Università degli Studi di Napoli Federico II

Dottorato di ricerca in Filologia

Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato

Ciclo XXXII

I manoscritti miniati dell'*Eneide* e della *Divina Commedia*: modelli e interferenze

Candidato: Dott.ssa Arianna Starace

Tutore: Prof. Andrea Mazzucchi

Napoli 2020

A Ida e Fabio.

Introduzione

Per una storia della tradizione iconografica nei codici virgiliani e danteschi

Mantua Virgilium qui talia carmine finxit,
Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit.

Il distico, che compare in due cartigli nella miniatura d'apertura del celeberrimo codice virgiliano appartenuto a Petrarca, esprime icasticamente – e ricorsivamente, dato che è utilizzato proprio a commento dell'immagine che lo rappresenta – il significato accordato all'immagine quale *commento visuale* all'opera alla quale si accompagna. Il frontespizio affidato a Simone Martini[1] carica su Servio il compito di *disvelare* – letteralmente spostando un velo – al lettore il significato dell'opera di Virgilio, rappresentato come il suo Titiro seduto sotto un ampio faggio, con una penna e un codice sulle gambe. Simone rappresenta Servio che svela Virgilio, ma rappresenta Virgilio stesso, svelandolo e interpretandolo a sua volta secondo un altro codice espressivo, quello visuale. In un gioco di rimandi il distico, aggiunto probabilmente dalla stessa mano di Petrarca[2], rivela a sua volta il significato dell'immagine che svela il significato della parola.

Il senso che la rappresentazione visuale riveste all'interno del codice è così esplicitato attraverso l'affermazione dell'importanza dell'immagine che Petrarca

[1] La miniatura a tutta pagina fu realizzata dopo il recupero del manoscritto nel 1338, aggiungendo un bifolio ai "ventisette fascicoli regolarissimi di dieci fogli ciascuno" dopo il primo bifolio di guardia, cfr. G. Billanovich, *Il Virgilio del giovane Petrarca*, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, École Française de Rome, Roma, 1985, pp. 49-64, in particolar modo alle pp. 55 e 63. Probabilmente la realizzazione della miniatura è da collocare intorno al 1340, cfr. M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*, George Braziller, New York, 1974, pp. 55-56.
[2] Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, H. Champion, Parigi, 1907, I, p. 141.

desidera far emergere nel manoscritto Ambrosiano, il quale si colloca al principio di una più vasta ripresa di una tradizione iconografica per molti secoli negletta, soprattutto in considerazione dello scarto tra la irrisoria consistenza di manoscritti miniati virgiliani fino almeno al XIV secolo e l'indiscussa e preponderante rilevanza letteraria e storica del poeta mantovano.

Sebbene Virgilio sia l'autore latino di cui conserviamo i manoscritti miniati più antichi, infatti, la loro eredità iconografica rimane pressoché non raccolta[3] - relativamente all'iconografia virgiliana, perché se ne possono rintracciare invece altre interferenze, come vedremo - fino almeno alla fine del XV secolo.

Nel corso del XIV e XV secolo assistiamo all'*exploit* dell'illustrazione libraria che si accompagna ai manoscritti danteschi, la quale ha fatto interrogare molti sull'effettivo ruolo che i manoscritti miniati e i soggetti iconografici virgiliani potrebbero aver avuto nell'immaginario dei miniatori e dei committenti impegnati nell'operazione intellettuale della traduzione in immagini che fanno da commento visuale al testo dantesco. Tenendo conto della più diffusa illustrazione libraria di Virgilio nel XV secolo emerge anche la necessità di indagare un possibile rapporto inverso, ovvero l'ipotesi che la tradizione miniata dantesca abbia fatto da traino per la rinnovata produzione di illustrazioni a commento del testo virgiliano. È dall'interesse per le intersezioni tra queste due tradizioni iconografiche – a volte accomunate dall'attività degli stessi miniatori che illustrano sia la *Commedia* che l'*Eneide* o l'opera virgiliana – che nasce lo spunto per la presente ricerca, volta a ripercorrere in maniera più sistematica una tradizione dell'iconografia virgiliana, con speciale interesse per il VI libro dell'*Eneide*, per permetterne un più agevole confronto con la ben più cospicua tradizione di manoscritti miniati danteschi. A tale scopo sono stati presi in esame

[3] La notizia che il manoscritto fosse finito nelle mani di Giovanni Pontano e circolasse in ambiente umanistico nel XV secolo resta fortemente dubbia ed è probabilmente frutto di una voce piuttosto che una realtà, derivata forse da una notizia di Fulvio Orsini, possessore del manoscritto nel XVI secolo. Cfr. anche P. De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections et à l'étude de la Renaissance*, in «Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes. Sciences philologiques et historiques», 74, 1887.

e riuniti qui in un'analisi dettagliata delle singole miniature e che tenga conto anche di dati codicologici quei manoscritti virgiliani che più probabilmente potrebbero offrire spunto per un confronto con le miniature dantesche, ovvero i codici che contengano illustrazioni e soggetti del VI libro dell'*Eneide*, dedicato alla discesa di Enea negli Inferi.

La relativa esiguità dei manoscritti miniati dell'*Eneide* rispetto alla fortuna dell'opera è un dato che è stato notato da molti tra coloro che si sono orientati allo studio di questa tradizione, insieme alla considerazione che nessuno si sia mai dedicato a uno studio complessivo e approfondito di tutti i manoscritti virgiliani illustrati di cui abbiamo notizia.

L'affermazione iniziale di Jeanne Courcelle in un suo studio degli anni '80[4] è abbastanza *tranchant*: "*Les manuscrits virgiliens illustrés sont rares*". La pietra di paragone è rappresentata dalla più continua produzione, anche nell'Alto Medioevo, di illustrazioni di manoscritti di Tito Livio, di Ovidio, di Terenzio e di Prudenzio. In particolar modo sia la studiosa di iconologia che Pierre Courcelle, in un importante volume apparso in quel periodo sulla fortuna di Virgilio[5] che riassumeva anni di ricerche, evidenziano come allo stato della loro ricerca non esistesse una tradizione di manoscritti illustrati virgiliani tra il VI e il X secolo e, dato molto importante, non si potessero trovare nei testimoni da loro studiati le stesse tradizioni iconografiche dei noti esemplari di manoscritti virgiliani miniati tardo-antichi, sebbene questo dato sarà ulteriormente indagato alla luce di nuove considerazioni su alcuni testimoni che potrebbero in realtà recuperare proprio quelle tradizioni. Parrebbe, da ciò che la trasmissione del testo ci ha consentito di conoscere, che un autore come Terenzio, di cui ritroviamo un cospicuo numero di manoscritti miniati a partire dal IX secolo, abbia avuto una riscoperta ed un successo molto precoce a livello di illustrazione rispetto a

[4] J. Courcelle, *Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits du X^e au XV^e siècle*, in *Lectures Médiévales de Virgile*. Actes du colloque, Roma, 25-28 octobre, 1982, École francaise de Rome, Roma, 1985, pp. 395-409.

