

# Un'indagine comparativa su alcuni aspetti iconografici del ms. Yates Thompson 36

Chiara Ponchia

Università di Padova

chiara.ponchia@unipd.it

<https://orcid.org/0000-0002-5576-7319>



## Riassunto

Il manoscritto Yates Thompson 36 della British Library è un codice che per la straordinaria ricchezza dell'apparato illustrativo, realizzato da Giovanni di Paolo e da un'ignota mano senese, ha a lungo richiamato l'accesso interesse della critica, che ne ha approfonditamente indagato le miniature sia dal punto di vista stilistico sia iconografico. Quest'articolo mira ad aumentare e affinare l'attuale conoscenza del ms. Yates Thompson 36, e dell'illustrazione dantesca in generale, attraverso un'analisi iconografica di alcuni personaggi infernali condotta in un'ottica comparativa, che tiene conto delle principali scelte figurative degli altri manoscritti miniati del poema.

**Parole chiave:** *Divina Commedia*; iconografia dantesca; manoscritti miniati.

## Abstract

Ms. Yates Thompson 36 of the British Library is a codex whose extraordinarily rich illustrations, painted by Giovanni di Paolo and an unknown Sienese hand, have long attracted the lively interest of critics, who have thoroughly investigated the miniatures both stylistically and iconographically. This paper aims to increase and refine our current knowledge of ms. Yates Thompson 36 and of the *Divine Comedy* illustration in general, by means of an iconographic analysis of some infernal characters conducted from a comparative perspective that takes into account the main figurative choices of the other illuminated manuscripts of the poem.

**Keywords:** *Divine Comedy*; Dante iconography; illuminated manuscripts.

La *Divina Commedia* di Alfonso d'Aragona, ms. Yates Thompson 36 della British Library di Londra, è un codice che per la profusione di immagini tracciate con perizia sulle pagine dai margini ariosi e per l'arguzia delle soluzioni iconografiche dispiegate, può a pieno titolo essere inscritto nella rosa dei manoscritti più lussuosi della *Commedia* mai realizzati.

Il volume è membranaceo, misura 365 × 260 mm e accoglie il testo del poema su una sola colonna. La ricchezza del suo apparato illustrativo è a dir poco sorprendente: le tre pagine iniziali di cantica si aprono con capilettera figurati di grandi dimensioni esaltati dal riverbero della lamina d'oro e da tralci fogliacei policromi che fanno l'effetto di allegri festoni; centodieci miniature tabellari incorniciate ora in metallo prezioso, ora a colori, sono poste come piccoli quadri nel margine inferiore delle carte; ogni canto principia con un'iniziale decorata da foglie, fiori e filigrane, e, elemento che ancor più dà la misura della straordinarietà di questo libro, ogni terzina comincia con un capolettera in lamina d'oro.

Lo stemma, che appare su foglia d'oro entro una formella mistilinea nel *bas de page* di f. 1r, reca i quarti di Aragona, Ungheria, Angiò e Gerusalemme, indicando un'esecuzione posteriore al 1442, successiva cioè alla conquista di Napoli da parte dell'Aragonese (Bollati, 2006, p. 109; Molina Figueras, 2019, pp. 74, 80-81). La presenza del blasone del Magnanimo denuncia la destinazione regale del prezioso manufatto, anche se non è di per sé sufficiente a provarne la committenza; purtuttavia, il ricorrere nelle miniature della terza cantica di espliciti riferimenti all'Aragonese (evidenziati in Petoletti, 2006, *passim*; Molina Figueras, 2019, pp. 80-88; Vitale, 2019, pp. 99-101) rende plausibile un suo coinvolgimento diretto nell'allestimento del codice.

Gli elementi delineati, che fanno del ms. Yates Thompson 36 un'opera eccezionale, hanno presto attirato sul codice l'interesse appassionato degli studiosi, che fin da subito vi hanno riconosciuto due diverse personalità all'opera.

Se già all'inizio del secolo scorso è stato chiarito come la paternità delle illustrazioni del *Paradiso* spetti al senese Giovanni di Paolo (Frey, 1904-1905, seguito dagli studi successivi), resta invece aperto l'annoso dibattito sull'identità del miniatore attivo nelle prime due cantiche e nell'iniziale del *Paradiso* (f. 129r), "a remarkable artistic personality at work toward the middle of the fifteenth century" (David, 2006, p. 23). Per questo maestro che opera in uno stile dai toni fortemente espressivi, a tratti pungenti, la critica ha dapprima pensato a un artista di origine fiorentina (Frey, 1904-1905), magari formatosi nel solco dell'Angelico e di Domenico Veneziano (De Marinis, 1947-1952, Vol. 2, pp. 62-63), per rivolgersi poi all'arte senese, a cominciare dall'attribuzione al Vecchietta formulata da John Pope-Hennessy (1947, pp. 17-19). A Leonardo da Besozzo, miniatore lombardo documentato a Napoli presso la corte aragonese, pensava invece Cesare Brandi (1949, p. 218, nota 8), seguito da Salmi (1957,

p. 46) e da Rotili (1968-69, vol. 2, p. 26), mentre di nuovo a Siena riconducono le proposte in favore di Nicola d'Ulisse (Longhi, 1954, pp. 61-64; Chelazzi Dini, 1977, pp. 203-228), di Priamo della Quercia (Meiss, 1964; Meiss, 1969, vol. 1, pp. 70-80) e del Maestro di Sant'Ansano (De Marchi, 1995, p. 74; Strehlke, 1995, p. 561). Tale variabilità nelle attribuzioni evidenzia la difficoltà di collegare le illustrazioni dell'*Inferno* e del *Purgatorio* ad un artista noto e di costruire un coerente *corpus* di opere del miniatore, cui è possibile assegnare convincentemente solo la *Lectura super Clementinis* di Francesco Zabarella alla Biblioteca Nazionale di Torino (Cod.I.I.13), riconosciutagli già da Yates Thompson nel catalogo redatto in parte da lui (*A descriptive catalogue*, 1912, p. 66), e confermatagli da Miklòs Boskovits (1983, pp. 268-269, 275, note 47-48), da Benjamin David (2006) e da Milvia Bollati (2006), in quello che resta ad oggi lo studio più esaustivo sugli artisti del manoscritto Yates Thompson 36. In questa sede, la studiosa vaglia con attenzione e lucidità di giudizio le proposte attributive sorte intorno al primo maestro del codice, prendendo atto dell'impossibilità di ricollegarne l'operato a una personalità documentata, e mantenendogli in ultima analisi il nome di comodo di "Maestro della *Commedia* Yates Thompson".

