XXIX

C. 63r, *Dante e Virgilio nella bolgia dei falsari*

La scena tenta di rendere visivamente la difficile rappresentabilità della pena di questo canto: Dante e Virgilio osservano i falsari, «ammalati» (v. 71) di varie malattie a seconda del loro peccato (in questo canto: scabbia, lebbra, rabbia). L'immagine dei dannati può far riferimento al passo in cui si descrive la varia posizione dei dannati afflitti dalle malattie (cfr. c. 63v, vv. 67-69: «Qual sovra 'l ventre et qual sovra le spalle / l'un dell'altro giaceva et qual carpone / si trasmutava per lo tristo calle»). Ad ogni modo, l'illustratore del Laurenziano mostra (come già osservato) una certa semplificazione rappresentativa che non permette una più precisa identificazione di personaggi o situazioni, a differenza ad esempio della corrispondente scena di Cop. 411, c. 63v, che rappresenta un più distinto gruppo di dannati in cui ciascuno «levava spesso il morso / de l'unghie sopra sé per la gran rabbia / del piççicor che non ha più soccorso» (cfr. c. 65r, vv. 79-81). Inoltre, nell'immagine del ms. danese sono

<sup>105</sup> Nel resto della tradizione appaiono evidenti le influenze del tema della *Strage degli innocenti*.

chiaramente distinguibili, al centro della scena, i due dannati protagonisti di questo canto, Griffolino e Capocchio, «a sé apoggiati / come a scaldar s'appoggia tegghia a tegghia» (vv. 73-74); mentre nel ms. Laurenziano a rivolgersi a Dante è un dannato solitario con le mani giunte, che si riferisce indistintamente a uno dei due lebbrosi accoppiati nella pena.

## CANTO XXX

C. 65r, *Virgilio, Dante che discute con Griffolino, Capocchio e Gianni Schicchi*

Il ms. Laurenziano divide l'illustrazione del canto in due scene distribuite su carte diverse, a differenza del congiunto Cop. 411, c. 66r, che posiziona come d'abitudine due scene nella stessa pagina iniziale di canto<sup>106</sup>. Rispetto alla "condensazione" figurativa del ms. danese, il Laurenziano riferisce la prima scena all'episodio iniziale del canto, in cui Griffolino d'Arezzo rivela a Dante l'identità del personaggio (Gianni Schicchi) che morde la spalla di Capocchio, suo compagno di pena (vv. 25-33), senza nessun evidente riferimento a Mirra<sup>107</sup>.

C. 66v, *Virgilio e Dante incontrano Mastro Adamo, la moglie di Putifarre e Sinone*

La seconda scena del canto si riferisce in particolare all'episodio dell'incontro di Dante con Mastro Adamo (vv. 49-99). Al fianco del dannato, tradizionalmente raffigurato col ventre gon-

<sup>106</sup> Nel ms. danese la prima scena, inerente all'iniziale *N*, presenta Dante e Virgilio che osservano Gianni Schicchi avventarsi a morsi su Capocchio che viene sbattuto col ventre a terra (vv. 28-30), mentre al loro fianco sta in piedi una donna identificabile con Mirra (vv. 37-39); la scena nel margine raffigura a sinistra un panciuto Mastro Adamo che menziona i suoi compagni di pena, cioè la moglie di Putifarre e Sinone, mentre con le ultime due figure a sinistra è rappresentata la rissa tra lo stesso Mastro Adamo e Sinone.

<sup>107</sup> Il morso di Gianni Schicchi a Capocchio è codificato dalla tradizione più di quanto non lo sia la figura di Mirra: cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 151. In Egerton, c. 53v, entrambi sono rappresentati con una coppia di alette trasparenti sul dorso, probabile riferimento alla metafora di «folletto» (v. 32) attribuita da Griffolino a Gianni Schicchi e ribadita da Dante per Mirra (cfr. «l'altro», v. 34).

fiore per l'idropisia<sup>108</sup>, sono mostrati molto probabilmente i due bugiardi da lui citati nel testo dantesco, cioè la moglie di Putifarre al centro e a destra Sinone (cfr. c. 66r, vv. 97-99: «L'una è la falsa ch'accusò Giuseppe; / l'altr' è 'l falso Synon Greco di Troia: / per febbre acuta gictan tanto leppo»), quest'ultimo rappresentato – allo stesso modo che in Cop. 411 – con un oggetto nella mano, probabilmente un sasso: tale innovazione, assente nel resto della tradizione, potrebbe essere l'esito di una banalizzazione figurativa del pugno chiuso con il quale il dannato nell'ultima parte del canto percuote il ventre di Mastro Adamo (v. 102).