[5] P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Institut de France, Parigi, 1984.

Virgilio, soprattutto in considerazione del fatto che è stato ipotizzato che nel caso di Terenzio le miniature dei manoscritti siano riconducibili a un unico modello tardoantico, ovvero che le illustrazioni dei vari manoscritti di età carolingia derivassero tutte da un archetipo di V secolo[6] rendendo di fatto possibile individuare una linea iconografica ininterrotta. Non è assolutamente possibile, secondo la studiosa, affermare la stessa cosa nel caso di Virgilio, anche in presenza dei due celebri manoscritti tardo-antichi, il Vat. lat. 3225 e il Vat. lat. 3867, rispettivamente conosciuti come Virgilio Vaticano e Virgilio Romano, i quali non sembrano avere avuto una fortuna nell'impostazione di una linea iconografica nella tradizione virgiliana medievale. Il motivo dell'interruzione di questa tradizione miniata è da ricercare probabilmente anche nel fatto che questi manoscritti risultassero difficilmente accessibili per lunghi secoli. Non soltanto si perde la scelta di temi e cicli illustrativi, ma anche l'impostazione stessa della miniatura, che raramente risulta caratterizzata da grandi riquadri in cui l'immagine sembra avere lo stesso *status* del testo. A partire dall'epoca carolingia, infatti, viene preferito un tipo di illustrazione confinato generalmente nei capilettera o, laddove a piena pagina, con funzione strutturale di divisione tra le opere o di prologo a una di esse, rendendo quindi evidente la frattura con la tradizione illustrata del Virgilio Vaticano, come risulterà più evidente nel corso di questa trattazione. Tuttavia, allo stato attuale della conoscenza dei manoscritti virgiliani miniati è da sottolineare come in alcuni di essi[7] non sia presente questa tipologia di illustrazione, ma si preferisce un ciclo illustrativo continuo (seppure, in un caso, bruscamente interrotto) caratterizzato da grandi miniature tabellari poste generalmente in *bas de page*; sarà dunque interessante, nel corso di questa

[6] Cfr. D. H. Wright, *The organization of the Lost Late Antique Illustrated Terence* in *Medieval manuscripts of the Latin Classics: Production and Use proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500*, Red Gull Press, Los Altos Hills e Londra, 1996, pp. 41ss.; L. W. Jones, *The archetypes of the Terence miniatures*, in «*The Art bulletin*», vol. 10, 1, New York, 1927 e L. W. Jones – C. R. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, 1931.

[7] Come ad esempio nel caso del ms. lat. 7939A della *Bibliothèque Nationale de France* e nel ms. 492 della Biblioteca Riccardiana.

ricerca, indagare le possibili tradizioni che hanno potuto influenzare questa deviazione dalla più usuale o diffusa illustrazione medievale e rinascimentale.

Il problema della tradizione manoscritta nell'alto medioevo di Virgilio è, in realtà, più generale. Il dato relativo all'assenza di manoscritti miniati è infatti chiaramente connesso a ciò che è stato evidenziato dagli studi di Louis Holtz sulla tradizione manoscritta virgiliana nell'Alto Medioevo[8], che evidenza per differenza l'importanza della riscoperta carolingia. Quando Virgilio ricompare con più forza nel quadro della *renovatio* carolingia è anche grazie allo studio e all'interesse che per il Poeta hanno avuto gli Irlandesi del VII secolo prima e gli Anglosassoni dell'VIII secolo dopo, seppure con il paradosso che sembrerebbe che presso i maestri insulari i commentari virgiliani precedano il testo stesso virgiliano. L'importanza fondamentale del commento a Virgilio anche nelle epoche successive, tra l'altro, viene icasticamente rappresentata in una delle più celebri illustrazioni al testo virgiliano, quella contenuta nel manoscritto appartenuto a Petrarca e fatto comporre dal padre. Il famoso manoscritto Ambrosiano A 79 *Inf.* fu arricchito per volontà di Francesco Petrarca con un frontespizio decorato ed illustrato da Simone Martini, presente in quel periodo ad Avignone. Il progetto illustrativo dell'illustre committente conferisce un'assoluta preminenza alla figura del commentatore: è infatti Servio che indica il poeta Virgilio, disteso sotto un albero alla maniera di Titiro, illuminandoci non solo sull'interpretazione della prima *Ecloga* da parte dei commentatori virgiliani, ma anche sulla loro stessa importanza nell'interpretazione e nella lettura delle opere del poeta. La ricezione di Virgilio tramite i commenti risulta fondamentale nell'analisi dell'iconografia, in quanto dovrà essere verificato in maniera puntuale se si può affermare anche nel caso di Virgilio – come ad esempio in quello di Dante – che l'illustrazione è interpretabile in certi casi come una vera e propria glossa illustrata, ovvero come un elemento paratestuale che cerca di

[8] L. Holtz, *La redécouverte de Virgile aux VIII^e^ et IX^e^ siècles d'après les manuscrits conservés*, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982*), École Française de Rome, Roma, 1985, pp. 9-30.

fornire un preciso indirizzo alla fruizione e interpretazione del testo e che segue o orienta il dibattito critico intorno ad esso.

Un altro elemento – ma non certamente il solo – che potrebbe spiegare la carenza di manoscritti miniati virgiliani anche in epoca carolingia al di là di una fisiologica perdita di testimoni è il dato, sempre evidenziato da Holtz, che i manoscritti virgiliani superstiti di quel periodo sono perlopiù edizioni che potremmo definire scolastiche, precedute da una biografia o più biografie di Virgilio, ad esempio la *Vita* di Svetonio-Donato, caratterizzate dalla presenza di riassunti in versi come quelli pseudo-ovidiani e da glosse che facilitano e spiegano il testo. Si tratta cioè di manoscritti in cui sono confluiti molti elementi originariamente presenti nei commentari, probabilmente per esigenze didattiche, e che quindi erano destinati ad un uso molto diverso da quello che ritroviamo nei lussuosi manoscritti miniati di XIV e soprattutto di XV secolo, dove tuttavia compaiono spesso in forme molto raffinate e calligrafiche, spesso evidenziate da iniziali decorate, anche questi elementi paratestuali, soprattutto gli *Argumenta* pseudo-ovidiani.

