

DANTE VISUALIZZATO

Collana diretta da Rossend Arqués Corominas,

Marcello Ciccuto e Silvia Maddalo

1

DANTE VISUALIZZATO

Carte ridenti I: XIV secolo

A cura di
Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto



Franco Cesati Editore

Ciascun autore ha richiesto per il proprio contributo liberatoria di studio e pubblicazione delle immagini pubblicate.

Volume pubblicato con un contributo dell'Università di Pisa e dell'Institut d'Estudis Medievals (UAB) e con il patrocinio dell'Università di Pisa, della Società Dantesca Italiana, dell'Institut d'Estudis Medievals (UAB) e della rivista «Dante e l'Arte»

ISBN 978-88-7667-657-4

© 2017 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: manoscritto Palatino 319 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Rosend Arqués Corominas, <i>Presentazione</i>	p. 9
Marcello Ciccuto, <i>Premessa</i>	» 13
Marisa Boschi Rotiroti, <i>I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica</i>	» 19
Francesca Pasut, <i>I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni</i>	» 29
Sandro Bertelli, <i>Tipologie librerie della Commedia primo-trecentesca</i>	» 45
Marco Cursi, Luisa Miglio, <i>Carte che ridono poco. La Commedia in mercantesca</i>	» 59
Chiara Balbarini, <i>Con gli occhi dell'artista: cultura figurativa e interpretazione nella visualizzazione della Commedia</i>	» 83
Marco Veglia, « <i>E in questo sguardo solamente l'umana perfezione s'acquista</i> »	» 91
Barbara Stoltz, <i>Le strategie narrative e il commento figurativo nei codici trecenteschi della Commedia di Dante: Strozzi 152, Holkham 48 e Additional 19587</i>	» 111
Anna Pegoretti, <i>Un Dante "domenicano": la Commedia Egerton 943 della British Library</i>	» 127

Mirko Volpi, <i>Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto riccardiano-braidense</i>	» 143
Alessandra Forte, <i>Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01</i>	» 161
Antonella Ippolito, <i>Testo e immagine nel Dante di Altona</i>	» 177
Daniele Guernelli, <i>Considerazione sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)</i>	» 193
Giuseppa Z. Zanichelli, <i>Incroci danteschi: il ms. Parm. 3285 della Biblioteca Palatina di Parma</i>	» 207
Eszter Draskóczy, <i>Le illustrazioni del Codex Italicus 1 fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore</i>	» 219
Laura Pasquini, <i>L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48)</i>	» 237
Salvatore Sansone, <i>Immagini su muro. Purgatorio X e Roman de la Rose</i>	» 259
Silvia Maddalo, <i>La corona e la porpora: Dante politico tra Chiesa e Impero in un codice quattrocentesco</i>	» 271
Bibliografia	» 283
Indice dei nomi e dei luoghi	» 335
Indice dei manoscritti	» 351
Citazioni delle opere dantesche	» 357

ESZTER DRASKÓCZY

LE ILLUSTRAZIONI DEL CODEX ITALICUS 1 FRA IL TESTO,
LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA E LA FANTASIA DEL MINIATORE*

1. Introduzione: presentazione del codice dantesco conservato a Budapest

Uno dei primi codici danteschi miniati è conservato nella Biblioteca dell'Università degli Studi "Eötvös Loránd" di Budapest, sotto la segnatura Codex Italicus 1. È un manoscritto su pergamena, in folio, formato grande, contenente le tre cantiche della *Commedia* con ampie lacune e prive di più di duemila versi. Sulle ultime sette pagine si trova un testo bilingue: il testo latino e il suo volgarizzamento veneto, generalmente individuato come il *Liber sententiarum Salomonis*, che DOMOKOS 2006: 100 identifica come parte del volgarizzamento del *Liber de amore* di Albertano da Brescia.

L'unicità del codice sta da un lato nella versione della *Divina Commedia*¹, scritta in un dialetto settentrionale, di area veneta, che non è stata ancora esaminata abbastanza a fondo né è stata posta nella tradizione testuale della *Commedia*. La ragione è che PETROCCHI 1966-1967: 142 – probabilmente senza aver consultato il codice – ha datato il manoscritto ad un periodo più tardo, intorno al 1380, escludendolo così dalla linea dei codici più antichi che consentono la ricostruzione testuale. In seguito alla collocazione cronologica del manoscritto negli anni 1340, provata per prima da BERKOVITS 1928: 7 nella sua tesi di dottorato e ribadita unanimemente dalla critica più recente, questa versione del testo ha acquisito un'importanza completamente nuova.

Inoltre, l'eccezionale valore del codice è dovuto alle miniature coeve al testo, che risulta dunque uno dei primi tre codici illustrati della *Commedia*, in cui le illu-

* Ringrazio la Biblioteca Universitaria di Budapest per aver consentito la pubblicazione delle immagini presenti nel saggio.

¹ I primi studiosi a occuparsi del codice – WITTE 1879; KAPOSÍ 1909 – ne ritenevano corrotto il testo e ne identificavano il valore soltanto nelle miniature.

strazioni fungono da veri e propri “commenti figurativi” (gli altri due sono il Codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e il manoscritto Egerton 943 della British Library)². Il codice dantesco di Budapest è riccamente fregiato, ma il lavoro del miniatore è stato terminato solo nei primi cinque fascicoli. Tutte e tre le cantiche hanno un frontespizio decorato. L'*Inferno* contiene 73 miniature a colori e un'iniziale a decorazione figurale; il *Purgatorio* ha 21 miniature, 5 disegni preparatori a penna e degli spazi vuoti per 26 miniature; il *Paradiso* contiene 51 riquadri vuoti per illustrazioni, di cui il miniatore eseguì soltanto la prima pagina della cantica.

Questo contributo, dopo aver riassunto i maggiori risultati della critica, le mie osservazioni intorno alla presunta storia del codice e le caratteristiche generali delle miniature al suo interno, mette a fuoco le particolarità che rispecchiano le scelte dell'illustratore fra il testo, la tradizione figurativa medievale e la sua peculiare fantasia riguardo la rappresentazione delle pene e di alcune figure infernali.