## CANTO XXXI

C. 67r, *Dante e Virgilio davanti ai Giganti del cerchio dei traditori*

tav. 26

La prima scena del canto illustra l'incontro di Dante e Virgilio con i Giganti che sono posti a guardia della «ripa» (v. 32) che delimita l'ultimo cerchio dell'inferno, occupato dal Cocito. A differenza del ms. Cop. 411, c. 68v, che raffigura tre giganti immersi in tre distinti pozzi, l'illustratore del Laurenziano si limita a mostrarne due immersi fino ai fianchi nel medesimo pozzo. Il primo è identificabile con Nembrot, che nel testo dantesco suona il corno (cfr. v. 12), «che 'l gran pecto gli dogo» (c. 68r, v. 75). Il secondo, con una posa molto simile a quella del secondo gigante di Cop. 411 (la mano sinistra dietro la schiena, la destra davanti), evoca molto probabilmente l'immagine codificata di Efialte incatenato (cfr. Egerton, c. 55v; Par. 74, c. 92r, ecc.). Nel complesso, tenuto conto anche della mimica locutoria di Virgilio, la scena fissa il momento del rimprovero di quest'ultimo a Nembrot (c. 68r, vv. 70-75).

C. 69r, *Anteo accompagna Dante e Virgilio al nono cerchio*

L'ultima scena del canto illustra il momento in cui il terzo gigante visto da Dante e Virgilio, Anteo, accompagna i due pellegrini al livello del cerchio inferiore, l'ultimo dell'inferno. Una

<sup>108</sup> Cfr., tra tutti, Egerton, c. 54r.

parte della tradizione iconografica rappresenta, coerentemente con il testo, Anteo nell'atto di prendere Virgilio, il quale a sua volta prende rapidamente Dante (vv. 130-35): cfr. ad esempio il Vat. Lat. 4776, c. 109v, e il ms. Ang. 1102, c. 27r. Una variante significativa è rappresentata da Bud. Ital. 1, c. 25r, e Cop. 411, c. 70r, che mostrano Anteo trasportare Dante e Virgilio sull'una e l'altra spalla. L'illustratore del Laurenziano opta per una soluzione ancora più originale, con Anteo che porta sulle spalle Virgilio, il quale a sua volta porta sulle sue Dante.

## CANTO XXXII

C. 70r, *Dante e Virgilio incontrano Bocca degli Abati tra i traditori della patria*

Dal momento che la collocazione dei traditori nel lago ghiacciato del Cocito causa non poche difficoltà agli illustratori, la scena tradizionalmente più rappresentata del canto xxxii è quella di Dante che afferra per la chioma la testa di Bocca degli Abati (vv. 97-111)<sup>109</sup>. Il Laurenziano, pur rinunciando del tutto alla rappresentazione del Cocito, rende – non certo felicemente – la posizione dei primi traditori incontrati (c. 70r, v. 37: «Ognuna in giù tenea volta la faccia») rappresentandoli «impilati» uno sull'altro e con lo sguardo rivolto verso il basso. Dante appare in posizione eretta mentre tira i capelli del dannato posto al di sopra di tutti gli altri, presumibilmente Bocca degli Abati. Il ms. Cop. 411, c. 70v, si concentra sullo stesso atto violento, ma la scena è presentata in modo del tutto diverso, con Dante che dall'ansa superiore dell'iniziale di canto S, chinandosi, tira la chioma del dannato posizionato insieme agli altri traditori nell'ansa inferiore.

## CANTO XXXIII

C. 72r, *Dante e Virgilio incontrano Ugolino tra i traditori della patria*

L'immagine del dannato che interloquisce con Dante nella prima scena del canto è stata abrasa, forse intenzionalmente

<sup>109</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 154.

