

MINIMA BIBLIOGRAPHICA, 12

Giancarlo Petrella

Dante Alighieri, *Commedia*

**Brescia, Bonino Bonini, 1487
Repertorio iconografico delle silografie**

C.R.E.L.E.B. – Università Cattolica, Milano
Edizioni CUSL, Milano

2012

MINIMA BIBLIOGRAPHICA

Una collana di studi promossa dal

Centro di Ricerca Europeo Libro Editoria Biblioteca

dell'Università Cattolica e coordinata da

Gianmario Baldi (Rovereto)

Edoardo Barbieri (Brescia)

Ornella Foglieni (Milano)

Giuseppe Frasso (Milano)

Piero Innocenti (Montepescali)

Luca Rivali (Milano)

segretario di Redazione **Alessandro Tedesco** (Gerusalemme)

Sono stati tirati:

30 esemplari cartacei

Il pdf è liberamente accessibile, scaricabile, stampabile

alla pagina web <http://creleb.unicatt.it>

Per informazioni scrivere a creleb@unicatt.it

Edizioni CUSL - Milano

info@cusl.it

gennaio 2012

ISBN 978-88-8132-6488

GIANCARLO PETRELLA

Dante Alighieri, *Commedia*, Brescia, Bonino Bonini, 1487

Repertorio iconografico delle silografie

L'edizione della *Commedia* licenziata a Brescia da Bonino Bonini, come recita il *colophon*, «il dì ultimo di mazo MCCCCLXXXVII» occupa un ruolo di primo piano nella bibliografia dantesca. Il merito non sta nelle particolari cure testuali (si tratta infatti dell'undicesima edizione in ordine cronologico del poema, qui riproposta col commento di Cristoforo Landino, pubblicato per la prima volta a Firenze nel 1481), quanto nell'ampio *corpus* iconografico che ne fa in assoluto la seconda edizione illustrata, dopo quella fiorentina stampata da Niccolò di Lorenzo nel 1481 (ISTC id00029000). Nella fiorentina solo i primi 19 canti dell'*Inferno* sono accompagnati da altrettanti rami incisi da Baccio Baldini su disegni attribuiti a Sandro Botticelli. In ragione di ciò l'edizione bresciana del 1487, interamente illustrata (pur con alcuni equivoci) fino al I canto del *Paradiso*, può a buon diritto essere considerata il primo riuscito tentativo a stampa di illustrare l'intero poema dantesco. L'edizione è adorna di 68 silografie ben note, sovente citate, come si deduce anche dalla bibliografia raccolta in appendice, ma mai oggetto di uno studio analitico. L'impressione è che l'edizione sia persino più nota agli storici dell'arte che ai bibliografi e agli storici del libro, col risultato che nella critica hanno troppo spesso prevalso problemi attribuzionistici, nel tentativo di individuare nella serie silografica una o più mani o di ricondurre i legni agli incisori Giovanni Maria e Giovanni Antonio da Brescia. Prevalgono osservazioni stilistiche talvolta piuttosto generiche, che si concludono nell'individuazione di possibili influssi lombardo-foppeschi, mantegneschi, botticelliani o più genericamente veneziani. Su questa linea si muove ancora il saggio di Carlo Pasero, *Le xilografie dei libri bresciani* del 1928 (dopo il quale lo studio dell'edizione è rimasto pressoché fermo) che espone lo *status quaestionis* e mette in relazione il *corpus* illustrativo con gli affreschi nella Chiesa del Carmine di Brescia, riconducendo i legni «molto vicino a Giovanni Antonio da Brescia».

Rimandando ad altra sede la discussione su questo aspetto della questione, qui si è voluto piuttosto allestire per la prima volta un completo repertorio iconografico delle silografie del Dante 1487, che ne individui il soggetto in relazione ai versi del poema e possa perciò rappresentare il primo passo per una più attenta analisi del primo progetto editoriale di illustrazione integrale della *Commedia*.¹ L'edizione, come detto, prevede una silografia a piena pagina per ogni canto sino al I del *Paradiso*. Qui, per ragioni che

¹ I risultati dell'analisi iconografica anticipano un più ampio studio in corso dedicato all'edizione della *Commedia*, Brescia, Bonino Bonini, 1487 e all'illustrazione delle prime edizioni dantesche a stampa. Le silografie derivano dall'esemplare Brescia, Biblioteca Queriniana, Lechi 197 (legatura moderna di restauro in pieno marocchino rosso con fregi in oro al dorso, ampia cornice a filetti e rombi ai piatti e *titulus* in oro al centro dei piatti; unghitura dorata e taglio spruzzato di rosso. A c. a2r ampia iniziale miniata N su foglia d'oro da cui si diparte decorazione floreale policroma coeva sui tre lati desinente in stemma coronato d'alloro in *bas de page*. Iniziali rosse e blu in tutto il testo del volume. Unica postilla coeva a c. a2r).

paiono forse riconducibili a difficoltà sia tecniche che finanziarie, lo sforzo illustrativo si arrestò bruscamente. Se le silografie sono dunque 68, in realtà le matrici (tutte della stessa dimensione mm 206 x 121) sono solo 60. In 8 canti si riscontrano palesi ed eclatanti casi di riuso: Inf. XIX (c. i5v: riuso della matrice originale impiegata per il canto XI); Inf. XXVI (c. o6r: stesso legno già impiegato per illustrare il canto XXII a c. m7v); Purg. XVIII (c. gg7v: riuso della stessa silografia del canto XI); Purg. XIX (c. hh2v: riuso della silografia impiegata al canto XIV); Purg. XXVI (c. kk4v: stessa silografia che figura a c. bb3v per illustrare Purg. III); Purg. XXXI (c. mm3v: stessa silografia impiegata al canto precedente); Purg. XXXII (c. mm6v: riuso della silografia originale del canto XXIX); Purg. XXXIII (c. nn1v: terza occorrenza della stessa silografia originale del canto XXX impiegata anche nel canto XXXI). Rispetto al progetto illustrativo del poema, è evidente che il reimpiego di silografie progettate per altri canti comporta il clamoroso stravolgimento del rapporto fra testo e immagine.

A ciò si aggiungono parecchi casi, come si vedrà nel repertorio iconografico allestito, di silografie che denotano scarsa attinenza con il testo. L'unica silografia del *Paradiso* (Par. I: c. nn4v) appare addirittura priva di alcun legame col canto che intende illustrare al punto che ipotizzo possa trattarsi in realtà del legno progettato per il canto XXXIII del *Purgatorio* e qui non impiegato. Qualcosa di simile succede infatti anche all'altezza di Purg. XX (c. hh5v), dove si riscontra un errore occorso probabilmente in fase di composizione. Qui fu impiegata a sproposito la silografia originale (che dunque fu incisa ed era a disposizione in tipografia) progettata per il canto precedente (Purg. XIX: c. hh2v), dove invece fu reimpiegata la silografia del canto XIV, col risultato di alterare il corretto rapporto testo/immagine di due canti consecutivi. Da questi particolari e dalla frequenza di casi di riuso, appare evidente che negli ultimi canti del *Purgatorio* si commise qualche errore o in fase di progettazione del *corpus* iconografico o durante la composizione tipografica. La difficoltà nel rappresentare la materia dei canti finali del *Purgatorio* e del *Paradiso* rende forse altrettanto comprensibile la necessità di ricorrere spesso a soluzioni d'emergenza, come l'impiego di altri legni poco o nulla attinenti, e infine l'interruzione del progetto illustrativo.

I legni sono inquadrati da due tipi di cornici a fondo nero, che risultano già a disposizione dell'officina di Bonino Bonini e adottati anche in altre edizioni coeve. Si tratta di una cornice a candelabre e mascheroni (mm 261 x 175), più impiegata, e di una seconda cornice di modulo leggermente più grande a candelabre con tritoni in *bas de page* (mm 265 x 176) impiegata in 17 occorrenze. Solo in un caso (Inf. XIII: c. h8r) la silografia non è inquadrata da alcuna cornice perimetrale.

È assodato che le silografie, forse governate da un'unica regia compositiva, siano da attribuirsi a diversi artisti operanti in un'unica bottega ma dotati di sensibilità e capacità assai differenti, senza con ciò voler qui entrare nella disputa sulla partecipazione o meno di questi artisti alla corrente pittorica riconducibile ai Carmelitani di Brescia. Le prime silografie dell'*Inferno*, caratterizzate da ampie quinte paesaggistiche e pungente espressività delle pene e dei dannati, possono ragionevolmente assegnarsi al maestro A, forse il caposcuola; altre paiono piuttosto da attribuirsi a una mano B, chiaramente distinguibile per *ductus* compositivo e minore resa dei dettagli. Infine è ragionevole supporre, già per alcuni canti dell'*Inferno* (Inf. XXI: c. m4v) ma poi soprattutto all'altezza del *Purgatorio*, l'intervento di artisti assai meno dotati, forse garzoni (come

ipotizza Pasero), che incidono legni rozzi e assai poco curati sia nella resa del paesaggio che nei dettagli dei personaggi. I legni, salve poche eccezioni, sono accomunati da un andamento narrativo verticale dall'alto al basso (nell'*Inferno*) e dal basso verso l'alto (nel *Purgatorio*), con risultati talvolta di assoluta ripetitività, soprattutto nelle silografie che illustrano il *Purgatorio* in cui prevale infatti una struttura compositiva piuttosto monotona (i due Poeti salgono lungo le balze di un monte). Le prime silografie prevedono la possibilità da parte del lettore di inserire il nome dei personaggi raffigurati dall'incisione in appositi cartigli lasciati vuoti. L'interessante invito a completare il libro a stampa non prosegue però oltre la quarta silografia.

Bibliografia*

LUIGI LECHI, *Della tipografia bresciana del secolo decimoquinto*, Brescia, Venturini, 1854, p. 92

FRIEDRICH LIPMANN, *The art of wood engraving in Italy in the fifteenth century*, London, B. Quaritch, 1888, pp. 87-88

PAUL COLOMB DE BATINES, *Bibliografia Dantesca*, Prato, Tipografia Aldina Editrice, 1895, I, pp. 49-52

CHARLES GÉRARD, *Un exemplaire exceptionnel du Dante de Brescia de 1487*, «La Bibliofilia», IV, 1903, pp. 400-407

VICTOR MASSÉNA, PRINCE D'ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914, I, 11

PAUL KRISTELLER, *Die Lombardische Graphik der Renaissance*, Berlin, B. Cassirer, 1913, p. 31

CARLO PASERO, *Le xilografie dei libri bresciani dal 1483 alla seconda metà del XVI secolo*, Brescia, Scuola tipografica Istituto figli di Maria Immacolata, 1928, pp. 70-76

ARTHUR M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, London, Constable & Company, 1935 (= New York, Dover, 1963), p. 507

MAX SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milan, Hoepli, 1942 (= Nendeln, Kraus Reprint, 1969), n. 2312; IV, pp. LX-LXII: LXI

CARLO E. RAVA, *Considerazioni su alcune xilografie lombarde*, in ID., *L'arte dell'illustrazione*

* Dalla bibliografia sono escluse le frequenti, ma irrilevanti, citazioni dell'edizione in cataloghi di mostre e di collezioni dantesche e i repertori bibliografici per i quali si rimanda qui soltanto a ISTC id00031000.

nel libro italiano del Rinascimento, Milano, Görlich, 1945, pp. 42-53

SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel Quattrocento e Cinquecento*, Modena, Artioli, 1960, p. 50

LAMBERTO DONATI, *Ripensamenti sulle prime edizioni della Divina Commedia*, «La Bibliofilia», LXIII, 1961, pp. 3-72: 52-72

LAMBERTO DONATI, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1962

SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Le impressioni quattrocentesche della Divina Commedia*, «L'Italia Grafica», XII, 1965

LAMBERTO DONATI, *Il 'non finito' nel libro illustrato antico*, Firenze, Olschki, 1973, pp. 116-117

SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro: tre secoli di storia del libro illustrato dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Ares, 1974, pp. 129-130: 129

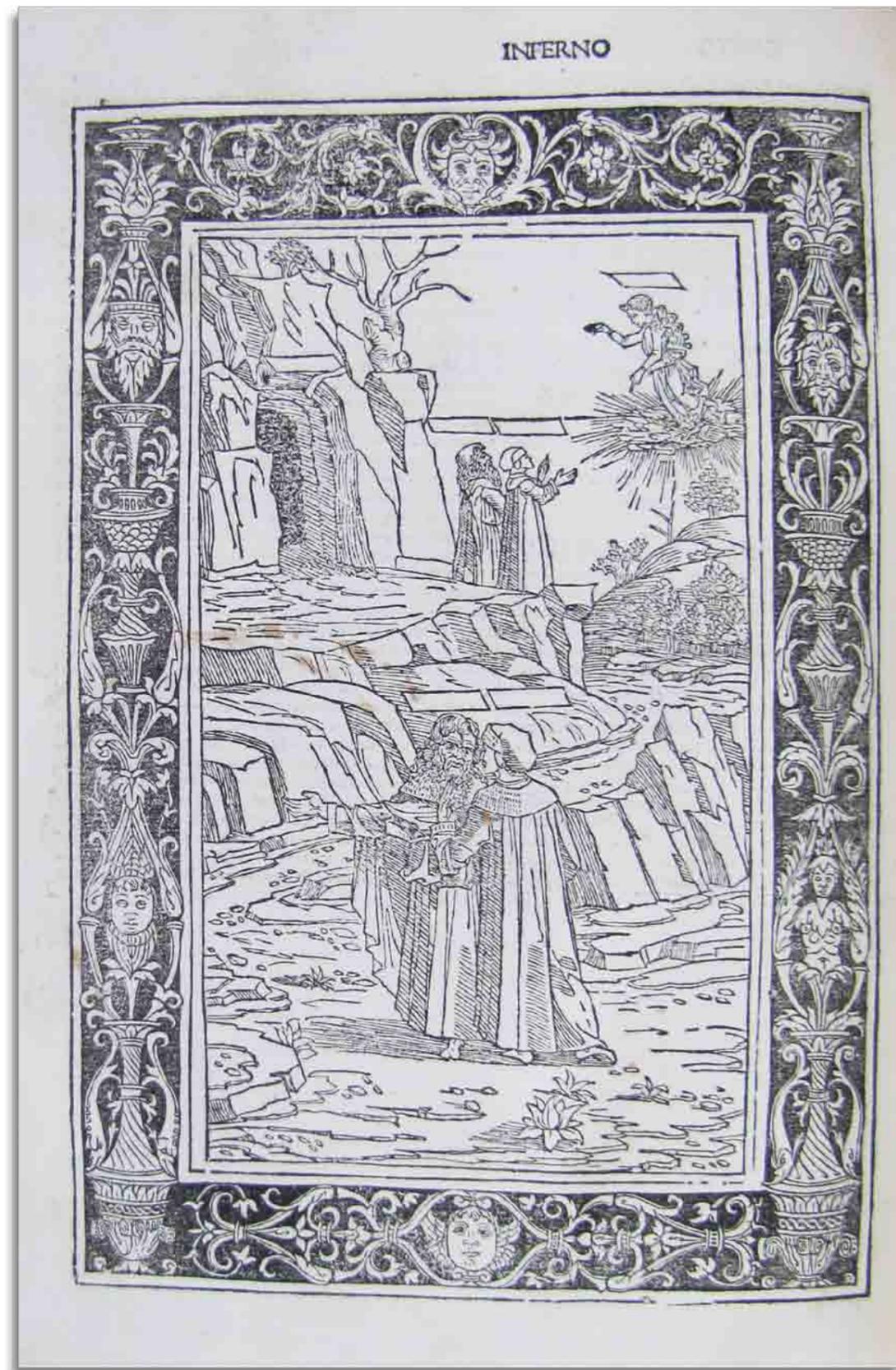
GIULIA BOLOGNA, *Il libro come oggetto di visione: l'attività grafico-illustrativa a Brescia nel Rinascimento*, in *I primordi della stampa a Brescia 1472-1511. Atti del Convegno internazionale (Brescia, 6-8 giugno 1984)*, a cura di E. Sandal, Padova, Antenore, 1986, pp. 107-119: 116-117

Repertorio iconografico delle illustrazioni
(con indicazione del soggetto e dei versi di riferimento del canto)

Parte prima: *Inferno*



Inf. I (c. a1v). La silografia, da leggersi da destra verso sinistra, si svolge lungo un arco temporale tripartito: Dante nel folto della selva fitta di alberi meditabondo e sonnolento, con il volto appoggiato su una mano (Inf. I 1-12: 11); Dante sveglio nella selva fitta di alberi, in atto di guardare in alto il colle roccioso illuminato dai raggi del sole (I 16-18); infine Dante spaventato dalle tre fiere (tutte con la bocca spalancata e correttamente delineate) a colloquio con Virgilio, con caratteristico copricapo, lunghi capelli e folta barba, in atto di indicare le tre fiere (I 31-137).



Inf. II (c. b1v). La silografia si svolge in due sequenze, dal basso verso l'alto. Dante e Virgilio, in atto di mostrare la strada, a colloquio. Dante, assieme a Virgilio, con le mani rivolte verso l'alto si rivolge a Beatrice raffigurata su una nuvoletta luminosa discesa dal cielo (con parziale fraintendimento di Inf. II 52-114).



Inf. III (c. b8v). La silografia si svolge in due sequenze degradanti. In primo piano Dante e Virgilio, inquadrati di spalle mentre colloquiano fittamente e varcano la porta dell' Ade, priva della terribile iscrizione (III 1-21). Virgilio è colto nell'atto di assicurare e prendere per mano il Poeta che indica con la sinistra una schiera di anime e chiede spiegazioni (III 19-21). In secondo piano Dante e Virgilio, più sfocati, assistono allo spettacolo di un gruppo di dannati (gli ignavi) che seguono un vessillo sostenuto da uno di loro (privo però di effigi papali e dunque tale da non essere identificato con Celestino V: III 52-60); alle loro spalle Caronte, raffigurato come un demone dalla folta barba, rema sulla barca, mentre sulla riva opposta si accalca una moltitudine di anime (III 82-120).



Inf. IV (c. c6v). La silografia si svolge in tre sequenze di ampiezza diseguale, da leggersi dall'alto verso il basso. Nella prima Dante, in compagnia di Virgilio, si scorge con espressione curiosa da una sommità rocciosa per guardare il profondo abisso infernale da cui si levano alte fiamme (IV 7-12). Nella seconda e terza scena, di ampiezza e respiro narrativo maggiore, Virgilio mostra a Dante, sceso nel Limbo, Omero, raffigurato con la spada in una mano (IV 86) e un rotolo nell'altra, seguito da tre spiriti identificabili con Orazio, Ovidio e Lucano (IV 86-93). Più in basso, Virgilio e Dante, accolto nella schiera dei quattro poeti che fanno onore a Virgilio (IV 102), entrano nel castello degli spiriti magni circondato da sette mura (IV 106-107), nel quale incontrano diversi personaggi maschili e femminili. L'artista si è qui sforzato di aderire il più possibile al testo, raffigurando, nel gruppo di sinistra, Camilla nel personaggio femminile coronato (IV 124), Cesare nel personaggio maschile con folta barba e sguardo accigliato (IV 123), Ettore ed Enea nei due personaggi con elmo e fogge all'antica (IV 122). Nei quattro personaggi maschili in primo piano a destra sono verisimilmente da riconoscere i filosofi antichi (il personaggio centrale con barba e copricapo è probabilmente da identificarsi con Aristotele, i due alla sua destra e alla sua sinistra con Socrate e Platone: IV 131-135). Nel castello si distinguono, isolati, un personaggio con caratteristico copricapo orientale da identificarsi con Saladino (IV 129) e una coppia regale, probabilmente il re Latino e sua figlia Lavinia (IV 125-126), come suggerisce la più giovane età della figura femminile.