2. Le ipotesi della critica per ricostruire la storia del codice

Della storia piena di lacune del Codex Italicus 1 conosciamo con certezza solamente quella recente, dal 1877 in poi, quando il sultano Abdul Hamid II restituì oppure donò 35 codici all'Ungheria³, i quali presumibilmente avevano fatto parte della Biblioteca Corviniana di Buda ed erano stati trasportati a Costantinopoli durante l'occupazione turca di Buda nel Cinquecento. Tra questi c'era anche il codice riccamente illustrato della *Commedia*, ma la sua appartenenza alla Biblioteca Corviniana non è dimostrabile, soprattutto perché i turchi, prima di restituirlo, avevano cambiato la rilegatura del codice e rimosso il foglio di guardia originale.

Lo stemma rosso con linee trasversali d'argento, che si trova nel fregio del *bas de page* del frontespizio (**Fig. 1**), è stato identificato con quello degli Emo di Venezia da BERKOVITS 1928: 8-9. Secondo la studiosa, il codice sarebbe arrivato in Ungheria nel 1379, durante la guerra tra Genova e Venezia cui partecipò anche Luigi I detto il Grande, re d'Ungheria (1342-1382), figlio del suo predecessore Caroberto d'Angiò (1308-1342). Berkovits presume che il codice abbia fatto parte del prezzo del riscatto o del bottino stesso, quando un nobile ungherese, Gerardo de Nathlor, fece prigioniero Pietro Emo di Maffio.

² Per una nuova eccellente monografia sui codici miniati della *Divina Commedia* dell'Italia settentrionale trecentesca, con un ampio riassunto dei risultati della storia dell'arte e con una ricerca approfondita sulle rappresentazioni dell'aldilà dantesco, vedi la tesi di dottorato di Chiara Ponchia, pubblicata di recente da Il Poligrafo (PONCHIA 2015a).

³ La restituzione oppure la donazione di questi codici da parte del sultano ottomano fu motivata da una manifestazione di simpatia degli studenti ungheresi per la Turchia durante la guerra di Crimea. La consegna dei codici a Vienna e l'accoglienza della delegazione turca sono ricordate nel memoriale bilingue intitolato *Csok Jasa* (ERŐDI 2001).



Fig. 1 - Frontespizio dell'*Inferno*
(Cod. It. 1, f. 1r).

Nel suo eccellente saggio sulla provenienza del codice, FOSSALUZZA 2006: 54-55 ritiene poco plausibile questa ricostruzione dell'arrivo in Ungheria del codice, riuscendo a confutare alcuni elementi dell'ipotesi. Ad esempio, nelle cronache al posto di Gerardo de Nathlor si legge Girardo da Manteloro e costui fu in realtà non ungherese bensì alemanno, cioè tedesco. Accettate due premesse (il riconoscimento dello stemma come quello degli Emo e l'appartenenza del codice alla biblioteca Corviniana), FOSSALUZZA 2006: 55-56 presenta una nuova ipotesi sull'arrivo del codice in Ungheria, mettendo in evidenza come, circa un centinaio di anni dopo gli eventi sopra menzionati, esistesse un legame tra un esponente della famiglia Emo e Mattia Corvino. Giovanni Emo, infatti, da ambasciatore veneziano capitava più volte nel regno d'Ungheria, come viene testimoniato anche da Antonio Bonfini. Durante una di queste ambascerie Giovanni Emo avrebbe fatto giungere il codice della *Commedia* «direttamente nelle mani di Mattia Corvino, forse quale omaggio».

MÁTYUS 2008: 215 esprime una riserva nei confronti della ricostruzione di Fossaluzza: non è ragionevole che l'ambasciatore abbia dato un manoscritto bellissimo e prezioso, ma ciò nonostante incompiuto e mutilo, a uno dei più grandi sovrani dell'epoca.

Il saggio di Mária Prokopp, studiosa della pittura ungherese e italiana del Trecento-Cinquecento, si allontana dalla via tracciata dalle ipotesi principali di Berkovits, mettendole in dubbio: secondo PROKOPP 2006: 45 lo stemma sarebbe stato inserito più tardi nell'ornamentazione del frontespizio e quindi non sarebbero stati gli Emo i committenti del codice. Lo stemma del primo proprietario con ogni probabilità è andato perduto con l'originale foglio di guardia o con la legatura del codice. È un argomento convincente, anche se comporta la perdita dell'unica traccia finora trovata riguardante il committente del Codex Italicus 1. La Prokopp argomenta mettendo in evidenza i legami della corte degli Angioini d'Ungheria⁴ con Dante – già studiati da VÁRADY 1967, PÁL 2006: 3-6 e BRUNETTI 2014. Infatti, Dante ebbe «opinione decisamente negativa della casa degli Angioini», di cui «l'unica eccezione era rappresentata da Carlo Martello⁵ (figlio di Maria d'Ungheria e re titolare d'Ungheria) e i suoi discendenti», come osserva PÁL 2006: 5.

Caroberto e Luigi d'Angiò il Grande, rispettivamente figlio e nipote di Carlo Martello, regnanti d'Ungheria ed eredi legittimi del Regno di Napoli, diventarono sovrani dominanti dell'epoca; del loro regno auspica Dante: «Oh beata Ungheria se non si lascia / più malmenare» (*Pd.* XIX, 142-143). È logico che nella loro corte fosse vivo il ricordo di Dante, che nel *Paradiso* si era dichiarato amico di Carlo Martello⁶. Alla corte di Caroberto e Luigi il Grande si legano due dei più preziosi codici miniati del Trecento ungherese: il *Leggendario Angioino Ungherese*, risalente probabilmente agli anni 1330, conservato in gran parte nella Biblioteca Apostolica Vaticana⁷ (prodotto di una bottega reale in Ungheria, ma decorato in una bottega bolognese)⁸, il *Chronicon Pictum* degli anni 1360, che si trova nella Biblioteca Nazionale Széchényi (scritto e illuminato nella corte di Luigi il Grande, a Buda), e la Bibbia di Demeter Nekcsei-Lipócz (Library of Congress, Pre-Accession 1). La PROKOPP 2011: 265 giunge all'ipotesi che «il testo della *Commedia* in dialetto veneziano poteva essere un regalo di Venezia per i re Angioini d'Ungheria e le miniature potevano essere dipinte nella bottega reale d'Ungheria negli anni 1330».

La datazione dell'illustrazione del codice agli anni 1330 non corrisponde alle ricerche di altri studiosi sul tema: l'influsso della pala feriale del 1345 di Paolo Veneziano, ribadito da MARIANI CANOVA 1992a: 406, e le altre opere attribuite allo

⁴ Per i rapporti dinastici tra la casata degli Árpád e degli Angioini di Napoli e Sicilia vedi PÁL 2006: 3-6.