Altri studi si sono invece concentrati sulla genesi e l'elaborazione del manufatto, da un lato rintracciandone le relazioni con gli interessi culturali e le vicissitudini personali del Magnanimo – che, prigioniero d'onore nel 1435 presso Filippo Maria Visconti, poté conoscere la rinomata biblioteca di Pavia e comprendere il valore di un'attenta politica culturale nella costruzione della propria immagine pubblica –, dall'altro dipanando i fili che legano lo Yates Thompson 36 alla trama delle dinamiche di corte, ove intellettuali come il Panormita e Lorenzo Valla erano impegnati in una produzione culturale volta ad elogiare il re. Alla luce di queste indagini, il manoscritto londinese si viene a configurare come un potente dispositivo retorico finalizzato alla celebrazione di Alfonso e della sua dinastia (Molina Figueras, 2019, in particolare pp. 77-89).

Da questa breve introduzione, bene si vede come il manoscritto Yates Thompson 36 sia stato oggetto di numerosi lavori; in particolare, per l'ambito iconografico, si può contare sull'eccellente descrizione delle miniature condotta da Luca Azzetta e Marco Petoletti (2006) nel commentario d'accompagnamento al facsimile, cui si aggiungono affondi su nuclei più ristretti di illustrazioni, quali ad esempio i già citati saggi di Joan Molina Figueras (2019) e Vincenzo Vitale (2019).

Difficile pertanto dare un contributo nuovo, ma in queste pagine si tenterà tuttavia di arricchire l'attuale conoscenza del codice attraverso un'analisi iconografica comparativa, che tenga conto, cioè, delle scelte illustrative dispiegate nei principali manoscritti miniati del poema. L'analisi verterà su una selezione di personaggi infernali che presentano un certo grado di variabilità, con scarti iconografici che si fanno latori di significati diversi.

La prima figura cui porre attenzione è quella di Caronte, che incontriamo a f. 6r del codice (fig. 1).

L'illustrazione dell'incontro col primo guardiano infernale si distacca dalle immagini più canoniche dei codici miniati della *Commedia* per alcuni elementi, *in primis* la ripetizione per ben tre volte del nocchiero, quasi che il miniatore volesse dare dettagliatamente conto delle azioni che il testo attribuisce alla mitologica figura.

Tra due rive di rocce livide e aguzze, scorre impetuoso l'Acheronte; sulla sponda a sinistra, Dante e Virgilio sono mostrati in piedi in primo piano; al centro, sulla superficie dell'acqua, appare tre volte la "nave" (*If* III, 82) del mitologico traghettatore. Nella prima raffigurazione, posizionata in fondo, l'imbarcazione è approdata alla sponda di destra, e il nocchiero, seduto a poppa, attende con sguardo severo lo sbarco di tre anime. Nella seconda apparizione Caronte è nuovamente giunto alla sponda di sinistra, e si appresta a colpire col lungo remo (*If* III, 111) tre anime raggruppate alle spalle di Dante e Virgilio. Infine, Caronte è raffigurato in primo piano al centro del fiume, con i due pellegrini a bordo. Tutte e tre le volte il "nocchier de la livida palude" (*If* III, 98) appare come un uomo nudo, barba e capelli lunghi e canuti, in ossequio alla descrizione dantesca "un vecchio, bianco per antico pelo" (*If* III, 83) dalle "lanose gote" (*If* III, 97), elemento di per sé significativo, a fronte di un uso che appare consolidato già nel Trecento di volgere tale figura in chiave medievale, dandogli l'aspetto di un diavolaccio nero e cornuto. Questo fenomeno, che avremo modo di osservare anche a proposito di altri personaggi collocati nell'inferno dantesco, riverbera in pittura quella "calcolata revisione in chiave cristiana del mito e della memoria letteraria classica" che appare "una costante dei procedimenti espressivi della *Commedia*" (Mazzucchi, 2004, pp. 85-86).

Tra i principali codici miniati del poema del XIV secolo infatti, solo tre esemplari, il ms. Egerton 943 della British Library di Londra (fig. 2), miniato a Padova o a Bologna nel secondo quarto del secolo,<sup>1</sup> il Codex Altonensis (Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, ultimo quarto del XIV secolo)<sup>2</sup> e il ms. It.IX.276 della Biblioteca Marciana di Venezia, realizzato in area lombarda o veronese negli anni settanta-ottanta del XIV secolo,<sup>3</sup> presentano un Caronte fedele ai versi danteschi, mentre la maggior parte dei miniatori propone l'immagine, più familiare agli occhi dei lettori di allora, di un demone tradizionale.<sup>4</sup> Nel Quattrocento, seppur si assiste ad episodi di recupero delle

1. Sui manoscritti della *Commedia* che via via menzionerò, mi limito in questa sede a riportare una bibliografia essenziale, cui rinvio per bibliografia precedente. Sul ms. Egerton 943 si vedano in particolare: Pegoretti, 2014; Santagata, 2015.