Inf. V (c. d5v). La silografia è chiaramente divisa in due porzioni narrative. Nella metà superiore Dante e Virgilio icasticamente ritratti nell'atto di discutere animatamente davanti a Minosse che impedisce a Dante l'ingresso (V 4-25). Minosse è raffigurato, con fedele adesione al testo, come un grottesco diavolo cornuto e dalle lunghe ali assiso in trono, con una lunga coda che si avvolge attorno al corpo per indicare alle anime dei dannati nudi e disperati con le mani sul volto la loro destinazione infernale. Ricevuto il giudizio, i dannati precipitano a testa in giù nell'Inferno. Nella metà inferiore Dante e Virgilio fra sei lussuriosi (rappresentati nudi travolti dalla bufera) a colloquio con la coppia di amanti Paolo e Francesca (V 88-138). Si distingue, più in basso, una coppia coronata. Nella figura femminile è probabile che l'artista abbia voluto raffigurare una delle regine lussuriose citate dal Poeta, forse Semiramide (V 58-64). Meno chiaro a chi alludesse con la figura maschile barbuto e anziano vicino a lei che non corrisponde a nessuno dei lussuriosi apertamente citati da Dante (V 65-67: Achille, Paride, Tristano).

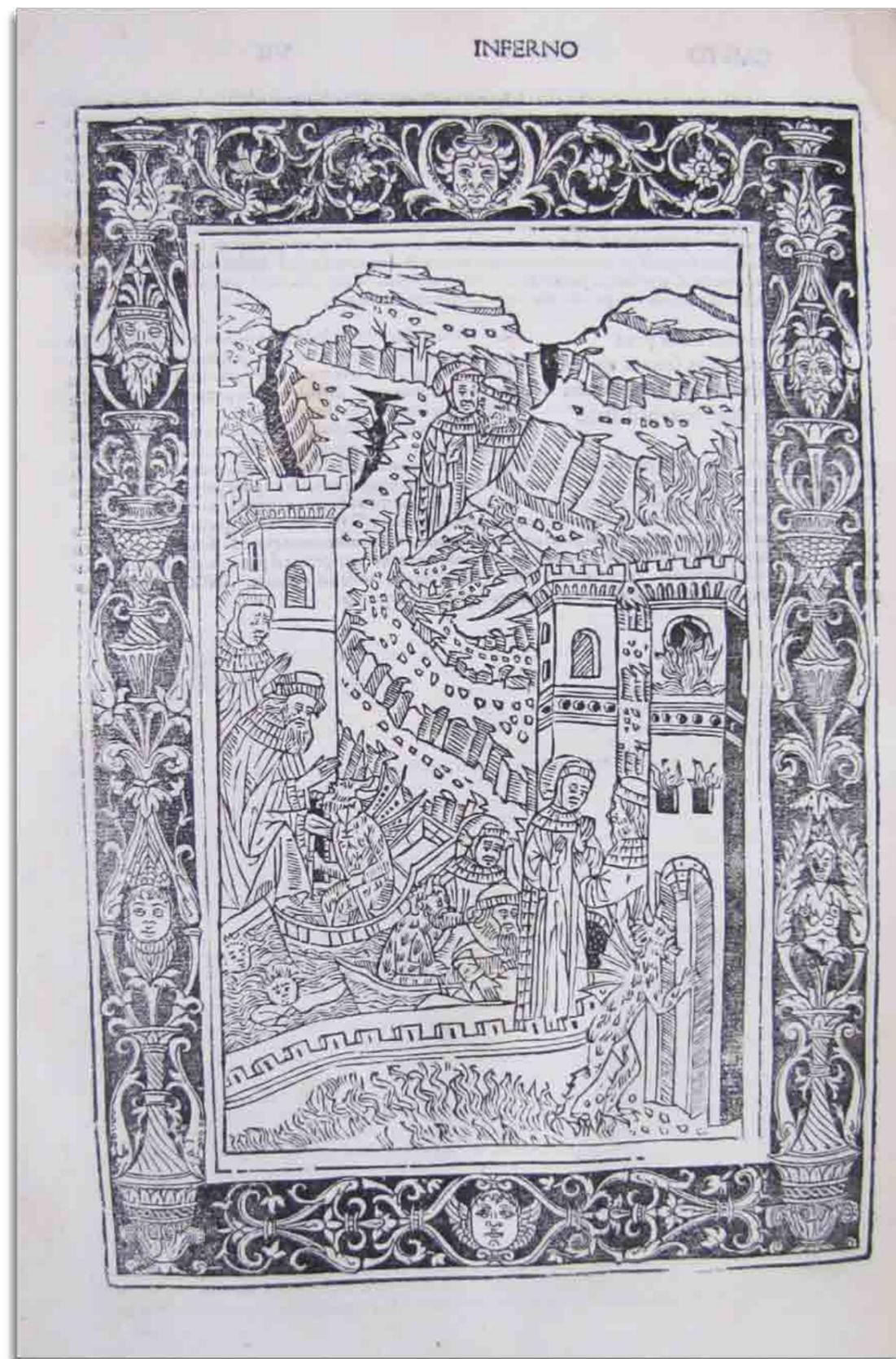


Inf. VI (c. e1v). Come la precedente, anche questa silografia si sviluppa in due sezioni narrative chiaramente distinte dalla costa rocciosa a metà ma accomunate da un'unica pioggia di acqua sudicia, neve e grandine. Nella prima sezione, in basso, Dante guarda sbigottito la scena mentre Virgilio forma una palla di fango da gettare a Cerbero che latra furiosamente (VI 13-33: 25-27), scuoia e graffia un gruppo di dannati urlanti attorcigliati in una massa indistinta di corpi. Cerbero, con fedele adesione al testo, è raffigurato come una figura mostruosa, con attributi umani e bestiali: ampie ali di pipistrello, testa di uomo dalla lunga barba e altre due teste canine, mani e piedi con artigli (VI 13-18). Nella metà superiore Dante e Virgilio a colloquio con un peccatore nudo in ginocchio davanti a loro (nel poema è invece seduto), da identificarsi con Ciaccio (VI 37 ss.).

INFERNO



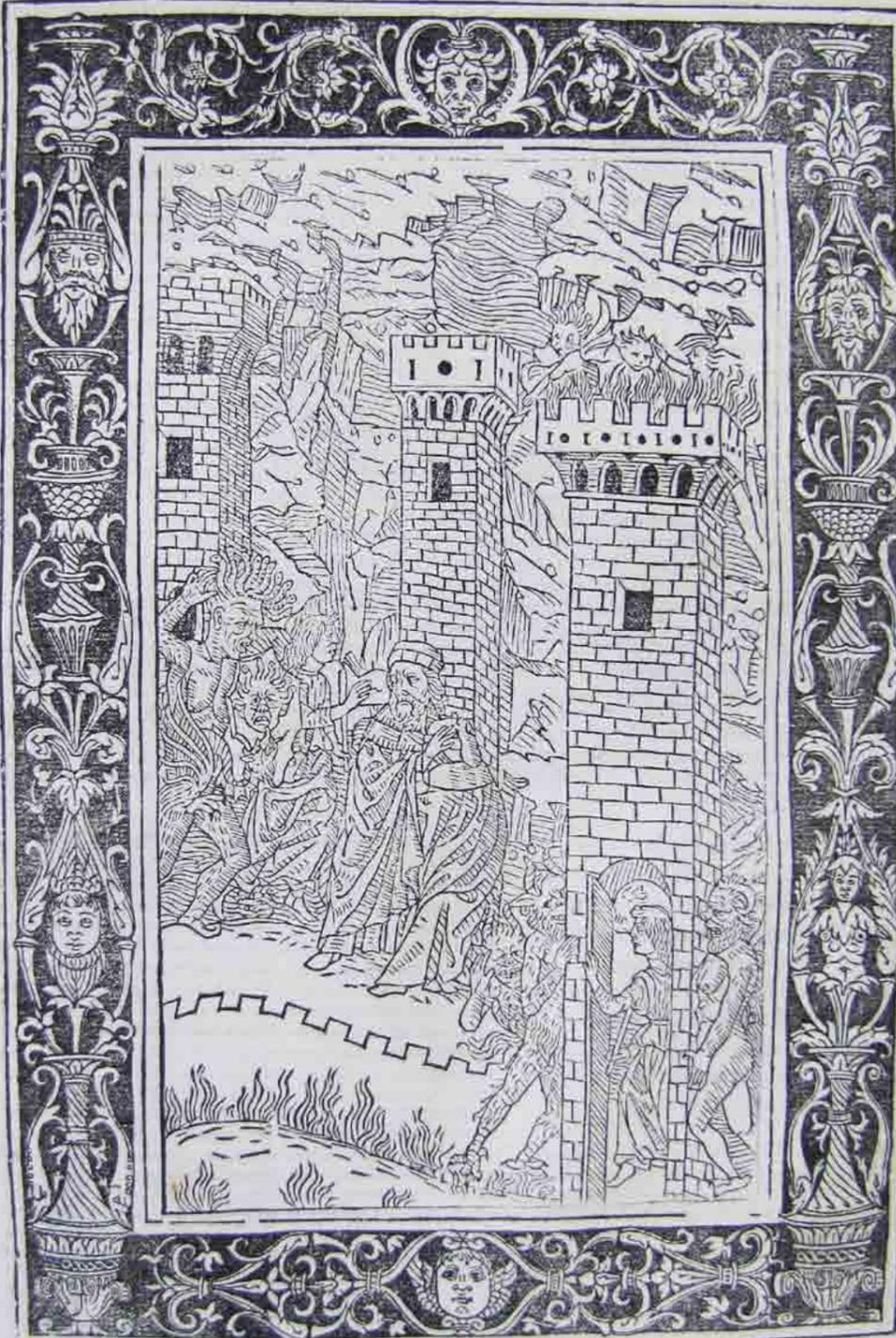
Inf. VII (c. e5v). La silografia contiene tre sequenze narrative. Nella prima, in alto a sinistra, Dante e Virgilio sono impegnati in una fitta discussione, che probabilmente rimanda agli ultimi versi del canto precedente (VI 113) piuttosto che ai primi del settimo (VII 3-6) e svolge quindi la funzione di raccordo fra i due canti. Nella seconda, in alto a destra, mentre Dante spalanca la bocca fra paura e sgomento e si stringe le mani al petto, Virgilio, colto nell'atto realistico di sollevare con una mano il lembo della lunga veste per non inciampare, zittisce Pluto, qui rappresentato come una figura mostruosa dai tratti demoniaco-animaleschi, (VII 7-12). Nell'ultima sequenza Dante e Virgilio incontrano gli avari e i prodighi, tra i quali si distinguono alcuni ecclesiastici con la tonsura, un cardinale e un papa con la mitria (VII 37-39, 46-48). Proni a terra, con le bocche spalancate nell'attimo in cui si ingiuriano, spingono un sasso col petto sotto lo sguardo di un grottesco diavolo dal corpo umano e dalla testa caprina col naso adunco, novità introdotta liberamente dall'incisore.



Inf. VIII (c. f3v). La narrazione procede con teatralità e concitazione dall'alto al basso, in quattro sequenze assai ravvicinate che conferiscono grande rapidità a tutta la scena. Dante e Virgilio a colloquio ai piedi di un'alta torre (VIII 1-9), poi di fronte a Flegiàs che si avvicina su una barca (VIII 13-18) che solca la palude nella quale sono immersi due iracondi. Uno di essi allunga una mano verso la barca (è perciò ipotizzabile che qui l'artista intendesse rappresentare, con assoluta fedeltà al testo, proprio l'incontro con Filippo Argenti: VIII 33-63: 40). Seguono i due poeti all'interno della barca che li trasporta nella città di Dite (VIII 25-30); infine Dante e Virgilio a colloquio di fronte alle torri infuocate di Dite (VIII 67-81), mentre un diavolo cerca di chiudere la porta della città.

INFERNO. I

le essendo già difotto gli tornaua erta. PASSANDO per gli cerchi fanza scorta:perche la diuina potentia non ha bisogno di scorta. TAL CHE PER LVI:cioe per suo mezo ne sia aperta la porta della terra:cioe della città. Et questa allegoria exprimeremo meglio nel seguente capitolo.

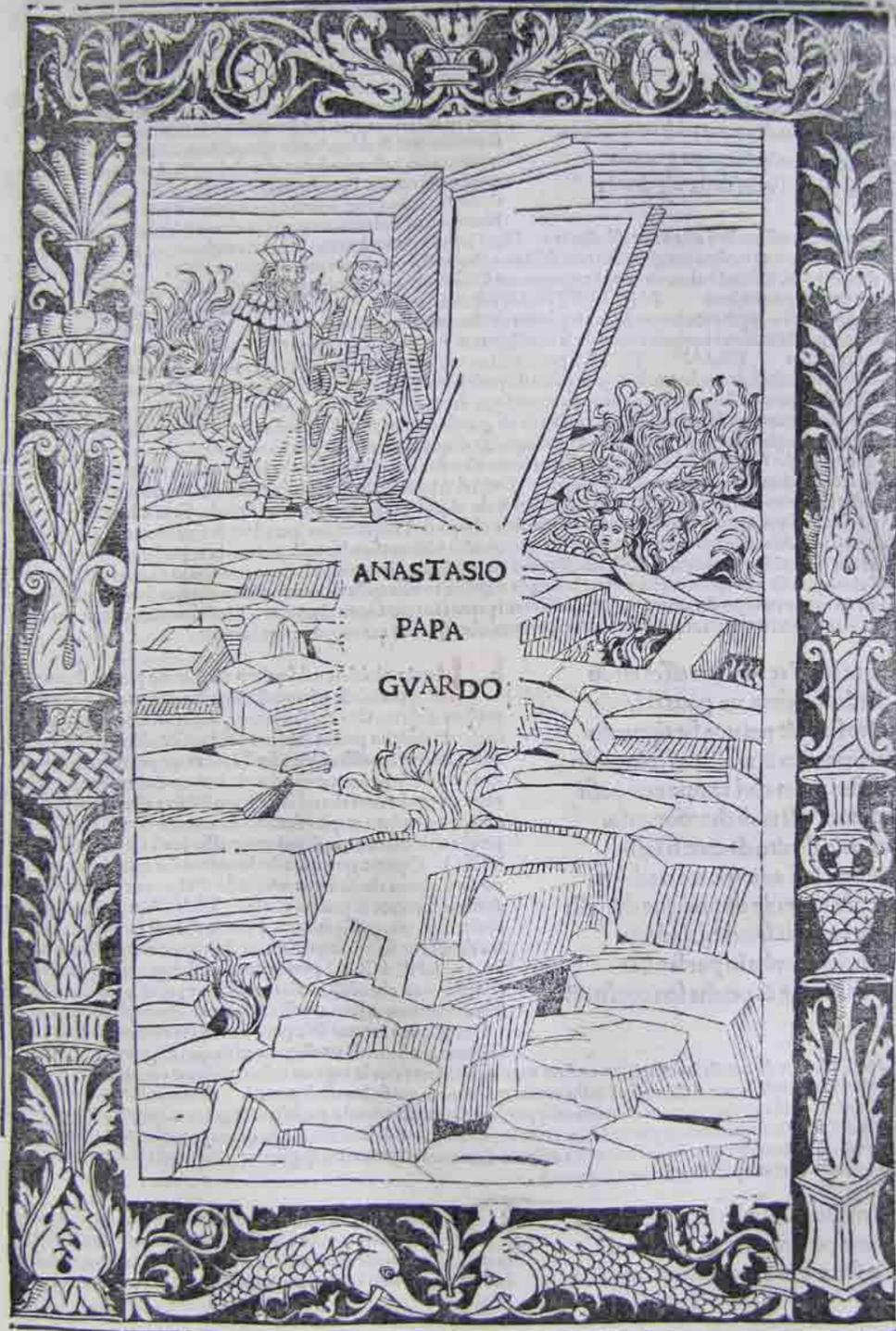


Inf. IX (c. f7v). Dante, per sottrarsi alla vista di una delle Furie che brandisce lo scudo con l'effigie di Medusa, nasconde il viso fra le braccia di Virgilio (IX 36-54). Intanto il messo celeste con la verga si frappone alle Furie e costringe i diavoli ad aprire la porta di Dite (IX 85-90). Il fondale scenico è interamente occupato da un paesaggio roccioso, dalle mura della città di Dite e dalle alte torri arroventate da cui si affacciano le Furie.

