

Immaginare Malebolge: i gironi dei fraudolenti nelle trasposizioni iconografiche dell'*Inferno* dal Trecento al Cinquecento

Antonella Ippolito

Universität Potsdam

ippolito@uni-potsdam.de

<https://orcid.com/0000-0002-9616-2957>



Riassunto

Il contributo prende in esame il problema della trasposizione figurativa del paesaggio di Malebolge, in particolare della sua descrizione all'inizio di *If* XVIII, nelle miniature tre- e quattrocentesche e nelle illustrazioni di Botticelli e di Giovanni Stradano. Si osserva la rispondenza delle soluzioni proposte dagli artisti a questioni e argomentazioni presenti nell'esegesi contemporanea dell'*Inferno*.

Keywords: paesaggio; castello; ponti; Malebolge; esegesi; miniatura; illustrazioni.

Abstract

The landscape of Malebolge, particularly as described at the beginning of *Inferno* XVII, posed a significant challenge for illustrators. This paper examines the solutions presented in 14th- and 15th-century miniatures as well as in the illustrations by Botticelli and Giovanni Stradano, highlighting their correspondence to issues and arguments raised in the contemporary exegesis of the *Inferno*.

Parole chiave: landscape; castle; bridges; Malebolge; exegesis; miniature; illustrations.

1. *Come pensare Malebolge? La struttura 'architetonica' della voragine infernale e le sue interpretazioni*

La descrizione introduttiva ai canti delle Malebolge, in cui si punisce il peccato di frode contro chi non si fida, è tra i passi più noti dell'*Inferno*. All'inizio del canto XVIII (vv. 1-18) e immediatamente a seguito dello spaventoso volo dei poeti sulle spalle di Gerione, l'ottavo cerchio si apre dopo una pausa narrativa segnata dal riuso del *topos* epico del *Locus est*: è raffigurato come una zona circolare «tutta di pietra di color ferrigno» (v. 2) che scende in declivio verso il suo centro, costituito da un pozzo «largo e profondo» (v. 5). Distinta in «dieci valli» (v. 9) simili ai fossati posti a protezione di un castello, questa zona è percorribile grazie a «scogli», i quali, come fossero ponti, consentono di attraversare i valloni ad uno ad uno (vv. 9-18).

Il passo si caratterizza per l'insistenza sul campo semantico relativo alla roccia, ma anche e soprattutto per l'importanza che il riferimento architettonico vi riveste. Il paesaggio naturale rappresentato da Dante crea una cornice narrativa estremamente ben ordinata in senso geometrico (cfr. Pinto, 2018, pp. 15-17),¹ con una precisione che, nell'intero seguito della narrazione, sarà il riferimento per mettere in scena l'itinerario del pellegrino infernale, consentendo a chi legge di orientarsi nello scenario grazie al riferimento ai ponti e ai passaggi attraversati da Dante e Virgilio. A questo fine, il ricorso al lessico dell'architettura costruisce nell'immaginario del lettore il paragone tra il carcere infero costruito dall'ineguagliabile «arte» divina (cfr. *If*XIX, 10-11) e un'opera squisitamente umana, cioè un castello medievale con tutta la sua impalcatura ad uso bellico. Mura, argini, fossati, ponticelli di collegamento sono tutti elementi originariamente messi a punto per scopi di difesa, che acquistano un valore allegorico notevole se si pensa che li ritroviamo qui riferiti a peccatori che vissero 'attaccando' il loro prossimo con l'inganno. Quella che Sanguineti (1961, p. 16) ha definito l'«aggressività visiva» del paesaggio sembra quindi richiamare l'idea di un agguato fraudolento che finisce con il trasformarsi in una morsa e stringere per l'eternità chi lo ha messo in atto.

Nell'attribuire alle Malebolge la struttura dei fossati difensivi che circondavano le fortezze feudali, Dante utilizza una variazione del motivo del castello presente anche in *If*IV, *If*VIII e (attraverso il riferimento alla fortezza di Monteriggioni) *If*XXXI. Potremo quindi raffigurarci la funzione di collegamento degli speroni

1. Sulla struttura di Malebolge come parodia dei dieci cieli del Paradiso cfr. Cachey & Sbordon (2021), p. 52 e Norhnberg (1998). In generale si veda, nell'ambito dell'ampia bibliografia, almeno Caretti (1961); Sanguineti (1961, pp. 1-11); Güntert (2000); Zanato (2004); Carrai (2011). Sull'intertestualità dell'*incipit* in relazione ai modelli epici latini cfr. Barchiesi (1965).

rocciosi, che partendo dal margine estremo congiungono gli argini divisorii delle fosse tagliando a raggiera il cerchio dove si apre il «pozzo assai largo e profondo», come analoga a quella dei ponti levatoi di legno. L'intera descrizione è quindi condotta come se Dante-personaggio e Virgilio attraversassero gli argini dei fossati e fossero in grado, dall'alto di essi, di scorgere e riconoscere i dannati interagendo con loro. Il fatto che il 'castello' stesso sia in realtà una struttura concava, una voragine che conduce al punto più basso dell'*Inferno*, ha dato luogo a una serie di interpretazioni, da quella di Durling (1981), secondo cui le Malebolge rappresenterebbero le viscere in uno schema infernale ispirato alla struttura del corpo umano, a quella di Palgen (1948), il quale considera sia l'architettura di Malebolge che le sette terrazze del *Purgatorio* come ispirate a due elementi fondamentali della leggenda medievale di Virgilio mago. Il riferimento, in questo caso, sarebbe al castello incantato di Virgilio, precipitato negli abissi marini al momento della nascita di Cristo e costruito su una sorta di camera segreta che racchiude un uovo: l'impianto delle bolge, come il castel dell'Ovo della leggenda virgiliana, sarebbe costruito proprio su una camera contenente una sferetta che Palgen identificava con la «picciola sfera / che l'altra faccia fa de la Giudecca» di *IfXXXIV*, 116-117. Tuttavia, seppure non si possano escludere altre risonanze della leggenda virgiliana nella *Commedia*,² questa interpretazione non ha vero fondamento nel testo, in quanto il termine *spera* significa qui «piano circolare» e non figura solida di sfera.³ Più convincente appaiono le recenti ricerche che hanno messo in evidenza il possibile rapporto di Malebolge con monumenti esistenti, quali l'arena di Verona, o architetture romane, come il Colosseo, che Dante avrebbe potuto vedere se avesse effettivamente visitato Roma in occasione del giubileo del 1300: un'ipotesi che troverebbe appoggio nel fatto che anche la seconda immagine del canto (vv. 28-33) è costruita sul modello del ponte sul Tevere che conduce a Castel Sant'Angelo (Nohrnberg, 1998, pp. 95-96; Cachey & Sbordonì, 2021, pp. 52-54; Barucci 2017, pp. 14-15).