⁵ Nel marzo 1294 Carlo Martello passò venti giorni a Siena e a Firenze in missione ufficiale e a Firenze fu accolto da Dante Alighieri in nome della Repubblica (PROKOPP 2011: 256).

⁶ BRANCUCCI/KARDOS 1970. Sappiamo che il cancelliere di Carlo IV Giovanni Neumarkt, che fu in contatto con Luigi il Grande per anni, custodiva nella biblioteca personale la *Commedia* di Dante (KAPOSI 1911: 35).

⁷ Il codice originale oggi è disperso in varie località: Roma, BAV, Vat. lat. 8541; New York, Pierp. Morgan Lib., 360 a-c; San Pietroburgo, Ermitage, Gab. dei disegni, nrr. 16930-16934.

⁸ L'ENGLE 2004: 562.

stesso maestro da BERKOVITS 1928, KATZENSTEIN 1987 e FOSSALUZZA 2006, sembrano indicare gli anni Quaranta del Trecento. Non sappiamo molto della bottega reale d'Ungheria di questi anni, mentre le miniature del Codex Italicus 1 – benché il loro maestro fosse anonimo e non inquadrabile in una bottega – mostrano la forte influenza di miniatori operanti a Bologna, a Venezia e a Padova. L'idea del legame tra il Codex Italicus 1 e l'ambiente Angioino dell'Ungheria pare plausibile valutando, oltre al probabile interesse per l'opera dantesca motivato dal giudizio positivo del poeta su questo ramo della dinastia, anche le altre commissioni di codici miniati connesse a questa corte. Penso innanzitutto alle *Constitutiones Clementis V* (ms. A 25, Bibl. Cap. di Padova) e al *Liber sextus Decretalium Bonifacii VIII* (ms. A 24, Bibl. Cap. di Padova), entrambi miniati dall'Illustratore⁹, commissionati nel 1343 da Nicola Vásári, allora preposto di Esztergom-Strigonium, quando accompagnò la regina madre Elisabetta a Napoli¹⁰. Vásári fu politico eminente e consigliere nelle corti di entrambi i re Angioini, nonché delegato rappresentante i loro interessi in varie occasioni presso il papa e, oltre a ciò, incaricato delle preparazioni della campagna militare italiana di Luigi il Grande.

Un altro membro della scorta di Elisabetta nel 1343 fu Niccolò di Dörög, vescovo di Eger, il quale durante i suoi studi divenne rettore degli studenti "ultramontani" all'Università di Bologna¹¹. Con ogni probabilità partecipò anche alla commissione della Bibbia di Demeter Nekcsei-Lipócz, una Bibbia riccamente illustrata da una bottega bolognese prima del 1338 e prodotta per il cancelliere di Caroberto.

Abbiamo conoscenza, quindi, di due personalità di grande cultura legate alla corte Angioina ungherese, le quali, dopo aver studiato in Nord-Italia, vi ritornarono delegati dai re e parteciparono alla commissione di codici preziosi miniati proprio in questi luoghi. Tuttavia, l'incompletezza del Codex Italicus 1 rende inverosimile l'ipotesi che esso sia potuto arrivare nella biblioteca reale come dono, oppure come risultato di una commissione compiuta. PROKOPP 2006: 47 presume che il lavoro del miniatore sia stato interrotto per la morte di Caroberto nel 1342 o per l'assassinio di suo figlio Andrea ad Aversa, nel 1345, o con le guerre degli anni successivi fra Ungheria e Napoli. Non possiamo però escludere neanche la possibilità dell'appropriazione da parte ungherese del codice durante la prima campagna militare di Luigi il Grande contro Napoli (1347-1348), il quale attraversò il Veneto procedendo da Udine verso Padova¹².

⁹ *Bibliotheca Hungarica*: II, 135-136, MEDICA 2004a, MARIANI CANOVA/MINAZZATO/TONIOLO 2014: II, 575-593.

¹⁰ La nota di possesso a 145r: «Iste liber est domini Nicholay prepositi Strigoniensis ungaris». Alla fine i codici non giunsero in suo possesso (cfr. MADAS 1998).

¹¹ Testimoniato da un codice trecentesco contenente gli statuti dell'Università di Bologna, conservato a Bratislava (*Bibliotheca Hungarica* 2401).

¹² Tale posizione fu menzionata precedentemente da BERKOVITS 1930: 86.

3. La collocazione geografica e cronologica delle miniature (ipotesi e dubbi) e altre opere attribuite allo stesso maestro

L'individuazione dello stile e la collocazione geografica e cronologica delle miniature a Venezia, alla corte del doge Andrea Dandolo intorno al 1345, si devono a BERKOVITS 1928: 44-47, in base alla grande somiglianza stilistica tra la decorazione delle pagine di apertura delle cantiche e di due codici del doge datati al 1343¹³: *Promissione dogale di Andrea Dandolo e Capitolare dei consiglieri ducali* (già Venezia, Archivio di Stato, Sala Diplomatica, n° 4)¹⁴ e la *Promissione del doge Andrea Dandolo* (Venezia, Museo Correr, mss. III, n° 326). EAD. 1930: 91-92 nota come lo stile del maestro del Codex Italicus 1 sia «strettamente connesso alla scuola bolognese», aggiungendo che «egli deve essere uscito dalla bottega di qualche miniatore bolognese immigrato a Venezia». L'esame dello stile dell'illustratore, a parte i tratti individuali, dimostra la «sua diretta discendenza dalla miniatura bolognese» (ivi: 96).

Le argomentazioni della Berkovits sono ritenute valide ancora oggi quasi unanimemente dagli storici dell'arte. Sono tuttavia lecite le obiezioni di Mária Prokopp, secondo cui bisognerebbe rimettere in discussione l'inquadramento delle miniature del codice dantesco. PROKOPP 2011: 264 afferma che per l'attribuzione delle miniature non è sufficiente la somiglianza dei motivi ornamentali che incorniciano i frontespizi del codice dantesco e dei codici del doge Andrea Dandolo, aggiungendo che sarebbe necessaria una ricerca che indaghi più attentamente gli stilemi figurativi.

