

# RIVISTA DI STUDI DANTESCHI

PERIODICO SEMESTRALE

Direzione: ENRICO MALATO (Dir. Onorario); LUCA AZZETTA,  
MONICA BERTÉ, MASSIMILIANO CORRADO, TERESA DE ROBERTIS,  
GIOVANNA FROSINI, ANDREA MAZZUCCHI (Dir. Resp.),  
MARIA LUISA MENEGHETTI, DONATO PIROVANO, ANDREA TABARRONI

Direttore responsabile: ANDREA MAZZUCCHI

Redazione: VITTORIO CELOTTO, ANTONIO DEL CASTELLO,  
GENNARO FERRANTE, LEONARDO LENZI, CIRO PERNA,  
FEDERICO RUGGIERO

ANNO XXII · 2022



SALERNO EDITRICE  
ROMA

# RIVISTA DI STUDI DANTESCHI

SOTTO GLI AUSPICI DELLA  
«EDIZIONE NAZIONALE DEI COMMENTI DANTESCHI»

## *Direttori*

ENRICO MALATO (Dir. Onorario); LUCA AZZETTA, MONICA BERTÉ,  
MASSIMILIANO CORRADO, TERESA DE ROBERTIS, GIOVANNA FROSINI,  
ANDREA MAZZUCCHI (Dir. Resp.), MARIA LUISA MENEGHETTI,  
DONATO PIROVANO, ANDREA TABARRONI

## *Direttore responsabile*

ANDREA MAZZUCCHI

## *Comitato scientifico*

GIAN CARLO ALESSIO, MARCO ARIANI, GIANCARLO BRESCHI,  
CORRADO CALENDIA, THEODORE J. CACHEY, MARCO GRIMALDI,  
FRANCESCO MONTUORI, IRÈNE ROSIER CATACH

## *Redattori*

VITTORIO CELOTTO, ANTONIO DEL CASTELLO,  
GENNARO FERRANTE, LEONARDO LENZI, CIRO PERNA, FEDERICO RUGGIERO

I saggi pubblicati nella Rivista sono vagliati e approvati  
da specialisti del settore esterni alla Direzione  
e al Comitato scientifico (*Peer reviewed*)

La Rivista è pubblicata con il contributo di



Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 375/2001 del 16.8.2001

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2022 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

## DANTE E LA «BELLA SCOLA» DEL LIMBO. RIFLESSIONI SU TESTO, FONTI E ILLUSTRAZIONI

### 1. «QUEL SEGNOR» VS. «QUEI SEGNOR»

Uno degli aspetti piú originali della rappresentazione dantesca dell'aldilà non è certo – contrariamente a quanto si crede – l'inserimento nella narrazione di personaggi della storia recente o addirittura contemporanea: questi infatti popolavano già molti racconti di viaggi e visioni dell'aldilà precedenti a Dante. La vera novità consiste nell'integrazione di personaggi, elementi e situazioni della storia e della mitologia greco-romana e, in particolare, nell'influenza esercitata sull'aldilà terreno (e cioè l'aldilà cantato nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*) dalla fantasia poetica del vi libro dell'*Eneide*.<sup>1</sup> L'importanza e la centralità della discesa di Enea negli inferi erano già state sottolineate nell'esegesi virgiliana. Il commentatore tardo-antico Servio consacra al vi libro un prologo a parte, e ricorda l'attenzione che tanti (*plerique*) prima di lui posero a ogni minimo argomento contenuto in esso:

Totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum, cuius ex Homero pars maior est. Et dicuntur aliqua simpliciter, multa de historia, multa per altam scientiam philosophorum, theologorum Aegyptiorum, adeo ut plerique de his singulis huius libri integras scripserint pragmatias.

SERVIVS, *ad l. vi, pro.*<sup>2</sup>

Nella sua *Commedia* (*Inf.*, iv 85-102) Dante si aggiunge finalmente alla coppia di dotti poeti e cantori dell'aldilà ricordati da Servio, Omero e Virgilio.<sup>3</sup> Quest'ultimo è definito, in *Mon.*, II 3 6, *divinus poeta* (con *divinus* da in-

1. Cfr. A. MORGAN, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, tr. it. *Dante e l'aldilà medievale*, a cura di L. MARCOZZI, Roma, Salerno Editrice, 2007 (da cui si cita), dal cui sistematico censimento degli abitanti e dei luoghi dell'aldilà dantesco emerge, rispetto alla letteratura visionaria precedente, un radicale incremento di situazioni e personaggi derivanti dall'aldilà antico.

2. SERVIVS GRAMMATICI qui feruntur in *Vergilii carmina commentarii* recensuerunt G. THILO et H. HAGEN, Leipzig, Teubner, 1878-84.

3. Le opere di Dante qui e di séguito, quando non diversamente segnalato, sono citate dall'«Edizione Nazionale delle Opere di Dante» (cfr. il piano sul sito web della Società Dantesca Italiana). Nei casi di edizioni doppie, la *Vita nuova* è citata secondo il testo di Michele Barbi; la *Monarchia* secondo il testo di Prue Shaw; la *Commedia* secondo il testo di Giorgio Petrocchi.

tendersi, come si vedrà, sia letteralmente che come ipallage).<sup>4</sup> D'altra parte, tra le occorrenze del nome di Omero in tutte le opere di Dante (due nella *Vita nuova*, due nel *Convivio*, due nella *Monarchia*, una nella *Commedia*) si riscontra soltanto l'epiteto di *buono Omero* nella *Vita nuova*, evidentemente ricavato dalla fonte oraziana già ben nota al giovane poeta (*Ars. poet.*, 359: «indignor quandoque *bonus* dormitat *Homerus*»). Quello del libello giovanile di Dante è del resto un passaggio cruciale, perché anticipa esattamente il canone degli autori del Limbo:

Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, signore de li venti, quivi nel primo de lo Eneida: *Eole, nanque tibi*, e che questo signore le rispuose, quivi: *Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est*. Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata a le cose animate, nel terzo de lo Eneida, quivi: *Dardanide duri*. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: *Multum, Roma, tamen debes civilibus armis*. Per Orazio parla l'uomo a la scienza medesima sí come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi ne la sua Poetria: *Dic michi Musa, virum*. Per Ovidio parla Amore, sí come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c' ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: *Bella michi, video, bella parantur, ait*. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello.

V.n., xLxv 9

Se si tiene conto della consecuzione *Vita nuova-Commedia* – l'unica del resto ammissibile in un orizzonte d'attesa 'autorizzato' dal poeta – si passa dunque dal *buon Omero* vitanoviano alla seguente presentazione (c.vo mio):

Mira colui con quella spada in mano  
che vien dinanzi ai tre sì come sire:  
quelli è Omero poeta sovrano (...)  
Inf., iv 86-88

Questa sola terzina basterebbe a testimoniare di un incontestato accrescimento della stima di Dante per un poeta di cui non poteva leggere nemmeno un verso in originale. Appena più oltre, Dante ritorna sulla composizione del gruppo di poeti antichi, fornendo un più specifico giudizio di valore:

4. *Mon.*, II 3 6: «Subassumptam vero testimonia veterum persuadent; nam divinus poeta noster Virgilius per totam *Eneydem* gloriosissimum regem Eneam patrem romani populi fuisse testatur in memoriam sempiternam; quod Titus Livius, gestorum romanorum scriba egregius, in prima parte sui voluminis, que a capta Troya sumit exordium, contestatur».

Così vid'ì adunar la bella scola  
 di quel signor de l'altissimo canto  
 che sovra li altri come aquila vola.

*Inf.*, IV 94-96

Le due più recenti edizioni critiche della *Commedia* concordano nel mettere a testo al v. 95 la variante minoritaria *quel signor* (al. *signor*) a scapito della più diffusa e già antica *quei signor*,<sup>5</sup> intendendo quest'ultima al plurale e quindi considerandola poco congrua – anche se estesa al solo Virgilio, piuttosto che a tutti i poeti della *bella scola* – sia ermeneuticamente, nel confronto con la ribadita connotazione regale di Omero della terzina di sopra («con quella spada in mano... sí come sire... poeta sovrano»),<sup>6</sup> che stilisticamente, nel permettere, con la sua ammissione, una inaudita assimilazione al volo aquilino di un oggetto (il *canto*) piuttosto che di una persona.<sup>7</sup> In effetti nell'apparato del testo curato da Elisabetta Tonello e Paolo Trovato la lezione *quei* è attestata da tutto ω (cioè dall'archetipo ricostruito dai due rami settentrionali β<sub>0</sub> e γ), salvo che per il ms. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile 67 (appartenente al ramo β<sub>0</sub>), che riporta il tronco *que*. Anche nell'apparato del testo curato da Giorgio Inglese, che registra le lezioni di quattordici te-

5. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di G. INGLESE, 3 tt., Firenze, Le Lettere, 2021 (d'ora in poi *Inferno* INGLESE), to. I p. 34; DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, ed. critica e commento a cura di L. FERRETTI CUOMO, E. TONELLO, P. TROVATO (d'ora in poi *Inferno* TONELLO-TROVATO), Padova, libreriauniversitaria.it, 2022, p. 46.

6. Cfr. *Inferno* INGLESE, cit., p. 34: «*quel signor*: il poeta *sovrano*, Omero»; e *Inferno* TONELLO-TROVATO, cit., p. 46: «Tuttavia, come è stato avvertito dai critici novecenteschi, Omero, che *vien dinanzi ai tre sì come sire*, rappresenta “lo stile nobile per eccellenza, che è l'epica” (Sapegno): solo a lui può riferirsi dunque la successiva *expolitio*, “quel signor de l'altissimo canto”».