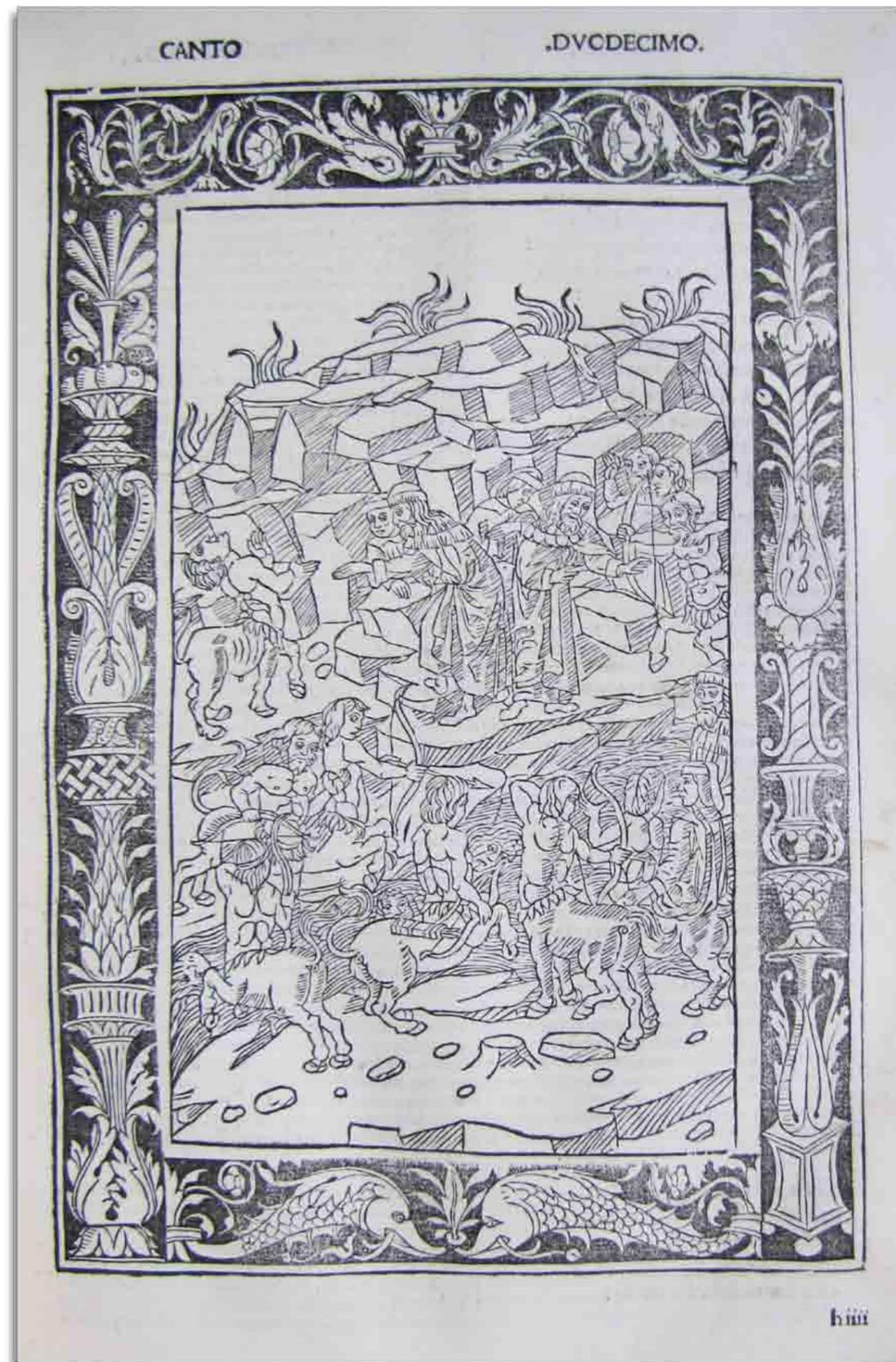


Inf. X (c. g5r). Narrazione in tre scene dall'alto. Virgilio e Dante, entrati nella città di Dite, osservano sotto lo sguardo minaccioso di un diavolo gli avelli infuocati degli eretici (X 1-12). Dante, seduto su un avello, in solitario colloquio con Farinata o Guido Cavalcante (X 34-114). L'artista anticipa qui una scena del canto successivo: Virgilio indica a Dante l'avello di papa Anastasio che reca l'epigrafe «Papa Anastasio guardo» (XI 7-9).

naturale historia & gl'altri latini scriptori chiamano nirus. Bèche q'sto medesimo uocabulo alcuna uolta 'significu' ueleno & propriamènte dixit. Et perche tale fetore e' connaturale a questo luogo come piu apertamènte dimo'strerem. O poco piu avanti



Inf. XI (c. h1r). Virgilio e Dante trovano riparo al fetore che emana dall'abisso infernale presso il sepolcro spalancato di papa Anastasio (XI 1-9). Un cartiglio a caratteri tipografici inserito al centro della silografia ripete l'epigrafe già anticipata nella scena finale della silografia al canto precedente: «Anastasio papa guardo». L'impressione è che si sia verificato qualche errore nella realizzazione di questa silografia: probabilmente l'epigrafe funebre avrebbe dovuto essere incisa nel coperchio del sepolcro come nella silografia precedente, anziché inserita a caratteri tipografici in uno spazio bianco quadrato ritagliato al centro della matrice.



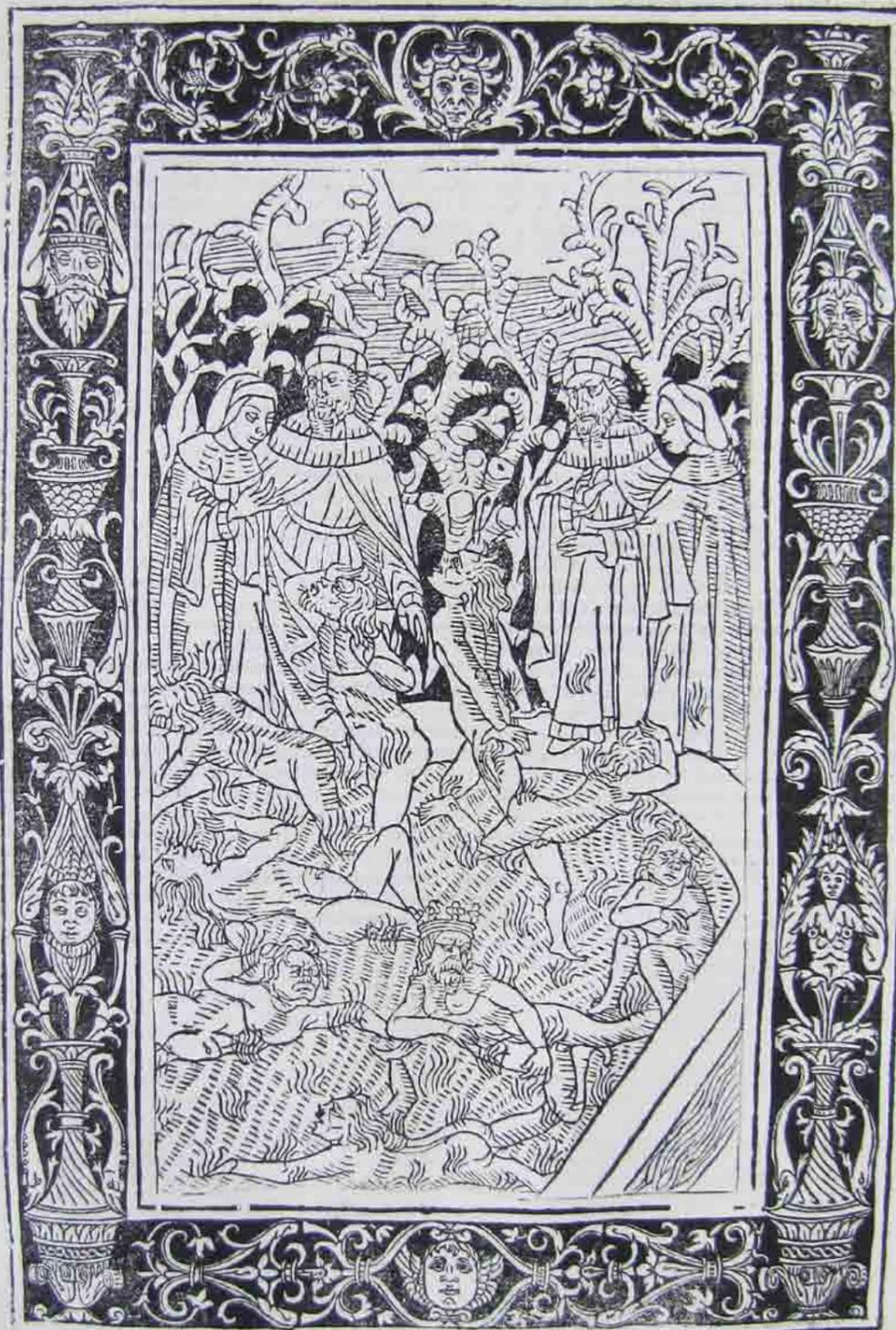
Inf. XII (c. h4r). I rapidi trapassi da una scena all'altra e la presenza di numerose figure di centauri conferiscono grande concitazione alla silografia. Da sinistra, in alto: Virgilio ammonisce il Minotauro che si dimena furioso (XII 12-25); come in una sequenza cinematografica, i due poeti si voltano verso destra e incrociano i tre centauri che li minacciano con le saette (XII 52-72). Infine, nell'ultima scena che occupa la metà inferiore della silografia, Dante e Virgilio lasciano il campo a sei centauri saettanti che colpiscono i violenti immersi nel fiume infernale (XII 73-75). L'artista, con fedele adesione al testo, rappresenta Dante in groppa al centauro Nesso (XII 95-99).

INFERNO

lo di Perito ed era il re di Sicilia. Ha fatto ed suo uaticino lo tempo da ptenli di mare. Ma finalmente tornato Hiceste della ragione
 Taurica laurete nel tempo d'apollite. Sono alcuni che credono Diatne no scimare chosini ma pyroire degledyroti nato della
 generatione di chosini duca singulari & eccellentissimo nella militare disciplina Ma sib tinf ilimo & elie piperare. prouoco
 molte nati dalle qli nella ignora hauea ricenuto. Vene i Italia & sotto specie di aiutare caratini cercaua sobgiogare etia
 ti. & qntro lui molto plaffano. Passò dipoi i Sicilia & fatto sene signore moltexolte felicezze cobatte cho cartiagie. Ma i
 brucea tempo pde l'isola. spche tornato i egypto mosse guerra ad Anugono re di Maced. ta: & cacciolo molto ignitamate del
 re. Ne cotero aqilo lo pseguito i argof doue era fuggito. Quasi étrato p forza nella citta fu morto co un tegolo gitato q
 da una fela dalle sestre. Scoto alcuni iotidono di lerto P. per figliuolo di Pompo magno: quale doppo la morte paterna &
 fraterna occupo la Sicilia & i q mari diuoto qsi corfale. Ma tutto qsto fu p tornare nella patria fu occupata da Augusto il pebe
 no necco pche meim esse messo tra tyrani. Adiq sio che piu restamete possio itedre de sexto Tarpo figliuolo di Tarqi
 io sibho ulio re de romi: elie simalado essere stato battuto & cacciato dal padre ado a Gabi citta no lontana da Roa p teta
 re hauea p tradimento pochel padre no sbauea ponata uicere co larmi & riu' cigli el fraudulero suo pferere poche egabius cre
 de do essere uero qloche lui simulaua lo ricenarono: & ibrieue tempo coe a huomo pito nella disciplina militare gli comissio el
 gouerno della citta: & dell'ercito. Onde lui la deffe al padre Riniere Da corneto messer. riniere da corneto: elie qsi tutta la
 marcia di Roma nelui tempo co crudelissimi latrocini tene i tremore & i preda la strada Romana Riniere Pazo messer rasi
 de pazi di naldarnote quelle parole torhuomo de madefimi chosini exercito ladronce, & rubo le strade. Poi si uolte: Ne
 deno indrieto ripassando el medesimo uado.



Inf. XIII (c. h8r). La silografia è interamente occupata dal viluppo inestricabile e asfittico di pruni e sterpi della selva dei suicidi e da uno stuolo di arpie (correttamente raffigurate come rapaci dal volto di donna). La narrazione procede dall'alto al basso: Dante strappa un ramicello di un pruno dal quale appare una spettrale sembianza umana (Pier delle Vigne: XIII 30-36). La seconda sembianza umana allude probabilmente al suicida che incontrano alla fine del canto (XIII 136-151). I due Poeti procedono nella selva fino ad assistere, in *bas de page*, all'orrendo spettacolo di due cagne nere che dilaniano un peccatore (XIII 127-129). Di squisita sensibilità il particolare di Virgilio che prende per mano Dante (XIII 130).



Inf. XIV (c. i3v). Con un rapido trapasso dalla scena di sinistra a quella di destra, Dante e Virgilio osservano da entrambe le sponde il sabbione infuocato nel quale sono puniti i violenti contro Dio (XIV 13-21). Fa da fondale la selva intricata di pruni dei suicidi. Nel sabbione l'artista ha raffigurato con fedeltà al testo le tre tipologie di peccatori in modo chiaramente distinto (XIV 22-24): supini, con lo sguardo verso l'alto, alcuni bestemmiatori; rannicchiato un usuraio e infine, in una tresca che pare non conoscere sosta, i sodomiti (XIV 40-42). Al centro del sabbione, con aria sprezzante, il re Capaneo, identificabile per la corona in testa (XIV 46-48).



Inf. XV (c. i7v). Contrariamente alle precedenti, qui la silografia è occupata da un'unica scena. Dante e Virgilio, senza discostarsi dall'argine del sabbione infuocato, incontrano alcuni sodomiti, fra cui Brunetto Latini. Con filologica fedeltà al testo l'artista ha rappresentato Brunetto che tende il braccio all'allievo di un tempo e Dante che si china verso il peccatore e allunga la mano verso il suo viso per riconoscerlo (XV 22-30).



Inf. XVI (c. k2v). Dante e Virgilio, colti di spalle e frontali, in due scene ravvicinate. Nella prima a colloquio con i tre sodomiti fiorentini immersi, assieme ad altri, nel sabbione infuocato (XVI 4-87). Nella seconda Virgilio, con una corda in mano, indica a Dante il burrone nel quale sprofonda il Flegentonte con una rumorosa cascata (XVI 91-111). La testa di Gerione che emerge dall'abisso preannuncia lo sviluppo iconografico della silografia successiva (XVI 91-132).



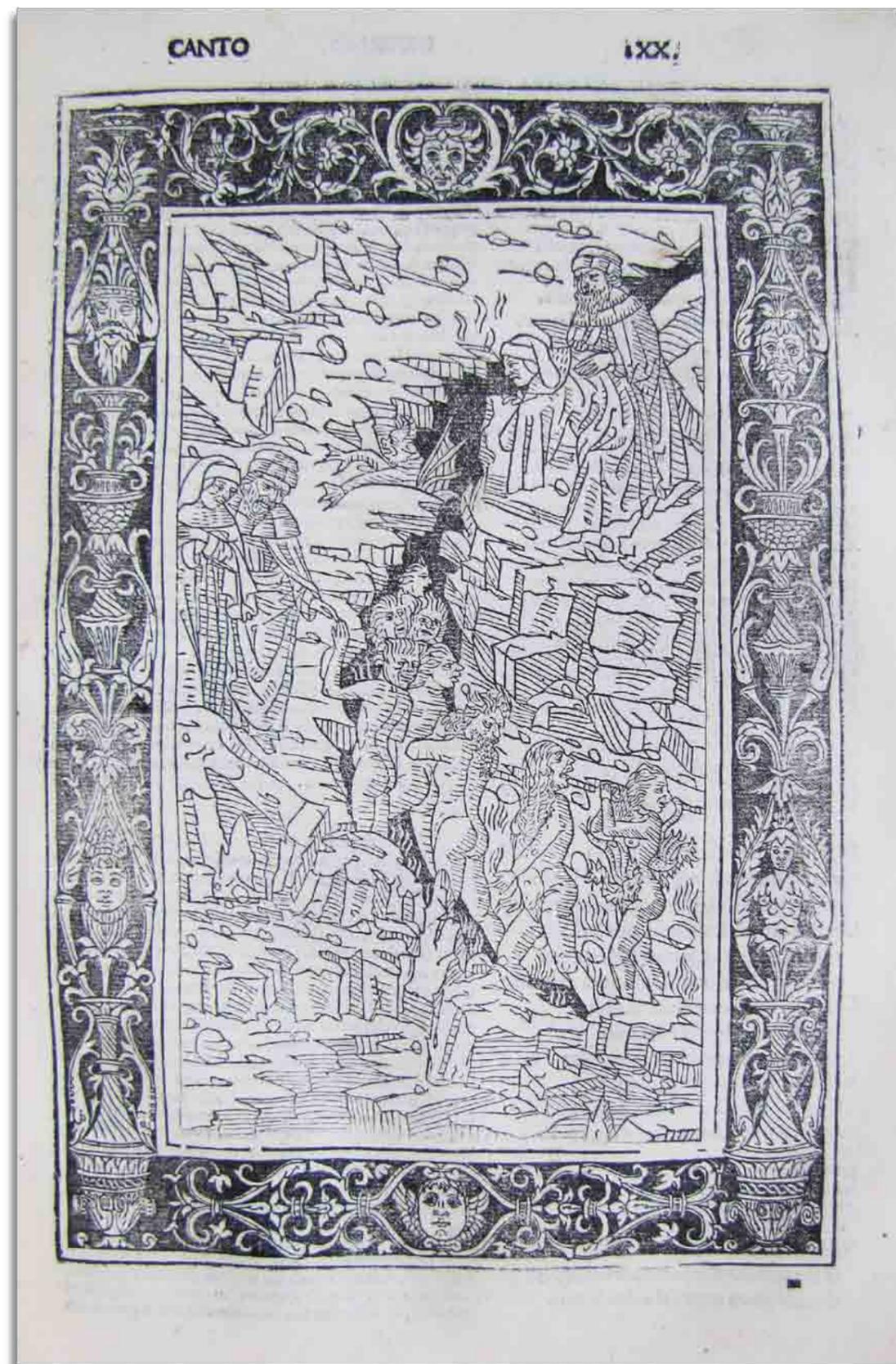
Inf. XVII (c. k5v). Dante, da solo (XVII 37-39) e di spalle, a colloquio con i tre usurai, due dei quali portano appesa al collo l'insegna della propria famiglia: rispettivamente un'oca e un leone rampante (XVII 52-75). L'artista si sforza di aderire il più possibile al testo, cercando qui di rendere anche il movimento convulso delle mani dei peccatori (XVII 47-51). Si concede invece un'unica personalissima invenzione inserendo in alto, a destra, una fantasiosa figura di diavolo con corna, ali di pipistrello e corpo di serpente che inforca un dannato riverso sul sabbione. Nella seconda scena, il Poeta, che si copre la bocca per la puzza che emana dalla figura mostruosa simbolo della frode (XVII 1-3), è in procinto di salire sulla groppa di Gerione, dove già lo attende Virgilio. La rappresentazione di Gerione è fedele alla descrizione dantesca: un re dal volto benigno, con corpo di serpente ricoperto di striature e nodi circolari, zampe con artigli e coda di scorpione (XVII 11-27). *In bas de page*, un scorcio lascia intravedere i due Poeti di spalle in groppa a Gerione calati nel burrone infernale (XVII 100-117).



Inf. XVIII (c. i2v). Dante e Virgilio, scesi dalla groppa di Gerione (XVIII 19-21), assistono allo spettacolo di un demonio (non cornuto, diversamente dalla lezione del testo) che frusta i ruffiani immersi nella bolgia (XVIII 22-66). La silografia rivela una forza narrativa sicuramente inferiore rispetto alle precedenti; soprattutto qui l'artista si è limitato a una rappresentazione generica del canto e della pena piuttosto che di alcuni personaggi incontrati dal Poeta.