L'obiettivo del nostro contributo non è, tuttavia, insistere su questi aspetti, che hanno ricevuto più che sufficiente attenzione da parte della ricerca, quanto piuttosto indagare attraverso un'analisi comparativa il modo in cui gli autori delle miniature presenti nei manoscritti trecenteschi e quattrocenteschi della *Commedia* hanno interpretato e raffigurato le 'architetture naturali' delle

2. Secondo Palgen (1948, p. 199) un altro esempio sarebbe la rappresentazione dei Giganti, da lui interpretata in rapporto al romanzo cavalleresco *Cléomadès* di Adenet le Roi.
3. Questa interpretazione implicherebbe infatti che l'area simmetrica alla Giudecca sia un emisfero o che il fondo del lago di Cocito sia convesso.

Malebolge. Sarà da chiarire in che misura gli illustratori si siano attenuti alla descrizione topografica offerta da Dante e, in particolare, agli spunti suggeriti dal Poeta in forma di *simile* per favorire la visualizzazione del paesaggio infernale nella fantasia del lettore; contestualmente, sarà necessario tener conto del ruolo eventualmente svolto dai commentari nella resa figurativa dei versi.

La similitudine tra le bolge infernali e i fossati di un castello non riceve, infatti, attenzione univoca in tutti i commenti: Jacopo e Pietro di Dante, ad esempio, non si soffermano molto su questo aspetto, preferendo concentrarsi sulla ripartizione dei peccatori e – in particolare Pietro – sul significato del termine «bolgia»; Jacopo della Lana si accontenta invece di una rapida parafrasi.⁴ Sempre nell'ambito di una parafrasi, sebbene più dettagliata, restano inoltre i commenti di Guido da Pisa,⁵ di Buti e dell'Anonimo fiorentino. A sottolineare il riferimento realistico del paesaggio è invece Benvenuto da Imola, il quale invita il suo lettore a visualizzare la scena facendo riferimento alla propria esperienza:

Imaginare et finge tibi in mente tua unum castellum rotundum in magna planitie campestri, quod habet circa se plures et plures fossas, et iuxta portam castelli a ripa infima incipit una volta pontis, quae cooperit primam fossam usque ad secundam ripam; et ita secunda volta incipit a secunda ripa, et cooperit secundam fossam usque ad tertiam ripam; et ita de omnibus usque ad decem; ita quod sint decem arcus contigui successive unus post alium, et tamen sit totus unus pons rectus, ita in tali figura iste puteus rotundus velut fortilitium cinctum altis turribus, scilicet gigantibus, habet circa se decem valles concavas in modum fossarum, et decem ponticulos per quos transitur per totum Malebolgie.⁶

4. Jacopo della Lana, *ad If XVIII*, 10-18: «Qui exemplifica che le dette bolge stanno dintorno al predito poço, a simele commo stanno le fosse dintorno a quel castello ch'è circuito da pluxur circulaçioni de fosse per guardia e per forteça»; (ed. Volpi, 2009, vol. I, p. 534).
5. Guido da Pisa, *ad If 7-11*: «Ideo sequitur cum exemplo: Qualiter enim una bulgia cingat aliam, exemplificando demonstrat quod, quemadmodum pro custodia murorum plures et plures fovee castella circundant, ita in isto VIII circulo una bulgia circumdat aliam, quousque perveniatur ad puteum qui est in medio collocatus. Et quemadmodum hoc mundo, ubi sunt plures fovee circa castra, super quamlibet foveam est unus pons, ita super malasbulgias sunt pontes, qui pontes rescindunt argines atque vallos, sed puteum non transcendunt»; ed. Rinaldi, 2013, vol. I, p. 588).
6. Benvenuto da Imola, *ad If XVIII*, 10-18 (ed. Lacaita 1887, vol. II, p. 3). Da questa interpretazione è certamente ripresa quella di Giovanni da Serravalle (*ad loc.*; ed. da Civezza & Domenichelli 1891, p. 228), che fece uso della versione del commento di Benvenuto rappresentata dal ms. Ashburnham 839 della Laurenziana: «Ymaginemur unum castrum in planitie, bene rotundum et muratum; et extra murum habeat, tale castrum, decem fossata, que circuant castrum. Et de porta castri, super primum circulum, sive vallonem, sit unus pons; et sic, postea, sit alius pons de primo circulo ad secundum; et sic de secundo ad tertium; similiter de tertio ad quartum: ita quod a porta castri, procedendo usque ad ultimum circulum, sive vallonem, est quasi unus pons longus, qui transit omnes illos circulos, sive vallones»; cfr. anche lo stesso passo nelle *Chiose Filippine* (ed. Mazzucchi 2002, p. 371). Sul rapporto Serravalle-Benvenuto si veda Roddewig (1991, p. 91) e Ferrante (2008).