La studiosa americana KATZENSTEIN 1987: 131-132, nella sua tesi di dottorato dedicata a tre codici liturgici prodotti a Venezia nella prima metà del Trecento, attribuisce allo stesso miniatore anche l'*Epistolario* della Basilica Marciana (ms. lat. I,101=2260) per le analogie fra i motivi ornamentali. Katzenstein (ivi: 182) inquadra nello stesso *corpus* anche quattro miniature e un frammento rappresentanti la *Vita di san Giovanni Battista* della Collezione Wildenstein¹⁵, ora al Musée Marmottan di Parigi, nonché il codice intitolato *Vita gloriosissimae Virginis Mariae* della Biblioteca Bodleiana di Oxford (Canonici. Misc. 476). Inoltre, MARIANI CANOVA 1995: 769-843 attribuisce a questo maestro il *Capitolare nauticum* del doge Andrea Dandolo, non anteriore al 1346 (Venezia, Biblioteca Querini Stampalia, Lat. IV 1).

¹³ BERKOVITS 1928: 44 riporta erroneamente l'anno 1342, come nota PONCHIA 2015a: 53.

¹⁴ La *Promissione dogale di Andrea Dandolo* e il *Capitolare dei consiglieri ducali*, esposti nella Sala Margherita dell'Archivio di Stato e scomparsi durante la seconda guerra mondiale (dopo il 1940). Una riproduzione dei frontespizi si trova in: ONGANIA 1886: tav. XVII.

¹⁵ Donation Daniel Wildenstein 6077-6078, 6084-6085, 6101 (KATZENSTEIN 1987: 134).

Giorgio Fossaluzza nel suo saggio, che è uno dei più rilevanti e documentati tra quelli scritti sul codice, accettando la provenienza del codice da una bottega veneziana, mette a fuoco i rapporti con la miniatura felsinea e padovana, principalmente con i lavori del Maestro del 1328 e dell'Illustratore, nonché con il Maestro dei corali A, B e M della Biblioteca Antoniana di Padova. Tale influsso è già stato rivelato anche da PALLUCCHINI 1964: 85 e da KATZENSTEIN 1987: 165-166. Analizzate le divergenze nell'uso di colori e nelle rappresentazioni figurali tra le miniature di questo corpus di codici, FOSSALUZZA 2006: 64-65 ne distingue vari gruppi, giungendo alla conclusione che il codice dantesco di Budapest costituisce un nucleo, insieme all'*Epistolario* dandoliano, alla perduta *Promissione del doge Andrea Dandolo* e alle miniature della Collezione Wildenstein, tra i quali «si può confermare l'identità di mano (o di bottega)». Le ornamentazioni iniziali e le miniature di questi volumi sono caratterizzate dallo stile bolognese e sono meno influenzate dalle opere di Paolo Veneziano rispetto alle altre miniature del corpus. FOSSALUZZA 2006: 65 rimarca come nel Codex Italicus l'artista «chiarifichi nei suoi aspetti peculiari l'ascendenza bolognese, in particolare l'aggancio al Maestro del 1328, all'Illustratore e alla loro attività padovana, ovvero al maestro che mostra di cogliere il loro insegnamento nelle miniature dei citati Antifonari».

L'esigenza, formulata da PROKOPP 2011: 264, di rimettere in discussione l'inquadramento delle miniature del Codex Italicus 1, a mio avviso, si realizza nell'avvicinamento del miniatore ai sopramenzionati maestri bolognesi e padovani. Tratti caratteristici dell'area dialettale veneta, evidenti nel testo del Codex Italicus 1, rimandano a uno *scriptorium* attivo in Veneto, probabilmente nella stessa Venezia; le decorazioni e le miniature, in cui si riconosce la stessa mano di alcuni codici prodotti nella corte del doge Andrea Dandolo, rendono verosimile la presenza del miniatore nella città lagunare in questo periodo, ma non dimostrano la sua provenienza da questa città, né una sua attività cronologicamente più estesa ivi svolta. L'attività del maestro del Codex Italicus 1 non si inserisce organicamente nella miniatura trecentesca di Venezia, mentre il confronto con i codici bolognesi e padovani palesa la sua formazione.

Si presume che l'Illustratore (denominato anche Pseudo-Niccolò) abbia iniziato la sua attività presso la bottega del Maestro nel 1328: entrambi lavorarono anche su codici danteschi¹⁶. Al Maestro degli Antifonari di Padova, attivo a Padova e a Bologna nella prima metà del Trecento¹⁷, viene attribuita la *Divina Commedia* della

¹⁶ L'iniziale del *Paradiso* della *Commedia* della Biblioteca Corsiniana di Roma (ms. 44 G 3) è opera del Maestro del 1328 (MEDICA 2004b: 474), mentre l'Illustratore minì le prime due cantiche della *Commedia* divisa tra Firenze (Riccardiana, ms. 1005) e Milano (Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG.XII. 2) (MEDICA 2004a: 361).

¹⁷ Del Maestro degli Antifonari vedi anche per una bibliografia approfondita: MEDICA 2004c; TONIOLO 2010; MARIANI CANOVA/MINAZZATO/TONIOLO 2014: 186-226; PONCHIA 2015a: 40-50; PEGORETTI 2014: 26-36; cfr. inoltre CONTI 1981 e i vari contributi di FRANCESCA FLORES D'ARCAIS.

British Library di Londra (ms. Eg. 943), datata dalla gran parte degli studi recenti intorno agli anni Quaranta del Trecento, proveniente da un ambiente scrittoria e miniatorio nord-orientale, di Bologna o di Padova¹⁸. L'illuminazione dei codici danteschi, quindi, fu una competenza dei miniatori sopra menzionati – mentre non abbiamo notizia di codici della *Commedia* illustrati a Venezia nella prima metà del Trecento¹⁹. Inoltre, stilisticamente il Codex Italicus 1 ha molto in comune con il Manoscritto Egerton 943, come è già stato affermato da BRIEGER 1969: 92 ed ulteriormente evidenziato da PEGORETTI 2014: 151, la quale è giunta alla conclusione che quello di Budapest sembra essere il codice più vicino all'Egerton 943 «con il quale condivide anche l'eccezionale raffigurazione dei centauri come uomini cacciatori». La parentela tra questi due codici – che senz'altro merita un'indagine approfondita – si svela anche nella rappresentazione di Dante e Virgilio. Il colore della tonaca e del berretto di Dante nei due codici è identico, anche se nel codice di Budapest il colore rosa della tonaca è a volte più chiaro, a volte più scuro. Anche il collare e l'orlo d'ermellino del berretto di Virgilio sono molto simili²⁰.