7. Cfr. *Inferno* INGLESE, cit., pp. 34-35: «*Quei signor(i)* potrebbero essere i due maggiori ‘tragèdi’, Omero e Virgilio, ma la similitudine con l'aquila è più appropriata al poeta che al canto (cfr. *D.v.e.*, II 4,11: “*anseres [...] nolint astripetam aquilam imitari*”)». Inglese rifiuta così la proposta esegetica (Omero e Virgilio) avanzata da Giorgio Brugnoli e meglio argomentata da R. ANTONELLI, *Omero «sire» e «segnor de l'altissimo canto»*, in *Posthomerica 1. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di R. MONTANARI e S. PITTALUGA, Genova, D.A.R.FI.CLE.T., 1997, pp. 63-83, richiamando il passo cit. del *De vulgari eloquentia* (e probabilmente il commento che ne fa Pier Vincenzo Mengaldo, *ad loc.*). In *Inferno* TONELLO-TROVATO, cit., pp. 46-47: «Si aggiunga che “*sopra* gli altri *com'aquila vola*” traduce puntualmente un passo di Sant'Agostino (riportato anche nella Catena aurea di san Tommaso e parafrasato, tra l'altro dal Buti), in cui, come nel passo dantesco, si instaura una precisa gerarchia tra più autori: *Alii Evangelistae in his maxime occupati sunt, quae Christus in carne operatus est. Joannes super nubila infirmitatis humanae velut aquila vola et lucem incommutabilis veritatis acutissimis oculis cordis intuetur* (S. Aug., *De cons. Evang.*)». Più avanti si vedrà come la citazione dantesca del *De vulgari eloquentia* riportata da Inglese e quella agostiniana ripresa da Trovato troveranno maggiore giustificazione in una nuova proposta intertestuale che le collega entrambe.

stimoni dell'antica vulgata petrocchiana considerati tra i piú attendibili, la variante *quei* è diffusa nei testimoni chiave dei maggiori "raggruppamenti" ecdotici (Ash, La, Rb, Urb) – con un'attestazione minoritaria del tronca-mento *que* (Parm, Eg) – contro le isolate testimonianze di *quel* in Vat e Mart.<sup>8</sup>

La comprensibile problematicità della lezione *quei signor(i)*, rifiutata quasi unanimemente dagli editori moderni (come dagli antichi: la rigettano anche le edd. Aldina 1502 e Crusca 1595), e la sua contestuale predominanza nella tradizione non possono allora che indurre ad altro che a considerarla «un (tenue) errore di archetipo», per dirla con Paolo Trovato.<sup>9</sup>

A meno che, invece, non si decida di accogliere la congettura che Federico Sanguineti propone, purtroppo senza giustificarla, nella sua edizione:<sup>10</sup>

Così vid'io adunar la bella scola  
di quei, signor de l'altissimo canto  
che sopra gli altri come aquila vola.

*Inf.*, IV 94-96

La proposta, tanto suggestiva quanto semplice, è stata a mio avviso liquidata troppo frettolosamente dalla critica, spesso – tocca dire – pregiudiziev-mente poco benevola con le intuizioni del filologo.<sup>11</sup> In realtà, se intesa co-

8. Le sigle dei manoscritti usate da Inglese sono le stesse dell'apparato Petrocchi.

9. *Inferno* TONELLO-TROVATO, p. 46. Tra le edizioni moderne, adottano *quei signor(i)* invece *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ricorretta sopra quattro piú autorevoli testi a penna da K. WITTE, Berlin, R. Decker, p. 27, perché lezione di tre codici sui quattro su cui si fonda la sua edizione (LauSC, che lo introduce a margine, Berl e il perduto Caetani), e DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, nuovo testo critico secondo i piú antichi manoscritti fiorentini, a cura di A. LANZA, Anzio, De Rubéis, 1995, p. 35, che così giustifica: «Riferire al solo Omero l'espressione costituirebbe un'inutile ripetizione, visto che Virgilio lo ha già definito "poeta sovrano" (v. 88). Dante invece intende dire che egli si trovava alla presenza di Omero, il poeta piú grande in senso assoluto, ma anche degli altri massimi poeti dell'antichità, tragici o comici che fosse-ro». In alternativa, ANTONELLI, *Omero «sire»*, cit., pp. 69-71, riesaminando l'apparato di Petrocchi, aveva proposto *que'* (plurale) come lezione d'archetipo piú giustificabile.

10. DANTIS ALAGHERII *Comedia*, ed. critica per cura di F. SANGUINETI, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 24, che però marca graficamente l'apposizione con trattini, invece che con virgole.

11. DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007, p. 92: «Sanguineti: *quei, s. . . , che* – struttura del tutto anomala»; ID., *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, Torino, Einaudi, 2013, p. 63: «Funambolica l'interpunzione di Sanguine-ti per mantenere la lezione *quei (quei – signor. . . canto –)*: interpreta *quei* come pron. (e non agg.) sing. e *signor* ecc., come apposizione»; *Inferno* INGLESE, p. 35, invece, riproducendo, questa volta non correttamente, la congettura («*quei. . . che. . . vola*»), la fa anticipare da una non del tutto perspicua spiegazione dell'*usus* grafico (o fono-morfologico?) di Urb, testimone chiave della tradizione settentrionale su cui si fonda l'edizione di Sanguineti: «Si aggiunga che Urb

me accostamento di un pronome singolare (*quei*, allomorfo di *quegli*, significativamente già attribuito a Omero nella prima terzina sopra citata) a un'apposizione (*signor...*), la variante *quei signor*, tramandata da tutti i codici settentrionali e dalla piú antica compagine toscana, diventa del tutto ammissibile e poizore rispetto alla proposta di Vat e dei codici del Cento, che risulta essere, a questo punto, un'ipercorrezione banalizzante volta a riparare la distanza – *difficilior* – del pronome (*quei*) dal relativo (*che sopra...*).

La non incompatibilità con l'*usus scribendi* dantesco del nesso *quei* (pron. masch. sing.) + *che* anche nei casi obliqui sarebbe del resto provata – in un testo estremamente normalizzante come quello di Petrocchi che sembra voler assestarsi, per la forma obliqua, su *quel che* –<sup>12</sup> almeno dai seguenti luoghi, sfuggiti al controllo dell'editore e recuperati grazie all'applicazione digitale *DanteSearch*:

io mi rendei,  
piangendo, a *quei che* volontier perdona.  
*Purg.*, III 119-20

Vedrassi l'avarizia e la viltate  
di *quei che* guarda l'isola del foco.  
*Par.*, XIX 131-32

Ma, soprattutto, la stessa posizione prosodica dei due elementi del nesso, sebbene in una struttura sintattica differente (con tematizzazione del pronome), occorre qui:

ma *quei* la distillò nel mio cor pria  
*che* fu sommo cantor del sommo duce.  
*Par.*, XXV 71-72

può usare *quei*, sing., in luogo dell'agg., cf. 5.9 *quei conoscitor...vede* (e a Pg. 10.119 *quei che vien in luogo di quel che vien*).

12. Il nesso *quei* (sing., caso retto) + *che* è abbastanza regolare nella *Commedia* di Petrocchi, in luoghi peraltro memorabili (cfr., tra gli altri, *Inf.*, I 22: «e come *quei che* con lena affannata»; ivi, 55: «e qual è *quei che* volontieri acquista»; II 104: «ché non soccorri *quei che* t'amò tanto»; VIII 89-90: «e disser: Vien tu solo, e *quei* sen vada / *che* sí ardito intrò per questo regno», ecc. D'altra parte, vedi: *Inf.*, XX 126: «Allor mi disse: *Quel che* da la gota»; XXIV 112 «E quale è *quel che* cade, e non sa como»; XXXIII 119: «i' sono *quel* da le frutta del mal orto / *che* qui riprendo dattero per figo»; e diversi altri luoghi in *Purg.* e *Par.*). Per la tendenza petrocchiana a normalizzare *quel* + *che* nel caso obliquo, cfr. *Inf.*, IX 54: «e in *quel che* fidanza non imborsa»; XIII 127: «In *quel che* s'appiattò miser li denti»; XIX 45: «di *quel che* si piangeva con la zanca»; *Par.*, XVI 56: «di *quel* da Signa, / *che* già per barattare ha l'occhio aguzzo», ecc.

Un passo, quest'ultimo, non del tutto alieno dalla possibilità di riverberare a distanza i versi della *bella scola*, dal momento che vi si menziona il *sommo cantore* David, che altrove Dante ricorda «trescare alzato... piú e men che re» davanti a Dio (*Purg.*, x 65-66). Piú che trovarci di fronte a un «(tenue) errore di archetipo», direi quindi che si ha a che fare con una piú probabile *lectio difficilior*, che sembra avere tutte le carte in regola (rispetto del peso stemmatico; ammissibilità nell'*usus* dantesco; mantenimento del numero singolare; evidenziazione di una «tonalità intenzionalmente deittica» nel farsi serie con *colui... quelli* della terzina omerica;<sup>13</sup> eco prosodica nella menzione davidica di *Paradiso*) per candidarsi a lezione originale.