2. Ippolito, 2017.

3. Marcon, 2011.

4. Merita una menzione a parte il caso singolare del cosiddetto Dante Filippino, in cui Caronte figura in due diverse *tabulae* (ff. 7v e 8r), la prima volta come uomo nudo - forse

iconografie classiche per le figure mitologiche dell'*Inferno* dantesco, tuttavia l'immagine di un Caronte diavolo perdura in importanti esemplari. Si pensi all'*Inferno* It. 2017 della Bibliothèque nationale de France, miniato dal lombardo Maestro delle *Vitae imperatorum* per Filippo Maria Visconti negli anni quaranta del secolo,<sup>5</sup> o, per spostarci in un'area di produzione più vicina a quella dello Yates Thompson 36, al ms. It. 74 della stessa biblioteca parigina, illustrato negli anni venti del Quattrocento dal fiorentino Bartolomeo di Fruosino:<sup>6</sup> in entrambi i volumi Caronte è un diavolo dal colorito marrone, che brandisce fieramente un lungo remo.<sup>7</sup>

Oltre che nell'aspetto umano, il Caronte del codice Yates Thompson si mostra ancor più aderente alle indicazioni del poeta nel dettaglio degli "occhi di bragia" (*If* III, 109), resi con pupilla e iride rossi che si accendono contro la sclera bianca. Come osservato da Alessandra Forte, l'indicazione "che 'ntorno agli occhi avea di fiamme rote" (*If* III, 99) arricchisce la descrizione del Caronte virgiliano evocando un certo dinamismo che connota maggiormente in senso demoniaco il nocchiero (2018, p. 6), una suggestione che non dovette sfuggire a chi predispose il piano iconografico del ms. Yates Thompson 36.

Stupisce quindi, in questo quadro di generale conformità al testo, l'immagine dei due *viatores* entro la barchetta di Caronte che li conduce "all'altra riva" (*If* III, 86), un episodio che non è narrato nel canto, che anzi tace su come Dante e Virgilio entrino nel regno infernale dopo il netto rifiuto del traghettatore ("Per altra via, per altri porti / verrai a piaggia, non qui, per passare: / più lieve legno convien che ti porti», *If* III, 91-93), cui fa seguito lo svenimento di Dante con cui si conclude il canto ("e caddi come l'uom cui sonno piglia", *If* III, 136). Difronte però a una *tabula picta* che contiene un'accurata trascrizione visiva degli endecasillabi danteschi, è difficile pensare ad un travisamento o a un errore dell'attento *designator*, che forse tentò consapevolmente di colmare con l'immagine quella che doveva essere avvertita come una lacuna nel flusso della narrazione. Pochi gli esemplari in cui ritroviamo un analogo tentativo: solo nell'*Inferno* di Chantilly (Musée Condé, ms. 597, 1335-1340)<sup>8</sup> e nel cosiddetto codice Filippino (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini, ms. CF 2 16, terzo quarto del XIV secolo; fig. 3)<sup>9</sup> figura il passaggio in barca dei due

---

per attrazione con le anime dei dannati - dalla lunga barba grigia, la seconda come diavolo nero cornuto dalle ali di pipistrello. Il manoscritto è oggi visionabile in fac-simile: *Il codice Filippino*, 2001.

5. Brieger, Meiss, & Singleton, 1969, vol. 1, pp. 318-321; Battaglia Ricci, 2018, pp. 83-84.
6. Ferrante, 2019, in particolare le pp. 239-255. Sul frontespizio del manoscritto parigino, che all'immagine di Dante allo scrittoio nella lettera incipitaria del poema affianca un fregio sui quattro margini con le allegorie delle Arti liberali, rimando alla lettura proposta in Battaglia Ricci, 2018, pp. 69-72.
7. Entrambi i codici sono visionabili online sul sito: <http://mandragore.bnf.fr>.
8. Sul Dante di Chantilly si veda almeno Balbarini, 2011.
9. Sulle miniature del Dante Filippino si veda: Perriccioli Saggese, 2002.

pellegrini. Una diversa soluzione si registra invece agli albori dell'illustrazione della *Commedia*, nel fiorentino Dante Poggiali (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. lat. 313, secondo quarto del XIV secolo)<sup>10</sup> che curiosamente pone la porta dell'inferno oltre l'Acheronte. In una vignetta, Dante e Virgilio sono mostrati a sinistra sulla riva dell'Acheronte, che scorre al centro della composizione; il nocchiero infernale, in piedi a bordo della sua barchetta, è rappresentato con un corpo ricoperto di peluria scura, una coda lunga e sottile, il profilo e la barba umani, ma interamente neri, e delle lingue di fuoco che fuoriescono dalla bocca. Nella parte destra della *tabula* i due pellegrini compaiono nuovamente, con Virgilio che prende per mano Dante mentre oltrepassa la porta di una città fortificata, identificata alla sommità dalle parole "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate" (*If*III, 9). La deviazione dal testo è conclamata, e anche in questo caso possiamo supporre che risponda al desiderio dell'*inventor* di offrire una spiegazione visiva a quanto è omissso nei versi.

È nuovamente un personaggio appartenente al mondo del mito che consente di gettare uno sguardo sulle ben ponderate scelte figurative esibite nello Yates Thompson 36, ossia l'immagine di Minosse a f. 8v (fig. 4).

La scena del giudizio segue l'andamento orizzontale della *tabula*: in un'ambientazione fatta di rocce scure e crepate, all'estrema sinistra, un'anima sta varcando un alto arco di pietra, tipologicamente affine alla soglia dell'Ade miniata a f. 5r, un elemento non richiesto dal testo ma forse inserito per il forte valore liminare di questo momento. Oltre la soglia, vediamo altri due spiriti affiancati dai due pellegrini, che con attenzione osservano quanto si sta svolgendo davanti a loro: tre anime, di cui due inginocchiate con le braccia conserte, attendono il verdetto del giudice infernale, correttamente raffigurato come un uomo, seppur connotato in chiave diabolica da zampe artigliate, da orecchie aguzze e da due corna bianche e ritorte. Altro elemento non umano, in questo caso richiesto dal testo, è la coda lunga e sottile con cui il giudice degli inferi avvolge un'anima dannata e la depone all'interno di due spaccature circolari nella roccia che si spalancano ai suoi piedi, nell'angolo inferiore destro della composizione, ove tra lingue di fuoco si affacciano, disposti su due registri, dannati visti a mezzo busto o dalle spalle in su.