Più in generale, tuttavia, andando al di là dei singoli casi di una tradizione illustrata che riparte dall'epoca carolingia tenendo conto anche di quella tardoantica come nel singolare caso di Terenzio, il vero e proprio nuovo slancio dell'illustrazione dei classici si ha soltanto a partire dal XII secolo e soprattutto oltre. Nelle fasi precedenti, infatti, seppure la miniatura rimanga una pratica dei diversi centri scrittori generalmente legati alle grandi abbazie, essa è perlopiù confinata all'illustrazione di testi liturgici. I pochi autori che vengono miniati sono quelli che, in un certo senso, richiedono per lo stesso genere testuale un'esplicazione anche visiva: non è un caso che venga miniato Terenzio o il Seneca delle tragedie, in quanto il testo teatrale – pensato per la rappresentazione o meno – poteva richiedere più facilmente la necessità di mostrare ciò che il semplice dialogo scritto non riusciva a fare, configurandosi come una vera e

propria didascalia di scena[9]. A ciò va aggiunto che la tradizione dell'illustrazione medievale sembrerebbe essere scarsamente innovativa non tanto o non soltanto nel tipo di rappresentazione – sarà da indagare ulteriormente, appunto, se è vero che la tradizione tardoantica dei manoscritti miniati virgiliani rimane realmente senza eredità medievale, e se quindi la tradizione dell'illustrazione che in questo periodo si sviluppa abbia altre fonti -, quanto nel fatto che non sarebbero mai stati miniati almeno fino al XIII secolo autori che non fossero accompagnati da una illustrazione già nel periodo antico[10].

Il primo dei due esemplari tardo-antichi, il cosiddetto Virgilio Vaticano conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana come Vat. lat. 3225, contiene, nella forma di miniature tabellari, 50 illustrazioni rimanenti delle probabili 280 originarie[11] che riguardano *Georgiche* ed *Eneide*. Il codice, prodotto probabilmente nell'ambiente di Quinto Aurelio Simmaco, in un contesto fortemente ancorato alle tradizioni pagane, rimase in Italia verosimilmente fino al IX secolo; successivamente fu a Tours intorno all'840, dove infatti alcune delle sue immagini furono utilizzate nella produzione della cosiddetta prima Bibbia di

[9] Cfr. G. Brugnoli, *La parola dipinta. Teorie e forme della visualizzazione dei classici latini* in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Palombi, Roma, 1996.

[10] Cfr. F. Avril, *Gli autori classici illustrati in Francia dal XIII al XV secolo*, in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma, 1996, p. 87.

[11] Una descrizione accurata delle miniature contenute nel manoscritto, comprensiva di una ricostruzione della possibile forma originaria del codice, è contenuta nel lavoro di D. H. Wright, *The Vatican Vergil: A Masterpiece of late antique art,* University of California Press, Berkeley, 1995, alla cui bibliografia rimando, nella sconfinata produzione di studi su un manoscritto così rilevante non solo per lo studio dell'iconografia virgiliana, ma in quanto tra i più antichi codici del mondo latino che possediamo insieme agli altri esemplari virgiliani quali il Virgilio Mediceo (Biblioteca Medicea Laurenziana, Laurenz. pl. 39.1), primo manoscritto virgiliano datato, del 494, il Virgilio Romano (Vat. lat. 3867), il Virgilio Palatino (Pal. lat. 1631) e il cosiddetto Terenzio bembino (Vat. lat. 3226). Cfr. anche J. Ruysschaert, *Naissances et survivances des illustrations du «Virgile Vatican» et du «Virgile romain»*, in «Actes du XIIIe Congrès de l'Association internationale des bibliophiles, 23-29 septembre 1983», Edimburgo, 1985, pp. 53-72. Cfr. Anche K. Sloane, *Epic Illustrations: Vergil's Aeneid in the Vergilius Vaticanus*, in «Penn Humanities Forum on Word & Image», 2005-2006.

Carlo il Calvo, databile intorno all'846[12]. A conferma della sua permanenza lì sono anche alcune note marginali databili al IX secolo[13]. Il codice ricompare nell'ambiente di Raffaello perché una delle sue raffigurazioni è stata la base de *Il Morbetto*, ora perduto; Bembo, venutone in possesso probabilmente a Roma agli inizi del Cinquecento, lo lascia in eredità al figlio Torquato che lo venderà a Fulvio Orsini nel 1579, dal quale deriva la notizia che il manoscritto, prima di essere posseduto da Bembo, fu anche di Pontano, senza che tuttavia se ne abbiano altre prove o conferme[14]. Solo a partire da questo momento, infatti, si assiste alla riproduzione significativa di miniature e disegni tratti dalle miniature del manoscritto, a partire dall'opera citata di Raffaello, poi riprodotta in disegni di Marco Dente e di Marcantonio Raimondi; infine, nel primo atlante di Roma antica pubblicato a Roma nel 1527 da parte di Fabio Calvo, un erudito al servizio di Raffaello, compaiono monumenti così come raffigurati nel manoscritto[15]. L'unico caso più antico confermato sembrerebbe, quindi, quello della Bibbia di Carlo il Calvo di cui si è scritto sopra.

Il Virgilio Romano[16], conservato nella stessa biblioteca con la segnatura Vat. lat. 3867, probabilmente più tardo e prodotto non verso l'inizio ma verso la fine

[12] Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 1, c.386v: il manoscritto, nella sezione contenente la storia di San Paolo, ha tratto la figura di Enea e di Acate dalla scena del Vaticano in cui Enea ed Acate si rivolgono alla Sibilla, c. 45v.

[13] Cfr. M. C. J. Putnam – J. M. Ziolkowski, *The Virgilian tradition: the first fifteen hundred years*, Yale university press, New Haven, 2008, p. 439.

[14] Cfr. Ruysschaert, *Naissance et survivances*, op. cit., p. 53, dove, tuttavia, viene data credibilità alla voce che il manoscritto ricomparisse presso Giovanni Pontano; confermata è la notizia che fosse confluito nelle biblioteche prima di Pietro Bembo e poi di Fulvio Orsini.

[15] Ivi, p. 65, dove è presente un breve *excursus* su tutte le copie di miniature tratte del manoscritto a partire dal XVI secolo fino al XIX secolo, per cui cfr. anche J. Ruysschaert, *Lectures des illustrations du «Virgile Vatican» et du «Virgile romain»*, in: «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», 73, 1991, pp. 25-51.