Più avanti, Benvenuto rinvia, a proposito dei ponti, ad esempi concreti di strutture in pietra: «[...] videmus quod fundatur artificialiter pontes lapidei in mundo nostro, super fluminibus nostris, quales sunt Florentiae super Arno, et Romae super Tiberi, et Avinione super Rhodano». ⁷ La ricerca di una possibile rispondenza del paesaggio con la realtà nota al commentatore da esempi concreti o libreschi contraddistinguerà, nel Cinquecento, anche le osservazioni di Ludovico Castelvetro: «M'è stato detto che in Alamagna è una fortezza così fatta, e nell'*Atlantico* [*sc.* il *Crizia*] di Platone n'è descritta medesimamente così fatta; e, se Dante avesse letto Platone, affermerei che avesse questa comperazione quindi». ⁸ Possiamo cogliere riflessi di questi diversi atteggiamenti interpretativi, come vedremo, nelle proposte iconografiche realizzate dai primi miniaturisti fino al Cinquecento per illustrare il canto XVIII e quelli immediatamente successivi.

2. Le Malebolge nelle miniature medievali

2.1. LO SCHEMA PROTOTIPO: UNO SGUARDO D'INSIEME SULLA STRUTTURA DELLE VALLI

Come tema iconografico, l'esordio del canto XVIII non trova generalmente un diretto riscontro nelle miniature, tanto da far pensare a Brieger che la descrizione contenuta nei vv. 1-18 lasciasse perplessi («baffled») gli illustratori. ⁹ La ragione va probabilmente cercata nel carattere statico della scena, che non prevede azioni precise da parte di Dante se non più avanti, verso la metà del canto. A ben guardare, infatti, gli elementi caratterizzanti l'ambiente di Malebolge sono stati inclusi nelle illustrazioni, ma riferiti ai momenti immediatamente successivi, quali l'incontro di Dante con Venedico Caccianimico e Alessio Interminelli.

Se analizziamo da vicino le soluzioni proposte nei vari manoscritti, emerge che, analogamente all'attenzione dei primi commentatori per il significato della parola «bolgia» e per la rispondenza della ripartizione a quella dei peccati puniti in questa parte dell'*Inferno*, dovette esistere una sorta di schema generale delle Malebolge che funse da 'prototipo' per alcune miniature, esattamente come avviene per lo schema dell'intero mondo infero raffigurato in alcuni codici in forma di *rota Inferni*. Da questo schema discende una tipologia di miniature che comprende, tra i manoscritti trecenteschi, quella contenuta nel ms. Strozzi 152 [Fig. 1], appartenente al gruppo codicologico del *Cento*. Al f. 15r, nell'ango-

7. Benvenuto da Imola, *ad If* XVIII, 10-18; ed. Lacaita (1887, vol. II, p. 3).

8. Ludovico Castelvetro, *ad If* XVIII, 1-13; ed. Ribauda (2017, p. 325).

9. Brieger, Meiss & Singleton (1969), I, p. 139.

lo inferiore a destra, compare uno schema delle bolge, composto dai dieci cerchi concentrici, con Virgilio in atto di mostrarlo a Dante: al centro, si riconosce il «pozzo assai largo e profondo», all'interno del quale è visibile la figura di Lucifero. Una miniatura dello stesso tipo si trova nel ms. Add. 19587 della British Library e nel codice Laurenziano Plut. 40, 7, in cui, però, al centro del pozzo arde soltanto del fuoco.¹⁰ È possibile che anche nel codice dell'*Inferno* di Altona fosse previsto uno schema del genere, visto che, oltre alla grande *rota Inferni* collocata in apertura, è stato lasciato libero lo spazio per altri due diagrammi più piccoli rimasti appena accennati.¹¹

Questo, che possiamo chiamare modello base, appare oggetto di interessanti variazioni in alcune miniature risalenti alla seconda metà del Trecento. La presenza di un disegno di questo tipo contraddistingue, ad esempio, anche l'illustrazione della *Commedia* Pierpont Morgan 676 (1345–55, f. 28r), se pure con alcune importanti differenze, che consistono innanzitutto nell'isolare il motivo del pozzo raffigurandolo nell'angolo inferiore a destra. I dannati al suo interno, in atto di parlare con Dante e Virgilio, riassumono il momento dialogico del canto [Fig. 2b]. Nel margine superiore del foglio, a sinistra [Fig. 2a], compare uno schema illustrativo generico delle Malebolge, diverso però da quelli derivati dal prototipo sopra menzionato, perché composto da 'spicchi' disposti intorno a un quadrato centrale.

Altri illustratori, pur mantenendo la struttura dello schema, lo elaborano raffigurando Malebolge in forma di torre o di montagna, vagamente simile a quella del Purgatorio. Così, nel manoscritto parigino 8530 della Bibliothèque de l'Arsenal (f. 30v), vediamo Dante e Virgilio discendere, in groppa a Gerione, verso una montagna a terrazze concentriche [Fig. 3].¹² Anche l'illustratore del codice oxoniense Holkham 514 (misc. 48), studiato da Laura Pasquini (cfr. Pasquini, 2016; Pasquini, 2017), immagina Malebolge allo stesso modo, pur con minore attenzione al dettaglio per quanto riguarda i cerchi, che sono qui in numero di cinque (f. 27r). Ciascuna 'cornice' è occupata da una fila di dannati, con la consueta nota rubricata che identifica «Jasone» e «Mess(er) Alesso» (cioè Alessio Interminelli). Il «pozzo» è rappresentato in forma di un cilindro, di pietra grigio scura, che occupa il centro di questa struttura, marcato

10. Lo studio di Ferrante (2018) su questo manoscritto e sulle sue affinità iconografiche documenta la presenza di un diagramma simile nel manoscritto *Thott 411* della Kongelige Bibliotek di Copenhagen (cfr. p. 112).

11. Nell'*Altonensis*, la *rota inferni* invece rappresenta uno schema infernale concepito come una spirale vista dall'alto e al cui fondo appare Lucifero, ma le informazioni relative a Malebolge non sono separate dalle altre. Sul manoscritto cfr. il nostro studio (Ippolito, 2017).

12. La miniatura al f. 32r mostra invece il ponte, con Dante e Virgilio che vi stanno sopra.

con la nota: «Qui si chiama male bolge»: al suo interno vediamo anime dannate che stanno in mezzo alle fiamme [Fig. 4]. Si osserva quindi il tentativo di conciliare, in qualche modo, l'idea dei cerchi infernali con l'immagine di un castello torreggiante: lo scoglio che funge da passaggio è invece raffigurato nella carta successiva, con Dante e Virgilio che ne discendono per andare a parlare con i simoniaci.