L'incompiutezza del codice permette uno sguardo al processo di lavoro delle botteghe d'epoca: sopra le vignette e gli spazi lasciati per esse, sono ancora leggibili in parte le istruzioni indirizzate all'illustratore. Si dibatte la questione che riguarda il ruolo e la persona del postillatore: corrisponde al miniatore stesso e dimostra la sua conoscenza del testo dantesco, come ritiene la BERKOVITS 1928: 36? O forse si trattava di istruzioni che dovevano fungere da guida per l'illustratore che non avesse dimestichezza col testo, come affermano VOLKMANN 1897: 17 e MEISS 1969: 45? Le caratteristiche dialettali del linguaggio delle istruzioni, esaminate da PELLEGRINI 2006: 88, pur non permettendo una localizzazione certa, orientano verso l'area geografica del Veneto. Pellegrini (*ibid.*) elenca alcuni indizi che potrebbero ricondurre all'area di Padova e la forma metatetica *aille*, presente innanzitutto in Emilia, «ma trova qualche addentellato anche in Veneto». Il fatto che le miniature eseguite mostrino una conoscenza ben più profonda del testo rispetto a quel poco che è deducibile dalle istruzioni, smentisce la teoria formulata da Volkman e Meiss, benché non possiamo per certo escludere la proposta di MÁTYUS 2008: 214, secondo cui l'illustratore poté lavorare anche con l'aiuto di spiegazioni verbali.

¹⁸ Il codice Egerton 943 viene datato da Anna Pegoretti agli anni Quaranta del Trecento, da Marcella Roddewig e Marisa Boschi Rotiroto al secondo quarto del Trecento, da Giordana Mariani Canova intorno al 1330, da Massimo Medica tra 1321 e 1340, mentre da Paolo Trovato tra il secondo e il terzo quarto del Trecento. Per i nuovi risultati sul codice Egerton 943 vedi la monografia eccellente di Anna Pegoretti (PEGORETTI 2014).

¹⁹ Per il codice dantesco di Francoforte, di origine veneziana e di recente datato al terzo quarto del Trecento, cfr.: VOLPI 2008, MALATO/MAZZUCCHI 2011: 796-797.

²⁰ Troviamo vestiti assai simili rappresentati anche nelle miniature prodotte dall'Illustratore all'*Infortiatum cum apparatu Accursii* di Iustinianus Augustus, conservato nella Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. S.IV.2: 206v, 227r).

4. Le scelte dell'illustratore fra testo e tradizione figurativa

4.1 Caratteristiche generali e la vignetta degli avari e prodighi

Tutte le miniature del codice dantesco di Budapest hanno pressappoco le stesse dimensioni, a parte quelle rappresentanti Lucifero, che sono due volte e mezzo più grandi delle altre. Lo sfondo è sempre di colore blu scuro fregiato da sottili linee bianche, caratteristica della miniatura bolognese dell'epoca presente anche nelle illustrazioni del Dante Egerton. Le cornici sono di colore rosso, con l'eccezione delle prime due miniature che hanno una cornice verde in alto e ai lati. In basso, invece, la vignetta è sempre smarginata dal terreno roccioso giallo ocra.

Alcune soluzioni stereotipiche – come la rappresentazione del Dante dormiente nell'*incipit* dell'*Inferno*, che troviamo raffigurato allo stesso modo nell'iniziale del manoscritto Holkham misc. 48 (Oxford, Bodleian Library, 1r) – lasciano dedurre che «vi era una precisa conoscenza della prima tradizione iconografica della *Commedia*» (cfr. BATTAGLIA RICCI 1996).

Il codice di Budapest si distingue dagli altri codici danteschi miniati per una sua particolarità: l'artista dipinse le anime dell'*Inferno* in color rosso – che «rimanda, simbolicamente, alla loro condizione di dannati» come afferma FORTE (in stampa) – in contrasto col color carne con cui generalmente si dipingevano le anime, ad eccezione dei “sospesi”, delle anime che stanno nel ghiaccio, di personaggi di scene prese dalla vita terrena e di Farinata, rappresentato come uno scheletro grigio. Mentre i virtuosi non battezzati appaiono spesso vestiti nelle miniature, la raffigurazione di Farinata è unica nel suo genere. Nel dipingere Farinata come uno scheletro, l'illustratore segue il testo e la sua visione della realtà: un personaggio che emerge dalla sua tomba deve portare i segni della decomposizione.

La miniatura per cui gli studiosi non hanno trovato una spiegazione unanime, e per cui non c'è riscontro negli altri codici miniati, è quella che rappresenta la pena degli avari e prodighi del canto VII dell'*Inferno* (Cod. It. 1, f. 6v; **Fig. 2**). Deviando dal testo, i dannati sono radunati intorno a un tavolo sul quale sono disposti dei cerchietti in file irregolari che, secondo BERKOVITS 1928: 17, sono monete d'oro, mentre secondo BRIEGER 1969: 54 sono dei sassolini. «Più che una pena infernale, la scena fa pensare a una partita di backgammon fra amici» – come osserva PONCHIA 2015a: 116, secondo cui si potrebbero leggere questi cerchietti come pesi di una bilancia, in riferimento alla mancanza di equilibrio nella gestione delle ricchezze che caratterizza ed accomuna i peccati di prodigalità e avarizia. Questa rappresentazione dimostra la non-conoscenza del testo, ovvero quella dell'interpretazione tradizionale del verso 27 del canto, presente nel codice nella variante: «uoltando pesi per forca di pop(p)e» (f. 6v). Invece di considerare la miniatura come illustrazione della pena, propongo di interpretarla come raffigurazione del peccato: a sinistra si troverebbero i prodighi con il viso sereno (e sono in pochi), mentre a destra gli avari, più frustrati e più numerosi.



Fig. 2 - *Inferno* VII: gli avari e i prodighi (Cod. It. 1, f. 6v).