[16] Anche in questo caso la bibliografia relativa al manoscritto è sterminata; per ciò che concerne più nello specifico l'iconografia un lavoro di primaria importanza è quello di D. H. Wright, *The roman Virgil and the origins of medieval book design*, The British Library, Londra, 2002 e D. H. Wright, *Codicological notes on the Vergilius Romanus*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1992 e ancora Ruysschaert, *Naissance et survivances*, op. cit., pp. 53-72.

del V secolo[17] o a Roma o, come qualcuno ipotizza, a Ravenna[18], sembra non appartenere allo stesso ciclo illustrativo dell'altro esemplare tardoantico, soprattutto per ciò che concerne l'*Eneide*. Sebbene anche in questo caso gran parte delle illustrazioni sia andata perduta e non ne sia consentito un confronto sistematico e puntuale, non esiste un caso in cui sia rappresentata la stessa scena nei due manoscritti. Anzi, come faceva notare Wright[19], in almeno un caso è possibile escludere la presenza dello stesso soggetto illustrativo all'interno di un libro. In un luogo del Virgilio Vaticano, infatti, alcune miniature molto ravvicinate relative al VII libro fanno escludere che tra di esse possa essere contenuta una illustrazione relativa ad Ascanio che colpisce il cervo di Silvia, presente e sopravvissuta, invece, nel Virgilio Romano. Se ne deduce che, almeno in questo contesto – e ciò si va aggiungere al dato che non è presente alcun soggetto iconografico identico – il ciclo narrativo a cui i due manoscritti attingevano (se dobbiamo escludere l'ipotesi che ne inaugurassero uno nuovo) fosse totalmente differente e che quindi nella tarda antichità circolassero almeno due tradizioni iconografiche differenti. In ogni caso l'iconografia del codice, alla pari del Virgilio Vaticano, sembra essere scomparsa e non aver dato origine a sua volta a un ciclo iconografico dell'*Eneide* in tutta la tradizione illustrativa medievale. Il manoscritto, come il Vaticano, rimase probabilmente in Italia almeno fino al VII secolo; le successive tracce lo collocano dopo il IX secolo nell'abbazia di Saint-Denis, forse dopo un periodo di possesso da parte della corte di Carlo Magno ad Aquisgrana: sia intorno all'865 che nel 1441-1443 sono presenti segnali che fosse conservato a Saint-Denis[20]; lo ritroviamo poi nell'inventario della Biblioteca Vaticana del 1475 e sappiamo che fu studiato da

[17] Wright, *The Roman Vergil*, op. cit., pp. 57 e 52 ipotizza una datazione intorno al 480 sulla base dello stile delle miniature e della capitale rustica utilizzata per la scrittura.
[18] In merito al luogo di produzione del Virgilio Romano cfr. anche M. Bernabò, *Virgil Illustrated in Gaul: A Reassessment*, in «Bizantinistica», s. II, a. 16, 2014/2015.
[19] Wrigth, *The Vatican Vergil*, op. cit., pp. 94-96.
[20] Cfr. Wright, *The Roman Vergil*, op. cit., p. 68, in cui viene precisato che Heric of Auxerre cita un errore del manoscritto (*Minoeia*, *Aen*. VI 14) nella sua Vita di San Germano, mentre successivamente compare la nota di possesso dell'abate Jehan Courtoys.

Poliziano nel 1484 e nel 1488, il quale basò su di esso la sua congettura sull'esigenza di ristabilire la corretta grafia di Virgilio[21] come "Vergilius" contro il medievale "Virgilius".

In ogni caso, nelle illustrazioni all'opera virgiliana di XIV e XV secolo, ovvero quando si assiste alla nascita e allo sviluppo del fenomeno in forme più consistenti, l'eredità della tradizione iconografica tardo-antica, così come conservata nei due esemplari di cui si è scritto, è quasi del tutto assente, se non per pochi motivi che potrebbero essere stati influenzati anche mediante altri tramiti, che ne sia ragione o meno la mancata conoscenza della tradizione dei due codici più antichi.

Entrambi i manoscritti contenevano originariamente *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*; solo il Virgilio Romano contiene anche i cosiddetti *Argumenta* pseudo-ovidiani preposti al vero e proprio testo virgiliano al principio di ciascun libro di *Georgiche* ed *Eneide*, tetrastici per le *Georgiche* e monostici più decastici per l'*Eneide*. Gli *Argumenta* dell'*Eneide* sono quelli trasmessi nella *Anthologia Latina* sotto il nome di Ovidio (*Anth*. 1) e che nei manoscritti medievali appaiono molto spesso segnalati come *versus Ovidii Nasonis*, così come nella maggior parte dei manoscritti umanistici del XV secolo appartenenti al nostro *corpus*. Oltre a questi elementi è spesso presente anche un falso proemio di quattro versi all'*Eneide*, "*Ille ego*…" conosciuto come preproemio all'*Eneide* e che è sicuramente più tardo dell'opera, probabilmente postovidiano, ma che viene aggiunto in molti manoscritti o come elemento paratestuale o, addirittura, come se fosse considerato realmente l'incipit dell'*Eneide*. In questi casi la decorazione, lungi dall'essere un elemento ornamentale vuoto di significato, ci aiuta ad orientarci sullo *status* del testo nella concezione di chi redigeva il codice: una iniziale illustrata prevista alla "I" di *Ille* piuttosto che alla "A" di *Arma* ci lascia ad esempio intendere che era quello ad essere considerato come incipit

[21] D. H. Wright, *Vergilius Vaticanus. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Latinus 3225 der Biblioteca Apostolica Vaticana. Commentarium*, Graz, 1984, p. 13.

dell'opera, o una semplice iniziale decorata "I" trattata alla stregua degli altri elementi paratestuali ci lascia interpretare il preproemio nel suo ruolo più proprio.

Il Virgilio Vaticano è fortemente mutilo: delle originarie circa 440 carte ne rimangono oggi 75. Rimangono, relativamente alle illustrazioni, solo 9 miniature dei libri III e IV delle *Georgiche*, con cui si apre la sezione sopravvissuta del codice, a cui si vanno ad aggiungere le 41 restanti dell'*Eneide*. La prima scena dell'*Eneide* si riferisce ai versi 418-420 del I libro: si tratta di Enea e Acate che trovano Cartagine in costruzione. Probabilmente una miniatura-frontespizio era pensata per l'inizio del libro; almeno altre due precedevano questa[22]. Le miniature rimanenti illustrano porzioni dei libri II-XI, con una sola miniatura per l'VIII. Si tratta di miniature tabellari caratterizzate da un bordo rosso, in sei casi di formato quasi quadrato e a pagina intera, le altre volte meno alte che lunghe, ma di formato variabile e inserite all'interno della colonna di testo, senza tuttavia seguire uno schema ricorrente nella loro disposizione sulla pagina. Sono infatti poste sia in alto che in basso, ma anche al centro; generalmente, però, come dei veri e propri commenti visuali, sono collocate prima dei versi a cui fanno riferimento in un forte rapporto testo-immagine, anche se in molti casi la rappresentazione di più scene in una – che, come vedremo, rimane una caratteristica del formato codice – rende più stretto il rapporto testuale con il primo degli episodi raffigurati. Dei sei casi in cui la miniatura è a pagina intera, solo due sono frontespizi in apertura di un nuovo libro.

L'ipotesi fortemente sostenuta da Wright è che le illustrazioni del manoscritto, almeno relativamente all'*Eneide*, avessero come modello un ciclo illustrativo su rotolo papiraceo.

[22] Wright, *The Vatican Vergil*, op. cit., p. 20, sostiene che almeno una di essa contenesse come soggetto la caccia ai cervi di cui rimane qualche pigmento sulla c. 11r.