Un caso di particolare rilievo è infine costituito dal più tardo manoscritto Parigi-Imola (Paris BN It. 2017, ca. 1440), miniato dal cosiddetto Maestro delle *Vitae Imperatorum* e corredato, prima della rubrica iniziale di ogni canto, da una miniatura incorniciata che ne rappresenta un episodio chiave. Con questo scopo, al f. 204r (segnato 204-205), l'immagine rappresenta la struttura completa di Malebolge in forma di cerchi concentrici, di cui però si vede solo un quadrante a partire dall'angolo inferiore a destra della vignetta [Fig. 5]. I ponti che collegano gli argini delle bolge si dispongono l'uno dietro all'altro a formare una diagonale che guida il racconto visivo, terminando con il pozzo centrale. Il miniatore ha avuto cura di utilizzare per tutti i gironi un colore grigio, a imitazione del «color ferrigno» considerato non come bruno/rugginoso, bensì come plumbeo nel senso del latino «ferrugineum», colore attribuito, in Stazio, a un bosco (*Theb.* II, 13; cfr. anche Carrai, 2011, p. 99). Un particolare immediatamente evidente è che il ponte tra la sesta e la settima bolgia è spezzato, con evidente allusione a *IfXXI*, 106-108. Tale attenzione al dettaglio del testo risponde alla funzione per così dire proemiale di questa miniatura, ed è forse da mettere in rapporto alla chiosa a *IfXVIII*, 10-18 di Guiniforte Barzizza, il cui commento accompagna nel manoscritto il testo di Dante. Tutta l'illustrazione, d'altra parte, appare modellata sulla spiegazione di Guiniforte anche per quanto riguarda la disposizione dei ponti:

Quelli dece fossati adunque, li quali occupavano tutto 'l spacio del cerchio octavo e cingevano 'l pozzo del cerchio nono erano tali, con argini de pietra tra l'un fossato e l'altro, con volte de ponticelli ala fila sopra quei fossi fin al pozzo, salvo ch'el era cascato el ponte che solea passare sopra el sexto vallo, overo fosso (como se vederà nel canto xxiiii). [...] cussí dal fondo del sasso, che è dale sponde de quelli fossi, move quel fundo scogli, cioè sassi in modo de archi, del ponti, che, cioè li quali scogli, recidean, cioè traversavano, li argini e i fossi, havendo li capi congiunti ali argini da ambedui le parti, e per sopra i ponti traversando fin al pozo che, cioè lo qual pozo, i tronca e raccoglie (tronca, cioè taglia overo finisce, sí che piú ultra non è ponte alcuno).¹³

13. Guiniforte Barzizza, *ad IfXVIII* 10-18, ed. Ruggiero (2022, vol. I, p. 627). Il valore allegorico è precisato da Benvenuto da Imola, *ad loc.* (ed. Lacaita 1887, vol. II, p. 4): «Et hic nota allegorice, quod autor per hoc figurat quod per unam speciem fraudis cognitam devenitur in cognitionem alterius; quia fraudes sunt inter se contextae et concatenatae, sicut maculae

Le miniature che si riferiscono ai canti successivi ambientati nelle Malebolge condividono invece tutte la stessa struttura, che appare come un ingrandimento dello schema generale, con 'messa a fuoco' del ponticello di passaggio al centro dell'illustrazione e di Dante e Virgilio intenti ad attraversarlo o raffigurati poco dopo averlo attraversato (un esempio è il colloquio con i simoniaci al f. 223r).

2.2. L'ELABORAZIONE DEL PAESAGGIO: LETTURE VISIVE DEI RIFERIMENTI ARCHITETTONICI

A parte le illustrazioni afferenti a questa prima tipologia, alcune miniature si distinguono per il rilievo conferito al paesaggio in sé. È il caso della *Commedia* trecentesca della Biblioteca Angelica (Ms. 1102), che reca al f. 15v una vignetta collocata immediatamente prima della rubrica [Fig. 6]. Della raffigurazione schematica rimane il cerchio nell'angolo inferiore destro che indica il pozzo dei Giganti, riconoscibili nelle quattro figure rannicchiate. Non è incluso invece il riferimento alle bolge e agli scogli-ponti che le collegano agli argini: la forma circolare è tuttavia evocata anche dallo spazio convesso in cui scendono Dante e Virgilio e dal movimento dei demoni e dei dannati, con una forte evidenza visiva assegnata al motivo delle rocce di «color ferrigno», ancora una volta interpretato nel senso di «plumbeo».

Il codice di Altona concentra la rappresentazione soprattutto sulle fosse, visualizzate nel *bas de page* come spazi convessi al centro della pagina, da cui i diavoli sono in atto di pescare Ciampolo di Navarra. Il ponte di passaggio non viene visualizzato se non in modalità allusiva: Dante e Virgilio sono collocati al margine sinistro del *verso* sottolineando la direzione del loro cammino, con un procedimento che l'illustratore di questa parte dell'*Altonensis* applica assai frequentemente, e il 'passaggio' stesso è costituito dallo spazio di cucitura che collega le due facciate davanti all'osservatore. Un'analoga enfasi sul motivo della fossa, ma in una prospettiva diversa, si trova nell'*Inferno* di Chantilly (Ms. Musée Condé 676): i ff. 122v e 123r mostrano Gerione che sorvola una fossa circolare dal fondo cupo trasportando Dante e Virgilio sul dorso, mentre al foglio 126v la fossa stessa, circondata da demoni, è al centro dell'illustrazione: ne emerge un dannato (identificabile con Alessio Interminelli) in atto di parlare con Dante.