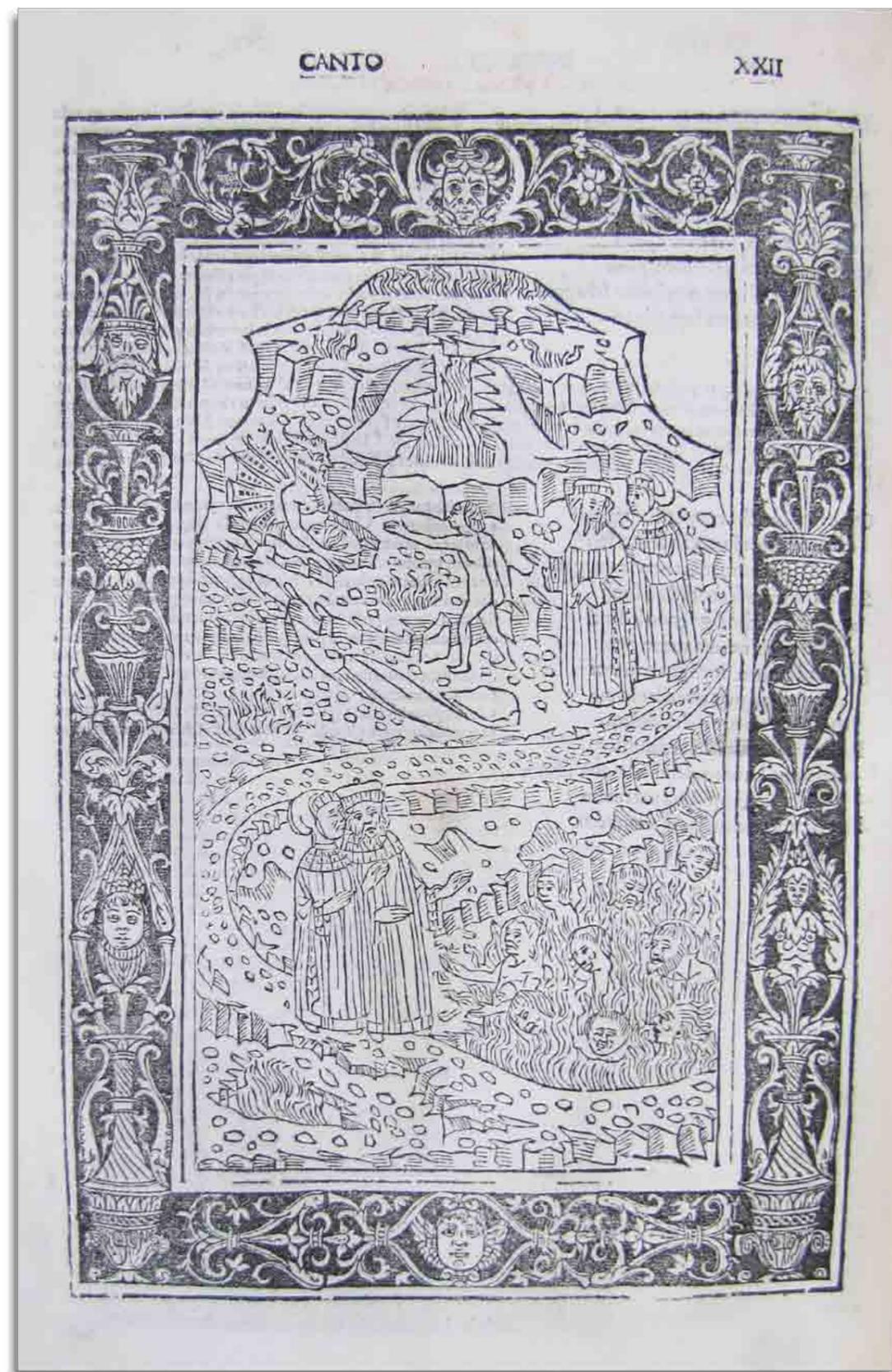
Inf. XIX (c. i5v). Stessa silografia impiegata per illustrare il canto XI, qui solo parzialmente riadattata. Virgilio e Dante, seduti su un masso presso un sepolcro spalancato e una distesa di fosse da cui emergono dei peccatori avvolti dalle fiamme, osservano, al centro della scena, un simoniaco conficcato a testa in giù in un pozzetto (allusione alla descrizione dantesca XIX 16-21) con le piante dei piedi lambite dalle fiamme (XIX 13-30). La silografia di riuso crea inevitabili discrepanze rispetto alla lezione testuale. Innanzitutto gli avelli scoperti da cui emergono gli eretici hanno qui la funzione di alludere invece alle buche dei simoniaci conficcati a testa in giù. Non viene affatto sviluppato il colloquio fra Dante e papa Niccolò III. Per riadattare la silografia al nuovo canto, al centro della matrice, il quadrato bianco che era stato originariamente ritagliato per ospitare il cartiglio a caratteri tipografici «Anastasio papa guardo», è riempito dalla rappresentazione di un pozzetto da cui emergono i piedi di un simoniaco.



Inf. XX (c. m1r). Due rapide scene, da destra a sinistra. Nella prima, frutto della libera interpretazione dell'artista, Dante e Virgilio si accostano a una profonda fenditura del terreno dalla quale si sporge una figura demoniaca mostruosa. Con un rapido trapasso, i due Poeti osservano alcuni indovini che procedono in fila con il capo distorto all'indietro (XX 22-24): oltre a una generica figura maschile dalla folta barba (identificabile forse in Anfiarao), l'artista ha voluto sicuramente rappresentare Manto nella figura femminile che copre il seno con la lunga chioma (XX 52-57). È probabile che la seconda figura femminile avvolta da serpi che chiude la processione non alluda genericamente alle fattucchiere citate da Dante (XX 121-123), ma rappresenti piuttosto Tiresia trasformato in donna per aver diviso due serpenti accoppiati (XX 40-45).

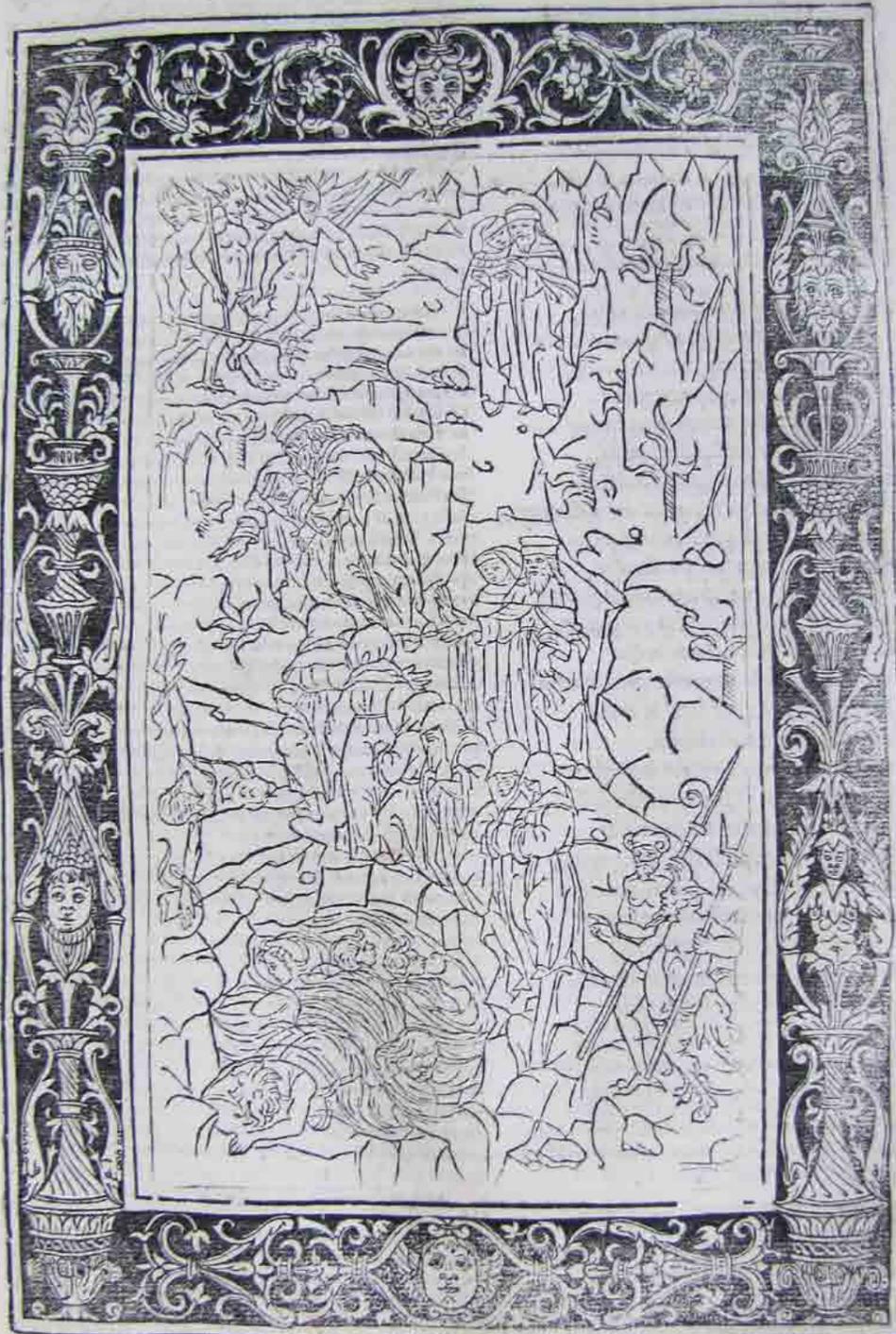


Inf. XXI (c. m4v). La silografia è di qualità assai inferiore alle precedenti, al punto da supporre che il disegno fosse rimasto non finito, piuttosto che si tratti di un altro artista assai meno dotato. La narrazione è per certi versi solo intuibile, dal momento che mancano parecchi particolari. Sembrano però intravedersi le seguenti scene: Dante e Virgilio osservano dal ponte della quinta bolgia la punizione dei barattieri; un diavolo porta un dannato sulle spalle, mentre un altro viene uncinato nella pece bollente (XXI 28-63); Dante si ripara dietro una sporgenza mentre Virgilio parlamenta con Malacoda (XXI 58-117).



Inf. XXII (c. m7v). La silografia, qui interamente realizzata, racchiude due scene, con svolgimento verticale dall'alto in basso. La rappresentazione non sembra, come è stato finora, del tutto fedele alla narrazione testuale. In particolare nella prima scena, che allude probabilmente alla vicenda di Ciampolo (XXII 31-36), l'artista non ha saputo fare di meglio che raffigurare un barattiere completamente fuori dal calderone della pece bollente che discute con un diavolo. Nella seconda scena, più descrittiva, Dante e Virgilio osservano lo spettacolo dei barattieri immersi nella pece fino al collo (XXII 25-30). Del tutto omessa la zuffa fra diavoli (XXII 133-144).

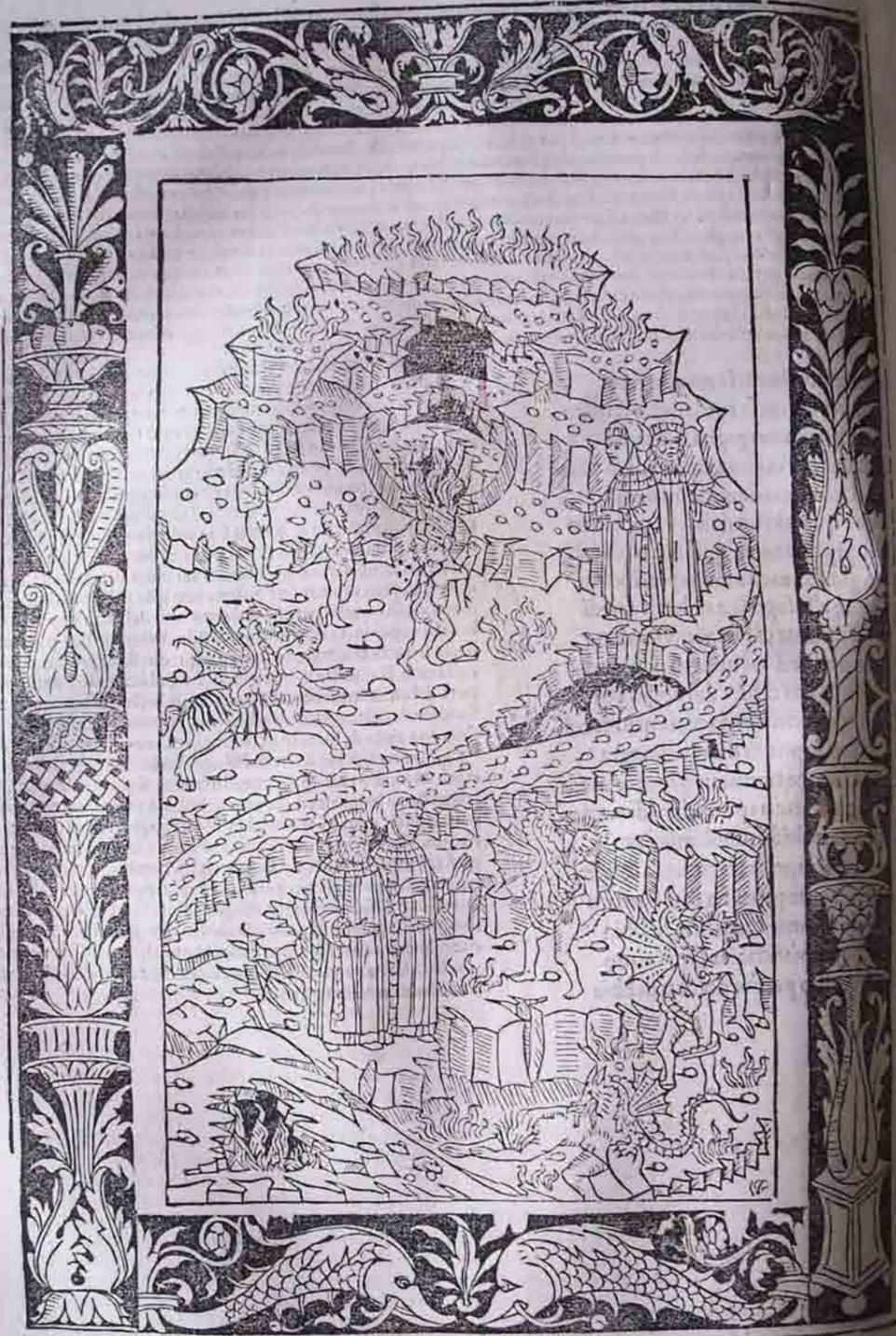
gl'altri soi doléte. Doléte Barbaricna del caso aduerfo de dnt caduti che cō gl'altri subato lo cor se & traffici de la pegola.



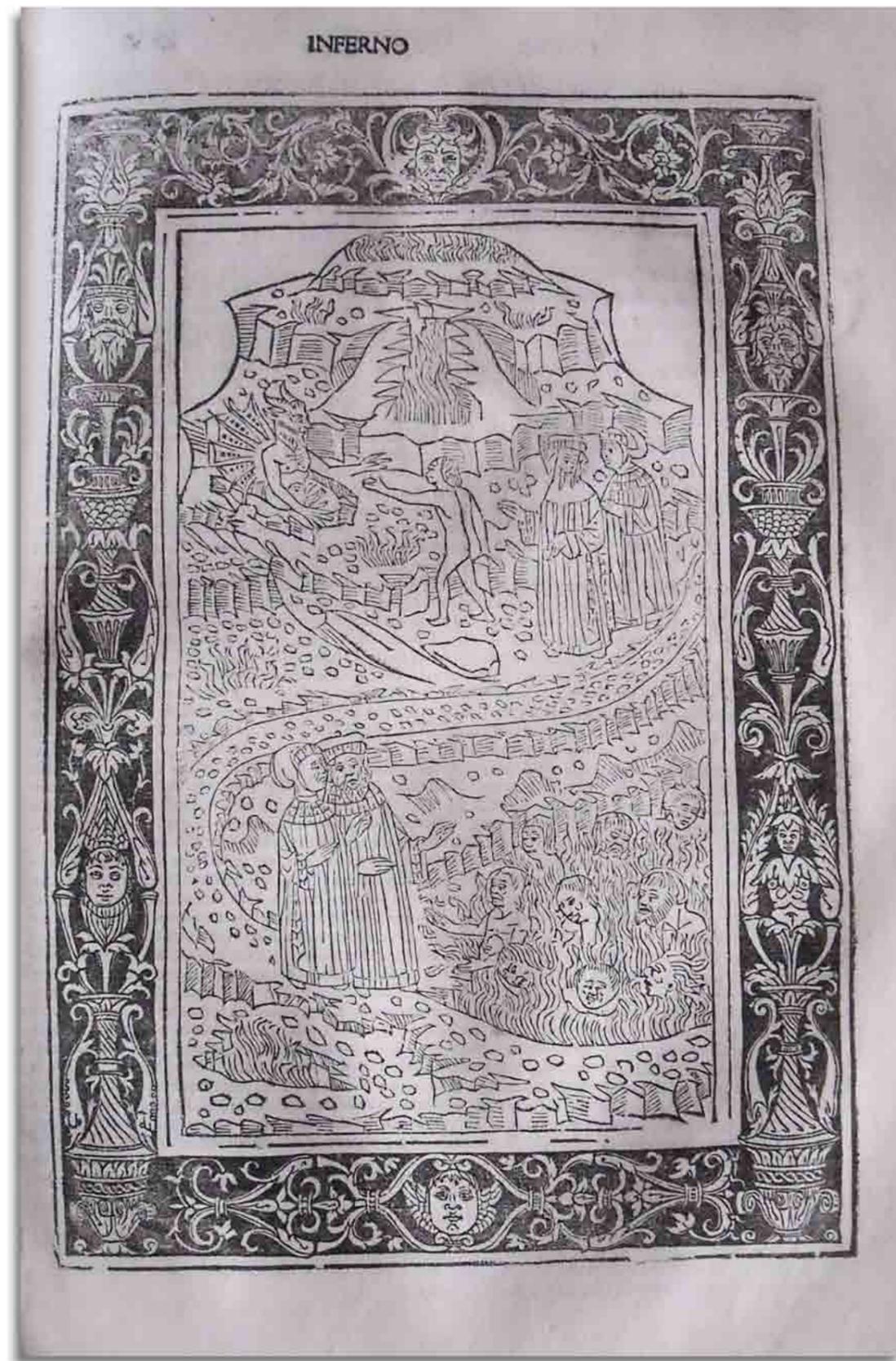
Inf. XXIII (c. n2r). La silografia, dall'andamento quasi a spirale che segue la tortuosità del sentiero infernale, raffigura dapprima Dante e Virgilio inseguiti da un drappello di diavoli minacciosi con forche (XXIII 34-36), quindi nella sesta bolgia mentre osservano Caifas crocifisso in terra (XXIII 115-123) e infine mentre incontrano la schiera degli ipocriti. Questi, correttamente rappresentati, indossano sai con cappucci calati sulla testa e procedono mestamente in fila (XXIII 58-72) sotto lo sguardo di due altri diavoli armati.



Inf. XXIV (c. n6r). Silografia caratterizzata da quattro rapidissimi trapassi scenico-narrativi. La narrazione segue il percorso infernale di Dante, salendo in alto da sinistra e poi scendendo verso il basso: Dante e Virgilio si arrampicano faticosamente lungo la salita che divide la sesta dalla settima bolgia (XXIV 25-42); Dante si riposa esanime dopo la salita mentre Virgilio lo esorta a continuare il viaggio (XXIV 43-57); i due Poeti scendono per un sentiero scosceso (XXIV 61-81) e giungono sull'argine della bolgia da cui assistono allo spettacolo terribile dei ladri nudi e morsicati da grovigli di serpenti che li avvolgono (XXIV 91-120). Uno dei tre ladri è Vanni Fucci che discute con Dante (XXIV 121-151).



Inf. XXV (c. o2v). Silografia pressoché identica per struttura e sfondo paesaggistico (monte a balze, argine che taglia diagonalmente la silografia e bolgia) a quella impiegata nel canto XXII a c. m7v. Dante e Virgilio di fronte al ladro Vanni Fucci che, compiuto l'atto osceno di scherno con le mani, viene assalito dai serpenti e inseguito dal centauro Caco che ha in groppa un drago dalle ali aperte (fedele adesione a XXV 1-33). Nella seconda metà della silografia, in basso, i due Poeti assistono allo spettacolo della duplice metaformosi uomo/serpente dei ladri raffigurata con vivace realismo (XXIV 49-138).



Inf. XXVI (c. o6r). Stesso legno già impiegato per illustrare il canto XXII a c. m7v. Si tratta o di un errore in fase di allestimento della forma tipografica (forse risolto in fase di stampa, perciò alcuni esemplari, fin qui però non individuati, dovrebbero recare la silografia corretta), o fu effettivamente riutilizzata una silografia già impiegata e quindi non attinente al canto in mancanza della silografia che avrebbe dovuto illustrare il canto di Ulisse.