Le testimonianze di illustrazioni su rotolo di papiro[23] sono talmente poche da non poterne tracciare una storia credibile e generale. Tuttavia, alcune caratteristiche isolate che marcano ogni esempio di tale tipologia illustrativa sono state riscontrate soprattutto nel forte rapporto testo-immagine – considerato anche che in molti casi l'origine dell'illustrazione sta nell'esigenza di allegare al testo scientifico o matematico una immagine esplicativa e quindi necessaria – e nell'assenza di sfondi e bordi. Nella maggior parte dei casi, inoltre, la disposizione spaziale del disegno è varia all'interno della colonna di testo; pur non superandone quasi mai la larghezza, non si assiste frequentemente – con notevoli eccezioni, tuttavia - al caso in cui tutte le illustrazioni siano collocate alla stessa altezza. Un tale strumento scrittorio è stato considerato il più plausibile per contenere, in un sistema di forte rapporto testo-immagine, un ciclo iconografico completo da cui poter trarre quindi agevolmente sia testo che immagini e che, infine, corrisponda alla modalità illustrativa del *cyclic method*[24]. Un tale metodo di rappresentazione, a differenza del *monoscenic method* che prevede l'elezione di un singolo episodio estratto dal suo contesto narrativo, o del *simultaneous method* che racconta più episodi in uno e rompe l'unità di tempo e di azione, concepisce l'illustrazione di un intero episodio narrativo attraverso diverse scene successive e separate, ciascuna tendenzialmente rispettosa dell'unità di tempo e azione. Si tratta proprio del sistema che, oltre che nell'Iliade Ambrosiana, altro importantissimo manoscritto tardoantico illustrato, ritroviamo

[23] Molto interessante a tal proposito è la ricostruzione delle caratteristiche di un tale tipo di illustrazione a partire dai pochi casi sopravvissuti contenuti in K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Studies in Manuscript Illumination, Number 2),* Princeton University Press, Princeton, 1947, con un occhio di riguardo alle sopravvivenze del cosiddetto *papyrus-style* nell'illustrazione dei codici, i quali nascono già di per sé con potenzialità totalmente differenti e quasi subito sfruttate dai miniatori impegnati nella loro decorazione, sebbene permanenze di uno stile di ascendenza papiracea – ad esempio l'interruzione della colonna del testo per l'inserzione di disegni senza bordi né sfondi – rimangano in alcuni esemplari almeno fino all'epoca carolingia, cfr. anche D. H. Wright, *The Inheritance of the Papyrus Style of Illustration in Early Latin Literary Codices*, in «Dumbarton Oaks Papers», 50, 1996, pp. 199- 208.

[24] Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, op. cit., pp. 17 segg. e 39 segg.

nel Virgilio Vaticano. Rispetto ad altre tipologie di supporti per rappresentazioni visuali, il codice impone che sia lo scriba e non l'illustratore a organizzare la pagina in maniera tale da prevedere illustrazioni legate a una specifica porzione di testo, a cui generalmente, per cicli così estesi di illustrazione, i vari disegni sono strettamente legati e quindi collocati - con alcune eccezioni dovute a fraintendimenti, errori o specifiche esigenze - immediatamente prima o immediatamente dopo la porzione di testo a cui si riferiscono. In quel processo che vede la progressiva sostituzione del rotolo con il codice che parte dal I/II secolo d.C. per culminare nel V secolo d.C., si verifica che i nuovi codici illustrati ricopiati da archetipi in papiro, codici di quei secoli o anche molto successivi, contengano qualche traccia diretta o indiretta del loro modello originario. Terenzio, che costituisce il testo classico più rappresentativo dell'illustrazione libraria dal IX al XII secolo[25] – a differenza del nostro Virgilio, come vedremo poco attestato per ciò che concerne l'illustrazione in quel periodo – contiene nel suo manoscritto illustrato più antico, il Vat. lat. 3868 conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana e risalente all'inizio del IX secolo, evidenti tracce del cosiddetto *papyrus-style*, con personaggi che di quando in quando interrompono la continuità della colonna e sono inseriti all'interno del testo senza prevedere cornici o bordi, ma didascalie che ne indicano l'identità. La presenza di un medaglione con il ritratto dell'autore all'inizio del codice rappresenta un'altra eredità caratteristica del papiro, in cui il ritratto autoriale era presente forse

[25] Molto probabilmente una copia di Terenzio illustrata fu prodotta intorno al 400 d.C. a Roma e fu copiata almeno quattro volte in epoca carolingia prima di scomparire, cfr. L. W. Jones, *The archetypes of the Terence miniatures*, in «*The Art bulletin*», vol. 10, 1, New York, 1927; L. W. Jones – C. R. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, 1931; *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di M. Buonocore, Palombi, Roma, 1996, pp. 168-176, 191-192, 200-201, 218-223 che riguardano il codice Vat. Lat. 3868; il codice del IX/X secolo prodotto a Reims conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, H 75 inf.; il codice prodotto in Francia del X/XI secolo ora alla Vaticana, Arch. Cap. S. Pietro H. 19 – ricopiato dal Vat. lat. 3868; il codice probabilmente di Tours del XII secolo alla Vaticana, Vat. lat. 3305; cfr. anche D. H. Wright, *The Organization of the Lost Late Antique Illustrated Terence,* in *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use*, a cura di C. Chavannes-Mazel, Red Gull Press, Los Altos Hills, 1996, pp. 41-56.

all'inizio di ciascun rotolo illustrato nelle modalità presenti anche in questo codice. Si tratta di una modalità illustrativa che non ritroviamo quasi mai nelle miniature dei codici virgiliani e che per Terenzio ha fatto non solo presupporre la ripresa di un ciclo iconografico antico su papiro, ma conferma la sua eredità ben testimoniata anche in epoca altomedievale, eredità che, come abbiamo detto e come si vedrà, non è altrettanto raccolta e tramandata nel caso dei codici miniati virgiliani se non in pochissimi casi controversi.