Grande legislatore e re giusto, fin dall'età omerica a Minosse venne attribuita la carica di giudice dei morti, veste in cui appare pure nell'Eneide virgiliana. Proprio nel Virgilio Vaticano (Città del Vaticano, ms. Vat. lat. 3225), celebre codice miniato della tarda antichità, troviamo una delle più antiche raffigurazioni di Minosse, abbigliato con una candida tunica, i capelli e la barba bianchi, regalmente seduto su un faldistorio. Dinanzi a lui, nella parte sinistra della *tabula* che ospita la composizione, alcune anime attendono compostamente

10. Pasut, 2012.

in fila la sentenza, che il giudice pronuncia alzando il braccio destro con gesto solenne. La nobiltà che spira da una raffigurazione siffatta sembra lambire solo marginalmente le miniature trecentesche della *Commedia*, in cui, come nel caso di Caronte, assistiamo perlopiù a una medievalizzazione del mito, e la conseguente trasformazione di Minosse in un diavolo. Se nella *Commedia* di Chantilly il re di Creta appare in vesti umane (f. 61r), nella maggior parte dei codici egli diviene un demone scuro, peloso e cornuto, come nello Strozziiano 152,<sup>11</sup> nell'Egerton 943 (fig. 5) e nel Codex Italicus 1,<sup>12</sup> a volte seduto su uno sperone di roccia, per esempio nel Dante Poggiali (fig. 6) e nel ms. 67 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova.<sup>13</sup> Da questo scenario, si distacca un manipolo di manoscritti in cui alla figura di Minosse viene restituita parte della sua regalità, ad esempio l'It. IX.276 della Biblioteca Nazionale Marciana, dove Minosse resta un diavolo ma siede su uno scranno ligneo innalzato su due scalini e chiuso da un baldacchino.

Nelle testimonianze figurate del secolo successivo, non mancano esempi in cui a Minosse vengono restituite sembianze umane, seppur spesso ibridate con elementi diabolici, come notiamo nel ms. Trivulziano 2263 (f. 16r)<sup>14</sup> e nel ms. 10057 della Biblioteca Nacional de Madrid (f. 11r)<sup>15</sup>, che si segnalano inoltre per la scelta di mostrare il giudice dell'Ade assiso in trono, ma non sembra cedere il passo l'ormai assestata iconografia demoniaca, documentata da codici come l'It. 74 (f. 15r) e l'It. 2017 (f. 59r) della Bibliothèque nationale de France o la *Divina Commedia* di Federico da Montefeltro (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 365), miniata nelle prime due cantiche tra il 1474 e il 1482, anno della morte del duca.<sup>16</sup>

11. L'apparato iconografico del codice è stato realizzato in due fasi: la prima, condotta nel secondo quarto del Trecento nell'ambito della bottega di Pacino da Bonaguida, si concentra nelle tre pagine iniziali di cantica, mentre la seconda, avvenuta in un momento successivo, ha visto l'inserimento *en bas de page* di quarantanove immagini liberamente campite che si arrestano a metà del *Purgatorio*. Tradizionalmente assegnata ad area fiorentina, la seconda e più ricca campagna decorativa del codice ha ricevuto in anni recenti un'attribuzione napoletana, in virtù della comprovata presenza dello Strozzi 152 nella città partenopea nella seconda metà del Trecento dove fu copiato nel codice di lusso Additional 19587 della British Library (sul dibattito attributivo intorno alle miniature nel margine inferiore di pagina del codice strozziano e il loro rapporto con il manoscritto londinese si veda: Forte, 2020, in particolare le pp. 105-107 e 111-121).

12. Marchi, Pal, 2006.

13. Per una lettura stilistica delle miniature del codice patavino rimando a: Mario, 1999; si veda poi il recente lavoro di Forte, che indaga il rapporto tra l'apparato illustrativo del ms. 67 e della *Commedia* laurenziana Plut.40.01.

14. Brieger, Meiss & Singleton, 1969, p. 282.

15. Brieger, Meiss & Singleton, 1969, pp. 276-279.

16. L'apparato iconografico del volume sarà poi terminato da Valerio Mariani tra Cinque e Seicento. Sulle miniature del prestigioso codice si vedano i contributi recenti di Emilia Talamo (2020) e di Federica Toniolo (2020). Il manoscritto può essere oggi sfogliato online: <https://digi.vatlib.it>.

In tale panorama appare dunque non frequente la scelta perseguita nello Yates Thompson, in cui Minosse, lo abbiamo visto, si presenta con fattezze umane e con dettagli iconografici che ne sottolineano il ruolo di giudice e la carica di re. Egli infatti siede non su uno sperone di roccia o su uno scranno di legno, ma su una sella curule, simbolo del potere giudiziario. Ancor più notevole è il fatto che la sedia è in oro e che Minosse indossa una corona, anch'essa dipinta in oro: l'impiego del metallo prezioso e la rappresentazione della corona sono attributi insoliti, che sottolineano la volontà di ammantare di un'aura di autorevolezza e regalità il giudice infernale. Ciò potrebbe trovare spiegazione nella lezione "honrevolmente" che il manoscritto conserva, al posto del corretto "orribilmente" (Azzetta, 2006, p. 18), che potrebbe, per converso, aver autorizzato le rappresentazioni più diaboliche osservate negli altri codici miniati del poema.

Merita infine un'adeguata attenzione il dettaglio della coda di Minosse che si fa strumento della giustizia divina. È Dante a menzionare la coda con cui il giudice, avvolgendosi, indica in quale cerchio ciascun dannato sconterà eternamente la sua pena: "Dico che quando l'anima mal nata / li vien dinanzi, tutta si confessa; / e quel conoscitor de le peccata / vede qual loco d'inferno è da essa; / cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa." (*IfV*, 4-12). In quanto elemento funzionale alla narrazione e fortemente caratterizzante, la coda del re di Creta trova sovente spazio nelle raffigurazioni del canto V, nei codici trecenteschi come in quelli del secolo successivo, attorta intorno al busto di Minosse. Così è ad esempio nell'Egerton 943, in cui il giudice infero è un diavolo dalla lunga coda avvolta attorno alla vita, oppure, per citare un caso quattrocentesco, nell'*Inferno* It. 2017 di Parigi.