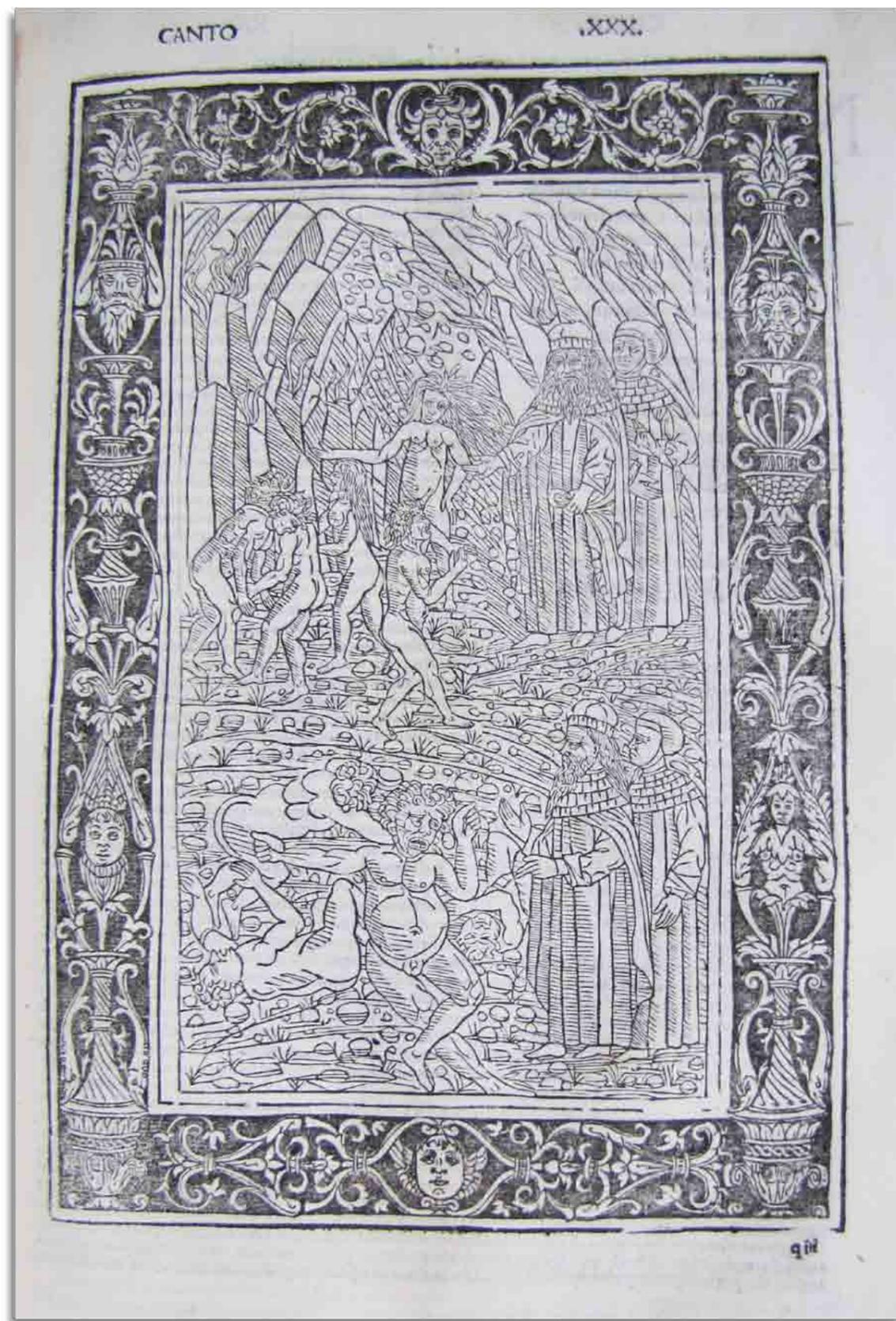
Inf. XXVII (c. p2r). Contrariamente al consueto, qui la silografia è occupata da un'unica scena. Dante, sempre assieme a Virgilio, si china a parlare con un peccatore da identificarsi in Guido da Montefeltro (XXVII 1-35).



Inf. XXVIII (c. p5r). Silografia con tratti di crudo realismo, ricca di personaggi ed elementi descrittivi, distinta in due scene principali. Nella metà superiore, ai due Poeti si palesa il supplizio di Maometto squartato dalla gola al basso ventre da cui fuoriescono le interiora (XXVIII 22-31); quindi Pietro da Medicina con la gola tagliata colto nell'atto di profetizzare, con le mani aperte, il tradimento ai danni dei due nobili fanesi (XXVIII 64-90); infine un dannato con le mani mozzate, ossia Mosca dei Lamberti (XXVIII 103-111). Con una lieve discordanza narrativa, degradando nella metà inferiore della silografia, nel gruppo figurativo di un dannato che mette una mano nella bocca di un altro, l'artista è probabilmente tornato sull'episodio di Pietro da Medicina, inserendo una fedele rappresentazione del particolare di Pietro da Medicina che spalanca la bocca di Curione cui è stata tagliata la lingua (XXVIII 94-102). Infine, in *bas de page*, Dante e Virgilio lungo l'argine della bolgia dei fraudolenti (rappresentata come una profonda fenditura del terreno nella quale sono stipati parecchi peccatori, tra cui re ed ecclesiastici, controllata da un demone con lunga spada) osservano Bertrand de Born che solleva con la mano la propria testa mozzata (XXVIII 118-141).



Inf. XXIX (c. p8v). Silografia improntata a minore realismo e assai meno ricca di particolari descrittivi (forse addirittura da un disegno non finito, come lasciano intendere i corpi dei dannati apparentemente solo abbozzati). Virgilio e Dante, che si tura il naso per il fetore (XXIX 49-51), di fronte alla bolgia dei falsari che giacciono a terra in atto di grattarsi la scabbia (XXIX 67-72). Due di loro, anch'essi intenti a grattarsi, si alzano in piedi e parlano con Dante (XXIX 73-139).



Inf. XXX (c. q3r). Silografia con rigida divisione interna in due scene. Nella prima Dante e Virgilio assistono al crudele spettacolo di due dannati, un uomo (Gianni Schicchi) e una donna (Mirra), che azzannano i dannati (XXX 22-45). La seconda scena, nella metà inferiore, è dominata dalla figura deformata dall'idropisia di mastro Adamo che digrigna i denti e sferra un spugno contro Sinone troiano (XXX 49-129).



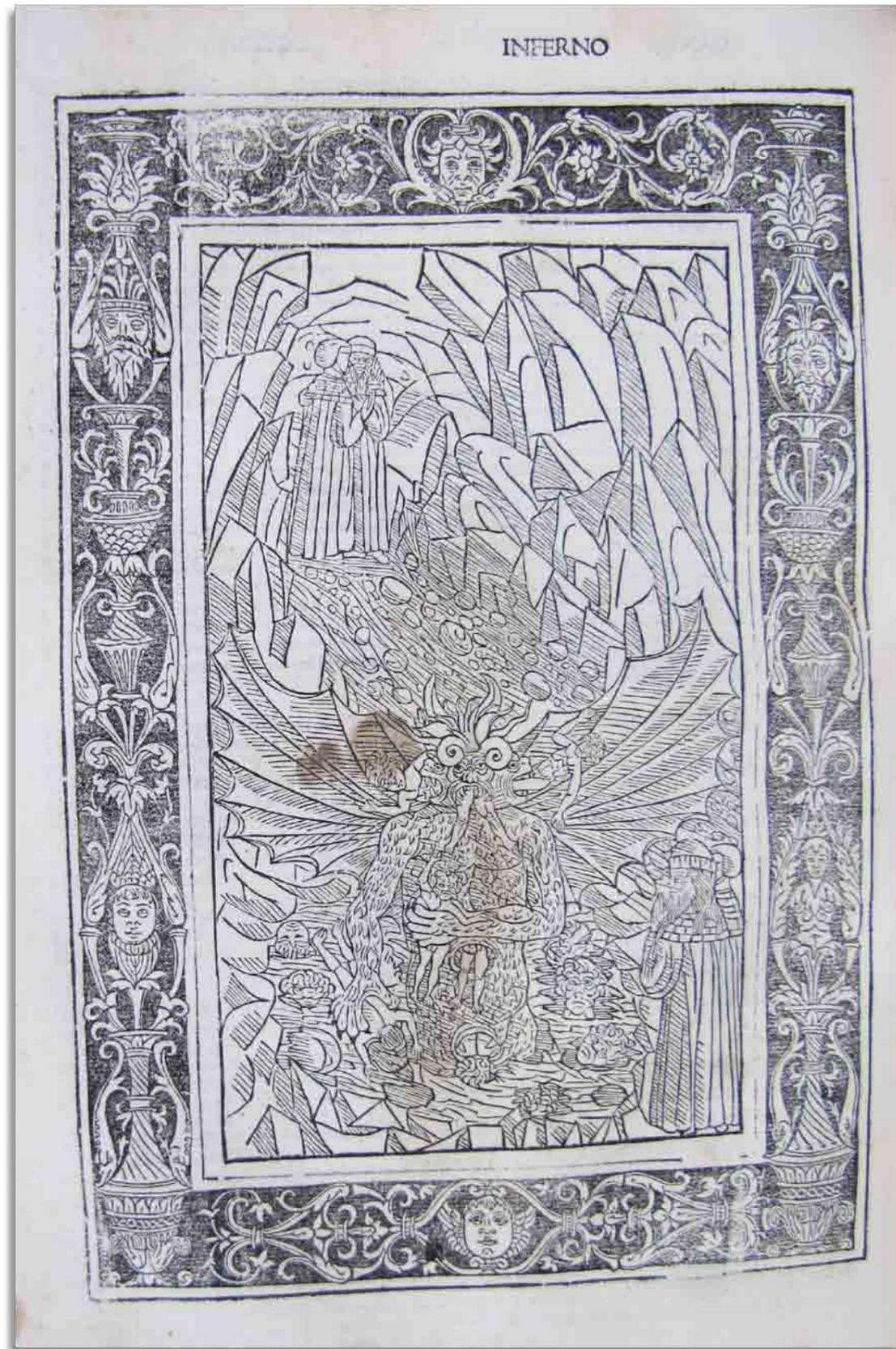
Inf. XXXI (c. q6r). Triplice sequenza narrativa, dall'alto in basso. Dante e Virgilio al cospetto del gigante Nembrot (XXXI 46-81). Il personaggio simile a un araldo con tromba in mano in alto a destra allude al suono di un corno che Dante sente in apertura del canto (XXXI 12-18). I due Poeti di fronte al gigante Eialte incatenato (XXXI 82-96). Infine, il gigante Anteo afferra con la sua mano i due Poeti per deporli sul fondo del baratro (XXXI 130-135).



Inf. XXXII (c. r1r). Dante e Virgilio, deposti sul fondo del baratro dal gigante Anteo (cui allude l'enorme mano che emerge da un cratere raffigurata al centro della metà superiore della silografia), osservano la distesa ghiacciata del Cocito nella quale sono confitti i traditori, alcuni dei quali correttamente a faccia in giù (XXXII 22-39). Dante a colloquio con un dannato, Camicione de' Pazzi (XXXII 52-72), raffigurato col busto fuoriuscito dal ghiaccio. Fra i dannati conficcati nel Cocito l'incisore ha qui voluto chiaramente raffigurare i due che cozzano fra di loro (XXXII 49-66) e il conte Ugolino che rode la nuca dell'arcivescovo Ruggieri (XXXII 124-132). Nell'angolo in basso a destra, Virgilio in piedi assiste con atteggiamento di stupore alla scena di Dante chinato che prende con violenza per i capelli il traditore di Montaperti (XXXII 97-105).



Inf. XXXIII (c. r3v). Dante e Virgilio ascoltano il racconto del conte Ugolino che cessa così di rodere la nuca dell'arcivescovo Ruggieri, particolare su cui insiste l'elemento figurativo (XXXIII 1-75). Nell'angolo inferiore a destra, i due Poeti, giunti nella Tolomea dove i peccatori sono correttamente raffigurati col capo in su, sono a colloquio con fra' Alberigo (XXXIII 109-120).



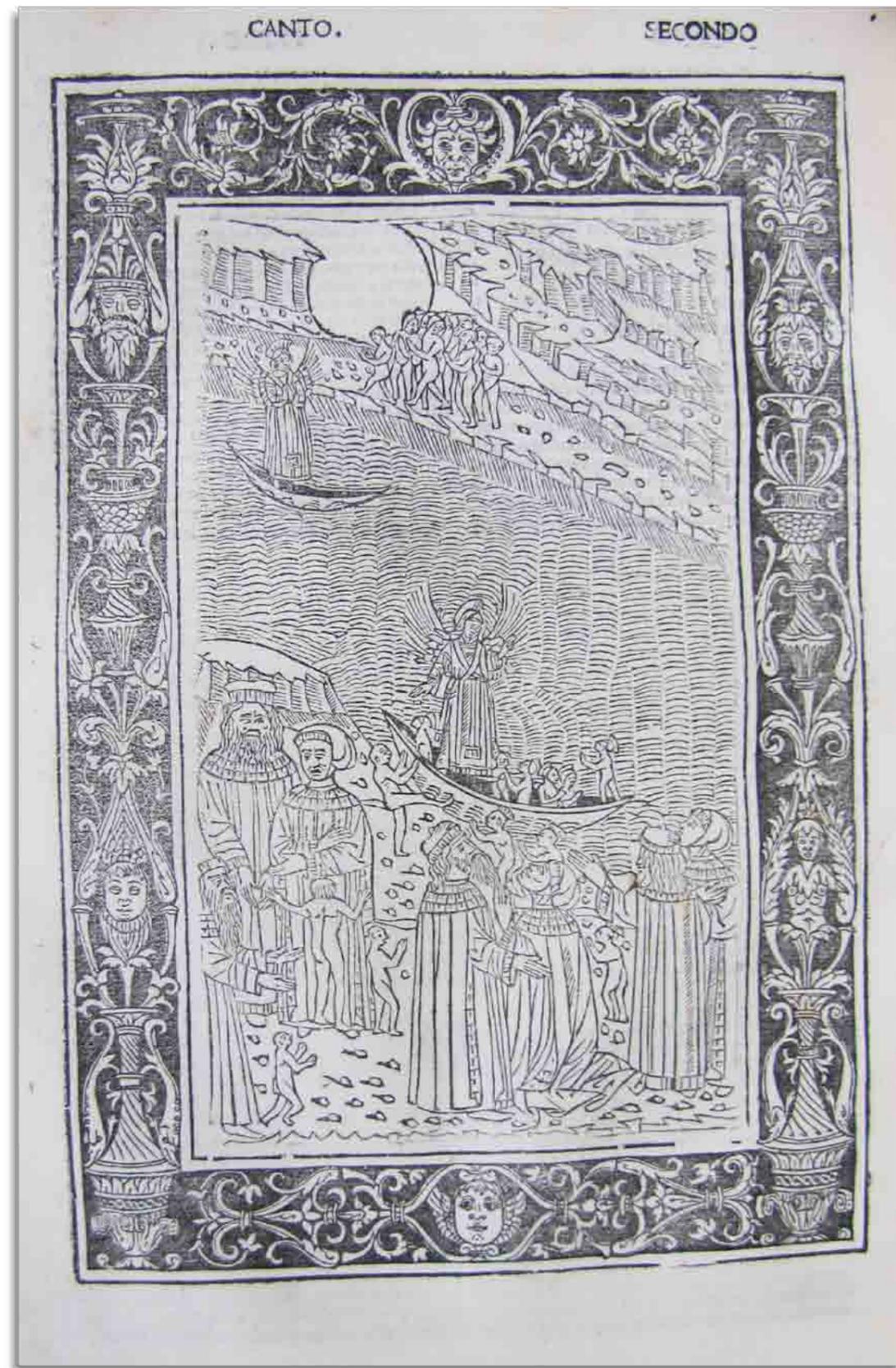
Inf. XXXIV (c. r6v). Silografia chiaramente distinta in due scene. Nella metà superiore, pur di semplice trapasso narrativo, l'artista raffigura, con squisita sensibilità e fedeltà testuale, l'atteggiamento di Dante che si ripara dietro a Virgilio (XXXIV 4-9). La metà inferiore è dominata dalla possente figura verticale di Lucifero, tanto che i due Poeti, confinati all'estremità destra, sembrano quasi uscire dall'inquadratura. Lucifero è fedelmente raffigurato come un diavolo peloso dalle ali di pipistrello che si erge dal ghiaccio nel quale è conficcato, intento a divorare con le tre bocche i traditori e a graffiare altri due con le mani adunche (XXXIV 28-69).

Parte seconda: *Purgatorio*

PVRGATORIO



Purg. I (c. aa2v). La silografia procede dal basso in alto, attraverso tre rapide scene. L'artista non cade nell'equivoco di raffigurare i due poeti in una navicella, come in parecchie miniature trecentesche. Dante e Virgilio, usciti dall'oscurità infernale, si riparano gli occhi alla vista della volta celeste rischiarata dalle quattro stelle che alludono alle virtù cardinali (I 13-24). Dante, con aria particolarmente contrita, e Virgilio a colloquio con Catone, raffigurato come un veglio di grande statura, dalla folta barba e con lunga chioma (I 31-108). Nell'angolo superiore destro, Virgilio compie i riti purificatori e lava il viso a Dante, come prescrittogli da Catone (I 124-136).



Purg. II (c. aa7v). Tre rapidissimi trapassi scenici conferiscono grande ritmo alla narrazione, concentrata nella metà inferiore della silografia. Dante e Virgilio, inquadrati di spalle, immobili di fronte allo spettacolo che si palesa loro (II 10-12). Dante inginocchiato in preghiera mentre Virgilio gli indica l'angelo nocchiero (II 25-36). L'artista rappresenta quindi, come in una successione cinematografica, l'andata e il ritorno dell'angelo nocchiero che trasporta le anime dei purganti (II 43-54). Virgilio e Dante a colloquio con Casella che si discosta dalle altre anime, prima di essere interrotti dall'arrivo di Catone (II 76-123).



Purg. III (c. bb3v). La silografia, di fattura inferiore, soprattutto nella resa delle anime purganti, rispetto a molte di quelle impiegate nell'Inferno, racchiude due scene assai simili, dal basso in alto: Dante e Virgilio ai piedi del monte del Purgatorio (che sarà fondale costante e ripetitivo delle silografie della seconda cantica) e lungo la salita, fra una schiera di anime meravigliate dalla dimensione corporea di Dante, da cui se ne discosta una (Manfredi) che si rivolge a Dante (III 58-145).