Il Virgilio Vaticano costituirebbe uno dei primi esemplari – se non il primo – di un codice di lusso virgiliano e alcuni indizi lascerebbero dunque ritenere, come dicevamo, che le illustrazioni non fossero create *ex novo* né riprese da altre tipologie di supporto, ma riadattate all'interno di cornici e con l'aggiunta di sfondi – sfruttando quindi alcune specifiche potenzialità del nuovo supporto scrittorio – da un ciclo su papiro. Evidenze di questo riadattamento sarebbero, ad esempio, nella scena presente alla c. 24v, in cui viene rappresentata la scena del sacrificio e del ritrovamento di Polidoro[26] in una organizzazione spaziale che lascia emergere in maniera manifesta quanto la sezione superiore della miniatura sia solo di "riempimento" rispetto a un'originale rappresentazione di un formato diverso. Mentre questa scena, infatti, occupa l'intera pagina in un formato quasi quadrato, l'archetipo conteneva probabilmente scene in un formato rettangolare molto più largo che alto, o singoli episodi come quelli rappresentati dai personaggi che ritroviamo nel più antico manoscritto di Terenzio prima citato. Nella miniatura in questione tutti gli elementi sono contenuti nella sua porzione inferiore, con la scena del sacrificio a sinistra e quella di Enea che strappa i rami dall'albero sanguinante che si rivela poi Polidoro a destra. Al di sopra di essi, una verticalizzazione dell'albero è funzionale a riempire la scena anche nella parte superiore, alla cui sinistra compare un edificio di difficile interpretazione – forse *Aeneadae* – che il miniatore non ricavava evidentemente dal modello e uno sfondo dipinto che si estende immotivatamente in alto, senza altri elementi

[26] Cfr. Wright, *The Vatican Vergil*, op. cit., p. 28.

funzionali e connessi al testo. Molti sono i casi simili[27] a questa rappresentazione nei quali, con l'eliminazione del bordo e degli sfondi, si può facilmente immaginare la tipologia del modello originario. Tra queste è degna di essere citata la miniatura presente alla c. 49r, in cui Enea e la Sibilla incontrano Deifobo sulla sinistra e sulla destra Tisifone fa da guardia alla porta del Tartaro, rappresentato come un ampio recinto in forma di torre dalla cui porta scorre il Flegetonte. In questa seconda rappresentazione, la scena sarebbe idealmente incompleta, perché la Sibilla dovrebbe indicare ad Enea il Tartaro e illustrargli le pene che si puniscono lì; invece le figure dei due viaggiatori infernali non sono ripetute e sono sottintese dalla prima raffigurazione in cui sono impegnati nel dialogo con Deifobo (che è, tra l'altro, una figura parzialmente erasa probabilmente per l'aspetto orrorifico con cui appariva). Si tratterebbe quindi di un caso in cui due soggetti diversi, derivati da una illustrazione su papiro, sono stati probabilmente fusi per esigenze spaziali in un'unica rappresentazione, riadattata per lo scopo. Un fenomeno del tutto simile si trova alla c. 53v, in cui in alto a sinistra la Sibilla ed Enea chiedono indicazioni a Museo, in basso a sinistra Enea prova ad abbracciare l'ombra di Anchise, mentre a destra le anime si gettano nel Lete in una scena che presupporrebbe la presenza di Anchise che spiega il fenomeno ad Enea e alla Sibilla, i quali tuttavia non sono raffigurati nuovamente anche se potrebbe esserne ricavato a destra lo spazio occupato da una roccia senza utilità ai fini della raffigurazione del testo. In generale questo fenomeno potrebbe essersi verificato anche nelle altre illustrazioni che non presentano anomalie così evidenti, in ragione della maggiore larghezza che il

[27] Ad esempio, nel caso della miniatura in cui i Penati appaiono in sogno ad Enea alla c. 28r, o nel caso dello sbarco a Drepano alla c. 31v, nel caso del sacrificio di Didone alla c. 33v, o alla c. 40r dove Didone compare sulla pira, alla c. 53v in cui sono condensate più scene dei Campi Elisi probabilmente riprese da più illustrazioni messe in relazione tra loro, o ancora nell'illustrazione alla c. 63r rappresentante l'ambasceria a Latino, in cui non sono presenti elementi di sfondo, il quale appare solo colorato e tradisce una rappresentazione simile alle forme del Terenzio Vaticano con l'aggiunta di un bordo e uno sfondo e così via, cfr. ivi, pp. 32, 35, 37, 40, 42, 44, 52, 57, 66.

codice offriva sulla sua pagina a ciascuna rappresentazione, che forniva l'occasione o di integrare due o più scene presenti nell'archetipo o di crearne una nuova come elemento riempitivo, preferendo inserire più scene in un'unica miniatura tabellare piuttosto che interrompere frequentemente il testo dopo un numero esiguo di versi, come doveva capitare con le illustrazioni su papiro. Nel caso dell'episodio di Laocoonte, ad esempio, rappresentato alla c. 18v, Laocoonte è rappresentato non solo in due momenti – durante il sacrificio e durante il prodigio, mentre è aggredito dai serpenti marini –, ma in due aspetti differenti: prima come un ragazzo imberbe che ha attorno ai fianchi una veste bianca da *victimarius*, poi come un uomo pienamente maturo, con un fisico statuario, nudo, con lunghi capelli e barba e un ampio mantello rosso svolazzante. Secondo Wright[28] quest'ultima rappresentazione sarebbe stata aggiunta dal miniatore attivo nel Virgilio Vaticano e non sarebbe presente nell'archetipo, ma desunta da un'altra fonte iconografica contemporanea[29]. Un'altra possibile prova del riadattamento da fonte papiracea è desumibile dalla presenza, sulla pagina affrontata, di tracce di colore compatibili con un medaglione che doveva aprire il VII libro dell'*Eneide* (la cui pagina è però perduta) così come accade all'inizio del Terenzio Vaticano[30]; probabilmente il ritratto dell'autore era presente all'inizio di ciascun rotolo che conteneva un libro. Quindi, con ogni verosimiglianza, i miniatori – probabilmente tre[31] – attivi nel Virgilio Vaticano avevano a disposizione una serie di illustrazioni su papiro, tra le quali sceglievano quelle destinate ad illustrare il nuovo codice riadattandole in modo da venire incontro alle nuove potenzialità ed esigenze del differente strumento

[28] Ivi, p. 23.
[29] La copia marmorea di Laocoonte ritrovata nel 1506 non doveva in ogni caso essere più visibile nella Roma del V secolo, ma è possibile ipotizzare una terza fonte comune o intermediaria.
[30] Ivi, p. 80.
[31] Wright sostiene che le prime 9 miniature relative alle *Georgiche* appartengano alla mano di un miniatore che avrebbe creato *ex novo* i suoi motivi, le prime 16 dell'*Eneide* ad un secondo miniatore molto meno abile, a cui il lavoro sarebbe stato tolto alla fine del IV libro; le ultime miniature sarebbero quindi opera di un terzo miniatore più abile del secondo ma che, a differenza del primo, lavorerebbe a partire da un modello, cfr. ivi, p. 82.

scrittorio. Nel caso in cui l'archetipo del nostro manoscritto fosse invece già nella forma del *codex*, ovviamente, le considerazioni fatte per la tipologia di illustrazioni qui presenti sono da riferirsi a questo eventuale modello intermedio che ricongiungerebbe la tradizione del manoscritto tardoantica con quella papiracea.

Se il discorso fatto finora è vero per l'*Eneide,* per ciò che riguarda le *Georgiche* è più probabile che il miniatore abbia riadattato modelli iconografici da più fonti, riprendendoli di volta in volta da altri modelli o creandoli sulla base del testo.