Alla luce anche della congettura sanguinetiana che qui si accoglie senza particolare scandalo, *la bella scola* del limbo dantesco sarebbe dunque diretta incontestabilmente da Omero, poeta *sovrano*, che con la *spada in mano* precede gli altri *sí come sire* e che, *signor dell'altissimo canto*, sopra gli altri *come aquila vola*.<sup>14</sup> Oltre all'ovvio Orazio dell'*Ars poetica* e a Servio, un altro (forse piú) probabile garante di questa primazia di Omero, conclamata e ostentata malgrado la totale ignoranza del greco da parte di Dante e il suo sincero culto di Virgilio, mi pare debba ricercarsi in Aristotele. Se in tutta l'opera pervenuta del filosofo stagirita Omero è citato complessivamente 137 volte, nell'*Etica Nicomachea*, l'opera che Dante conosce – nelle versioni latine – sicuramente meglio di tutte le altre (la «tua *Etica*», gli dirà Virgilio in *Inf.*, xi 80), le citazioni omeriche ammontano a 18. Piú dei poeti tragici messi insieme. Piú di Esiodo. Addirittura piú di Socrate e Platone. Quanto basta, insomma, per elevare il poeta greco a *sire*.<sup>15</sup>

Piú oltre si tenterà di approfondire proprio quei nessi che legano l'idea dantesca di Omero alla trattazione dell'etica aristotelica. Intanto, proverò a

13. Così Corrado Calenda, con la sua consueta efficacia, in uno scambio privato su questo argomento.

14. Tale proposta interpretativa, del resto, si mostra del tutto coerente con il passo di *Purg.*, xxii 101-102 in cui Virgilio conferma, ancora una volta esplicitamente, il primato poetico di Omero. A questo proposito, non mi paiono del tutto convincenti i tentativi di ANTONELLI, *Omero «sire»*, cit., p. 75, di polarizzare geo-culturalmente lo statuto del «Greco» Omero e quello dei «nostri» (in quanto latini) *poetae regulati*, Virgilio *in primis*. Nel passo purgatoriale mi pare anzi che Dante aspiri piuttosto a riaccorpere il divario linguistico e geo-culturale sotto l'egida universalistica del canto musaico, cfr. *Purg.*, xxii 100-108: «Costoro e Persio e io e altri assai» / rispuose il duca mio, «*siam con quel Greco*» / (...) *spesse fiate ragioniam del monte* / che sempre ha le *nutrice nostre seco* / (...) Euripide v'è *nosco* e Antifonte / (...) e altri piúe / Greci che già di lauro ornar la fronte».

15. Il conto è fatto sul censimento di G.E. HOWES, *Quotations in Plato and Aristotle*, in «*Harvard Studies in Classical Philology*», a. vi 1895, pp. 153-237, *passim*.



delinare brevemente un quadro della rappresentazione in immagini della *bella scola* nei codici miniati e nelle prime illustrazioni a stampa, allo scopo di verificare se non ci siano indizi utili a dirimere alcune delle piú vessate questioni interpretative esegetiche di questo specifico passaggio limbico.<sup>16</sup>

## 2. LA DIGNITÀ DEL CANONE

Un primo problema che si pone per i miniatori della *Commedia* che si cimentano con la novità della *bella scola* è il contrasto tra la statura dei *magnanimi* (Virgilio è «altissimo poeta», Omero «poeta sovrano») e la dimensione infernale in cui sono collocati. Nei codici tre-quattrocenteschi si afferma una tradizione iconografica che presenta Omero e il gruppo dei poeti latini abbigliati e con abiti confacenti al loro *status* di preminenza. Gli illustratori tendono a rispettare la dignità dei personaggi censurandone la nudità di anime dannate. Peter Brieger aveva già osservato che «in the majority of illustrations the four poets and the company within the seven-walled castle are distinguished from the actual sinners by wearing robes. Their dignity is further marked by slow movements and a serious bearing».<sup>17</sup> Lucia Battaglia Ricci ha minuziosamente classificato le strategie messe in atto dai primi illustratori nel distinguere il gruppo dei poeti dal resto delle anime limbiche mediante le vesti e, piú dettagliatamente, il gruppo al suo stesso interno mediante fogge e/o colori diversi.<sup>18</sup> Tali strategie potrebbero trarre fondamento dallo stesso testo dantesco che, come ricorda opportunamente Corrado Calenda, contrappunta ossessivamente l'introduzione della *bella scola*, e piú in generale degli abitanti del nobile castello, con il *refrain* dell'«onore».<sup>19</sup> Gli autori intellettuali

16. Punto di riferimento piú recente è L. BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi e spiriti magni in scena: gli artisti e il quarto canto dell'Inferno*, in *Dante e la tradizione classica*. Atti del Convegno in ricordo di Saverio Bellomo, Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 aprile 2019, a cura di S. CARRAI, Ravenna, Longo, 2021, pp. 61-106.

17. P.H. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 121.

18. BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi*, cit., pp. 62-97.

19. C. CALENDIA, *Il canto IV dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. CERBO, Napoli, Il Torcoliere, 2011, pp. 209-22, a p. 218: «la parola-chiave su cui l'incontro con le cinque *autoritates* viene insistentemente costruito è "onore". *Orrevole* è la gente che possiede "quel loco"; a Virgilio che "onora scienza e arte" il pellegrino chiede chi sono "questi... c'hanno cotanta *onranza*"; "l'onrata nominanza" ha guadagnato ai poeti il privilegio del Limbo; "Onorate l'altissimo poeta" esclamano i sodali all'indirizzo di Virgilio e "fannomi *onore*" replica lusingato quest'ultimo; finché, finalmente, l'"onore" si trasferisce sul nuovo poeta, cui la "bella scola" concede di far parte "de la loro schiera"».

e i modelli prototipici sottostanti all'esecuzione di queste prime recensioni miniate terrebbero dunque conto della «non pienamente ortodossa invenzione dantesca»<sup>20</sup> di accogliere, con opportune distinzioni, l'«onrevol gente» in un contesto infernale. Tuttavia non si può nemmeno dimenticare che i nuovi coloni del limbo dantesco subentrano in realtà a più antichi e altrettanto degni abitatori, i *patres* vetero-testamentari liberati dal Cristo risorto. Forse più del Giudizio Universale, il tema iconografico dell'Anastasi, diffusissimo in ambito bizantino e sviluppatosi ampiamente fin nell'Italia due-trecentesca, può essere ritenuto un antecedente maggiormente compatibile con la *mise en image* dell'invenzione dantesca. A partire dalle primissime attestazioni – come nella scena della Stauroteca Fieschi Morgan – il modello bizantino prevedeva che Adamo ed Eva, e in seguito i re Davide e Salomone (cui si affiancheranno nel tempo altri profeti), fossero generalmente vestiti. Questa specificità si trasmette, salvo qualche eccezione, anche in ambito occidentale, come mostrano ad esempio la scena del Salterio Cotton eseguito a Winchester, dat. 1050, quella del Salterio Melisenda, dat. 1131-'43, per arrivare alla – più familiare per Dante – scena di Duccio di Buoninsegna dipinta sul retro della pala senese della Maestà, dat. 1308-'11 (**tav. 1**).<sup>21</sup>

Sulle scelte operate dai più significativi testimoni trecenteschi della *Commedia* nella costituzione del tema iconografico della *bella scola* si è già intrattenuta, con la consueta autorità e esaustività, Lucia Battaglia Ricci.<sup>22</sup> Qui importa forse delineare molto brevemente alcuni sviluppi successivi maggiormente degni di nota. Nelle miniature quattrocentesche la tendenza a marcare il gruppo dei poeti classici con abbigliamento degno della loro funzione sembrerebbe essere appannaggio, soprattutto nella prima metà del secolo, di una tradizione più prettamente toscana. Si veda ad esempio il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4776, illustrato da Mariotto di Nardo di Cione negli anni Novanta del XIV secolo;<sup>23</sup> il ms.

20. BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi*, cit., p. 67.

21. Cfr. J. ZERVOU TOGNAZZI, M. MIHÁLYI, s.v. *Anastasi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 1 1991, cit. nella versione digitale sul portale [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

22. BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi*, cit., *passim*, in particolare sui mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152 (pp. 63-64); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313 (p. 64); Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ital. 1 (p. 64-65); Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, 1162 (p. 65); Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF 2.16 (p. 66); Oxford, Bodleian Libraries, Holkham misc. 48 (ivi); London, British Library, Egerton 943 (p. 69); Chantilly, Musée Condé, 597 (pp. 70-74).

23. Per questo codice si veda almeno il recente M. BOSCHI ROTIROTI-F. PASUT, *Codici fiorentini della 'Commedia' in epoca tardo-gotica. Aspetti codicologici e artistici*, in *Dante visualizzato. Carte ri-*

Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74 (**tav. 2**), illustrato da Bartolomeo di Fruosino e collaboratori nel secondo ventennio del XV secolo (la miniatura in questione   opera appunto, di un collaboratore del miniatore fiorentino), e il ms. London, British Library, Yates Thompson 36, illustrato, per quanto riguarda l'*Inferno*, dal Maestro della *Commedia* Yates Thompson prima degli anni Quaranta del sec. XV.<sup>24</sup> Questa peculiare concentrazione geografica della dignitarizzazione della *bella scola* fa pensare ad una vera e propria "traccia" iconografica delle dispute sul primato tra letteratura greca e latina che si stavano affermando nel *milieu* tosco-fiorentino a cavallo tra Tre e Quattrocento.