Il manoscritto londinese Yates Thompson appare come un caso del tutto singolare. Secondo Azzetta (2006, p. 35), la scelta di concentrare l'esordio

ferreae in lorica, ita quod una non potest frangi vel lacerari quin multae sequantur; et ita una fraude aperta statim paratur via ad aliam. Ergo bene fingit quod eadem via itur in omnes de ponte in pontem, idest de gradu in gradum».

descrittivo del canto in una sola miniatura (f. 32v) induce un fraintendimento della raffigurazione spaziale, giacché l'illustratore (forse Lorenzo Vecchietta, in questo caso) rinuncia a rappresentare nel dettaglio le bolge, facendo di un pozzo d'acqua unito all'argine roccioso da ponticelli lignei il fulcro dell'immagine [Fig. 7]. In effetti, questa soluzione interpretativa, che rappresenta un caso unico nell'iconografia di *If XVIII*, potrebbe a nostro giudizio elaborare una suggestione presente nell'*Ottimo*, la cui influenza è rintracciabile in diversi casi nelle miniature di questo manoscritto.¹⁴ L'autore della prima versione del commento, infatti, aggiunge a una chiosa generalmente attenta al significato letterale dei versi un'osservazione a proposito delle concrete modalità di costruzione dei "ponticelli", immaginandoli fatti di assi di legno: «Tale imagine ec. È chiaro a chi vide mai castello con ponticello dinanzi alla porta d'alcuna asse, ch'è posta infino alla ripa del fosso» (*ad If XVIII*, 13-15).¹⁵

Altrettanto interessante la soluzione adottata dal codice Filippino (Napoli, Biblioteca dei Girolamini, C.F. 2.16, f. 43v) nella miniatura che illustra il colloquio di Dante con i ruffiani e i seduttori [Fig. 8]. Sono infatti rappresentati tutti gli elementi citati nei versi di riferimento, cioè il pozzo, il ponte levatoio e le due schiere di anime dannate che si muovono l'una in senso inverso all'altra. Il miniatore, in questo modo, evidenzia l'efficacia descrittiva del paragone con i pellegrini sul ponte di Castel Sant'Angelo, giacché raffigurare i dannati nella stessa situazione includendo i riferimenti a Roma evocati nel testo permette di 'comprimere' in un'unica immagine la similitudine e l'azione narrata.¹⁶

Le miniature del *Dante Urbinate* (Vat. Urb. Lat. 365), invece, organizzano il paesaggio roccioso evidenziando il motivo del ponte. In particolare, la miniatura introduttiva a *If XVIII* (f. 46v), sembra utilizzare un procedimento simile a quello appena analizzato, creando una struttura fatta di pietre sotto alla quale passano schiere dei dannati e richiamando quindi il paragone con le file dei pellegrini. Le immagini seguenti (ff. 49r, 51v, 52r, 54v) mostrano un'impostazione molto simile, con la differenza che del ponte viene evidenziata la funzione di passaggio attraverso le figurine di Dante e Virgilio collocate al di sopra di esso.¹⁷ Analogamente, il paesaggio surreale della miniatura al f. 57r

14. Un volume al cui interno, nell'ambito di uno studio dei rapporti tra l'illustrazione dantesca e l'esegesi, ho dedicato un'analisi specifica al rapporto del manoscritto Yates Thompson con l'*Ottimo commento* è in corso di stampa.

15. Boccardo, Corrado, Celotto & Perna (2018), vol. I, p. 411.

16. Ancora un ponte merlato è visibile al f. 44v nella vignetta che raffigura Virgilio in atto di mostrare a Dante l'anima di Giasone. Il personaggio è rivolto verso Dante, come ad avviare un colloquio che, però, nel testo non ha luogo.

17. Si veda la riproduzione digitale del manoscritto (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.365, ultimo accesso 30.04.2025).

presenta sullo sfondo un secondo ponte, sottolineando così l'importanza di questo elemento nello scenario di Malebolge.

3. La raffigurazione di Malebolge nei cicli grafici di Sandro Botticelli e Giovanni Stradano

L'ultimo Quattrocento vede l'inizio di una riflessione più approfondita a proposito della topografia infernale, sostenuta da contributi specifici quali i testi prodotti da Antonio Manetti, Girolamo Benivieni e dallo stesso Cristoforo Landino, autore di un breve trattato intitolato *Sito et forma dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero* che fu accluso all'edizione della *Commedia* del 1481. Echi degli interrogativi e delle soluzioni proposte a proposito della struttura del mondo infero sembrano affiorare nelle illustrazioni dantesche contemporanee o successive a questo periodo.

Una riproduzione particolarmente attenta del paesaggio di Malebolge è contenuta nella tavola, parzialmente colorata, realizzata da Sandro Botticelli per *If*XVIII all'interno del ciclo grafico sulla *Commedia* [Fig. 9]. Il disegno mostra la discesa di Dante e Virgilio nella prima e nella seconda bolgia, in una composizione dal ritmo geometrico che si articola intorno a due linee orizzontali e a una verticale leggermente convessa. Le figure dei poeti, completamente colorate, si staccano nettamente dallo sfondo del «color ferrigno» delle rocce, dipinto in una gradazione di diversi toni di ocra, grigio e marrone, che contrastano a loro volta con l'oscurità del fondo delle bolge. L'effetto di questo contrasto è da confrontare con l'evidenza data allo spaventoso «burrato» nella tavola precedente (*If*XVII), che si contraddistingue per il ricorso al modello, già osservato in alcune miniature, che fa dell'abisso circolare il punto centrale della composizione: qui, l'azione si sviluppa intorno all'interazione di Dante e Virgilio con Gerione e al suo lento discendere in «rote larghe» per deporre i poeti sul fondo. Emerge quindi una certa cura per la resa visuale di un motivo, quello cioè della profondità, il cui valore allegorico è sottolineato nel commento di Cristoforo Landino (*ad If*XVIII, 10-18):

Questi fossi dinotano la profondità della fraude; et è conveniente chosa che chome la fraude sempre sta in profondo nè mai si mostra in luogo aperto, chosi in luogo profondo sieno puniti e fraudulenti.¹⁸