Il Virgilio Romano è stato con ogni probabilità prodotto, come dicevamo, verso la fine del V secolo a Roma o Ravenna, probabilmente gli unici centri in cui fosse possibile pensare alla creazione di un manoscritto con gli standard del nostro codice. Il dato temporale è ricavabile sulla base dello stile delle miniature e non è in contrasto con il tipo di capitale rustica utilizzata per la scrittura, sebbene sembrerebbe che il disegnatore non fosse un professionista della miniatura libraria[32]. Costituisce un *codex* abbastanza più grande del Vaticano. Conteneva originariamente le *Ecloghe* con una piccola illustrazione in cima al testo, i quattro libri delle *Georgiche* preceduti da una coppia di illustrazioni su un *bifolio* di pergamena separato, i dodici libri dell'*Eneide* preceduti a loro volta da una coppia di illustrazioni. Rimangono oggi solo sette illustrazioni per le *Bucoliche*, una coppia per le *Georgiche* e dieci illustrazioni delle probabili ventiquattro originarie dell'*Eneide*, una per il libro I, due per il libro II, una per il libro IV, una per il libro V, una per il VII, una per il IX, due per il libro X, una per il libro XII; le miniature sono state legate in età rinascimentale in maniera errata e per questo motivo la miniatura riguardante il libro IX in cui Turno riceve la visita di Iride e una miniatura relativa al libro V con il sacrificio in onore di Anchise sono poste prima dell'apertura dell'*Eneide*, rispettivamente prima degli

[32] Wright, *The Roman Vergil*, op. cit., pp. 54 segg.

Argumenta pseudo-ovidiani e prima della miniatura che apre il I libro e che raffigura la tempesta e le navi. A differenza del Virgilio Vaticano, quindi, la struttura dell'illustrazione prevedeva non un commento visuale continuo intercalato nella narrazione con l'inserzione di miniature tabellari che precedessero o seguissero il testo a cui facevano riferimento, ma una sorta di doppio frontespizio che introducesse l'intero libro delle *Georgiche* e dell'*Eneide*. Per le *Bucoliche*, invece, le miniature erano poste indifferentemente in alto o in basso, a seconda delle esigenze spaziali del caso. Si tratta quindi di un tipo di illustrazione concettualmente diversa, che non segue il testo nel suo svolgersi in maniera *narrativa* o *esegetica*, ma seleziona i singoli episodi considerati più significativi sulla base della distinzione in libri obbedendo all'esigenza di creare un canone degli episodi rappresentativi del poema fondante della romanità, ma rispondendo alle stesse sollecitazioni di un canone già operante. Non a caso, infatti, il manoscritto è corredato di quegli *Argumenta* che provano a fare ordine nella materia virgiliana e, in un certo senso, a stabilire e al contempo recepire gerarchie tra i vari episodi che avevano ed erano destinati ad avere più fortuna letteraria, rafforzandone attraverso la schematicità – e attraverso l'immagine – quella rilevanza che in un certo qual modo essi dovevano già avere. Le miniature servono a marcare il passaggio da un libro all'altro più che seguire il testo mentre lo si legge: viene dunque al contempo perduto lo stretto rapporto testo-immagine che doveva aver caratterizzato il Virgilio Vaticano. A differenza di quest'ultimo, inoltre, nel quale sembrerebbe probabile la derivazione da illustrazioni su papiro con qualche oscillazione dovuta a una volontà di sperimentare altre formule compositive grazie al nuovo supporto della pagina del codice, come nel caso della miniatura a tutta pagina con riquadri del III libro delle *Georgiche*, la caratteristica propria del manoscritto Romano, se vogliamo escludere la prima illustrazione relativa alle *Bucoliche* che ci è giunta, è l'aggiunta di cornici e di una modalità illustrativa che tradirebbe la presenza di una composizione direttamente su codice o per esso pensata – sia che sia stata concepita per questo manoscritto sia che sia propria della fonte da cui esso attinge. Almeno in parte, infatti, sembrerebbe che

il disegnatore avesse un modello, forse un codice con un ciclo narrativo più accurato, almeno per ciò che riguarda buona parte dell'*Eneide*; per le *Bucoliche* e le *Georgiche*, invece, relativamente a ciò che rimane, sembrerebbe, anche data l'inaccuratezza e la goffaggine della realizzazione, che non esistesse una fonte iconografica a cui attingere[33].

Nonostante la presenza e conservazione di manoscritti illustrati in epoca così antica, non sopravvive alcun manoscritto miniato virgiliano di epoca carolingia e per ritrovare un'illustrazione libraria certa e ancora visibile successiva al V d.C. secolo dobbiamo arrivare almeno al X secolo d.C., epoca in cui fu prodotto il manoscritto latino 6 (*ex vindobonense*) oggi conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli. Al IX secolo appartiene tuttavia un manoscritto, ms. lat. 8093 della Bibliothèque Nationale de France (da questo momento anche BNF), contenente vari testi, all'interno del quale cui può essere dedotta la presenza di almeno un disegno purtroppo eraso relativo a una porzione di testo virgiliano, in special modo relativo all'*ecloga* I, alla c. 68v. L'ombra di un originario disegno - che precede il testo delle *Dirae* presente alla pagina successiva - è parzialmente visibile su una pagina lasciata bianca e sembrerebbe mostrare segni compatibili con le illustrazioni delle figure di Titiro e Melibeo, l'uno seduto e l'altro che, in piedi, si rivolge al pastore fortunato, senza che tuttavia possa darsi la certezza né che sia questo l'oggetto dell'illustrazione né che la sua presenza confermi in modo sicuro la sopravvivenza di un'illustrazione specificamente virgiliana durante i secoli per cui non abbiamo testimonianze più significative[34].

Il manoscritto latino 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli, contenente l'*Opera* di Virgilio, gli *Argumenta* pseudo-ovidiani all'*Eneide* e varianti intralineari e marginali tratti dal commento serviano, è un codice in scrittura beneventana e paleograficamente riconducibile alla metà del X secolo, con

[33] Ivi, pp. 48 segg.
[34] Per una riflessione in merito e relativa bibliografia, cfr. Putnam – Ziolkowski, *The Virgilian Tradition*, op. cit., p. 439.

influenze del mondo beneventano-cassinese relativamente a scrittura, fattura e illustrazione, probabilmente scritto a Napoli o in qualche centro vicino, con ogni probabilità nell'ambiente del duca Giovanni III che nel corso del X secolo fece ricopiare un gruppo di manoscritti in memoria della moglie Teodora. All'inizio delle *Ecloghe* è presente un'iniziale istoriata, mentre iniziali zoomorfe e fitomorfe sono al principio degli altri libri di *Georgiche* ed *Eneide*. Sono presenti dei ritratti all'inizio dei primi due libri delle *Georgiche* e di alcuni libri dell'*Eneide* (VI, X e XI) che sembrerebbero di derivazione papiracea, dato che probabilmente i rotoli erano preceduti ognuno da un ritratto del genere e che l'illustrazione si caratterizza per l'assenza di bordi e sfondi tipica di quel tipo di disegno. Illustrazioni narrative arricchiscono il principio delle *Ecloghe* e i libri I, II, IV e XII dell'*Eneide*: la prima è la raffigurazione di Titiro e Melibeo insieme ad alcuni animali. Per l'*Eneide*, significative sono le raffigurazioni alla c. 45r, in principio del I libro, dove al di sopra della "A" decorata compare una barca allusiva ai viaggi per mare di Enea; alla c. 55v, in principio del II, dove compare Enea che si inchina dinanzi a Didone incoronata e seduta sul trono; alla c. 76v, in principio del IV libro, in cui è presente Didone; alla c. 168v, al principio del XII libro, in cui, nel margine, Enea colpisce mortalmente Turno con la lancia dal suo cavallo.