Lo Yates Thompson si distingue da questa tradizione, perché Minosse con la coda dà immediatamente corso alla sua sentenza, materialmente conficcando il dannato nel giusto cerchio, con una soluzione visiva che condensa con grande forza icastica la successione degli eventi tratteggiata da Dante nel canto (giudizio, comminazione della pena). Il re di Creta cinge un dannato con la sua coda pure nel Dante Filippino (ff. 11v, 12r; fig. 7) e nel ms. Additional 19587 della British Library (f. 8r; fig. 8), miniati a Napoli nel XIV secolo,<sup>17</sup> ma in entrambi i volumi manca il secondo e più notevole dettaglio, ossia l'inserimento per mezzo della coda nel giusto luogo infernale.<sup>18</sup> Tuttavia, il fatto che il raro elemento iconografico di Minosse che avvolge l'anima giudicata con la coda compaia in

17. Sulle miniature del Filippino rimando a Perriccioli Saggese, 2002; sul manoscritto Additional 19587 si veda invece Perriccioli Saggese, 2000, pp. 154-156.

18. Il motivo di Minosse che ghermisce un dannato con la coda sembra presente anche nel ms. Strozzi 152 (f. 4v) – cosa d'altronde verosimile dal momento che molto probabilmente il manoscritto strozziano fu il modello del codice Additional 19587 (su questo si vedano le convincenti osservazioni di Forte, 2020) – ma le deprecabili condizioni conservative in cui versa la pagina in oggetto non consentono una lettura dell'immagine esente da dubbi.

due codici miniati trecenteschi di ambito napoletano potrebbe, in via del tutto ipotetica, offrire una suggestione su quale fosse l'ambiente culturale in cui si mosse l'ignoto *ideator* dello Yates Thompson – se di una sola persona si trattò e non fu piuttosto un lavoro d'équipe – che, come suggerisce Molina Figueras, andrà ricercato tra “gli umanisti di corte che cominciarono a circondare Alfonso verso la fine degli anni Trenta” (Molina Figueras, 2019, p. 89).

Volgendo ora la nostra attenzione a un altro personaggio del mito, osserviamo come presenti un alto grado di fedeltà al testo la *tabula* che inscena l'incontro con Cerbero e il colloquio con Ciaccio (f. 11r; fig. 9). All'estremità sinistra della composizione, vediamo i due pellegrini di fronte alla mostruosa creatura, Virgilio chino a raccogliere con la mano sinistra una manciata di terra, che con la destra getta tra le fauci della bestia al fine di placarla: “E 'l duca mio distese le sue spanne / prese la terra, e con piene le pugna / la gittò dentro a le bramose canne” (*IfVI*, 25-27). L'episodio, ripreso dal passo dell'*Eneide* in cui la Sibilla offre a Cerbero una focaccia al miele, sembra aver colpito la fantasia dei miniatori e dei loro *advisors*, e non di rado appare nelle figurazioni di pennello dei codici danteschi di aree e cronologie diverse: il Poggiali (f. 14r), l'Egerton 943 (f. 12r), l'Additional 19587 (f. 9v), o ancora l'It. IX.276 della Marciana (f. 4v) e l'It. 74 della Bibliothèque nationale de France (f. 18r).

Difronte ai pellegrini, sotto “la piova / eterna, maladetta, fredda e greve” (*IfVI*, 7-8), Cerbero appare sopra ad un dannato, cui con le zampe apre ferite sanguinanti, in risposta al verso “graffia li spirti, ed iscoia e isquatra” (*IfVI*, v. 18). L'iconografia si allinea a quella del mitologico guardiano dell'Ade, quale è documentata ai ff. 9r e 48v del Virgilio Vaticano: il corpo è canino e, seppur parzialmente abrase, è possibile riconoscere tre teste, una frontale e due laterali. Il miniatore, come nel caso di Caronte, si mostra pronto a recepire l'indicazione cromatica degli occhi “vermigli” (*IfVI*, 16), così come altri dettagli contenuti nel testo: “la barba unta e atra” (*IfVI*, 16), visualizzata come ciuffi di peli marroni che si dipartono dalle mandibole della creatura, il “ventre largo” e le mani “unghiate” (*IfVI*, 17), rese come zampe leonine con artigli neri. È forse per attrazione con le tre teste che la coda si scinde in tre parti, terminanti in protomi canine che ripetono il muso vagamente lupino del mostro.

Nelle miniature trecentesche del poema, come avviene anche per le altre figure mitologiche-demoniache, si osserva la tendenza ad assimilare visivamente Cerbero ai diavoli della tradizione medievale, con un più convinto recupero della forma originaria nel secolo successivo. Se analizziamo infatti i manoscritti del XIV secolo, l'immagine di Cerbero come cane a tre teste si registra nella *Commedia* di Chantilly (f. 67r) e nello Stroziano 152 (f. 5v), a fronte di ben più numerose raffigurazioni della creatura ctonia come un diavolo tradizionale con tre teste o con tre volti. Nel fiorentino Dante Poggiali Cerbero è divenuto un demone, umano nella corporatura, ma scuro e peloso e deformato da elementi

mostruosi, qui adattato ai versi danteschi poiché il capo si ripete tre volte. Per esaminare un esempio padano, possiamo considerare l'Egerton 943 (f. 12r), in cui Cerbero mostra un aspetto vagamente umanoide, deformato da elementi quali il vello scuro che lo ricopre interamente, le zampe di rapace, e la presenza di tre teste una in fila all'altra.

Nel Quattrocento, anche se non mancano testimonianze che recano ancora un Cerbero ibridato con l'iconografia del diavolo medievale, ad esempio il Vat. lat. 4776 (f. 18v), il custode dell'Ade torna ad essere un cane tricipite in importanti codici del poema, quali l'It. 2017 della Bibliothèque nationale de France e l'Urb. lat. 365, che si segnala peraltro per l'estrema perizia con cui il miniatore, Guglielmo Giraldi, torni col colore uno snello bracco a tre teste.