La corrente iconografica dantesca settentrionale sembra, d'altra parte, non porsi problemi nel raffigurare i componenti della bella scuola nella loro completa nudit , come mostra ad esempio, ancora in ambito trecentesco, il ms. Roma, Biblioteca Angelica, 1102, di area padana e, a cavallo del secolo, il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 78, di area veneta e attribuito a Cristoforo Cortese. Questa tendenza   del resto confermata a met  Quattrocento (1456) dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.1, di area veneta (**tav. 3**), ma contraddetta infine dalla scelta del ms. Citt  del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. 365, miniato tra il 1478 e il 1482 dal ferrarese Guglielmo Giraldi e dal mantovano Franco dei Russi, che non solo presenta il gruppo dei poeti sontuosamente abbigliati, ma ricopre il capo di Omero con l'inconfondibile *skiadion*, il cappello greco a punta conica, un attributo iconografico tipico dell'iconografia imperiale bizantina, che si era diffuso in ambito toscano gi  con Pisanello quarant'anni prima.<sup>25</sup> All'altezza del codice Urbinate, in effetti, non   pi  pensabile di mostrare le *pudenda* del massimo poeta greco, di cui si poteva ora leggere l'opera attraverso traduzioni latine sempre pi  raffinate.

L'opzione del Dante Urbinate   del resto la stessa adottata anche nelle prime stampe illustrate: l'incunabolo fiorentino del 1481, stampato da Niccol  della Magna e ispirato ai disegni botticelliani, presenta il gruppetto dei poeti abbigliati alla 'greca'. Anche i due incunaboli veneziani del 1491, iconograficamente molto affini, presentano una situazione simile. Nei disegni del fiammingo Stradano, riprodotti invece verso la fine del '500, ritroviamo

*denti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. CICCUTO e L.M. LIVRAGHI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 11-33, alle pp. 18 sgg.

24. L. PISANI, s.v. *Maestro della Divina Commedia Yates Thompson*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 533-35.

25. Cfr. G. FERRANTE, *Les classiques en images. Virgile et Dante au XV  siècle*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, Firenze, Cesati, 2019, pp. 35-53, alle pp. 38 sgg.

lo stesso principio inventivo, anche se calato in una composizione del tutto nuova.

### 3. CON QUELLA SPADA IN MANO

Sofferamoci ora sul tratto piú palesemente marcato dell'Omero dantesco: quello che assicura al poeta l'immediata riconoscibilità. Tutte le illustrazioni trecentesche e quattrocentesche, come anche le prime stampe, ricalcano alla lettera il testo del poema: Omero si stacca leggermente dal gruppo, levandolo in alto una spada. Vero è, tuttavia, che gli attributi del *sire* medievale (nella sua configurazione imperiale) sono, ancor prima della spada, la corona, lo scettro, il globo crucigero e l'alloro. Non è un caso che nei codici miniati che si soffermano piú dettagliatamente sulle caratteristiche dei magnanimi del nobile castello, come il ms. trecentesco Oxford, Bodleian Libraries, Holkham misc. 48 o il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, Cesare sia rappresentato con corona e scettro oppure con il globo. La spada resta invece appannaggio degli eroi, anche di ascendenza omerica (si veda ad esempio la raffigurazione di Enea nel citato ms. Holk. misc. 48, p. 7), oppure evoca un'origine piú specificamente biblico-cristiana (si pensi ad esempio alla rappresentazione – testuale e visiva – dell'angelo a guardia del purgatorio). I primi esegeti della *Commedia* spiegano l'attributo proprio con l'argomento metaletterario. Omero è poeta epico, canta di guerre e in particolare degli eroi della guerra troiana, donde la spada:

Qui dixit in persona de Virgilio chi erano quilli quattro; e dixit che l'uno si vignia denanzi a i tri commo signore, e quello era Humero, el qual foe soprano poeta e si trattoe de battaie et universalmente de tuto 'l mondo, e però lo figura con una spada in mano.

IACOMO DELLA LANA, *ad Inf.*, IV 85-88<sup>26</sup>

Inter quos primo comprehendit summos poetas, scilicet Homerum graecum cum spada, ad significandum quod de proeliis multis Graecorum dixit. Unde Horatius: *Res gestae regumque ducumque, et tristia bella, / Quo scribi possent numero monstravit Homerus*. De quo etiam Solinus ait: *ipsum esse natum de Smyrna civitate Phrygiae, vatem omnium nobilissimum*.

PIETRO ALIGHIERI (I red.), *ad Inf.*, IV 86-88<sup>27</sup>

26. IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2009.

27. Cfr. PIETRO ALIGHIERI, *Commentarium super Dantis Comoediam*, a cura di V. NANNUCCI, Firenze, Piatti, 1845.

In una nota del citato *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Peter Brieger ricorda del resto come: «In classical art it is the personification of the *Iliad* who has a sword. See relief of the Apotheosis of Homer by Archelaos of Priene (London British Museum)».<sup>28</sup>

Ora, se è vero che la personificazione dell'*Iliade* nell'antichità è generalmente rappresentata con una spada in mano, come mostra, insieme all'Apotheosis di Archelao citato da Brieger (**tav. 4**), anche la coppia delle personificazioni dell'agorà di Atene, il passaggio di tale attributo a Omero (in quanto metonimia dell'*Iliade*) non risulta molto perspicuo, né del resto il *LIMC* (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) o il *Warburg Iconographic Database* danno testimonianza di eventuali trasposizioni in età antica. La trasposizione allora dovrà essere avvenuta – se mai è avvenuta – nell'età Cristiana.<sup>29</sup>

Ad ogni modo, agli inizi del Quattrocento il commentatore francescano Giovanni da Serravalle mette per la prima volta in correlazione l'immagine dantesca di Omero con l'iconografia cristiano-medievale ad essa più immediatamente corrispondente, e cioè quella di san Paolo (**cf. tav. 5**):<sup>30</sup>

*Bonus magister cepit dicere: Vide illum cum illo ense in manibus, qui precedit tres sicut dominus: ille est Homerus, poeta supremus. Sed quare describit Homerum cum ense? Aliqui dicunt, quia cantavit de armis: sed hoc magis convenisset Lucano. Dicendum ergo, ad veritatem dicendam, quod quia aperuit viam aliis poetis ad describendum poetice, et quia fuit primus qui descripsit infernum, et quicquid dixerunt alii poete, habuerunt ab ipso; ideo ad rumpendum nivem et ad faciendam viam aliis, precedit alios*

28. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, op. cit., p. 122 n.

29. Per quanto concerne l'*Eneide*, un celebre esempio medievale di personificazione assimilabile a quella antica dell'*Iliade* è l'antiporta del Virgilio di Petrarca miniata da Simone Martini (ms. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf.). Alla prosopopea si affianca la corrispondenza metonimica tra l'opera e il suo personaggio più significativo (es. *Iliade* = Ettore; *Eneide* = Enea), feconda lungo tutto il Medioevo: cfr. ANTONELLI, *Omero «sire»*, cit., pp. 73-74. Neanche quest'ultima modalità, tuttavia, sembra essere pertinente alla proposta dantesca di un Omero con spada.

30. Cfr. G. FERRANTE, *Il ms. Laurenziano Pl. 40.7. Indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7. *Commentario*, a cura di S. CHiodo, T. DE ROBERTIS, G. FERRANTE, A. MAZZUCCHI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 55-122, p. 78. Delle 2205 occorrenze di "Saint Paul" nel soggetto iconografico di *Biblissima* (<https://portail.biblissima.fr/fr/iconography>), 896 co-occorrono con "spada". Ciò vuol dire che il 40,63% delle raffigurazioni di san Paolo reperite dal più grande archivio iconografico attuale di illustrazione libraria antica (dal VI al XVIII secolo) presenta il santo con in mano una spada, simbolo del suo martirio, ma anche del «verbo di Dio» (*Eph.*, 6 17). Delle sette occorrenze di "Homère", d'altro canto, due co-occorrono con la spada, ma si tratta delle miniature del IV canto della *Commedia* dei due mss. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74 e Italien 78.

cum ense. Sicut etiam depingitur Paulus cum ense, non quod fuerit homo armorum, sed quia tam ardentem contra infidelitatem et infideles predicavit.

GIOVANNI DA SERRAVALLE, *ad Inf.*, IV 85-88<sup>31</sup>

Il riferimento diretto dell'esegeta a una fonte iconografica universalmente identificabile («sicut etiam depingitur Paulus cum ense») sembra aprire la discussione a spunti interpretativi ben più interessanti. Più che attributo metonimico dell'*Iliade*, l'immagine della spada impugnata conferirebbe a Omero il ruolo di apripista, di precursore della poesia, così come Paolo lo è stato del Cristianesimo. Nel Cinquecento i più scaltriti Trifon Gabriele e Ludovico Castelvetro riprendono questa fertile comparazione, aggiungendo all'interpretazione serravalliana (“Omero precursore come Paolo”) un'altra significazione del simbolo, altrettanto suggestiva e conveniente:

*Mira colui con quella spada in mano.* Non perché Omero cantasse di guerra, perciòché Lucano altresì ne cantò, né gli s'asigna la spada, ma per la spada s'intende l'eloquenza e perciò la spada è ancora attribuita a san Paolo.

LODOVICO CASTELVETRO, *ad Inf.*, IV 86<sup>32</sup>

Partendo da queste sollecitazioni, l'intera formazione dantesca della *bella scola* sembra evocare una sorta di corrispondenza figurale tra il canone classico pagano (Omero e i quattro poeti latini) e quello neo-testamentario (san Paolo e i quattro evangelisti). Dante assegnerebbe la *spada* a Omero per la sua *precedenza* nel trattare di cose alte, nonché per la sua inarrivabile eloquenza: la sua *altezza* si darebbe tanto al livello contenutistico quanto formale. Senza trascurare inoltre il fatto che Omero e Paolo sono accomunati da un altro primato cruciale per il contesto dantesco: l'essersi entrambi “rappresentati” l'aldilà. L'uno, poeta *theologizans* prima di Cristo, l'altro, apostolo teologo dopo Cristo.