4.2 *La rappresentazione del Minotauro e dei centauri*

Nel Codex Italicus 1 il canto XII dell'*Inferno*, l'ultimo canto che riporta il testo dantesco senza lacune, è corredato da quattro vignette; si tratta di un numero sorprendentemente alto, tenendo presente che, in media, due o al massimo tre illustrano gli altri canti del codice e due di esse sono particolari dal punto di visto iconografico. Il Minotauro di Budapest (Cod. It. 1. f. 10v, **Fig. 3**) risulta essere l'unica rappresentazione del mostro mitologico con il corpo umano e con la testa taurina nei manoscritti miniati tre-quattrocenteschi della *Commedia*. Tutti gli altri miniatori dell'epoca scelsero di dipingerlo con il busto umano e la parte inferiore bestiale, suggestionati secondo MAZZUCCHI 2004: 309 «forse dalla presenza nello stesso canto dei centauri, la cui morfologia non lasciava adito a dubbi». Mentre «l'iconografia classica disegna il Minotauro quasi esclusivamente con testa di toro e corpo di uomo» (FORTE 2014: 38), l'uomo medievale conobbe questa creatura mitologica dalla descrizione ovidiana dell'*Ars amatoria* «semibovemque virum semivirumque bovem» (II, 24) o da Isidoro (*Etym.* XI.iii. 9), che non sapeva dire quale parte fosse umana e quale taurina. Il testo del canto non rivela la concezione dantesca del Minotauro, né i commenti trecenteschi alla *Commedia* propongono un'interpretazione unanime, utile per ricostruirla²¹. La decisione del nostro miniatore, divergente dagli altri codici danteschi, rimane sorprendente considerando che il codice di Budapest «non si distingue affatto per una maggior aderenza alle

²¹ Per le possibili fonti dantesche e le posizioni della critica vedi: FORTE 2014.

fonti classiche. Nel caso degli altri guardiani mitologici-infernali ha preferito una soluzione “medievale”, raffigurandoli sostanzialmente da diavoli, piuttosto che una filologicamente più corretta» – come nota PONCHIA 2015a: 122. L’indicazione del postillatore anonimo lasciata a contorno della vignetta, che potrebbe chiarire se si trattasse di una scelta del miniatore, resta illeggibile.



Fig. 3 - *Inferno* XII: il Minotauro (Cod. It. 1. f. 10v).

Le altre creature mitologiche ibride del canto, i centauri, erano invece ben conosciute nel medioevo e gli illustratori dei codici potevano semplicemente copiarli dai bestiari. Secondo l’affermazione di MEISS (in BRIEGER/MEISS/SINGLETON 1969: I, 62, 95), solo il maestro del codice Chantilly modellò i suoi centauri in base a esempi classici; tutti gli altri illustratori di Dante nel Trecento seguirono tipi medievali. Stranamente il miniatore del Dante ungherese (Cod. It. 1. f. 11r, **Fig. 4**), come quelli dell’Egerton 943 e del codice Filippino della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, non ricorre all’iconografia corretta e più nota, disegnando i centauri come anime nude umane, senza alcun segno di natura ibrida. Ciò è motivato dalla razionalizzazione del mito del centauro da parte dei mitografi, la cui conoscenza è attestata anche da una chiosa dell’Ottimo Commento (*ad loc.*) che parla di «cento cavalieri [...] li quali come prima furono veduti dalla gente grossa essere a cavallo, stimarono che fusse uno animale l’uomo e il cavallo», come è stato rivelato da MAZZUCCHI 2004: 318-319. Nel Codex Italicus 1 tale soluzione rispecchia senza dubbio la volontà del postillatore che lasciò scritto sopra la vignetta: «tri uomini nudi cu(m) iii c(or)one [...] cadau(n) [...] tira un arco» (f. 11r), raffigurando così i centauri come semplici arcieri. Sotto l’influenza dell’istruzione, il miniatore del manoscritto di Budapest rappresenta i centauri dotati di corone, probabilmente confondendoli con i tiranni²², un gruppo di dannati che soffrono nel bollore del Flegetonte (vv. 104 sgg.).

²² Sulla rappresentazione dei centauri come tiranni ha richiamato l’attenzione Andrea Mazzucchi nel corso del convegno.



Fig. 4 - *Inferno* XII: i centauri (Cod. It. 1. f. 11r).

Le ultime due vignette corredanti il canto attestano di nuovo la scarsa conoscenza del testo, in quanto il luogo dove i centauri puniscono le anime viene riempito di diavoli neri, che nei caldai tormentano i peccatori.

4.3 *Le illustrazioni ai canti XXIV e XXIX dell'Inferno*

Il paesaggio della settima bolgia – pieno di serpenti e rettili ed evocante il deserto libico – e la pena dei ladri – le metamorfosi minuziosamente descritte che costituiscono le principali tappe narrative dei canti XXIV-XXV – ispirarono rappresentazioni dettagliate e fedeli al testo in quasi in tutti i manoscritti miniati della *Commedia*. L'illustratore del codice di Budapest, invece, mantiene soltanto alcuni degli elementi presenti nel testo dantesco e sostituisce il resto con i soliti *topoi* dell'immaginario infernale medievale. Nell'unica vignetta che decora i canti dei ladri (Cod. It.1. f. 20v, **Fig. 5**) si nota subito l'assenza della caratteristica della bolgia, i cumuli di innumerevoli serpenti che suscitavano timore nel viaggiatore Dante: «vidivi entro terribile stipa / di serpenti, e di sì diversa mena / che la memoria il sangue ancor mi scipa» (*If.* XXIV, 82-84). Il lettore resta perplesso vedendo delle fiamme che lambiscono le due anime. L'elemento della fiamma è presente nella maggior parte delle miniature dell'*Inferno* nel Codex Italicus 1, sulla base di altre rappresentazioni medievali dell'inferno. Ciò sarebbe comprensibile nel caso di Vanni Fucci, giacché egli viene trafitto da un serpente, prende fuoco e cadendo a terra diviene interamente cenere (*If.* XXIV, 97-105), ma in base al testo rimane inspiegabile la rappresentazione di un'altra anima nel fuoco.

Vanni Fucci è riconoscibile dal gesto delle "fiche", raffigurato dal nostro illustratore con la mano destra alzata, al posto di entrambe rivolte al cielo (*If.* XXV, 1-3) con l'indice levato. Generalmente, invece, già nelle miniature trecentesche il gesto delle "fiche" era rappresentato con la mano chiusa a pugno, infilando il pollice tra l'indice e il medio (es. cod. Pal. 313, 59 r, il cod. Filippino 60v, London Additional 19587 42r, Holkham misc. 48, p. 38, cfr. MAZZUCCHI 2001: 302-315).