La stessa cosa si può dire per quanto riguarda il rilievo, nella composizione, degli «scogli» – in primo piano e ben sottolineati dal consueto procedimento

18. Landino (2001, p. 735).

della narrazione simultanea, attraverso i quali Dante e Virgilio stanno discendendo verso la bolgia degli adulatori. Si consideri il seguito della chiosa landiniana:

Et lo schoglio che attraversa e fossi, et fa ponte pel quale passa Virgilio et Danthe, significa el processo della speculatione, el quale è in chosa soda, et ferma, perchè è fondato in su la verità; et questo schoglio, el quale è uno, et continua dal fondo della ripa nel quale Gerione gl'havea scesi insino al pozo ricidendo, cioè attraversando tutti e fossi, et non è in nessuno luogo interrotto, dimostra che una medesima volontà di contemplatione ci porta continuato discorso per la cognitione di tutte le chose.¹⁹

Una parte della discussione sulle caratteristiche strutturali dell'*Inferno*, approfondita nei decenni successivi, verteva in particolare sulla possibilità di fornire un modello topografico dell'*Inferno* misurabile e giustificabile a livello matematico e di rappresentarlo in forma tridimensionale. I paesaggi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* dantesco vengono in questo senso concepiti, nelle parole di Benedetto Varchi, come meglio comprensibili «di rilievo che di pittura, ancoraché simili cose si convengano, per avventura, più propriamente, all'architetto». Reca traccia di questo tipo di approccio la tavola di Giovanni Stradano che rappresenta la struttura dell'*Inferno* [Fig. 10a]. Essa è l'unica, all'interno del progetto di illustrazione della prima cantica, in cui trovi un riscontro preciso la concreta configurazione dell'ambiente di Malebolge, se si confrontano i disegni riferiti a singoli momenti dei canti XVIII-XXII, nei quali la maggiore evidenza è conferita alle figure umane, a scapito dello sfondo. Il disegno relativo al canto XVII (che rappresenta in realtà l'inizio del XVIII; cfr. Fig. 11), ad esempio, nell'ambito di una composizione concentrata soprattutto sulle figure dei dannati che allude vagamente alla forma circolare della fossa, indulge a un rapporto con l'esordio di *If*XVIII solo attraverso la resa della parete rocciosa grigio-scura in secondo piano, mentre le tavole successive insistono sulle pareti scoscese delle bolge e sugli scogli frastagliati da cui si chinano Dante e Virgilio. La tavola che Stradano dedica alla struttura generale degli inferi [Fig. 12], mostra invece l'intera voragine all'interno della Città di Dite, circondata da un muro: attraverso uno squarcio nel muro di cinta della fortezza infernale si scorgono le dieci bolge e la linea di ponti che li congiungono. In questo senso, essa potrebbe essere stata influenzata da qualcuno dei modelli tridimensionali dell'*Inferno* elaborati nel corso degli stessi anni in cui prendeva forma il progetto

19. Landino (2001, p. 735).

dell'artista olandese. Sappiamo che un modello di questo tipo fu richiesto all'architetto Francesco da Sangallo, che un altro fu opera di Luca Martini.²⁰

La prevalente attenzione degli illustratori più tardi per i dettagli dello schema generale del basso Inferno presenta alcune analogie con il tentativo dei miniatori trecenteschi di raffigurare le *Malebolge* in forma di proiezione geometrica sul piano orizzontale oppure di torre costruita sull'esempio della terrazza del *Purgatorio*. Si conferma come la concezione del paesaggio di Malebolge, combinando suggestioni provenienti dall'esperienza reale di strutture architettoniche esistenti con spunti allegorici ed elementi volutamente vaghi che agiscono sull'immaginazione di chi si avvicina al testo, presentasse una certa complessità dal punto di vista della trasposizione figurativa. Tuttavia, in Botticelli e Stradano è ormai raggiunto un certo consenso sul paesaggio, che viene immaginato definitivamente come voragine e considerato soprattutto in relazione alla sua 'rappresentabilità' come struttura materiale, alla sua profondità e tridimensionalità. Molto altro ci sarebbe da dire sulle ulteriori raffigurazioni dei canti XVII-XVIII nei secoli successivi, che aprono un ulteriore campo d'indagine: per quanto riguarda i primi secoli, le brevi osservazioni finora proposte mostrano come le differenti modalità di concezione visuale del paesaggio immaginato da Dante come sfondo per la punizione dei traditori rendano conto, ancora una volta, della stretta interazione tra la riflessione sul testo e l'illustrazione.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

- Alighieri, D. (1938). *Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto, col commento scartazziniano rifatto da G. Vandelli. Milano: Hoepli.
- Barzizza, Guiniforte (2022), *Commento all'Inferno* (a cura di F. Ruggiero, 2 Voll.) Roma: Salerno.
- Benvenuto da Imola (1887). *Comentum super Dantis Aldigherii Comediam* (a cura di J. Ph. Lacaita, 5 Voll.) Firenze: G. Barbera.
- Boccardo, G. B., Corrado, M., Celotto, V., & Perna, C. (Edd.) (2018). *Ottimo commento alla "Commedia"* (4 Voll.) Roma: Salerno.
- Castelvetto, Lodovico (2017). *Sposizione a XXIX canti dell'Inferno* (a cura di V. Ribaud). Roma: Salerno.
- Della Lana, Iacopo (2009). *Commento alla "Commedia"* (a cura di M. Volpi, 3 Voll.)

20. Un altro ancora, secondo Vasari, fu opera di uno sconosciuto "Raggio sensale" a proposito del quale il recente contributo di Terracciano & Procaccini (2023) propone importanti considerazioni. Cfr. anche Battaglia Ricci (2021, p. 21).

Roma: Salerno.

Giovanni da Serravalle (1891). *Translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii, cum textu italico fratris Bartholomaei a Colle* (a cura di M. da Civezza & T. Domenichelli). Prato: Giachetti.

Guido da Pisa (2013). *Expositiones et glose. Declaratio super "Comediam" Dantis* (a cura di M. Rinaldi). Roma: Salerno.