La mediazione aristotelica per l'immagine dantesca di Omero che abbiamo evocato all'inizio acquista, in questo scenario interpretativo, molto più senso. L'insistenza con cui il filosofo ricorre al dettato omerico a illustrazione dei suoi argomenti non sfugge a Dante. Se si guarda con attenzione, in effetti, proprio uno dei frustuli omerici disseminati nel suo Aristotele latinizzato permette al poeta di forgiare la prima definizione lirica in assoluto

31. Cfr. GIOVANNI DA SERRAVALLE, *Comentum Inferni* (1 red.), testo stabilito in G. FERRANTE, *Edizione del Commento all'Inferno dantesco di Giovanni da Serravalle nella sua doppia redazione: prolegomena e testo critico*, tesi di Dottorato, coord. Alberto Varvaro, a.a. 2007-8.

32. Cfr. LODOVICO DA CASTELVETRO, *Spositione a' xxix canti dell'Inferno*, a cura di V. RIBAUDO, Roma, Salerno Editrice, 2017.

della sua amata. Beatrice viene battezzata in letteratura, non bisogna mai dimenticarlo, attraverso una citazione omerica desunta da un passo dell'*Etica Nicomachea*, in cui Aristotele definisce per la prima volta il concetto di una virtù sovrumana, contrapposta alla bestialità, che qualifica come “in un certo senso eroica e divina”:

Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sí nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo».

V.n., II 8

[Bekker: 1145a] Post hec autem dicendum aliud facientes principium, quoniam circa mores fugiendorum tres sunt species, malicia, incontinencia, bestialitas. Contraria autem duobus quidem manifesta, hoc quidem enim virtutem, hoc autem continenciam vocamus. Ad bestialitatem autem maxime utique congruit dicere super nos virtutem heroycam quandam et divinam, quemadmodum Homerus de Hectore fecit dicentem Priamum, quoniam valde erat bonus, neque videbatur viri mortalis puer existere, set dei [cfr. *Il.*, xxiv 258-59: «οὐδὲ ἐφ'κει / ἀνδρός γε θνητοῦ πάϊς ἔμμεναι ἀλλὰ θεοῖο»]. Quare si quemadmodum aiunt ex hominibus fiunt divini propter virtutis superexcellenciam, talis quidem utique erit videlicet bestialitati oppositus habitus.

ARISTOTELES, *Ethica Nichomachea*, VII 1<sup>33</sup>

La posizione strategica della citazione omerica nel libello giovanile è un segnale inequivocabile dell'interesse – fin nella primissima riflessione poetica dantesca – per l'argomento aristotelico di una virtù umana “per così dire” (*quandam*, nella traduzione latina dell'*Etica*) eroica e divina.<sup>34</sup> Non sorprende infatti che questa stessa citazione (e le implicazioni filosofiche che ne derivano) eserciterà il suo autorevole influsso in passaggi chiave anche dell'opera successiva.<sup>35</sup> Nel *Convivio*, commentando *Le dolci rime*, 114-15:

33. ARISTOTELIS *Ethica Nicomachea*. *Translatio Roberti Grosseteste Lincolnensis sive Liber Ethicorum* B. *Recensio Recognita*, vol. IV, ed. R.A. GAUTHIER, Leiden-Bruxelles, Brill-Desclée De Brouwer, 1973. Si cita qui la *recensio* rivista da Guglielmo di Moerbeke nel 1260, quella di cui Dante si serve più frequentemente per le citazioni dall'*Etica*, con o senza la mediazione del commento tomista (cfr. E. BERTI, s.v. *Etica*, in *ED*, vol. II 1984<sup>2</sup>, pp. 756-57): per l'esegesi di Tommaso di questo passo, cfr. oltre in nota.

34. L'importanza di questo passaggio aristotelico nella teoresi poetica dantesca era già stata sottolineata da ANTONELLI, *Omero «sire»*, cit., pp. 72-74, che se ne serve tuttavia per elaborare la sua ipotesi di un Omero “virgilizzato”.

35. Si veda l'importante premessa di Tommaso d'Aquino al commento di questo passo (SANCTI THOMAE DE AQUINO *Sententia libri Ethicorum*, in *Id.*, *Opera omnia* iussu Leonis XIII

«ch'elli son quasi dèi / quei c'han tal grazia fuori di tutti i rei» (versi che calzano perfettamente, tra l'altro, ai magnanimi del Limbo) egli riprenderà nuovamente il concetto aristotelico ricordando ancora una volta il passo:

così come uomini sono vilissimi e bestiali, così uomini sono nobilissimi e divini, e ciò pruova Aristotile nel settimo de l'Etica per lo testo d'Omero poeta.

*Conv.*, IV 20 4

Ancora nella *Monarchia*, a proposito della nobiltà di Enea cantata da Virgilio, viene ricordato lo stesso passo omerico e aristotelico:

Audiendus est idem in sexto, qui, cum de Miseno mortuo loqueretur qui fuerat Hectoris minister in bello et post mortem Hectoris Enee ministrum se dederat, dicit ipsum Misenum “non inferiora secutum”, comparisonem faciens de Enea ad Hectorem, quem pre omnibus Homerus glorificat, ut refert Phylosophus in hiis que de moribus figurandis ad *Nicomacum*.

*Mon.*, II 3 9

Si tratta dunque per Dante di una “scoperta” fondamentale, perché da un lato fornisce chiaramente al poeta il fondamento filosofico-morale della sua svolta stilnovistica (con una vera e propria divinizzazione di Beatrice), dall'altro contribuisce alla costituzione di quella categoria di uomini dotati di virtù sovrumane, a cui, come si vedrà tra poco, fa riferimento la riflessione dantesca sulla virtù poetica nel xxv capitolo della *Vita nuova*, nel *De vulgari eloquentia* e infine nella *Commedia*.<sup>36</sup>

P.M. edita, vol. XLVII to. 1, Romae, Ad Sanctae Sabinae, 1969), lib. 7 l. 1 n. 8: «(...) anima humana media est inter superiores substantias et divinas, quibus communicat per intellectum, et animalia bruta quibus communicat in sensitivis potentiis. Sicut ergo affectiones sensitivae partis aliquando in homine corrumpuntur usque ad similitudinem bestiarum et hoc vocatur bestialitas supra humanam malitiam et incontinentiam; ita etiam rationalis pars quandoque in homine perficitur et confortatur ultra communem modum humanae perfectionis, quasi in similitudinem substantiarum separatarum, et hoc vocatur virtus divina supra humanam virtutem et continentiam; ita enim se habet rerum ordo, ut medium ex diversis partibus attingat utrumque extremum. Unde et in humana natura est aliquid quod attingit ad id quod est superius, aliquid vero quod coniungitur inferiori, aliquid vero quod medio modo se habet».

36. Cfr. ancora, ivi, n. 9: «Deinde cum dicit quemadmodum Homerus etc., manifestat quod dixerat. Et primo manifestat, quod sit in hominibus quaedam virtus heroica vel divina. Secundo ostendit, quod talis virtus opponatur bestialitati, ibi, etenim quemadmodum et cetera. Primum autem manifestat dupliciter. Uno modo per dictum Homeri, qui introducit Priamum de filio suo Hectore dicentem, quod erat excellenter bonus, ita quod non videbatur mortalis hominis existere filius, sed Dei, quia scilicet quiddam divinum apparebat in eo ultra communem hominum modum. Secundo manifestat idem per commune dictum gentilium, qui dicebant quosdam homines deificari, quod Aristoteles non dicit esse credendum, quantum ad hoc quod



## 4. COME AQUILA VOLA

La *comparatio* aviaria di Omero non ha nessuna ricaduta nell'illustrazione antica sia trecentesca che quattrocentesca. Questo, anzitutto perché gli illustratori antichi generalmente rifuggono attributi "sovrasegmentali", travalicanti la mera linea diegetica. La resa iconica di un paragone, che le tecniche figurative contemporanee risolverebbero nel modo piú vario, nella progettazione di una narrazione istoriata medievale è percepita come ostica: in genere è evitata la messa in immagine di similitudini, metafore, metonimie, nonché di dispositivi diegetici complessi come il racconto nel racconto, l'analessi narrativa, ecc.: di tutto ciò, in pratica, che gli studiosi di iconografia chiamano *storie seconde*.<sup>37</sup> Nella fattispecie della rappresentazione dell'Omero dantesco, inoltre, l'illustratore medievale non solo è fortemente sollecitato per la resa di un soggetto del tutto nuovo, ma è confuso dalle ardite ibridazioni eterodosse dell'invenzione dantesca. Al pari della spada, l'aquila non rientra negli attributi classici dell'iconografia antica di Omero. E come per la spada, anche per l'aquila è piú opportuno cercarne le possibili fonti testuali e iconiche non tanto nelle riprese aristoteliche o nella tradizione indiretta classica del poeta greco, quanto piuttosto in tradizioni concorrenti.

Nel riferirsi all'evangelista Giovanni, che nell'ermeneutica biblica è associato "figuralmente" all'aquila della sacra quadriga di Ezechiele, Agostino reca *verbatim* il paragone dantesco (c.vo mio):

Alii Evangelistae in his maxime occupati sunt, quae Christus in carne operatus est. Joannes super nubila infirmitatis humanae *velut aquila volat* et lucem incommutabilis veritatis acutissimis oculis cordis intuetur.