Fig. 5 - *Inferno* XXIV: i ladri (Cod. It.1. f. 20v).

Alcuni dettagli sorprendenti sono motivati dalla versione del testo tramandato dal Codex Italicus 1: il copista decise di omettere i versi 79-90 del canto XXIV (f. 20v), i quali contengono la descrizione della bolgia che, secondo Dante, supera persino il deserto libico per numero e varietà di serpenti: «Più non si vanti Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cenci con ansifibena, // né tante pestilenzie né sì ree / mostrò già mai con tutta l'Etiochia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso è». Il canto XXV è ancora più mutilo nella versione del nostro codice: manca praticamente la metà del testo dantesco e sono state eliminate proprio le narrazioni delle metamorfosi, che trovarono magnifiche rappresentazioni nei codici Chantilly, Musée Condé 597, 169v e nel ms. Urb. Lat. 365 della Bibl. Apostolica Vaticana, (66v). C'è una lacuna al posto dei versi 38-79, che descrivono come al corpo di Agnello dei Brunelleschi si avvinghi un rettile di sei piedi (Cianfa Donati) e come i due si mescolino in un'unica faccia ibrida, che allo stesso tempo sembra incarnare due entità e nessuna; mancano anche le venti terzine che descrivono la terza metamorfosi, provocata da un serpentello acceso che trafigge l'ombelico di Buoso Donati causando una duplice metamorfosi, che dovrebbe indurre al silenzio i poeti delle metamorfosi antiche, Lucano e Ovidio.

Da ciò che resta di questi due canti nella versione del Codex Italicus 1, non sono decifrabili le loro caratteristiche chiave: la presenza dei serpenti e le trasformazioni. Nella vignetta viene quindi rappresentata la sola metamorfosi dell'unico personaggio qui nominato: Vanni Fucci.

Nell'illustrare i falsari afflitti dalla lebbra e/o dalla scabbia – grattandosi, le unghie delle anime punite portano via «la-scabbia» (f. 23v), cioè le desquamazioni della pelle; mentre Capocchio viene chiamato «l-altro leproso»²³ (f. 23v) – il miniatore del

²³ I commentatori sono perciò incerti riguardo all'identificazione della malattia: alcuni hanno ritenuto che l'infermità che affligge le anime sia la scabbia (es. Gabriele Trifon, *ad loc.*), e la parola

Codex Italicus 1 sembra semplificare oppure fraintendere la loro pena, omettendo i segni della malattia sulla pelle (Fig. 6, Cod. It.1. f. 23v). Invece, mentre tutti gli altri codici tre- e quattrocenteschi raffigurano le macchie causate in generale dalla lebbra (vedi: London, B.M. Yates Thompson 36, 53r, Chantilly, Musée Condé 597, 199v, Holkham misc. 48, p. 45²⁴), che però non sono menzionate nel testo, l'illustratore del nostro manoscritto è perfettamente aderente al canto XXIX dell'*Inferno*, in quanto raffigura le anime che si grattano, come viene descritto nei versi 79-81 nella versione del codice: «[...]ciascu(n) menava presto-l morso / de-l-u(n)ghie sopra se dila-gra(n) rabia / del picichor, che-non-a piu soccorso» (f. 23v). Inoltre, la figura a destra viene rappresentata nell'atto di "dismagliarsi", di staccarsi la scabbia con le unghie, come descritto nel verso seguente: «Chosi traeva(n) çiu l'o(n)ghie la scabia», e dopo nella domanda di Virgilio rivolta a Griffolino d'Arezzo: «O-tu che co(n) le dita ti dismale» (f. 23v). Per quanto riguarda la versione del canto riportata nel codice, possiamo notare come esso, pur essendo mutilo della gran parte del testo dantesco, sia coerente e renda chiaramente la concezione della pena subita dai falsari di metallo.

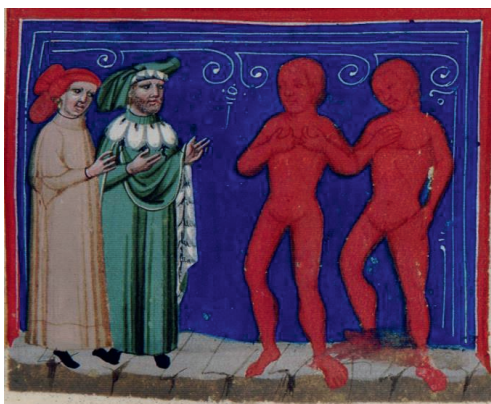


Fig. 6 - *Inferno* XXIX: i falsari di metallo
(Cod. It.1. f. 23v).

lebbroso sia soltanto una definizione generica per il 'malato'. Contro questa interpretazione si può argomentare che Dante, nella *Commedia*, usi la parola *scabbia* soltanto un'altra volta, dove essa va intesa in senso traslato (Pg. XXIII 49-51). Altri commentatori, invece, hanno supposto che sia la *scabbia* a stare per 'le croste della lebbra' (Francesco da Buti, *ad loc.*). Secondo una terza ipotesi, le anime soffrono di entrambe le infermità (Jacopo della Lana *ad loc.*), e così vengono superate le malattie terrene nell'aldilà. La soluzione più convincente è la dimostrazione che, nelle enciclopedie dell'epoca, la scabbia e la lebbra sono trattate insieme (vedi: Isidoro di Siviglia nelle *Etimologie*, IV, viii, 10).

²⁴ Il miniatore o postillatore del codice dantesco Holkham misc. 48 sbaglia nell'identificare Griffolino con Albero da Siena, senza dubbio a causa di una lettura errata della sua autopresentazione, che comincia così: «"Io fui d'Arezzo, e Albero da Siena", / [...] "mi fé mettere al foco"» (*If. XXIX*, 109-110).

Le illustrazioni ai canti XXIV e XXIX dell'*Inferno*, smentendo le affermazioni di VOLKMANN 1897: 17 e MEISS 1969: 45 delineanti un miniatore ignaro, dimostrano la conoscenza del testo da parte dell'artista – ovviamente non quello stabilito da Giorgio Petrocchi, ma quello della versione presente nel Codex Italicus 1.