(un lettore pisano del codice?). Del personaggio resta visibile a occhio nudo soltanto il *digitum argumentale* rivolto verso Dante e una parte del piede destro. Una rimodulazione cromatica della riproduzione digitale dell'illustrazione permette di distinguere i lineamenti dell'immagine cancellata: vi appare un Ugolino fuori taglia, seduto, con capelli incolti e barba lunga, mentre serra tra le braccia un più ridimensionato arcivescovo Ruggieri, raffigurato con la tonsura. Una simile posizione dei due dannati è riscontrabile nel più tardo Par. 2017, c. 371<sup>v</sup><sup>110</sup>. La figura infantile con gli occhi chiusi accasciata ai piedi dei due dannati è aggiunta non originale e fa riferimento al racconto degli ultimi giorni di Ugolino (vv. 22-75). La scena si riferisce dunque ai primi versi del canto (c. 72r, vv. 1-21). In Cop. 411, c. 73r, la coppia di dannati, sebbene in una posizione abbastanza simile a quella del Laurenziano, è rivolta verso il suolo e Ugolino è raffigurato nell'atto di mordere il cranio di Ruggieri, indossante questa volta la mitra vescovile.

C. 73r, *Dante e Virgilio incontrano i traditori degli ospiti*

La seconda scena del canto mostra Dante e Virgilio che passano nella zona del Cocito riservata ai traditori degli ospiti (Tolomea) e si riferisce in particolare alla terzina immediatamente sovrastante, nella quale si descrive come i dannati, contrariamente a quelli osservati nella scena precedente, sono tutti "riversati" verso l'alto (c. 73r, vv. 91-93: «Noi passamm'oltre dove la gelata / ruvidamente un'altra gente fascia / non volta in giù, ma tucta rivesciata»). Un gruppo di dannati nella stessa posizione è visibile nella scena di Cop. 411, c. 73r.

CANTO XXXIV

C. 75r, *Dante e Virgilio osservano Lucifero nel centro del Cocito*

tav. 19

La prima scena dell'ultimo canto dell'*Inferno* si concentra sull'incontro di Dante e Virgilio con Lucifero, raffigurato nella sua interezza oltreché seduto e con le zampe che opprimono

un gruppo di dannati, e quindi in disaccordo con il testo (c. 75r, vv. 28-29). Se la figura di Lucifero seduto e con solo una parte delle gambe immersa nel ghiaccio è già riscontrabile in una parte della tradizione antica (cfr. Chantilly, c. 231r; Bud. Ital. 1, c. 27r; Holk. misc. 48, p. 53), nel ms. Par. 74, c. 101r, uno dei testimoni del modello iconografico prossimo a quello del Laurenziano, egli è rappresentato seduto con le zampe che opprimono due dannati. Diversamente, i mss. Cop. 411, c. 75<sup>v</sup>, e Vat. Lat. 4776, cc. 117r, 119r, così come l'affresco domenicano di Nardo di Cione, rappresentano un Lucifero conficcato fino all'inguine nel ghiaccio, questa volta concordemente col testo dantesco. La convergenza del Laurenziano col ms. parigino non è necessariamente significativa, dal momento che il motivo fa parte dell'immaginario comune dei cittadini fiorentini sollecitato dal Lucifero di Coppo di Marcovaldo del Battistero di San Giovanni, raffigurato appunto seduto e con due dannati sotto i piedi; d'altra parte, il Lucifero parigino è incatenato, concordemente con il motivo antico dell'*Inferno incatenato* presente in molti temi iconografici cristiani, come la *Caduta degli angeli ribelli*, la *Discesa di Cristo nel limbo* e il *Giudizio Universale*<sup>111</sup>.

Per quanto riguarda la fisionomia tricipite di Satana, il Laurenziano mostra notevoli affinità con Cop. 411 nel raffigurare una testa cornuta con una faccia frontale e due di profilo, gli occhi visibili delle quali coincidono con quelli della frontale. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, e in disaccordo col testo dantesco (c. 75<sup>v</sup>, vv. 55-57), il Lucifero del Laurenziano divora un dannato a partire dalla testa solo nella bocca frontale, mentre le altre due bocche laterali sono chiuse; per contro, due dannati sono stretti nelle sue mani, così come appare nella figura *en pleine page* di Lucifero in Cop. 411, c. 78r, che però riporta correttamente tre dannati nelle tre bocche. Anche in questo caso, tuttavia, la presenza di due dannati nelle mani risulta ben visibile nel Lucifero del mosaico di San Giovanni a Firenze. Il ter-

<sup>110</sup> Ivi, II p. 316.