AUGUSTINUS, *De cons. Evang.*<sup>38</sup>

Molto probabile che il passo agostiniano, ricordato tra l'altro nell'apparato della recente edizione a *Inferno* di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato (cfr. *ad l.*), possa essere alla base dell'accostamento dantesco. Tuttavia qui è forse opportuno considerare un'altra fonte, meno eclatante di quella agostiniana,

homo vertatur in naturam divinam, *sed propter excellentiam virtutis supra communem modum hominum*. Ex quo patet esse in hominibus aliquibus quamdam virtutem divinam, et concludit hanc virtutem esse bestialitati oppositam».

37. Una prima riflessione teorica sull'impiego di questa specifica strategia illustrativa nell'iconografia dantesca è in L. BATTAGLIA RICCI, "Storia prima", "storie seconde". *Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato*, in GSLI, a. CXCVIII 2021, pp. 1-34.

38. AUGUSTINI *De consensu Evangelistarum* libri quatuor, in *Patrologia latina*, accurante J.-P. Migne, 217 voll., Paris, ex typis Migne, 1844-1855, vol. XXXIV 1844, coll. 1042-1230.

ma che pare intrattenere con Dante rapporti non meno profondi. Si tratta del *Carmen paschale* del poeta-teologo tardo-antico Sedulio: un best-seller millenario, masticato da studenti e imitato dai chierici fino al XV secolo, quando lo si ritrova ancora nel canone poetico enunciato dal domenicano Giovanni Dominici proprio insieme a Dante.<sup>39</sup> Tra i passaggi piú mandati a memoria del *Carmen* risulta il tetrastico sull'equazione evangelisti-tetramorfo (c.vo mio):

Hoc Matthaeus agens hominem generaliter implet;  
 Marcus ut alta fremit uox per deserta leonis;  
 Iura sacerdotii Lucas tenet ore iuuenici;  
 More uolans aquilae uerbo petit astra Iohannes.  
 SEDULIO, *Carm. pasch.*, I 358<sup>40</sup>

Il verso di Sedulio su Giovanni diventa particolarmente suggestivo se lo si fa reagire con il celebre passaggio del *De vulgari eloquentia* in cui riappare l'immagine dell'aquila proprio in relazione ai veri cantori dello stile tragico (c. vo mio):

Caveat ergo quilibet et discernat ea que dicimus, et quando pure hec tria cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensus fidibus ad supremum, secure plectrum tum movere incipiat. Sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet, hic opus et labor est, quoniam nunquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest. Et hii sunt quos *Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat*, quanquam figurate loquatur. Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint *astripetam aquilam imitari*.

*D.v.e.*, II 4 9-11

In questo passo Dante dissuade quei poeti presuntuosi, che si fidano soltanto del proprio ingegno ma sono privi di tecnica e scienza, dal prorompere in

39. IOHANNIS DOMINICI *Lucula Noctis*, by E. HUNT, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1940, x ll. 89-95: «Si delectat poetas legere et moralium auctores dictorum propter dulcedinem metri et eloquii venustatem, necnon sciencie partiabiliter tamen veritatem, legantur primo Torquatus, buccolicum Petrarche, Dantisve, Prudentii, Sedulii, Aratoris, Iuuenici carmina». Sulla diffusione di Sedulio nei libri scolastici fiorentini, cfr. R. BLACK, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 281 e *passim*.

40. SEDULII *Carmen paschale*, in *Patrologia latina*, cit., vol. XIX 1844, coll. 533-46, 549-752.

canti dal soggetto elevato. Sarebbero come oche starnazzanti che tentano di imitare un'*aquila astripeta*. Appena qualche linea precedente, Dante aveva invece definito i veri poeti evocando versi dell'*Eneide*:

revocare gradum superasque evadere ad auras  
hoc opus, hic labor est. Pauci, quos equus amavit  
Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus, dis geniti potuere  
*Aen.*, vi 128-31

Scendere agli inferi è facile, ma a poter raggiungere i cieli piú alti (*auras superas*) sono solo i prediletti da Giove, i virtuosi, o i semidii. Per Dante i *pauci* virgiliani non sono dunque altro che i poeti, esseri quasi divini.<sup>41</sup> Nel *De vulgari eloquentia*, dunque, Sedulio è ricalcato *pour cause* (il conio *astripeta*, ripreso poi anche da Giovanni del Virgilio nel *carmen* a Dante è un abile rim-pasto delle tessere seduliane):<sup>42</sup> anche per il poeta l'evangelista Giovanni, piú specificamente in virtù dell'*Apocalisse*, assurge al rango di cantore di cose sublimi (*petit astra*). E ciò perché, in accordo con la citazione di Virgilio (e possiamo dire, ora, con la dottrina della "virtú sovrumana" dell'*Etica Nicomachea*), Giovanni è uno di quei pochi "diletti di Dio" che possono *evadere ad superas auras*. Il passaggio dal Giovanni-aquila seduliano (*petit astra*) all'Omero-aquila della *Commedia* (*señor de l'altissimo canto*) è dunque garantito proprio dalla definizione del passo virgiliano – centrale – presente nel *De vulgari eloquentia*. Omero non solo è poeta di cose divine (la sua poesia raggiunge i cieli piú alti): lui stesso è dotato di virtù "per cosí dire eroica e divina", cosí come *divinus poeta* è definito lo stesso Virgilio nel passo citato piú sopra di *Mon.*, II 3 6.<sup>43</sup>

Gli attributi marcati dell'Omero dantesco sul piano diegetico (spada) e figurale (aquila) non sono dunque meri orpelli ibridati da una tradizione allotria per arricchire una figura su cui si sa poco, e su cui quindi si ha poco da dire. Essi evocano distintamente, senza che un consueto fruitore di cultura teologica e iconografica medievale rischi di confonderli, da un lato la precedenza (insieme con l'eloquenza) nel trattare *de divinis* (la spada di san Paolo); dall'altro, la rara e sovrumana dote della virtù poetica che permette di raggiungere il cielo (l'aquila di san Giovanni). Testimoniano di una stra-

41. Cfr. ANTONELLI, *Omero «sire»*, cit., p. 73

42. Cfr. *Egl.*, I 1-5: «Pyridum vox alma, novis qui cantibus orbem / mulces letifluum, vitali tollere ramo / dum cupis, evolvens triplicis confinia sortis / indita pro meritis animarum, sontibus Orcum, / *astripetis Lethen*, epyphibia regna beatis».

43. Cfr. a questo proposito FERRANTE, *Les classiques*, cit., pp. 45-46.

ordinaria fede dantesca nella *μεγαλόψυχος* del poeta greco.<sup>44</sup> Costituiscono, in ultima analisi, gli elementi chiave di quella *funzione* di Omero nella *Commedia*, che per Roberto Antonelli risulterebbe invece del tutto inerte se ad essere titolare della *bella scola* fosse soltanto il poeta greco.<sup>45</sup>

Si tenga presente, infine, a suggello di questa specifica “concordia metaforica” tra linguaggio classico-pagano e cristiano, che l’uso dell’immagine del volo dell’aquila per significare l’elevazione a Dio occorre già nel linguaggio profetico biblico (cfr. part. *Iob*, 39 27 e *Isa.*, 40 31). Si osservi inoltre come l’immagine in *Ezek.*, 17 3 dell’aquila che strappa il ramo piú alto di un cedro del Libano per porlo nella terra di Canaan – originariamente allegoria del patto tra il regno babilonese e quello di Israele e poi figura di Dio incarnantesi in Cristo (cfr. HIERONIMUS, *Comm. in Ezek.*, lib. v, *ad l.*)<sup>46</sup> – venga arditamente usata da Graziolo Bambaglioli nel proemio del suo commento all’*Inferno* per figurare l’attingimento della Sapienza divina da parte di Dante:<sup>47</sup>

De ipso etiam potest exponi quod scribit Egeciel: “Aquila grandis magnarum alarum, longo membrorum ductu, plena plumis et varietate, venit ad Libanum et tulit medullam cedri, et summitatem eius evulxit et transportavit eam in terram Canaan”; quoniam sicut inter volatilia universa solius est aquile ad altiora transcendere, sic iste venerabilis auctor accessit ad Libanum, hoc est ad divine intelligentie montem, et ad omnium scientiarum fontem ex intellectus sui profunditate pervenit; et non stricte, non breviter, sed per magnalium autoritatum et eloquiorum suorum mi[ni]steria non aliqua scienciarum accepit principia, non particulas, set universalis sapientie et virtutis veram intelligentiam et subiectum.

GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, *Proemium*<sup>48</sup>

44. Per il concetto di *megalopsichia*, con il quale si caratterizza la virtù che distingue i poeti e gli eroi del nobile castello del Limbo, cfr. ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea*, iv 6.

45. Cfr. ANTONELLI, *Omero «sire»*, cit., pp. 65, 77-78.

46. HIERONYMI *Commentariorum in Ezechielem Libri Quatuordecim*, in *Patrologia latina*, cit., vol. xxv 1847, coll. 1-490.

47. L'accostamento nobilitante di Dante all'aquila e l'interpretazione etimologica del suo cognome come *alas gerens* – cfr. Marullo in *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi* («Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante», vol. vii to. 2), a cura di P. MASTANDREA, con la collab. di M. RINALDI, F. RUGGIERO, L. SPINAZZÉ, Roma, Salerno Editrice, 2020, pp. 484-85 – costituiscono del resto le premesse “ideologiche” per la modifica dello stemma del ramo veronese degli Alighieri (inteso come *Aligeri*). Dante viene inoltre esplicitamente assimilato a Omero da Jacques Latomus (cfr. *ibid.*, pp. 484-86). Ringrazio Michele Rinaldi per queste preziose informazioni.

48. GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a cura di L.C. ROSSI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.

## 5. IL LIBRO E L'ALLORO

Il nome nel quale ciascun membro della *bella scola* (Omero, Orazio, Ovidio, Lucano) «si conviene» con Virgilio è “poeta”. Quel nome è declamato all'unisono dalla voce che accoglie Virgilio nel regno degli spiriti magni. Nel nome di “poeta” Virgilio è onorato dai suoi pari. Ma in quel frangente avviene qualcosa di straordinario. I cinque poeti, finalmente riuniti, confabulano per un po': parlano probabilmente di quel pellegrino che è rimasto ancora lì, ai margini dalla schiera. A lui si volgono allora con «salutevol cenno». Virgilio, tra tutti, sorride «di tanto», cioè, di quel segno di approvazione fatto dai suoi colleghi. A quel punto Dante riceve gli stessi onori ricevuti da Virgilio, è fatto della loro schiera, è sesto tra cotanto senno:

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,  
volsersi a me con salutevol cenno,  
e 'l mio maestro sorrise di tanto;

e più d'onore ancor assai mi fenno,  
ch'e' sí mi fecer de la loro schiera,  
sí ch'io fui sesto tra cotanto senno.

*Inf.*, IV 97-102

Qui Dante registra la prima chiara auto-promozione della propria eccellenza poetica nella *Commedia*. Accanto al divino Omero e al divino Virgilio sarà ora lecito parlare, sempre nell'accezione aristotelica, di un divino Dante. Della volontà «a essere poeta» (per usare un'efficace espressione cara a Pier Paolo Pasolini), così ardentemente affermata dal fiorentino lungo tutta la sua opera, non è il caso che si parli qui. Non mi pare inopportuno invece chiedersi se e quali tracce di quell'ardore si possano scorgere anche nella più antica *mise en image* del poema. Molto celebre è la testimonianza del ms. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1080, datato 1337 e miniato dal fiorentino Maestro delle Effigi domenicane che reca, a illustrazione della cantica (e del primo canto) del *Paradiso*, una *laureatio* di Dante ad opera di Apollo tra le duplici cime del Parnaso. Un'investitura poetica divina ancor più significativa, se si considera che ad essere illustrata qui è in effetti un'invocazione autoriale, quindi esterna a quell'ordito narrativo su cui generalmente si focalizzano i miniatori della *Commedia*.

O buono Apollo, a l'ultimo lavoro  
fammi del tuo valor sí fatto vaso,  
come dimandi a dar l'amato alloro.

Infino a qui l'un giogo di Parnaso  
 assai mi fu; ma or con amendue  
 m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.  
*Par.*, 113-18

Non ugualmente nota è un'altra testimonianza illustrata della *laureatio* paradisiaca, che presenta tuttavia implicazioni storico-culturali a mio parere molto affascinanti. Il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3199, decorato tra il 1340 e il 1350 da un artista pisano residente a Firenze e probabilmente offerto nel 1351 da Boccaccio a Petrarca (di cui pare doversi riconoscere una postilla autografa) reca nel fregio della pagina incipitaria di *Paradiso* un Dante anche qui coronato di alloro quasi letteralmente "tirato su" nella gloria divina da Beatrice (**tav. 6**). Una testimonianza notevolissima e decisamente antica dell'interesse toscano verso la condizione di Dante *poeta laureato*: di piú di un secolo, per intenderci, precedente quella di Domenico di Michelino (1465) evocata, ancora recentemente, come prima in assoluto.<sup>49</sup> Il valore di questa immagine è ancor piú notevole, se pensiamo che proprio quella figurina di Dante coronato è molto probabilmente passata sotto gli occhi di un Petrarca avido di attingere, seppur discretamente, al dettato poetico del suo collega.

Sempre restando in tema di *laureatio* poetica, di recente mi è capitato di porre l'attenzione sulle miniature eseguite dal celebre Illustratore nei mss. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 (1330-'35) e Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2 19 (1340-'45),<sup>50</sup> poste in corrispondenza, rispettivamente, dei canti xxvii e xxviii di *Purgatorio* e piú precisamente a illustrazione di questo passaggio:

Non aspettar mio dir piú né mio cenno:  
 libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
 e fallo fora non fare a suo senno:  
 per ch'io te sovra te corono e mitrio.  
*Purg.*, xxvii, 139-142

49. Cfr. S. CHiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca* («Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante», vol. VII to. 4), a cura di M. BERTÉ, M. FIORILLA, S. CHiodo e I. VALENTE, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 338-76, a p. 361.

50. Cfr. G. FERRANTE, L. ZABEO, *Il Dante di Stoccarda*, in RSD, a. XXI 2021, fasc. 1 pp. 32-89; FERRANTE, *Illuminated Dante Project: un approccio integrato di studi testuali, librari e iconografici*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di C. PERNA, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 237-44, alle pp. 242-41.

Il miniatore trecentesco bolognese rende il metaforico congedo di Virgilio con una vera e propria *laureatio* di Dante da parte del poeta latino (cfr. **tavv. 7, 8**). L'innovazione dell'Illustratore sembrerebbe dar prova di una sensibilità tutta bolognese nel rendere il tema della "volontà di Dante a essere poeta" inaugurato dalla corrispondenza bucolica tra Dante e Giovanni del Virgilio di appena qualche decennio prima. Si tratta dunque di una testimonianza estremamente antica e molto preziosa, che rimarrà circoscritta all'area emiliano-bolognese e più in generale padana nella tradizione più tarda, come dimostrano i mss. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67 (*ad l.*), della fine del XIV sec.; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.1 (*ad l.*), della seconda metà del XV secolo, e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate 365 (*ad l.*), risalente al 1478-'80.<sup>51</sup>

Fin qui alcune significative reazioni dell'iconografia antica rispetto a saggi, come *Purg.*, xxvii e *Par.*, I, cruciali per l'auto-promozione poetica di Dante. Cosa succede invece per il passaggio di *Inf.*, iv citato più sopra? L'iconografia trecentesca sottolinea piuttosto la distanza del pellegrino, usualmente vestito di guarnacca o lucco in lana rossa, nel colore tipico della corporazione dei medici e degli speciali, dai cinque poeti antichi, solitamente abbigliati di pelliccione foderato di vaio tipico dei *doctores* medievali.<sup>52</sup> A partire dalla seconda metà del Trecento al Dante personaggio (e non solo, si badi bene, al Dante autore raffigurato nei frontespizi del libro) comincia ad

51. Il ms. Riccardiano (1330-'35) offre in effetti ad oggi la più antica testimonianza figurata (al limite contesa col citato ms. Triv. 1080, dat. 1337) di Dante laureato, almeno centotrenta anni prima di quella di Domenico di Michelino nel Duomo di Firenze (1465), sessant'anni prima di quella del Dante Gradenigo citato da BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi*, cit., p. 65 (Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, 1162), e una decina di anni prima di quella già citata del codice Vat. lat. 3199. La peculiare scelta iconografica della "tradizione emiliana" per *Purg.*, xxvii, inaugurata dal Riccardiano, è registrata inoltre *in verbis* anche nelle indicazioni al miniatore pubblicate da L. AZZETTA, «*Qui disegna Dante e Beatrice che li parli*». *Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una 'Commedia' di lusso* (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246), in RSD, a. XIX 2019, fasc. 2 pp. 351-99, a p. 383. A completamento di questo cursorio dossier sulle prime rappresentazioni figurate del Dante laureato, occorre aggiungere qui l'illustrazione del ms. Ambrosiano C 174 inf., testimone della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani (cfr. «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante*. Catalogo della mostra, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di L. AZZETTA, T. DE ROBERTIS, S. CHIODO, Firenze, Mandragora, 2021, scheda num. 52, a cura di T. DE ROBERTIS, e il contributo di Gaia Dolfi in questo stesso fasc.).

52. Circoscritta, ma non rara, la variante che vede Dante e Virgilio vestiti contro gli altri quattro poeti nudi come il resto delle anime infernali. Per una casistica dettagliata, cfr. BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi*, cit., pp. 66 sgg.

essere associato un elemento iconograficamente distintivo dell'*auctoritas* medievale: il libro.<sup>53</sup> Le prime tracce di tale innovazione sono rinvenibili a partire dagli anni '60 del Trecento, a Firenze (cfr. il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. 40.7). Già a partire dal Quattrocento, tuttavia, sembra emergere in alcune testimonianze sempre di ambito fiorentino un utilizzo consapevole del libro come demarcatore valoriale del personaggio di Dante. Il caso piú eclatante è quello del manoscritto parigino Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74, in cui l'anonimo miniatore che collabora alla sontuosa decorazione del codice insieme a Bartolomeo di Fruosino fa comparire un libro per la prima volta nelle mani di Dante proprio in corrispondenza dell'incontro con i poeti della *bella scola* (**tav. 2**), lasciandoglielo poi regolarmente in tutte le vignette di sua pertinenza (e cioè *Inf.*, iv-xvi). Anche se credo che l'alternanza tra presenza e assenza del libro nelle vignette di questo codice sia dovuta piú a ragioni di ordine pratico (riferimento a modelli diversi per i due miniatori intervenenti) che a un preciso disegno interpretativo, non è da escludere che la sua apparizione in corrispondenza della scena della *bella scola* sia stata sollecitata da un *auctor intellectualis* in qualche modo sensibile alle forti implicazioni metaletterarie sprigionate dall'episodio in questione. Ad ogni modo, a partire da queste primissime testimonianze, il libro del poema sacro «al quale ha posto mano e cielo e terra», il libro che permetterà a Dante di prendere il "cappello" sul suo fonte battesimale, e cioè la gloria poetica rappresentata dal seroto di alloro, integrerà costantemente l'iconografia stessa di Dante autore, come nel celebre ritratto di Domenico di Michelino in Santa Maria del Fiore, passando poi per la *bella scola* raffaelliana delle Stanze della Segnatura, per arrivare alla celebre *Apoteosi di Omero* di Ingres (**tav. 9**), in cui il poeta fiorentino, emblematicamente, porge ad un Omero glorificato il proprio libro, quello che gli ha permesso di *superas evadere ad auras*.