Anche in questa scelta iconografica dunque, il primo maestro dello Yates Thompson, o chi guidò il suo pennello, pone attenzione al recupero delle sembianze originarie del mito. La cura riversata nella costruzione di questa *tabula* si palesa poi in un altro elemento, ossia la raffigurazione della "piova / eterna, maladetta, fredda e greve" (*If*VI, 7-8), resa attraverso una fitta trama di puntini bianchi che, come fiocchi di neve, si posano sulle rocce scure, sulle vesti dei due pellegrini e sui corpi nudi dei dannati.

L'analisi che si offre in queste pagine non può infine dirsi completa senza rivolgersi al guardiano del VII cerchio, quel Minotauro che Dante ci presenta come "l'infamìa di Creti" (*If*XII, 12) così evitando di soffermarsi su quale fosse l'aspetto della creatura (fig. 10). Tale omissione ha dato origine a una *querelle* non ancora risolta, e probabilmente destinata a restare aperta, su quale idea il poeta avesse a riguardo, una questione intricata che l'analisi delle fonti che l'Alighieri poté avere a disposizione non chiarisce, poiché dalla maggior parte di esse emerge un'immagine ambigua di un essere bimembre, di cui non viene precisato quale parte sia umana e quale animale, analogamente a quanto accade pure nell'antica esegesi dantesca.<sup>19</sup>

Tornando al manoscritto Yates Thompson 36, a f. 21v troviamo Dante e Virgilio che avanzano dall'estremità sinistra della vignetta scendendo una china rocciosa, con rara attenzione al testo disseminata di sassi grigi che alludono alla frana seguita alla morte di Cristo, paragonata a "quella ruina che nel fianco / di qua da Trento l'Adice percosse" (*If*XII, 4-5). Ad attenderli al termine della discesa, il Minotauro, raffigurato in atteggiamento invero troppo statico per rendere l'"ira bestial" (*If*XII, 33) che Dante gli attribuisce: "Qual è quel toro che si slaccia in quella / c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, che gir non sa, ma qua e là saltella" (*If*XII, 22-24). Il mostro cretese ha un corpo bovino dalla vita in giù, attentamente indagato negli elementi anatomici caratterizzanti, quali l'unghia fessa e la coda lunga e sottile, mentre sono umani il torace, la testa

19. Su tale argomento, che esula dagli scopi di questo articolo, rimando a Mazzucchi, 2004, pp. 97-101 e Forte, 2014.

e le braccia; con la mano sinistra impugna un arco, mentre con la destra leva una freccia in direzione dei due poeti.

Rispetto a quanto documentato dall'arte classica, ossia un essere dal corpo umano e il capo taurino, ci troviamo qui di fronte a una struttura corporea completamente rovesciata, in cui constatiamo un ribaltamento della sezione animale e di quella umana: gli studi sull'iconografia del Minotauro nei codici della *Commedia* hanno dimostrato come questa fosse l'immagine prevalente.<sup>20</sup> Ad Alessandra Forte va poi il merito di aver esteso la ricerca oltre le pagine miniate del poema e di aver rintracciato come l'immagine di un Minotauro animale dalla vita in giù apparisse quale simbolo del male entro labirinti dalla forte valenza allegorica, in mosaici pavimentali così come in codici contenenti testi di natura diversa (Forte, 2014, pp. 47-50).

In uno scenario di generale uniformità dunque, se vi erano variazioni queste si concentravano semmai sul punto in cui natura umana e natura taurina si incontrano, come rileviamo esaminando il Dante Poggiali (fig. 11) e lo Strozziiano 152. Nel primo codice, entro una vignetta posta sopra le due colonne di testo (f. 28r), i due *viatores* si imbattono in un Minotauro di grandi proporzioni, uomo dalla vita in su, solidamente poggiato su un imponente corpo bovino. Nello Strozziiano 152 (f. 10v), gli episodi principali del canto XII si dispiegano liberamente nel *bas de page*; all'estrema sinistra della sequenza, appare Virgilio che sta indicando a Dante il Minotauro, raffigurato in modo alquanto diverso dal Poggiali: alto circa la metà dei due poeti, è anch'esso toro dalla cintola in giù, ma ha solo due zampe animali; il torso umano è pertanto piegato in avanti, obbligato a sostenersi con braccia e mani. Una soluzione ancora diversa è offerta in due codici di area padana, l'Egerton 943 (f. 21v; fig. 12) e il ms. 1102 (f. 10r) della Biblioteca Angelica di Roma. In entrambi i manoscritti il mostro mitologico appare con corpo di toro, ma la parte umana è ridotta alla sola testa.

Da un panorama in cui prevale un Minotauro con la parte superiore umana e la parte inferiore taurina – seppur in misura variabile – si distaccano due manoscritti. Il primo è il ms. Canonici It. 108 della Bodleian Library di Oxford in cui, unica occorrenza nota, la creatura bimembre è divenuta un diavolo (f. 11r). Nella *Commedia* di Budapest invece, in una vignetta collocata sotto la seconda colonna di testo che riporta le terzine relative all'incontro con il Minotauro, vediamo sulla destra i due pellegrini, e sulla sinistra una creatura che ha un corpo d'uomo marrone e la testa animale con due corna arcuate inequivocabilmente taurine. Non è dato sapere per quale ragione il codice ungherese, solo fra tanti, presenti questa soluzione, che è tanto più sorprendente se si considera che il Codex Italicus 1 non si segnala per una spiccata aderenza alle fonti antiche, tutt'altro: per Caronte, Minosse e Cerbero l'immagine classica è

20. Brieger, 1969, pp. 130-132; Forte, 2014; Ponchia, 2015, pp. 118-123.

negletta in favore di una soluzione “medievale”. Tale scelta andrà in ogni caso ricondotta alla volontà di un ignoto *inventor* che allestì il piano iconografico, la cui esistenza è palesata dalle indicazioni per il miniatore che affiorano in alcune carte del codice.<sup>21</sup>

Focalizzando ora la nostra attenzione sul Quattrocento, epoca in cui, come abbiamo visto, si osserva la tendenza a recuperare le giuste forme del mito, nel caso del Minotauro sembra invece persistere l'iconografia elaborata dal Medioevo e ben attestata nella figurazione trecentesca della *Commedia*: si pensi all'It. 2017 (f. 134v) o all'Urb. lat. 365, in cui la corsa rabbiosa della “bestia” (*If*XII, 19) si svolge sul fianco della montagna che chiude in lontananza la composizione, dove l'occhio del lettore attento potrà individuare l'immagine di un toro dal torso umano.