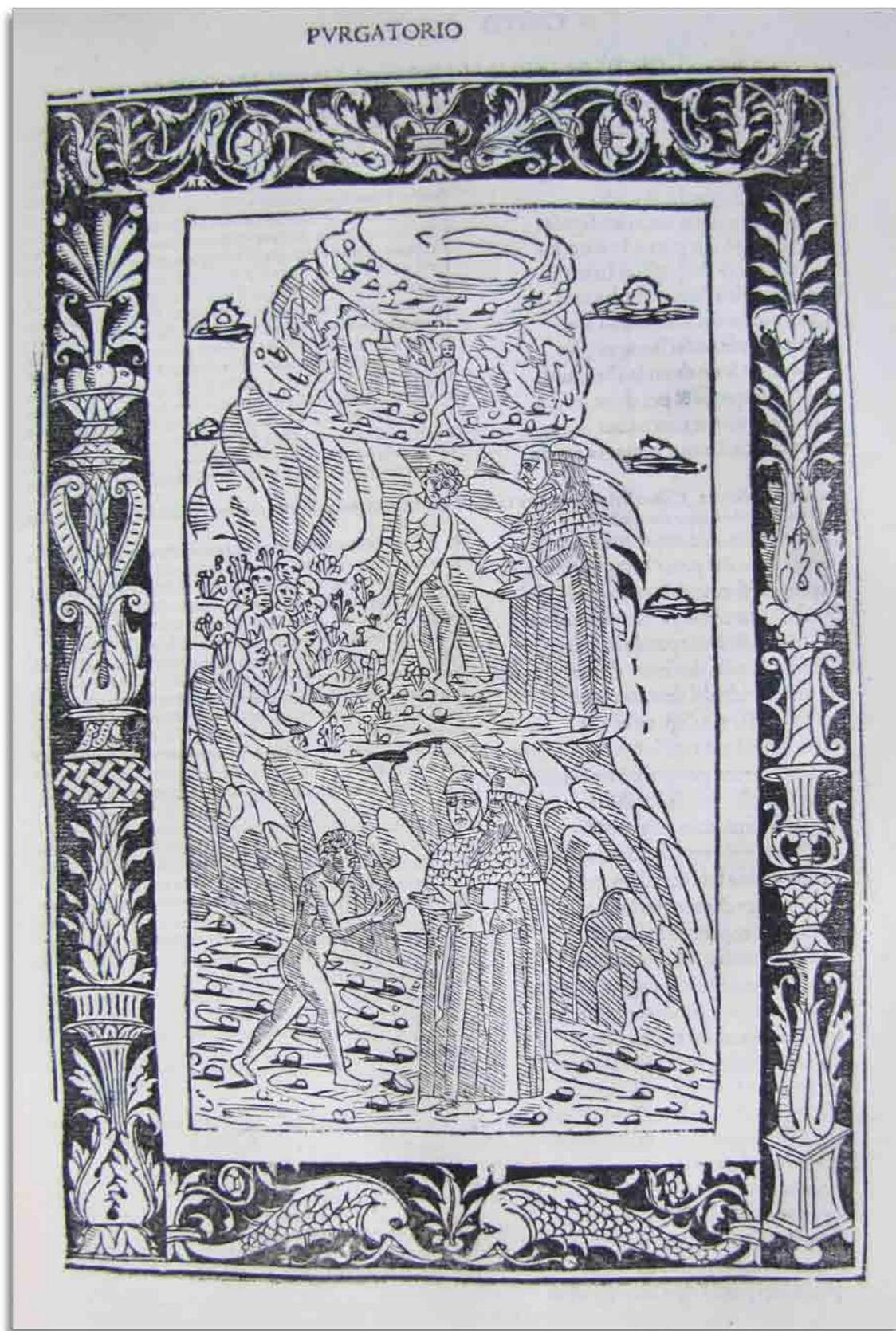
Purg. IV (c. bb5v). Dal basso in alto, lungo la salita che conduce al monte: Dante e Virgilio in primo piano mentre si inerpicano lungo lo stretto sentiero che conduce alla seconda balza attorniati da alcune anime (IV 16-33); quindi seduti, mentre affrontano una discussione astronomica (IV 52-96). A colloquio con Belacqua seduto in atteggiamento indolente su un sasso mentre altre anime procedono lungo il crinale (IV 109-135). Qui, come altrove nella seconda cantica, le anime sono appena abbozzate e prive di quei tratti fisionomici di vivace realismo caratteristici di molte silografie infernali.



Purg. V (c. cc1v). La silografia mantiene la stessa struttura narrativa della precedente e lo stesso fondale paesaggistico, ossia un sentiero che si inerpicia a spirale lungo un monte. Dante e Virgilio attorniati da una folla di penitenti incuriositi (privi di particolari descrittivi atti a identificarli), uno dei quali (forse Jacopo del Cassero o piuttosto Buonconte da Montefeltro) si fa più avanti (V 4-129). Nella scena in secondo piano Dante e Virgilio, lungo il sentiero che si inerpicia, a colloquio con un'altra anima (forse la Pia, ma priva di qualsiasi connotato femminile: V 130-136).



Purg. VI (c. cc4v). Silografia pressoché standard, suddivisa in due scene degradanti dalle figure intere in primo piano all'inquadratura a pieno campo dei due Poeti che salgono lungo il monte. In primo piano Dante e Virgilio circondati e quasi stratonati dalle anime che invocano suffragi (VI 1-12). Si coglie qui lo sforzo di adesione testuale dell'artista che ha voluto rappresentare sia la ressa dei peccatori che supplicano suffragi espressa da Dante nella similitudine del gioco della zara, sia il particolare di un peccatore (Federigo Novello) che «pregava con le mani sporte» (VI 16-17). In secondo piano Dante e Virgilio percorrono il sentiero in salita discutendo prima da soli sul valore delle preghiere in suffragio (VI 28-54) e poi a colloquio con Sordello (la cui figura è ridotta a puro manichino privo di particolari realistici: VI 73-75).



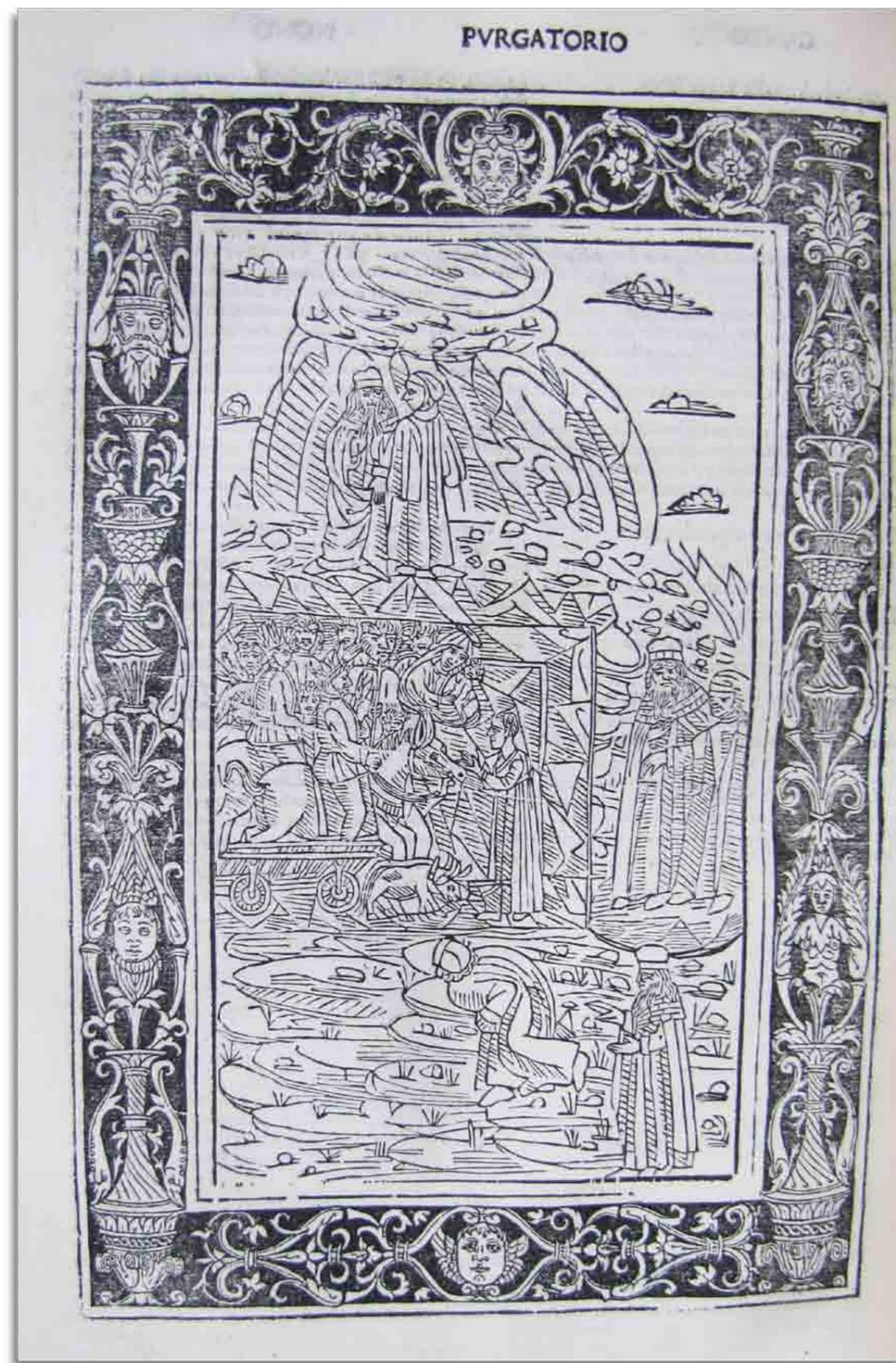
Purg. VII (c. cc8r). In primo piano Dante e Virgilio a colloquio con Sordello con le braccia tese pronte ad abbracciare Virgilio (VII 3-24). Nella seconda consueta scena, collocata nella metà superiore della silografia, lungo la salita a spirale del monte, Sordello mostra la valletta punteggiata di fiori dei principi negligenti, rappresentati come una massa indistinta di figurine appena abbozzate, alcune delle quali con la corona in testa (VII 73-136).



Purg. VIII (c. dd2v). Dante e Virgilio osservano il dramma liturgico che si svolge nella valletta: le anime si uniscono in preghiera, nel cielo compaiono tre stelle simbolo delle virtù teologali e discendono due angeli con le spade sguainate che si dispongono ai due estremi della valletta (VIII 10-42, 85-90). Dante e Virgilio colti due volte in disparte, evidentemente a rappresentare i due distinti colloqui prima con Nino Visconti e poi con Corrado Malaspina (VIII 47-81; 112-139).



Purg. IX (c. dd5r). Silografia diversa dal *cliché* finora adottato, dotata di efficace rapidità narrativa. Tre scene si susseguono con andamento verticale. Lucia, la cui figura è accortamente delineata con un'attenzione ai dettagli finora inconsueta nelle silografie del Purgatorio (una lunga veste cinta al seno, i capelli raccolti in una raffinata acconciatura rinascimentale e il capo avvolto da raggi luminosi), si accosta a Dante seduto meditabondo (IX 52-63). Seguono i due Poeti inquadrati di spalle mentre dialogano; infine Virgilio in piedi e Dante inginocchiato sul primo di tre gradini con le mani giunte di fronte alla porta serrata del Purgatorio e all'angelo portiere munito di spada e avvolto da raggi luminosi (vv. 76-114).



Purg. X (c. dd8v). Virgilio e Dante (quest'ultimo di spalle forse in atto di genuflessione?) colti in due inquadrature di fronte ai bassorilievi raffiguranti esempi di umiltà scolpiti sulla parete (l'artista per trasmettere l'idea del bassorilievo ricorre a una cornice perimetrale che delimita gli esempi e rende la scena assai simile a un quadro). Si distinguono chiaramente la Madonna col bambino (invece della corretta scena dell'Annunciazione: X 34-45), un carro trainato da una coppia di buoi (che allude al carro dell'arca santa: X 55-57), infine la scena di Traiano a cavallo, accompagnato da nutrito corteo, che incontra la vedova (X 73-93). Nella metà superiore della silografia Dante e Virgilio discutono inerpicandosi lungo la cornice (X 100-117).



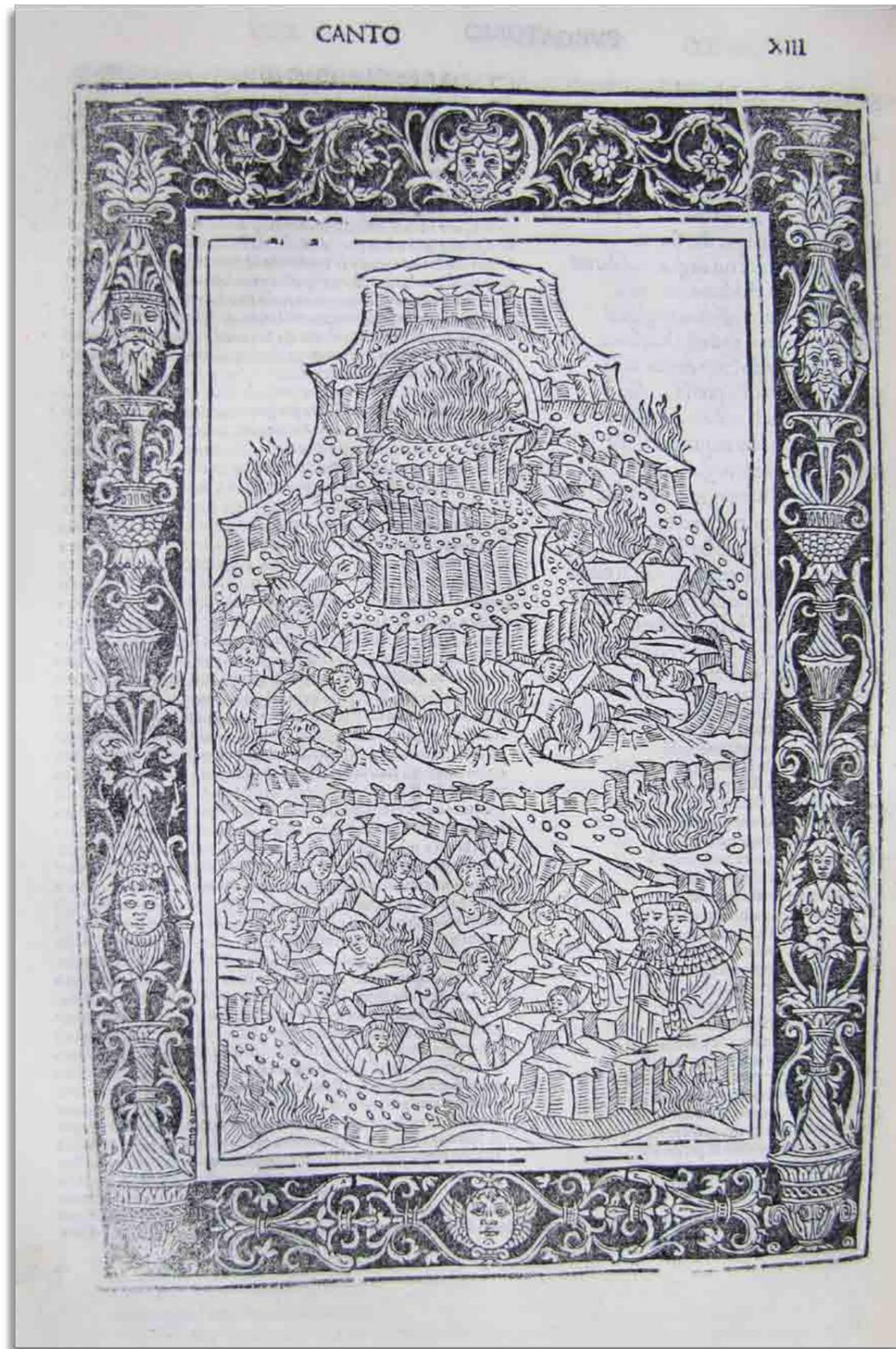
Purg. XI (c. ee4r). Dante e Virgilio fra i superbi, dall'artista raffigurati senza i pesi sulle spalle ma come modeste figurine con le mani giunte, probabilmente in riferimento alla preghiera del *Pater Noster* che recitano (XI 1-30), mentre salgono lungo il pendio a spirale. Dante a colloquio con uno di essi (nessun particolare permette di identificarlo con Umberto Aldobrandeschi piuttosto che con Oderisi da Gubbio).



Purg. XII (c. ee6v). Silografia generica e assai ripetitiva rispetto alla precedente, senza alcun legame iconografico col canto che dovrebbe illustrare, a eccezione di un angelo dalle braccia e dalle ali aperte (XII 79-99). Manca ogni riferimento ai pur numerosi esempi di superbia punita che Dante vede scolpiti. L'artista opera un'evidente banalizzazione iconografica, raffigurando parecchie anime (niente più che spenti figurini senza tratti fisionomici e con le mani giunte) che salgono lungo il pendio del monte sotto lo sguardo di Dante e Virgilio.



Purg. XIII (c. ff1r). Anche in questo caso l'artista non si è dimostrato affatto fedele al testo dantesco, del quale si perdono i dettagli descrittivi e narrativi a favore di una generica e impropria rappresentazione purgatoriale. Le anime penitenti, anziché rappresentate in piedi, con gli occhi cuciti, l'una accanto all'altra addossate alla parete della cornice (XIII 58-72), sono immerse fino alla testa in una fossa. Una di esse (da identificarsi quasi certamente con Sapia senese: XIII 106-154), ritta in piedi lungo il pendio, si rivolge a Dante e Virgilio.



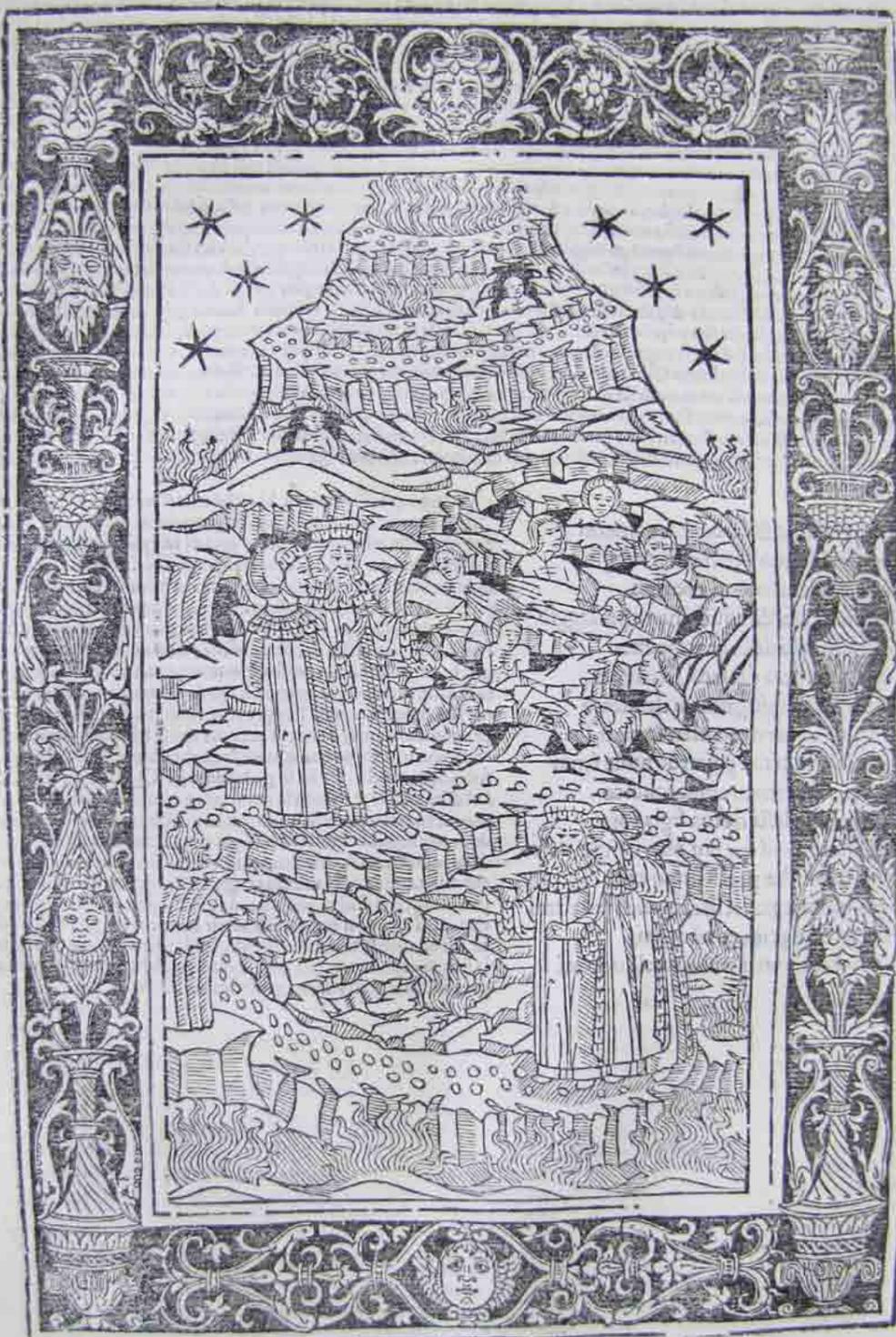
Purg. XIV (c. ff3v). Dante e Virgilio nella cornice degli invidiosi (come nella silografia precedente rappresentati dall'artista, senza alcuna fedeltà al testo dantesco, immersi fino al busto in una fossa colma di pietre e massi) parlano a un'anima che si è levata in piedi (da identificarsi verisimilmente in Guido dal Duca: XIV 29-126).