GENNARO FERRANTE

★

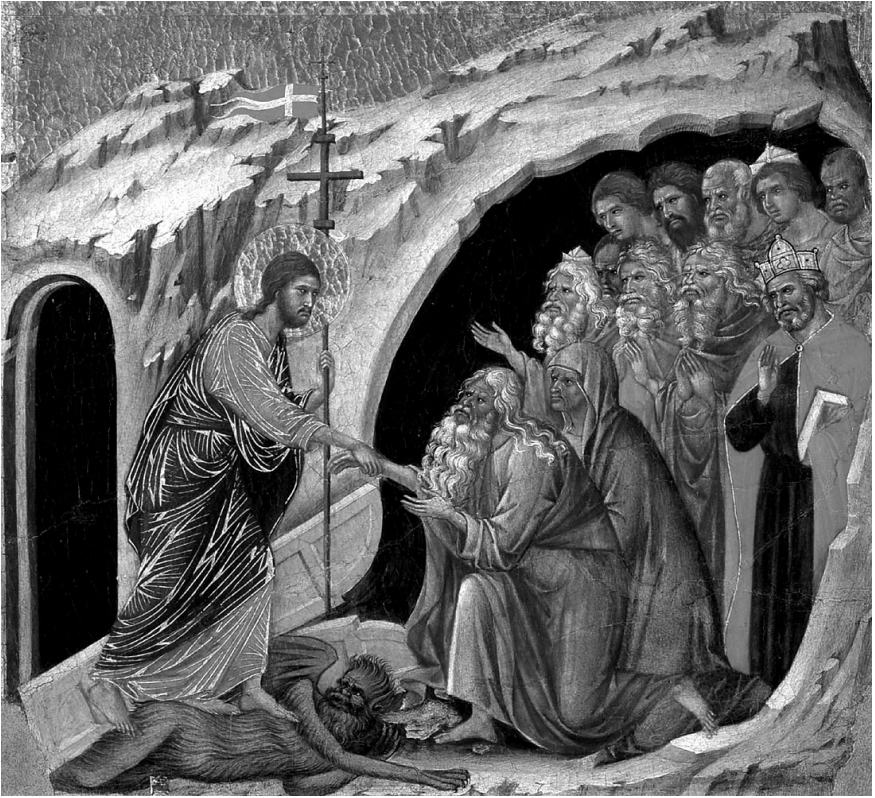
Il saggio contiene diverse proposte interpretative sul testo, sulle fonti e sulle prime rappresentazioni visive del celebre incontro dantesco con il gruppo dei poeti antichi nel Limbo. L'approccio integrato di critica testuale, linguistica, intertestualità, storia dell'im-

53. Su questo tema, cfr. FERRANTE in *Il ms. Laurenziano Pl. 40.7*, cit., pp. 75-76 e, piú recentemente, BATTAGLIA RICCI, *Poeti antichi*, cit., pp. 74-80.



magine e uso critico dei repertori digitali ha permesso di avanzare una nuova ipotesi sulla “funzione di Omero” nella *Commedia* e sulla valorizzazione iconografica di Dante come autore e poeta.

*The essay contains various interpretative proposals regarding the text, sources, and early visual representations of Dante's famous encounter with the group of classical poets in Limbo. The integrated approach of textual criticism, linguistics, intertextuality, history of image, and critical use of digital resources has led to a new hypothesis about the “Homer function” in the ‘Commedia’, and the iconographic valorization of Dante as an author and poet.*



Tav. 1. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, Anastasi di Cristo (dettaglio).

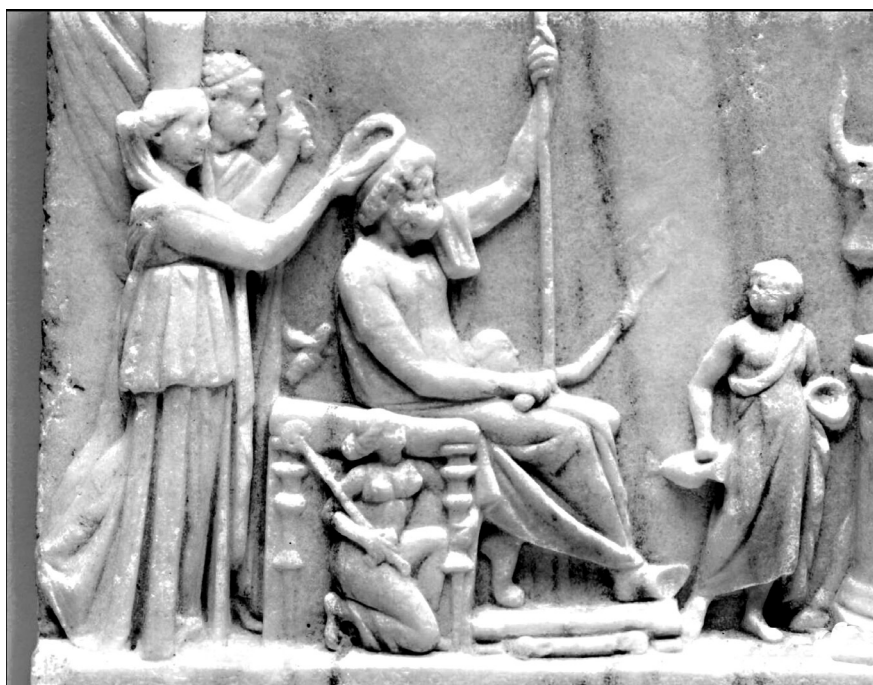
Canto quarto nelqual dimostra nel primo cerchio  
del inferno luogo detto limbo Et qui tratta della  
pena de non battecati ed ualenti huomini Iquali  
morirono inanzi al auerimeto dixpo Et non  
conobbero debitarimete Idio e come xp̄o trasse di  
questo luogo molte anime!



Tav. 2. Paris, Bibliothèqu nationale de France, Italien 74, c. 11v, Dante e Virgilio con i poeti antichi.



Tav. 3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1, c. 12v, Dante e Virgilio con i poeti antichi.



Tav. 4. Archelao di Priene, *Apoteosi di Omero* di Archelao di Priene, London, British Museum, Personificazione dell'Iliade (dettaglio).



Tav. 5. Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 152, c. 482r, san Paolo.



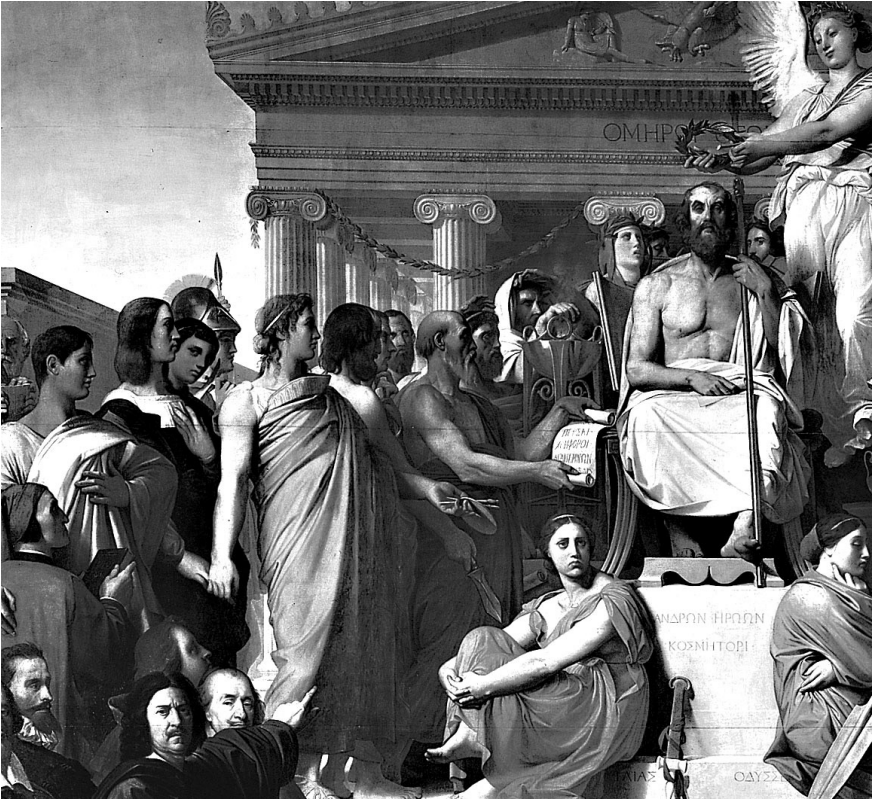
Tav. 6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat. 3199, c. 53r, Beatrice e Dante ascendono in paradiso nella gloria di Cristo.



Tav. 7. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 169r, Virgilio incorona Dante d'alloro.



Tav. 8. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 19, c. 54v, Virgilio incorona Dante d'alloro.



Tav. 9. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Apoteosi di Omero*, Paris, Musée du Louvre, Dante porge il suo libro a Omero (dettaglio).