Lo Yates Thompson 36 non si discosta dunque da quella che appare la scelta maggioritaria nei testimoni miniati del poema. Risulta semmai più insolita la raffigurazione di arco e frecce tra le mani del mostro, una sorta di contaminazione iconografica scaturita dalla vicinanza con i centauri,<sup>22</sup> non frequente ma attestata nel ms. Arsenal 8530 (f. 19v) e nel Dante Estense (f. 16v).

I casi esaminati mettono dunque in luce alcuni elementi peculiari delle illustrazioni della *Commedia* londinese, che se da un lato esibiscono una ferma volontà di aderire strettamente al dettato dantesco – si pensi agli occhi accesi di rosso di Caronte – dall'altro tradiscono come le miniature si pongano quale meditato complemento dei versi, un arricchimento visivo che propone una spiegazione per un passaggio oscuro come il superamento dell'Acheronte a seguito del diniego del traghettatore infernale, o che efficacemente chiarisce, con l'immediatezza propria dell'immagine, la dinamica del giudizio e dell'assegnazione dell'eterno castigo nel V canto. Quanto rilevato ribadisce con forza la direzione indicata dagli studi sullo Yates Thompson 36, che a monte della realizzazione del codice hanno postulato l'intervento di un coltissimo *concepteur* capace di approntare un progetto iconografico attentamente articolato. Ciò che traspare dall'analisi qui condotta sottolinea l'estrema scrupolosità di tale progetto, in cui la mano del miniatore appare guidata fin nel minimo dettaglio.

21. La trascrizione di tali annotazioni è disponibile in Pellegrini, 2006.

22. Già Steven Botterill (1988), in uno studio volto a rintracciare quale fosse l'aspetto del Minotauro secondo l'Alighieri, aveva rilevato come nelle miniature del poema l'iconografia prevalente sia quella che prevede il corpo di toro e il torso umano, spiegando quest'iconografia con l'influsso esercitato dall'immagine dei centauri. Se su un piano generale tale ipotesi appare, alla luce dei più recenti studi, non corretta e riduttiva, resta tuttavia una valida chiave di lettura per i casi in cui il Minotauro si mostra armato di arco e frecce.

## BIBLIOGRAFIA

- A Descriptive Catalogue of fourteen Illuminated Manuscripts nos. XCV to CVII and 79A completing the Hundred in the Library of Henry Yates Thompson* (1912). Cambridge: University press.
- Azzetta, L. (2006). Inferno. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 2, pp. 9-58). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Balbarini, C. (2011). *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*. Roma: Salerno.
- Battaglia Ricci, L. (2018). *Dante per immagini, Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Giulio Einaudi.
- Bollati, M. (2006). Gli artisti. Il Maestro della *Commedia* Yates Thompson e Giovanni di Paolo nella Siena del primo Quattrocento. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 1, pp. 65-138). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Boskovits, M. (1983). Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra. *Arte Cristiana*, 71, 259-276.
- Botterill, S. (1988). The form of Dante's Minotaur. *Forum Italicum*, 22, 60-73.
- Brandi, C. (1949). *Quattrocentisti senesi*. Milano: U. Hoepli.
- Chelazzi Dini, G. (1977). Lorenzo Vecchietta, Priamo della Quercia, Nicola da Siena: nuove osservazioni sulla *Divina Commedia* Yates Thompson 36. In G. Chelazzi Dini (Ed.), *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento* (pp. 203-228). Firenze: Centro D.
- David, B. (2006). Sites of Confluence: The Master of the Yates Thompson Divine Comedy. In S. L'Engle & G.B. Guest (Edd.), *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture* (pp. 21-32). London / Turnhout: Brepols.
- De Marchi, A. (1995). In A. Dillon Bussi, G.M. Piazza (Edd.), *Milano. Biblioteca Trivulziana* (p. 74). Fiesole: Nardini.
- De Marinis, T. (1947-1952). *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona* (4 voll.). Milano: U. Hoepli.
- Ferrante, G. (2019). Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della *Commedia*. I. Un case study quattrocentesco (mss. Italian 74, Riccardiano 1004 e Guarnieriano 200). In M. Ciccutto & L.M.G. Livraghi (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti II. XV secolo. Prima parte* (pp. 229-255). Firenze: Franco Cesati.
- Forte, A. (2014). La rappresentazione del Minotauro dantesco nei manoscritti trecenteschi figurati della *Commedia* tra commento scritto e commento figurato. *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 44, 37-58.
- Forte, A. (2017). Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40-01. In R. Arqués Corominas, M. Ciccutto (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo* (pp.161-175). Firenze: Franco Cesati.
- Forte, A. (2018). "A l'altra riva". I traghettatori infernali da Virgilio alla ricezione scritta e figurata della *Commedia*. In L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (Edd.), *La letteratura italiana e le arti* (pp. 1-12). Roma: Adi.
- Forte, A. (2020). Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica. In V. Allegrini, S. De Simone, A. Forte, D. Pannopecoraro (Edd.), *Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale* (pp. 103-121). Pisa: Edizioni della Normale.