Purg. XV (c. ff6r). Silografia piuttosto scadente sia per qualità stilistica (il disegno pare addirittura non finito e appena abbozzato nella definizione paesaggistica e in parecchi particolari delle figure) sia per capacità illustrativa del canto. È probabile che sia da attribuirsi a un'artista assai meno dotato (o a un garzone di bottega?). Gli unici particolari del canto XV che trovano riscontro nella silografia sono l'angelo guardiano all'ingresso della terza cornice (XV 34-36) e i raggi del sole che colpiscono obliquamente il Poeta (XV 1-24). Poco comprensibili sono quattro figure appena abbozzate contenute in nicchie e un personaggio assai minuto (tanto da sembrare addirittura un fanciullo) conficcato nel terreno al centro, che non sembrano certo poter alludere agli esempi di misericordia che appaiono a Dante.



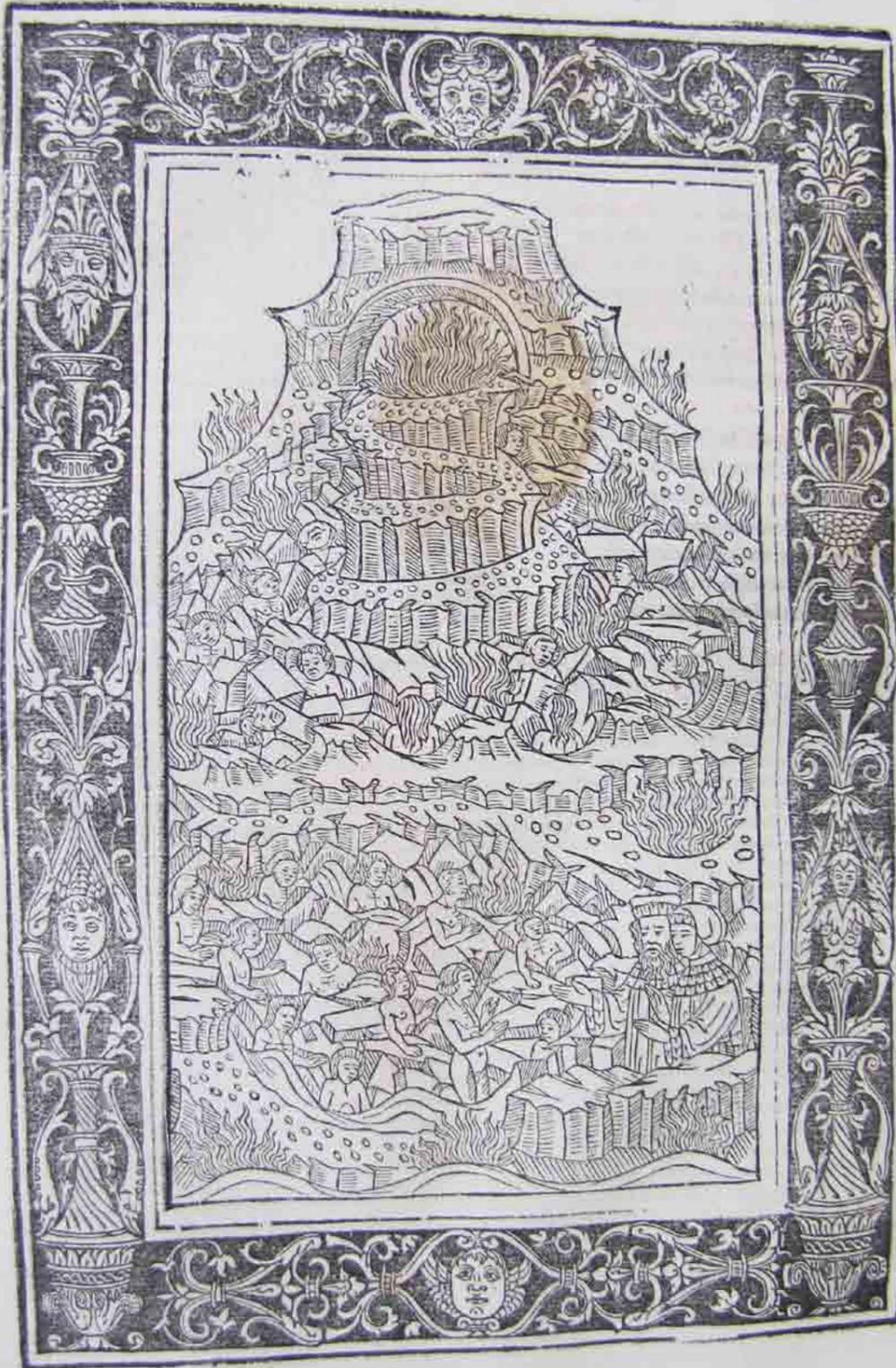
Purg. XVI (c. gg1r). Silografia, come la precedente, di modestissima fattura (quasi certamente riconducibile alla stessa mano), priva di forza illustrativa. Dante e Virgilio nel girone degli iracondi (manca però il benché minimo cenno alla spessa coltre di fumo di cui parla Dante: XVI 1-15), di fronte a una massa indistinta di anime appena abbozzate che giacciono, come nelle silografie precedenti, in una fossa colma di pietre. Una di loro (Marco Lombardo) tende le mani verso Dante (XVI 46-144).



Purg. XVII (c. gg4v). Silografia della stessa tipologia delle precedenti per ambientazione paesaggistica (i due Poeti discutono e salgono lungo un colle mentre osservano le anime purganti, alcune delle quali con tonsura, conficcate fino al busto in una fossa e avvolte dalle fiamme) e scarsa o nulla attinenza al poema dantesco. L'unico particolare che rivela puntuale adesione al testo è lo sfondo notturno, caratterizzato dalla volta celeste stellata (XVII 70-72). Nessun riferimento agli esempi di ira punita né, come altrove, all'angelo guardiano.



Purg. XVIII (c. gg7v). A conferma della scarsa attenzione per la resa iconografica del Purgatorio denotata nei canti precedenti, è qui impiegata la stessa silografia del canto XI.



Purg. XIX (c. hh2v). Ancora un caso di riuso: la silografia è la stessa impiegata al canto XIV. La silografia corretta (che fu quindi incisa) fu per un errore impiegata al canto successivo.



Purg. XX (c. hh5v). Qui fu impiegata per errore la silografia destinata a illustrare il canto precedente (XIX), come rivelano alcuni particolari inequivocabili: Dante addormentato a fianco di Virgilio, con chiara allusione al sogno di Dante all'alba (XIX 1-7); due figure femminili accostate, pur prive di chiari elementi descrittivi, che alludono probabilmente al sogno di Dante della "femmina balba" e di brutto aspetto che si trasforma in una giovane (XIX 7-27); l'angelo dalle ali aperte che indica il cammino verso la quinta cornice (XIX 43-48). Nella metà superiore i due Poeti di fronte agli avari (ancora genericamente raffigurati in una fossa fino al busto e non proni a terra come nel testo dantesco: XIX 70-75); uno di loro, un pontefice (Adriano V: XIX 97-145), si alza per parlare a Dante. Non trova alcun riscontro nel testo dantesco anche la coppia di anime che cammina lungo il sentiero alla sommità del colle.



Purg. XXI (c. hh8r). Silografia attinente al canto: raffigura Dante e Virgilio mentre salgono lungo il pendio che porta in cima al colle sorpresi alle spalle da Stazio che dialoga con Virgilio (XXI 10 ss.). Non trova riscontro, a esempio, il particolare di Stazio inginocchiato di fronte a Virgilio (XXI 130-132). I peccatori sono sempre raffigurati immersi in una buca.



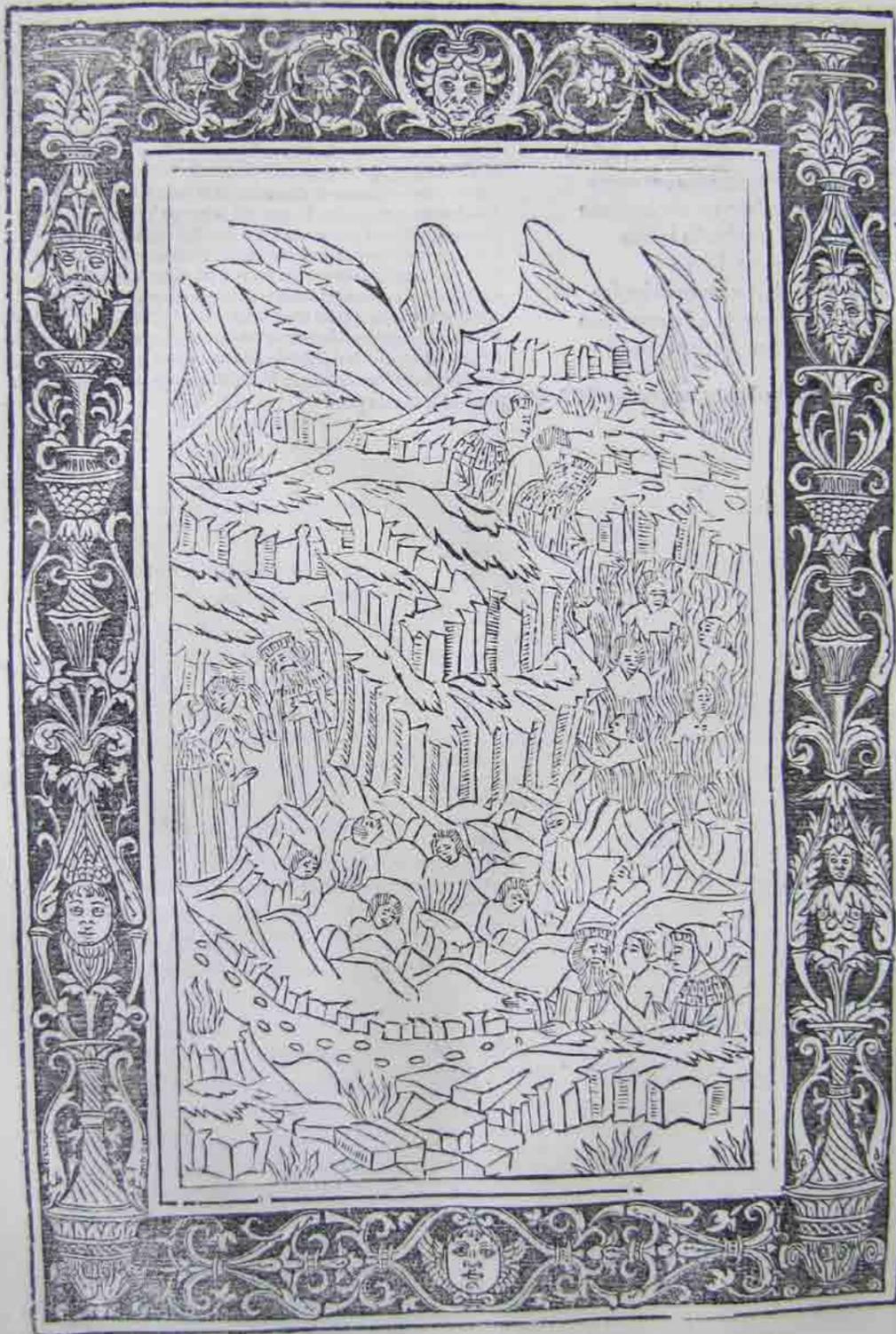
Purg. XXII (c. ii2v). Dante e Virgilio proseguono il colloquio con l'anima di Stazio (XXII 10-114) fino a raggiungere in cima al colle un albero al rovescio (privo però di frutti rispetto al testo dantesco: XXII 130-138). L'artista dimostra invece maggiore adesione al testo raffigurando Dante che segue a distanza Stazio e Virgilio mentre parlano fra loro (XXII 127-129).



Purg. XXIII (c. ii5r). Dante, nel girone dei golosi (appena abbozzati senza alcun particolare realistico che traduca visivamente il testo dantesco), si china per osservare le foglie e i frutti dell'albero (XXIII 1-3) in compagnia di Virgilio, Stazio e alcune anime. Dante, Virgilio e Stazio parlano con alcune di esse, con probabile allusione all'episodio di Forese Donati (XXIII 42-133).



Purg. XXIV (c. ii7r). Silografia di fattura più accurata, anche nella definizione dei personaggi (non più ridotti a figurine prive di lineamenti), che denota una maggiore adesione al testo dantesco. Dante e Virgilio, assieme a Stazio, proseguono nel girone dei golosi, dove incontrano una serie di anime fra cui un pontefice (con chiaro riferimento a Martino IV: XXIV 22-24). Proseguono ancora lungo il pendio fino a un secondo albero carico di frutti verso cui tendono le mani alcuni peccatori (XXIV 100-114). In cima al colle li attende l'angelo guardiano (XXIV 133-154).



Purg. XXV (c. kk1v). Silografia di qualità assai modesta, probabilmente non completata (non è delineato ad esempio il viso di Stazio), ma comunque da attribuirsi ad artista diverso da chi ha inciso la silografia precedente. I tre Poeti procedono in tre rapidi trapassi nel girone dei lussuriosi, dove le anime (appena abbozzate) sono chiuse in ampie fosse lambite da fiamme (XXV 112-117).



Purg. XXVI (c. kk4v). Stessa silografia che figura a c. bb3v per illustrare Purg. III. Divisa in due scene, pur genericamente è qui impiegata per alludere, nella metà inferiore, all'incontro con Guinizzelli (XXVI 52-93) e in quella superiore all'incontro con Arnaut Daniel (XXVI 133-148).



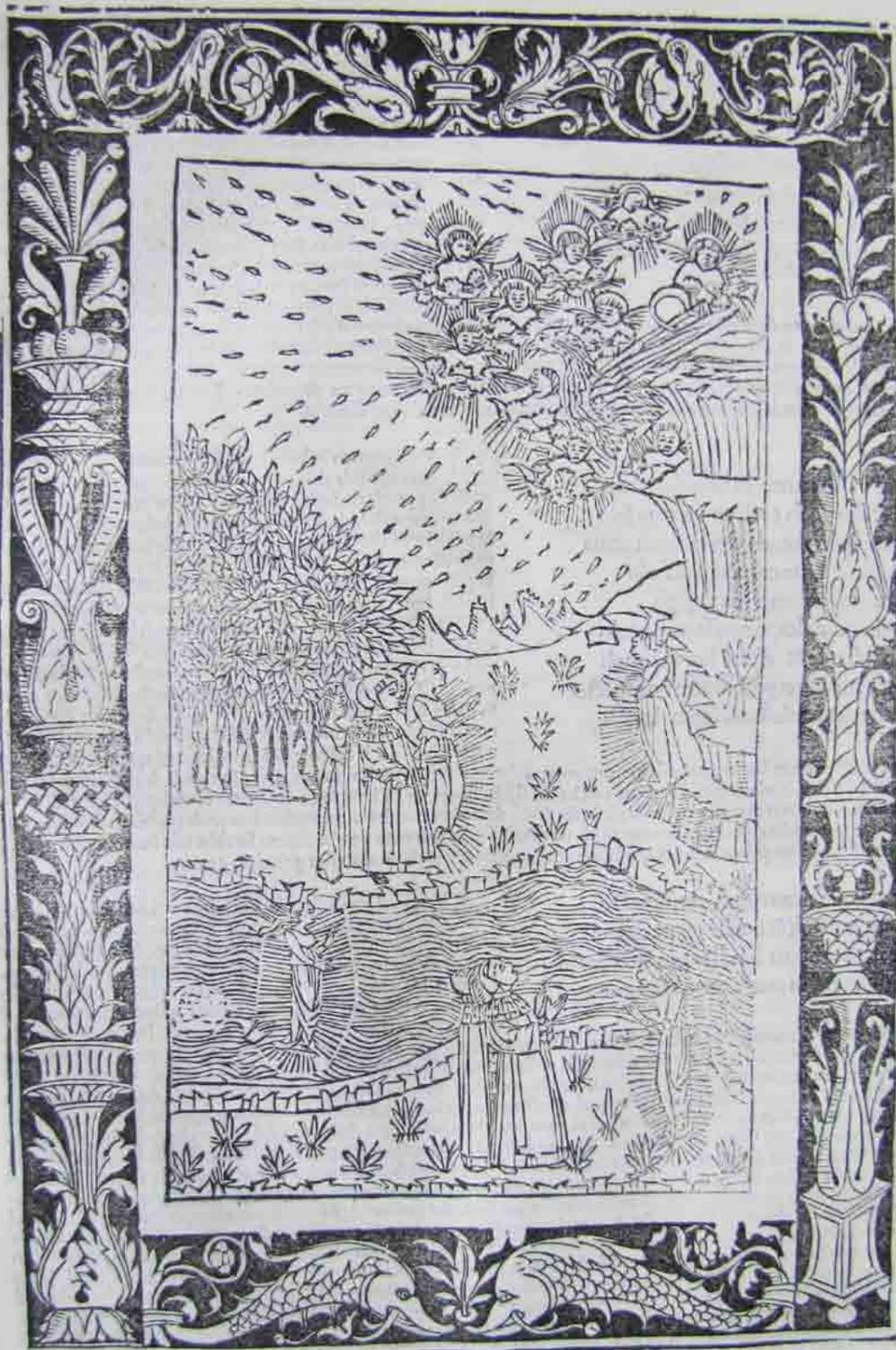
Purg. XXVII (c. kk7r). Silografia di fattura superiore a quelle finora incontrate nel Purgatorio, riconducibile alla stessa mano che ha inciso il legno per il canto XXIV. L'artista ha qui isolato tre passi del canto. Dal basso in alto: Dante, Virgilio e Stazio assistono allo spettacolo dei lussuriosi avvolti dalle fiamme mentre l'angelo custode del settimo cerchio canta il versetto *Beati mundo corde* (Purg. XXVII 6-18); i tre Poeti interrompono la salita per il sopraggiungere della notte e si addormentano seduti (XXVII 70-108: 73 «ciascun di noi d'un grado fece letto»); sotto le prime luci dell'alba i tre Poeti riprendono il cammino e Virgilio si congeda da Dante (XXVII 109-142).