Landino, Cristoforo (2001). *Comento sopra la Comedia* (a cura di P. Procaccioli, Vol. II) Roma: Salerno.

Mazzucchi, A. (Ed.) (2002), *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*. Roma, Salerno.

FONTI SECONDARIE

Azzetta, L., Inferno. In: M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli; manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library* (Vol. I, pp. 9-48). Modena: Franco Cosimo Panini.

Barchiesi, M. (1965). Arte del prologo e arte della transizione. *Studi danteschi*, 42, 115-207.

Barucci, G. (2017). Tra un volo e un castello (If XVII-XVIII). *L'immaginativa dantesca nel cuore dell'Inferno. Campi immaginabili*, 56/57, 17-36.

Battaglia Ricci, L. (2021). Architetture dell'aldilà: Dante, gli artisti, gli architetti. *Opus incertum*, 7, 16-31.

Brieger, P. H., Meiss, M., & Singleton, R. (1969). *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press.

Cachey, Th. J., & Sbordoni, C. (2021), «L'ardüa sua opra» (Par., XXXI, 34): Architectural Aspects of Dante's Rome. *Opus incertum*, 7, 48-61.

Caretti, L. (1961). *Il canto XVIII dell'«Inferno»*. Firenze: Le Monnier.

Carrai, S. (2011). Attraversando le prime bolge. Inferno XVIII. *L'Alighieri*, 37, 97-110.

Durling, R. (1981). Deceit and Digestion in the Belly of Hell. In S. A. Greenblatt (Ed.), *Allegory and Representation: Selected Papers from the English Institute, 1979-80* (pp. 61-93). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Ferrante, G. (2008). Il commento dantesco di Giovanni da Serravalle e l'ascendente benvenutiano: tra *compilatio* d'autore e riproduzione inerziale. In S. Brambilla & M. Fiorilla (Edd.), *La filologia dei testi d'autore. Atti del seminario di studi* (Università degli Studi Roma Tre, 3-4 ottobre 2007, pp. 47-72). Firenze: Franco Cesati.

Ferrante, G. (2018). Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.07: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario. In S. Chiodo, T. De Robertis, G. Ferrante & A. Mazzucchi, *Dante Alighieri, Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7. Commentario* (pp. 55-112). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.

Güntert, G. (2000). Canto XVIII. In G. Güntert & M. Picone (Edd.), *Lectura Dantis Turicensis: Inferno* (pp. 243-257). Firenze: Franco Cesati.

Ippolito, A. (2017). Testo e immagine nel Dante di Altona. In: R. Arqués i Corominas & M. Ciccuto (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti*, Bd. I: XIV secolo (pp.

- 177-191). Firenze: Franco Cesati.
- Nohrnberg, J. (1998). Introduction to Malebolge. In A. Mandelbaum, A. Oldcorn & C. Ross (Edd.), *Lectura Dantis: Inferno: A Canto-by-Canto Commentary* (pp. 238-261). Berkeley: University of California Press.
- Palgen, R. (1948). Malebolge and the Pedagogical Tower: Outlines of a Method. *The Modern Language Review*, 43(2), 196-212.
- Pasquini, L. (2016). Fra parole e immagini: il «visibile parlare» nel manoscritto Holkham 514. In: M. A. Terzoli & S. Schulze (Edd.), *Dante und die Bildenen Kunste* (pp. 81-100). Berlin: De Gruyter.
- Pasquini, L. (2017). L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48). In: R. Arqués i Corominas & M. Ciccuto (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti*, Bd. I: XIV secolo (pp. 237-257). Firenze: Franco Cesati.
- Pinto, R. (2018). La centralità di *Malebolge* nel disegno definitivo dell'*Inferno*. In G. Cappelli & M. De Blasi, «*Luogo è in Inferno...*» *Viaggio a Malebolge* (pp. 13-30). Napoli: Unior Press.
- Roddewig, M. (1991). Per la tradizione manoscritta dei commenti danteschi: Benvenuto da Imola e Giovanni da Serravalle. In P. Palmieri & C. Paolazzi (Edd.), *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni*. Atti del Convegno Internazionale. Imola, 26 e 27 maggio 1989 (pp. 79-109). Ravenna: Longo.
- Sanguineti, E. (1961). *Interpretazione di Malebolge*. Firenze: Olschki.
- Terracciano, P., & Procaccini, M. (2023). «L'inferno di Dante con tutti i cerchi e partimenti». Antonio Manetti, Raggio Sensale e la topografia infernale. In P. Paesano & G. Pittiglio, *Ai margini della Commedia. Il Dante Vallicelliano*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Roma, Biblioteca Vallicelliana, 23 settembre 2021 (pp. 41-57). Roma: Viella.
- Zanato, T. (2004). Lettura del XVIII canto dell'«Inferno». *Per Leggere*, 6, 5-47.

RISORSE DIGITALI

Database dei commentari danteschi (Dartmouth Dante Project): <http://dantelab.dartmouth.edu> (ultimo accesso 17.12.2024).



Fig. 1. Firenze, Bibl. Laurenziana, Strozzi 152, f. 15r



Fig. 3. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 8530, f. 30v.



Fig. 4. Oxford, Bodleian Library, Holkham 514 (Misc. 48), f. 27r.



Fig. 5. Paris, Bibliothèque Nationale, It. 2017, f. 204r.



Fig. 6. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. 1102, f. 15v.



Fig. 7. London, British Library, Ms. Yates Thompson 36, f. 32v.



Fig. 8. Napoli, Biblioteca dei Girolamini, C.F. 2.16, f. 43v.



Fig. 9. Sandro Botticelli, *If*XVIII.



Fig. 10. Jan van der Straat (Giovanni Stradano), *Struttura dell'Inferno*.