<sup>111</sup> Cfr. L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, intr. di G.M. ANSELMINI, Padova 2015, pp. 28 sgg.

rore di Dante alla vista di Lucifero è illustrato nel Laurenziano con la raffigurazione di un Dante con le mani giunte (c. 75r, vv. 22-27), comune segno di paura o preoccupazione.

C. 76r, *Dante e Virgilio si staccano dalle gambe di Lucifero, dopo aver oltrepassato il centro della terra*

tav. 20

La scena illustra precisamente il momento in cui Virgilio e Dante fuoriescono dal lato opposto del foro in cui è conficcato Lucifero, vedendo quindi di esso solo le gambe rivolte in su (c. 76r, vv. 85-93). La gestualità dei pellegrini fa probabilmente riferimento al passaggio del testo in cui Virgilio spiega a Dante come entrambi hanno attraversato il centro della terra per raggiungere gli antipodi del luogo da cui sono partiti (vv. 100-17). Il motivo delle gambe levate in su (o del Lucifero “capovolto”) è presente in quei testimoni della tradizione iconografica che optano per la visione “sezionata” del passaggio di Dante e Virgilio agli antipodi (cfr. Egerton, c. 61v; Bud. Ital. 1, c. 27v; Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 8530, c. 63r; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 39, c. 141r; ecc.)<sup>112</sup>. Nel ms. Cop. 411, c. 78r, invece, il passaggio è raffigurato su un Lucifero rappresentato interamente in piena pagina, così come è visibile in Marc. It. IX 276, c. 25r; Ang. 1102, c. 30r; ecc.

C. 76v, *Dante e Virgilio si ritrovano sulla piana del purgatorio*

L'ultima scena del canto e l'ultima dell'*Inferno* mostra Dante e Virgilio finalmente emersi sulla superficie terrestre agli antipodi dell'inizio del loro viaggio (c. 76v, vv. 133-39). Si tratta di un motivo raramente rappresentato dagli illustratori<sup>113</sup>, ma presente, tra gli altri, in alcuni testimoni “chiave” per il Laurenziano, come Cop. 411, c. 78r (visione dal basso verso l'alto), e Vat. Lat. 4776, c. 120r.

<sup>112</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 156 e n.

<sup>113</sup> Ivi, p. 157.

**LE GLOSSE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7  
E LA TRADIZIONE DEGLI ANTICHI COMMENTI  
ALLA *COMMEDIA***

1. «[...] il commento (esplicativo) è parte integrante, strutturale, della *Commedia*. La nave-portento è uscita dal cantiere con piccole conchiglie già appiccicate alla carena. Il commento sguscia fuori dal chiacchiericcio della strada, dalle dicerie della gente, dalle tante bocche della calunnia fiorentina. È un commento inevitabile, come l'alcione che si libra dietro il vascello batjuškoviano<sup>1</sup>: le parole appena citate del poeta russo Osip Mandel'stam costituiscono di fatto un rilevante e seducente riconoscimento, tanto più notevole perché non proviene da uno studioso, non solo dell'importanza della secolare esegesi ai fini di una migliore comprensione del poema dantesco, ma anche della ineluttabilità di un tale paratesto, quasi a suggerire l'idea che la *Commedia* debba essere fruita dai lettori come un inscindibile macrotesto costituito dal poema e dalle sue inevitabili glosse.

E all'inevitabilità di un corredo esegetico nella storia della ricezione della *Commedia* si vide costretto a far riferimento finanche Benedetto Croce, che pure, com'è noto, aveva concepito l'importante collana dei classici italiani per Laterza priva di sussidi esplicativi. Nel celebre saggio dantesco del 1921 il filosofo napoletano, infatti, pur condividendo il principio già desanctisiano di «leggere Dante, gettati via i commenti», riconosceva però: «Certo non si può far di meno, e nessuno ha mai fatto a meno, dell'aiuto dei commenti nel leggere Dante»; e qualche rigo dopo aggiungeva: «certo nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica»<sup>2</sup>. Non stupisce dunque che in un recente contri-

tav. 21

<sup>1</sup> O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova 1994, pp. 149-50.

<sup>2</sup> B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 26.