Purg. XXVIII (c. 112r). Dante, Virgilio e Stazio (qui con lunga veste, come Dante e Virgilio, e non più nudo come nelle silografie precedenti, segno forse di una mano distinta) nel Paradiso Terrestre prima al di qua e poi al di là del fiume Lete, a colloquio con Matelda.



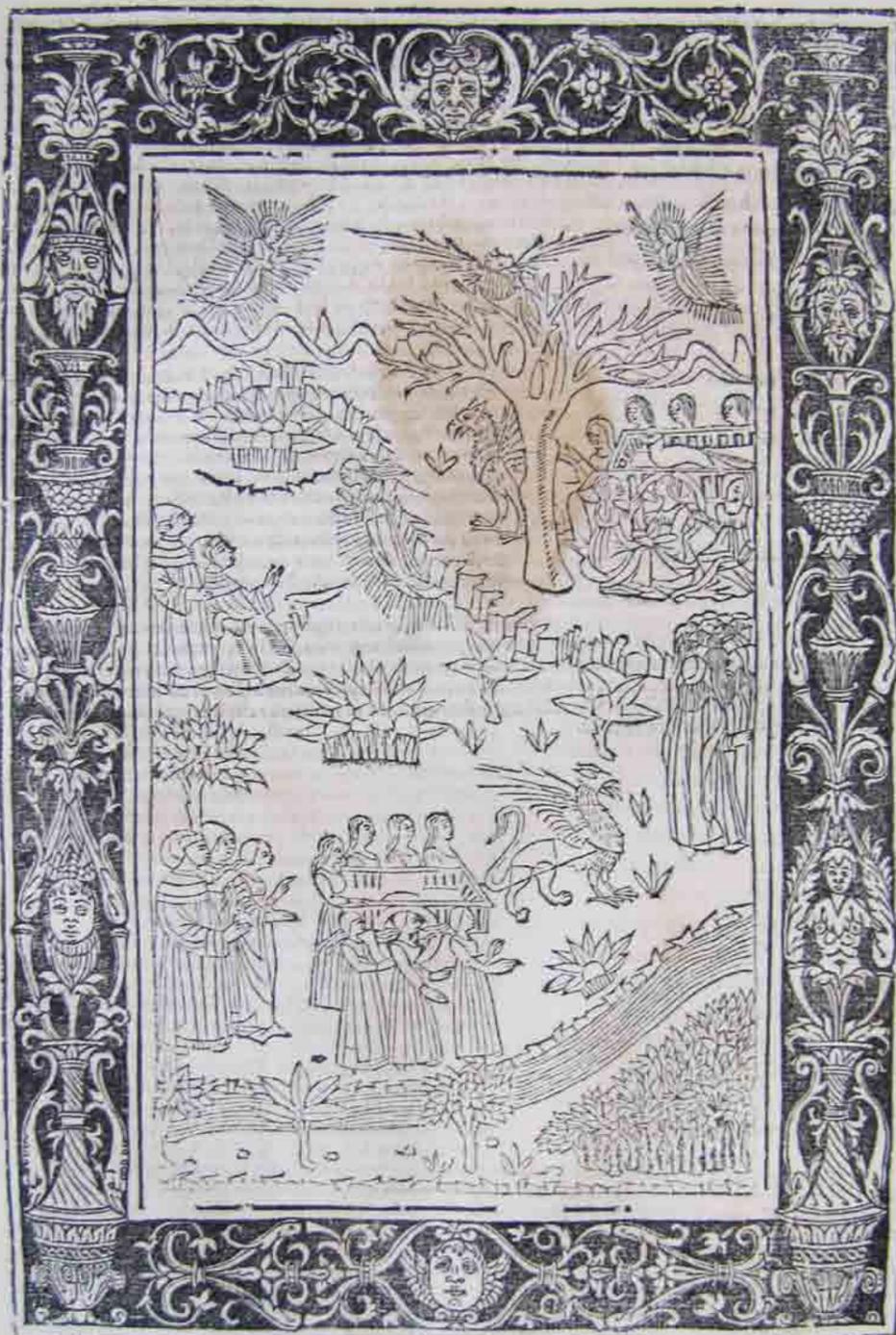
Purg. XXIX (c. ll5r). Silografia che rappresenta solo alcuni dettagli della processione liturgica cui assiste Dante nel Paradiso Terrestre in compagnia di Stazio e Matelda: un grifone traina verso un gruppo di anziani un carro trionfale accanto al quale sfilano tre donne da un lato e quattro dall'altro (XXIX 106-150). Il particolare dell'albero su cui piomba un'aquila è però un'impropria anticipazione di un episodio del canto XXXII.



Purg. XXX (c. ll8v). La silografia è scandita da una serie di rapidissimi trapassi, con tecnica simile al montaggio di fotogrammi. È probabile che si tratti in realtà della silografia realizzata per illustrare il canto successivo, come lasciano intendere alcuni particolari: Dante, per l'ultima volta in compagnia di Virgilio, incontra Beatrice avvolta da un fascio di luce; è immerso da Matelda nel fiume Lete e infine condotto sull'altra sponda in compagnia di alcune fanciulle. Il Poeta alza infine lo sguardo verso Beatrice e il grifone. Questi ultimi dettagli rimandano piuttosto al canto successivo (XXXI 91-102).



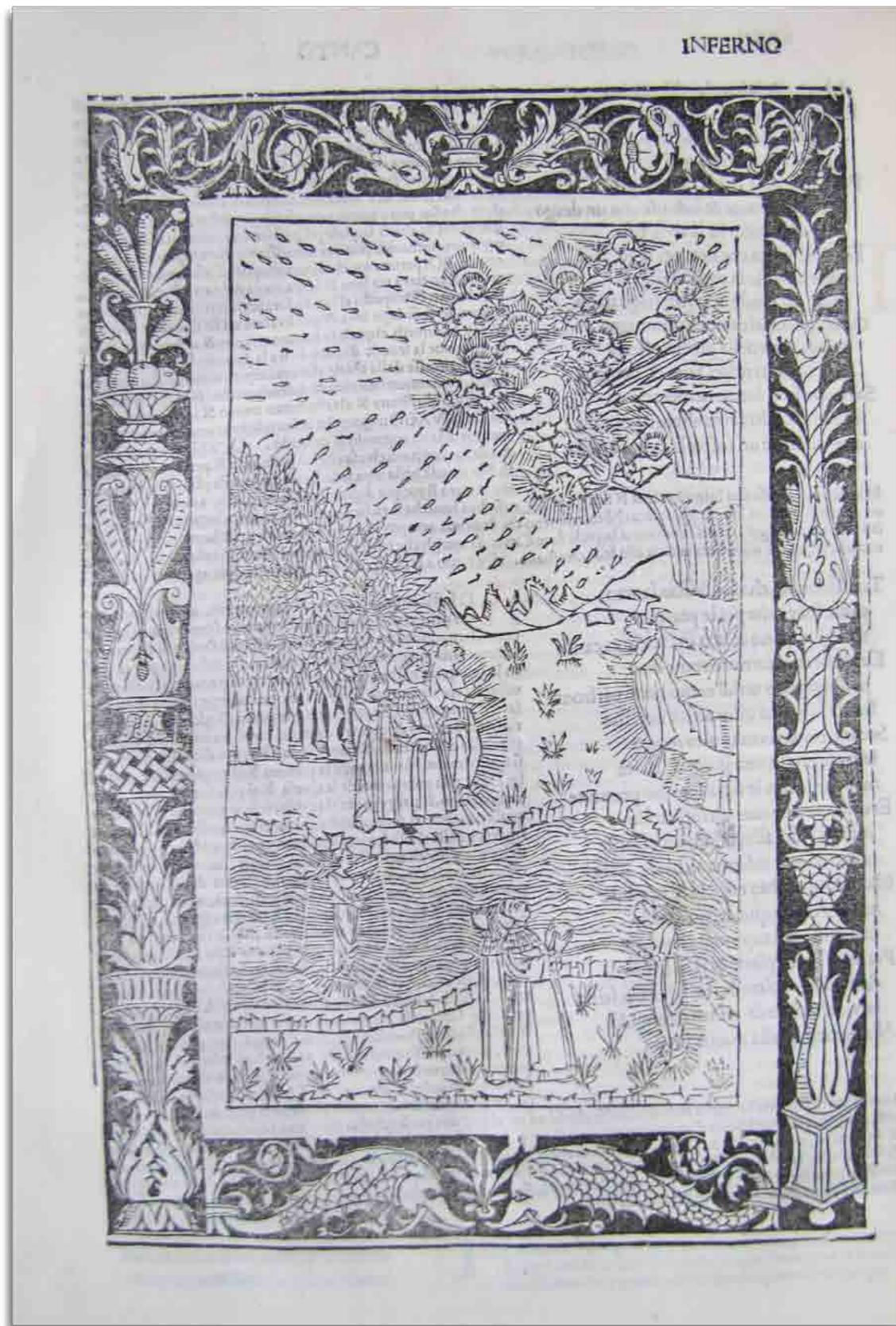
Purg. XXXI (c. mm3v). Stessa silografia impiegata al canto precedente. Come detto, è però probabile che si tratti del legno pensato appositamente per illustrare questo canto e poi impiegato, a questo punto a sproposito, anche per il canto XXX.



CANTO XXXII DELLA TERTIA CANTICA DI DANTE

e Ogniuno di trigesimo secōdo capitulo al precedēte peche haendo dimostro alla fine di q̄llo lo splendore del volto
beatrice già scoperto seguita agguernōdo quita sulla sua attētiōe arguardarla fino ch' dale murudi fu admonito

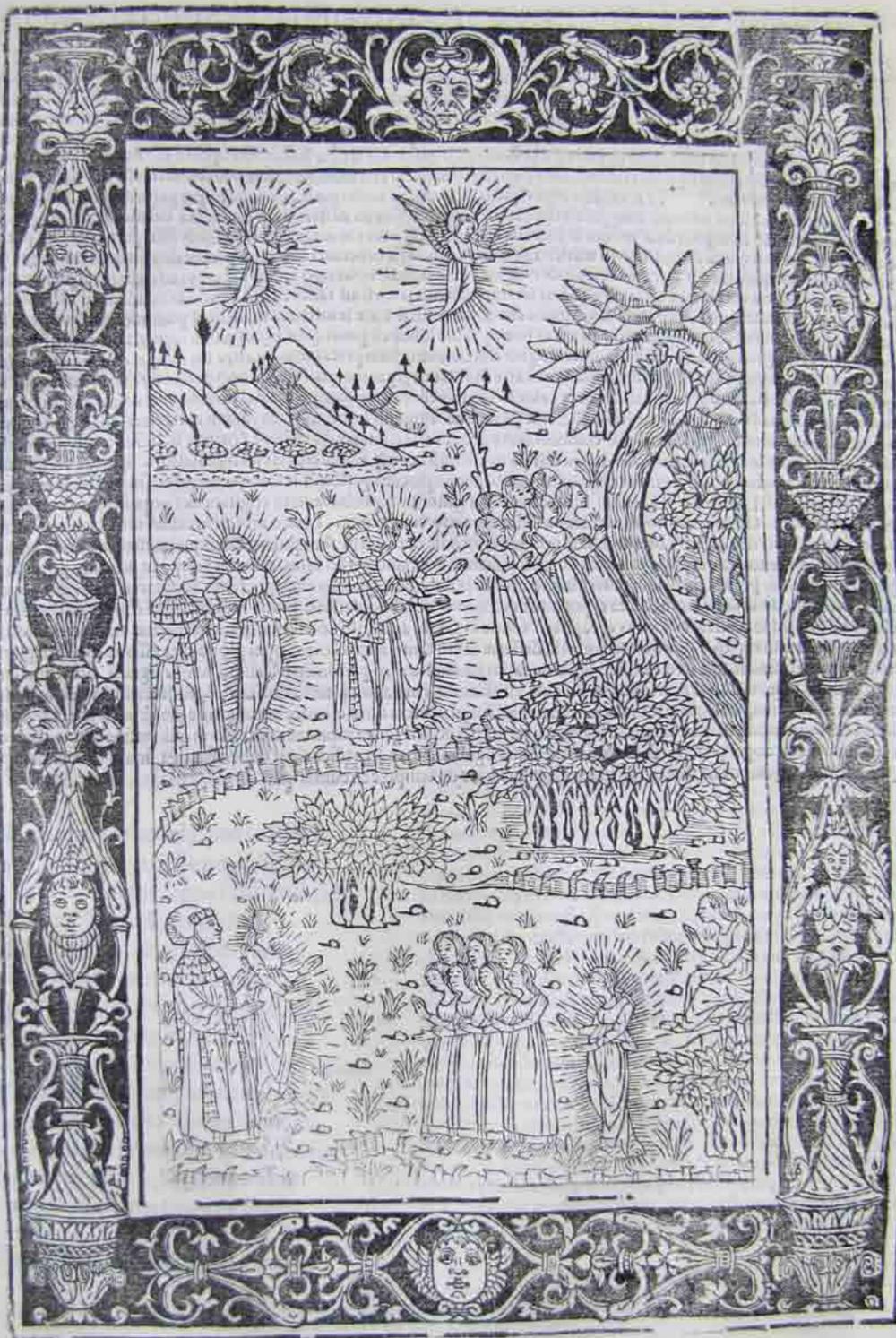
Purg. XXXII (c. mm6v). Ancora un caso di riuso dello stesso legno in questi ultimi canti del Purgatorio. La silografia, che raffigura alcuni dettagli della processione del carro trainato dal grifone, è la stessa già impiegata al canto XXIX. Rispetto all'impiego fattone al canto XXIX, trova qui corretto riscontro testuale l'episodio dell'albero su cui piomba un'aquila (XXXII 109-117). Mancano invece molti altri dettagli della complessa processione simbolica.



Purg. XXXIII (c. nn1v). Terza occorrenza della silografia già impiegata ai canti XXX e XXXI, probabilmente per la ripetitività di alcuni episodi: la presenza di Beatrice e l'immersione di Dante nel fiume Eunoè da parte di Matelda (XXXIII 127-145).

Parte terza: *Paradiso*

PARADISO



Par. I (c. nn4v). Silografia priva di alcun legame col I canto del Paradiso che intende illustrare. È assai probabile che si tratti in realtà del legno progettato per il canto XXXIII del Purgatorio e qui non impiegato. L'artista rappresenta infatti Dante e Matelda nel Paradiso Terrestre che ascoltano il salmo intonato dalle sette donne sotto lo sguardo attento di Beatrice (XXXIII 1-6). Quindi, con rapidi trapassi, Dante da solo a fianco di Beatrice (XXXIII 22-24) e infine Dante condotto dalle sette donne fino al fiume Eunoè (XXXIII 106-114). È evidente che negli ultimi canti del Purgatorio si commise qualche errore o in fase di progettazione del *corpus* iconografico o durante la composizione tipografica. La difficoltà nel rappresentare la materia degli ultimi canti del Purgatorio e del I canto del Paradiso giustifica infine la necessità di ricorrere spesso a soluzioni d'emergenza come il riuso di altri legni poco attinenti.

Minima Bibliographica

1. *A scuola senza libri? Emergenza educativa, libri di testo e Internet. Atti del Convegno, venerdì 8 maggio 2009*, a cura del MASTER IN EDITORIA DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA, Milano, giugno 2009. ISBN 978-88-8132-5733.
2. JEAN-FRANÇOIS GILMONT, *Una rivoluzione della lettura nel XVIII secolo?*, traduzione di PAOLO BARNI, febbraio 2010. ISBN 789-88-8132-5885.
3. LAURENCE FONTAINE, *Colporteurs di libri nell'Europa del XVIII secolo*, traduzione di BRUNELLA BAITA – SUSANNA CATTANEO, maggio 2010. ISBN 978-88-8132-5986.
4. *Scaffale bibliografico digitale. Opere di bibliografia storica on-line (secoli XV-XIX): una lista di link*, a cura di RUDJ GORIAN, maggio 2010. ISBN 978-88-8132-5993.
5. PHILIP SMITH – EDWARD H. HUTCHINS – ROBERT B. TOWNSEND, *Librarietà. Provocazioni sul futuro del libro*, traduzione di SARAH ABD EL KARIM HASSAN – MASSIMILIANO MANDORLO, settembre 2010. ISBN 978-88-8132-6037.
6. ALBERTO BETTINAZZI, *Biblioteche, archivi e musei di ente locale: un dialogo impossibile? Spunti per un'impostazione del problema*, ottobre 2010. ISBN 978-88-8132-6112.
7. LUCA RIVALI – VALERIA VALLA, *Le librerie bresciane del terzo millennio. Un'indagine conoscitiva*, novembre 2010. ISBN 978-88-8132-6150.
8. EDOARDO BARBIERI, *Panorama delle traduzioni bibliche in volgare prima del Concilio di Trento*, aprile 2011. ISBN 978-88-8132-6310.
9. ELISA MOLINARI, *Il Montecristo in farmacia. Una striscia da Dumas e la Magnesia San Pellegrino*, giugno 2011. ISBN 978-88-8132-6334.
10. ROSA SALZBERG, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento*, settembre 2011. ISBN 978-88-8132-6365.
11. ATTILIO MAURO CAPRONI, *Il pantheon dei pensieri scritti. (Alcuni primari parametri per definire i fondamenti teorici della Bibliografia)*, novembre 2011. ISBN 978-88-8132-6464.
12. GIANCARLO PETRELLA, *Dante Alighieri, Commedia, Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, gennaio 2012. ISBN 978-88-8132-6488.

Giancarlo Petrella (1974-) è docente a contratto per gli insegnamenti di Bibliologia, Bibliografia e Storia dell'Editoria contemporanea presso l'Università Cattolica di Milano. Si è occupato di letteratura geografico-antiquaria fra Medioevo e Rinascimento (*L'officina del geografo. La Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2004) e di storia del libro del Rinascimento in numerosi articoli e monografie (tra cui: *Arnaldo Segarizzi storico, filologo, bibliotecario. Una raccolta di saggi*, Trento, Provincia autonoma, 2004; *Uomini, torchi e libri nel Rinascimento*, Udine, Forum, 2007; *Fra testo e immagine. Stampe popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, Udine, Forum, 2009; *Gli incunaboli della biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Marcianum Press, 2010; *La Pronosticatio di Johannes Lichtenberger. Un testo profetico nell'Italia del Rinascimento*, Udine, Forum, 2010). Dal 2011 segretario di redazione de «La Bibliofilia», collabora stabilmente con «Charta», «Il Giornale di Brescia», il «Domenicale» del «Sole24ore».

L'autore prende qui in esame l'intero *corpus* iconografico della *Commedia* stampata a Brescia da Bonino Bonini nel 1487, allestendo per la prima volta un completo repertorio critico delle silografie, che ne individua il soggetto in relazione ai versi del poema e rappresenta una più attenta analisi del progetto editoriale di illustrazione integrale della *Commedia*. L'edizione, adorna di 68 silografie che affiancano il testo (pur con alcuni equivoci) fino al I canto del Paradiso, può a buon diritto essere considerata il primo riuscito tentativo a stampa di illustrare l'intero poema dantesco dopo l'esperimento dell'edizione fiorentina del 1481 in cui solo i primi 19 canti dell'Inferno sono accompagnati da altrettanti rami incisi da Baccio Baldini su disegni attribuiti a Sandro Botticelli.