- Frey, R. (1904-1905). A note on Giovanni di Paolo. *The Burlington Magazine*, 6, p. 312.
- Il codice Filippino della Commedia di Dante Alighieri. Edizione integrale in fac-simile nel formato originale del manoscritto CF 2 16 (già 4 20)*. (2001). Roma: Salerno.
- Ippolito, A. (2017). Testo e immagine nel Dante di Altona. In R. Arqués Corominas, M. Ciccuto (Edd.). *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo* (pp.177-191). Firenze: Franco Cesati.
- Longhi, R. (1954). La Biblioteca dei Re d'Aragona. *Paragone*, 53, 61-64.
- Marchi, G.P., Pal, J. (Edd.) (2006). Dante Alighieri. *Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1*. Verona: Grafiche SiZ.
- Marcon, S. (Ed.) (2011). *La Commedia dantesca figurata della Biblioteca Marciana. Codice It.IX,276 (=6902)* (con lettura iconografica a cura di C. Ponchia). Torino: Utet.
- Mazzucchi, A. (2004). *Tra Convivio e Commedia. Sondaggi di filologia e critica dantesca*. Roma: Salerno.
- Mario, P. (1999). Scheda n. 67. In Baldissin Molli, G., Canova Mariani, G. & Toniolo, F. (Edd.). *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento* (pp. 185-187). Modena: Panini.
- Meiss, M. (1964). The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia. *The Burlington Magazine*, 106, 403-412.
- Meiss, M. (1969). The Smiling Pages. In P. Brieger, M. Meiss & C.S. Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy* (pp. 33-80). London: Routledge & Kegan Paul.
- Molina Figueras, J. (2019). L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona. In M. Ciccuto & L.M.G. Livraghi (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti II. XV secolo. Prima parte* (pp. 73-89). Firenze: Franco Cesati.
- Pasut, F. (2012). Scheda n. 43. In C. Sciacca (Ed.), *Florence at the dawn of Renaissance. Painting and illumination, 1300-1350* (pp. 210-211). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Pegoretti, A. (2014). *Indagine su un codice dantesco: la «Commedia» Egerton 943 della British Library*. Ghezzano (PI): Felici.
- Pellegrini, P. (2006). Le istruzioni per il miniatore. Annotazioni linguistiche. In G.P. Marchi, J. Pal (Edd.), *Dante Alighieri. Commedia. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1* (Vol. 2, pp. 85-90). Verona: Grafiche SiZ.
- Perriccioli Saggese, A. (2000). I codici della "Commedia" miniati a Napoli in età angioina. *Rivista di Storia della Miniatura*, 5, 151-158.
- Perriccioli Saggese, A. (2002). Le miniature del Filippino. In A. Mazzucchi (Ed.), *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*. (Vol. 1, pp. 85-95). Roma: Salerno.
- Petoletti, M. (2006). Paradiso. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 2, pp. 81-137). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Ponchia, C. (2015). *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*. Padova: Il Poligrafo.
- Pope-Hennessy, J. (1947). *A Siense Codex of the Divine Comedy*. Oxford: Phaidon Press.
- Rotili, M. (1968-1969). *La miniatura gotica in Italia* (2 voll). Napoli: Libreria scientifica.

- Salmi, M. (1957). *Italian Miniatures*. London: Collins.
- Santagata, M. (Ed.) (2015). *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri. Commedia. Saggi e commenti*. Roma: Treccani.
- Strehlke, C.B. (1995). Recensione a J. Pope-Hennessy, *Paradiso*. The Illuminations to Dante's *Divine Comedy* by Giovanni di Paolo. *The Burlington Magazine*, 137, 561.
- Talamo, E.A. (2020). Valerio Mariani illustratore del *Paradiso*. In A.M. Piazzoni (Ed.). *La Divina Commedia di Federico da Montefeltro. Il Dante Urbinate. Urb. lat. 365. Commentario* (pp. 177-198). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana. Modena: Franco Cosimo Panini. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Toniolo, F. (2020). L'Officina ferrarese e le miniature quattrocentesche. In A.M. Piazzoni (Ed.). *La Divina Commedia di Federico da Montefeltro. Il Dante Urbinate. Urb. lat. 365. Commentario* (pp. 149-175). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana. Modena: Franco Cosimo Panini. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Vitale, V. (2019). L'impero di Alfonso il Magnanimo nella *Commedia aragonese*. In M. Ciccutto & L.M.G. Livraghi (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti II. XV secolo. Prima parte* (pp. 91-118). Firenze: Franco Cesati.



Fig. 1 – Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, f. 6r (*Caronte*).



Fig. 2 – Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 7v (*Caronte*).



Fig. 3 – Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini, ms. CF 2 16, f. 8r (*Caronte*).

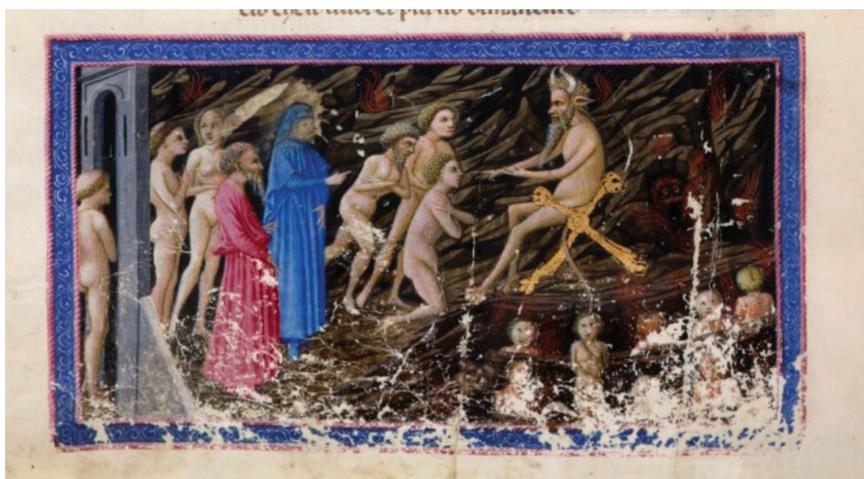


Fig. 4 – Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, f. 8v (*Minosse*).



Fig. 5 – Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 10r (*Minosse*).



Fig. 6 – Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. lat. 313, (*Minosse*).

Fig. 7 – Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini, f. 12r (*Minosse*).Fig. 8 – Londra, British Library, ms. Additional 19587, f. 8r (*Minosse*).



Fig. 9 – Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, f. 11r (*Cerbero*).



Fig. 10 – Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, f. 21v (*Il Minotauro*).



Fig. 11 – Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. lat. 313, f. 28r (*Il Minotauro*).



Fig. 12 – Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 21v (*Il Minotauro*).