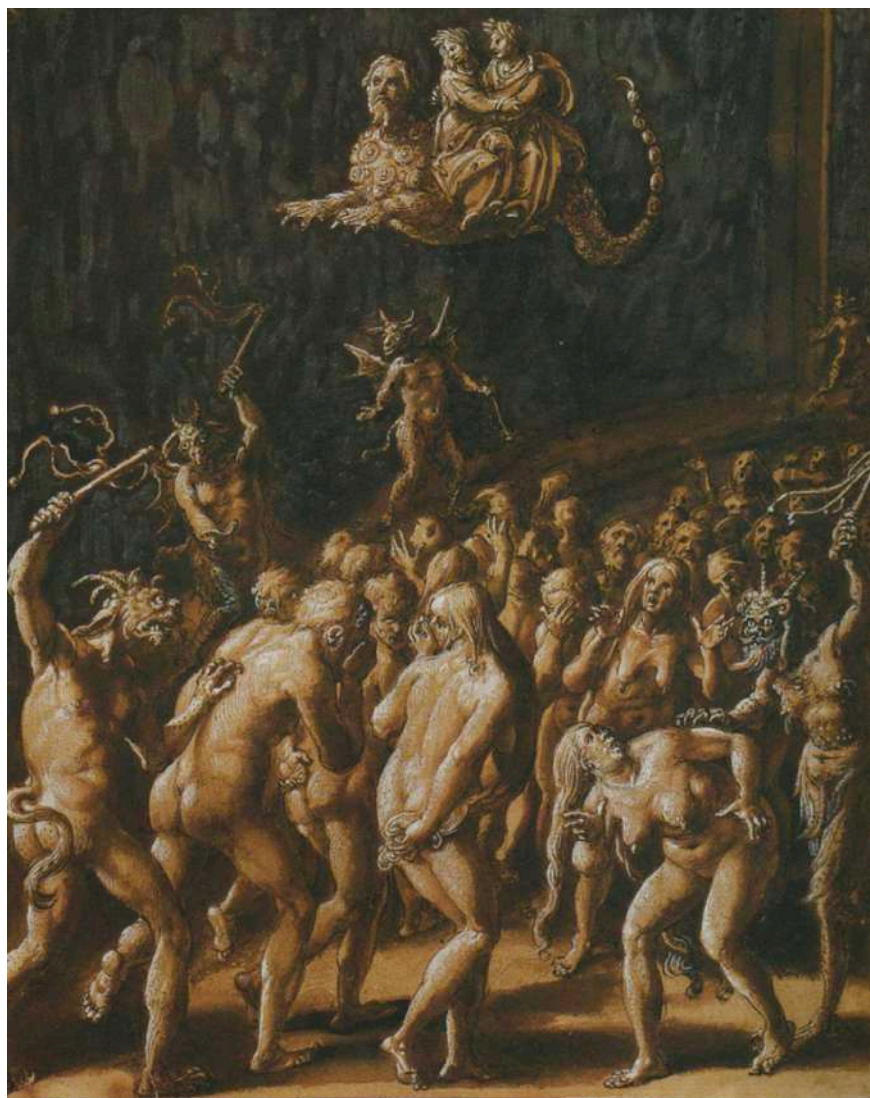


Fig. 11. Jan van der Straat (Giovanni Stradano), *If* XVII.

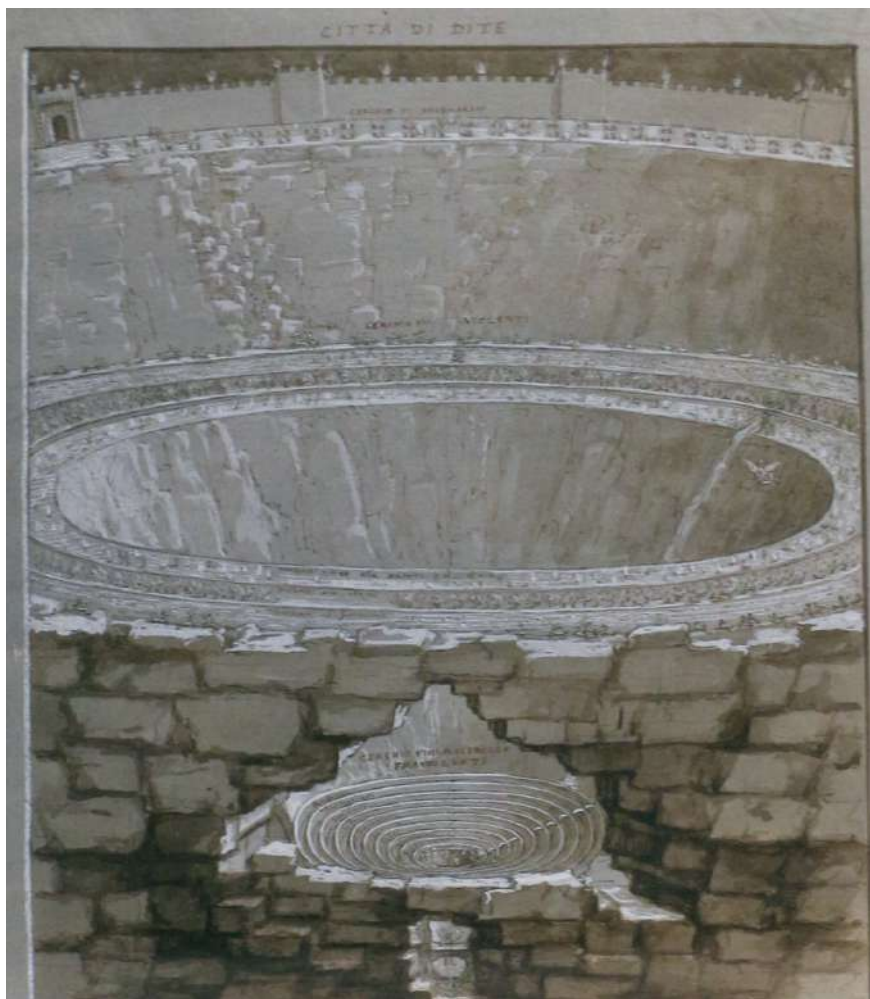


Fig. 12. Jan van der Straat (Giovanni Stradano), *La città di Dite*.