4.4 *Le due vignette di Lucifero*

Come nel canto, così nelle miniature Lucifero è il personaggio e l'unità compositiva centrale, il che è dovuto al fatto che nell'arte, proprio a cavallo tra Duecento e Trecento, Lucifero diviene il centro simbolico dell'inferno e, dalla fine del Duecento, ne compare anche la funzione punitiva²⁵. Lo vediamo in due delle fonti artistiche dell'*Inferno* dantesco: il mosaico della cupola del Battistero fiorentino di San Giovanni (l'*Inferno* del *Giudizio universale* di Coppo di Marcovaldo, 1250-1270 c.), dove Satana domina l'inferno e dalla sua bocca pende la metà inferiore di un dannato, mentre, a destra e a sinistra, fuoriescono dalle orecchie due teste di drago, che divorano ciascuna un peccatore. Anche nel *Giudizio universale* di Giotto, Lucifero è dotato di due teste con serpenti che spuntano dalle orecchie, ma in questa raffigurazione altri due serpenti fuoriescono dalla parte inferiore. Si trovano perciò antecedenti in raffigurazioni artistiche per le tre facce (cfr. PASQUINI L. 2013), la posizione centrale, la grandezza straordinaria e la funzione punitiva del Lucifero di Dante.

La descrizione dantesca di Lucifero è molto dettagliata e non lascia quasi nulla all'inventiva del lettore come afferma PONCHIA 2015a: 128. La prima parte del canto contiene la sua rappresentazione esterna, che occupa ben dieci terzine: due descrivono la sua grandezza eccezionale; una la sua bruttezza; tre presentano le sue tre facce; due le sue ali; una il suo pianto; infine, un'ultima terzina mostra la bocca nell'atto di masticare i peccatori. La seconda parte del canto è dedicata alla descrizione del passaggio dei due poeti sul suo corpo, per dirigersi dal centro della Terra al purgatorio.

Nel Codex Italicus 1 proprio queste scene trovano rappresentazione nelle due miniature riferite al canto (**Figg. 7 e 8**), le quali sono due volte e mezzo più grandi delle altre presenti nel codice. L'artista esprime così la grandezza oggettiva di Satana, descritta in due terzine del canto (vv. 28-33), e in tal modo vuole anche suggerire l'importanza relativa di questa figura rispetto agli altri guardiani e personaggi dell'inferno. La dimensione, inoltre, ben diversa dalle altre miniature del codice, si può ricondurre a un errore editoriale, per cui alla fine della cantica si trova uno spazio vuoto più grande di un folio, mentre tra *Purgatorio* e *Paradiso* si trova soltanto una pagina vuota. Manca però la rappresentazione dei tre colori delle tre teste di Lucifero, il che è dovuto alla decisione del copista di scorciare la descrizione di questa terzina (*If. XXIV, 43-45*).

²⁵ Per la storia dell'iconografia del Diavolo vedi, oltre a BASCHET 1993, i vari articoli (es. PASQUINI L. 2013) e la recente monografia di Laura Pasquini (PASQUINI L. 2015).



Fig. 7 - *Inferno* XXXIV: Luciferò
(Cod. Ital.1. 27r).



Fig. 8 - *Inferno* XXXIV: Dante e Virgilio
escono dall'Inferno (Cod. Ital. 1. 27v).

Nella descrizione dantesca di Luciferò mancano gli attributi animaleschi – ad eccezione del pelo e delle ali di pipistrello –, mentre sono presenti in quasi tutti gli affreschi e i mosaici del tempo: il Luciferò tradizionale e i diavoli minori sono cornuti, hanno code e spesso anche piedi forcuti, artigli e becchi. Nelle illustrazioni di Luciferò dei codici danteschi questi attributi animaleschi diventano molto vistosi, seguendo più i modelli tradizionali o l'immaginazione degli illustratori che il testo di Dante.

Nei codici danteschi la rappresentazione delle corna è molto frequente e nell'immagine del codice lombardo (Firenze, B. Nazionale, B.R. 39, 141r), che risale al 1400 circa, appaiono anche delle zampe di uccello. Nel manoscritto di Chantilly (Musée Condé 597, 231r), invece, una coda di serpente si arrotola davanti a lui. La raffigurazione di Luciferò, nel manoscritto latino del Vaticano dalla segnatura 4776 (119r), ricorda quella di Cerbero: le due teste che guardano di lato si sono trasformate in teste di cani. Il codice napoletano (Londra, British Library,

Add. 19587, 58r), che risale al 1370 circa, rappresenta in un modo unico i piedi di Lucifero: a forma di coda di pesce divisa in due parti, che però terminano in zampe rostrate, le quali appaiono anche nell'illustrazione di Guglielmo Giraldi.

Il miniatore del nostro codice rappresenta un Lucifero con un solo attributo animalesco in più rispetto al testo, quello delle teste di drago, attingendo alle raffigurazioni artistiche dell'epoca. Due delle tre facce di Lucifero in entrambe le miniature vennero sbavate, probabilmente da un pio lettore. È una divergenza dal testo che, nel codice di Budapest, è Dante e non Virgilio ad uscire per primo dall'inferno, cedendo così il ruolo di guida a Dante. L'illustratore introduce anche un elemento assente nella descrizione dantesca, ossia una grande corona che cinge tutte e tre le teste, probabilmente influenzato dal primo verso del canto: «<V>Esila regis prodeu(n)t inferni», e dal verso: «lo imperador dil doloroso regno» (f. 26v).

5. Conclusioni

Nel presentare le ipotesi riguardanti la provenienza delle illustrazioni del Codex Italicus 1, delinea alcuni indizi che orientano verso una possibile commissione padovana. Due personalità di grande cultura legate alla corte angioina ungherese, Nicola Vásári e Niccolò di Dörögd, appartenenti alla scorta di Elisabetta, nel 1343 attraversarono la città e abbiamo conoscenza di altri codici illustrati commissionati in quel tempo.

Riguardo alla questione dibattuta sulla cultura del miniatore, il contributo fornisce alcuni punti di riferimento: le miniature del codice nel caso dei canti XXIV, XXIX e XXXIV dell'*Inferno*, senza dubbio illustrano la versione della *Commedia* presente nel Codex Italicus 1. Ciò dimostra che il miniatore lavorò non soltanto in base alle istruzioni lasciategli dal postillatore, ma conobbe almeno una parte del testo, benché avesse scelto in altri casi di seguire la tradizione figurativa medievale (rappresentando per esempio come diavoli i guardiani dell'*Inferno*) più che il testo dantesco.