Si tratta, quindi, di un tipo di tradizione illustrativa che mette insieme iniziali decorate, iniziali abitate o istoriate (se legate alla narrazione epica) e disegni indipendenti, marginali o meno, e che deriva probabilmente da più tradizioni differenti, di cui una che potrebbe contenere ancora tracce di quella papiracea sia per la posizione del disegno che evidentemente in un archetipo precedeva il testo – e che è stato riadattato di volta in volta come iniziale o come disegno indipendente – sia per l'assenza di sfondi e bordi, seppure non per forza per la collocazione marginale. Rispetto alla maggior parte dei manoscritti miniati virgiliani, dunque, questo codice conservato a Napoli rappresenta un *unicum*, non soltanto perché è il primo testimone successivo ai manoscritti tardo-antichi di una forma di illustrazione libraria delle opere di Virgilio, ma anche in quanto prova

di una tradizione iconografica rappresentata nella forma - altrimenti quasi totalmente scomparsa - del disegno senza sfondo in margine, soppiantata in tutti gli altri esemplari da iniziali istoriate o miniature tabellari di varia grandezza.

Al primo quarto del XI secolo appartiene un manoscritto di ambiente francese in minuscola carolina che presenta una illustrazione narrativa all'inizio dell'*Eneide*: si tratta del manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale de France, ms. latin 16236. Anche qui due soldati, entrambi a piedi, di cui uno che trafigge l'altro al collo con una lancia, sono rappresentati alla c. 61r, senza bordi o sfondi, ma in uno spazio ricavato appositamente per il disegno al principio della prima colonna contenente l'incipit dell'*Eneide*. Si tratta con ogni evidenza di Enea e Turno, anche se la collocazione dell'illustrazione al principio dell'opera crea qualche perplessità e testimonia una non forte relazione testo-immagine. Viene scelta come unica immagine rappresentativa di tutto il poema epico della latinità la scena finale dell'uccisione di Turno, che tradisce una interpretazione in chiave eroico-militare del poema – o che forse era, più banalmente, l'unica immagine più facilmente disponibile tra le fonti iconografiche. Non a caso, si tratta di una illustrazione che, sebbene in una forma diversa, è rappresentata anche nel codice latino 6 insieme a poche altre. Il codice BNF latin 16236, invece, non presenta altre illustrazioni al testo, ma soltanto alcune iniziali zoomorfe o fitomorfe.

Ancora al XI secolo appartiene un manoscritto probabilmente prodotto in sud Italia nella regione di Bari, ora conservato alla Bodleian Library ad Oxford. Si tratta del ms. Canon. Class. lat. 50[35], scritto in beneventana e che presenta alcune iniziali decorate e istoriate, tra cui però solo la U del libro VIII sembra avere un rapporto con il testo attraverso la figura di Turno, il cui busto è inserito all'interno

[35] O. Pächt – J. J. G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library*, II, Clarendon Press, Oxford, 1970, p. 2, n. 12; J. e P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Institut de France, Parigi, 1984, II, p. 25 ; Putnam – Ziolkowski, *The Virgilian Tradition*, op. cit., p. 441.

della lettera: l'eroe rutulo mantiene uno stendardo di guerra che allude all'apertura dell'ostilità con i Troiani.

Tre illustrazioni dell'*Eneide* in forma di iniziale istoriata sono contenute in un manoscritto austriaco del XII secolo, conservato alla Stiftsbibliothek di Klosterneuburg con la segnatura 742[36]. Si tratta delle iniziali del libro I, V e VII che rappresentano Enea a cavallo nella "A" di "Arma", Enea e Palinuro nella tempesta e – probabilmente – una semplice iniziale ornamentale[37]. Anche in questo caso, tuttavia, come in tutti i codici che abbiamo visto fino ad ora ad esclusione di quelli tardo-antichi, la presenza di illustrazioni è un fatto sporadico che non può essere considerato strettamente connesso all'impianto concettuale del manoscritto, vale a dire che, sebbene siano presenti a più livelli decorazioni, disegni o lettere abitate ed istoriate, le soluzione sono proposte in maniera differente di volta in volta, senza un progetto illustrativo ben definito alla base della confezione del codice.

Il primo codice successivo a quelli tardo-antichi[38] che presenta una illustrazione all'*Eneide* concettualmente definita e progettualmente completa è un manoscritto francese – probabilmente parigino – della fine del XII secolo – o forse dell'inizio del successivo – che prevede iniziali istoriate all'inizio dei 12 libri dell'*Eneide*. Dal XII secolo, infatti, soprattutto in concomitanza con la nascita delle grandi Università e, di conseguenza, della rinascita di un mercato librario svincolato dalle abbazie e che vede il sorgere di botteghe in cui si colloca una rinnovata produzione libraria laica, si recupera il valore di mercato del libro.

---

[36] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., pp. 27-27; Putnam – Ziolkowski, *The Virgilian Tradition*, op. cit, p. 441.

[37] L'interpretazione secondo cui la figura che si aggrappa all'asta della T in presenza di un uccello sarebbe una rielaborazione del mito di Circe a cui si alluderebbe tramite una raffigurazione di Ulisse legato alla lettera come all'albero maestro della nave con una Sirena in forma di uccello accanto a lui sembra piuttosto improbabile e concettosa, come afferma lo stesso Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 28 che la propone.

[38] Dubbia è una testimonianza che Giorgio Vasari riferisce relativamente a un manoscritto miniato da Giovanni Alighieri nel 1198, ora perduto, cfr. P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton University, Princeton, 1969, I, 86.

In alcuni casi si tratterà del codice miniato, vale a dire del libro di lusso, che andrà incrementandosi insieme con lo sviluppo di una civiltà mercantile. Per sua stessa natura l'illustrazione libraria è legata all'interesse e all'andamento di quel mercato librario, quindi ai suoi committenti, laici o ecclesiastici, espressione dell'*élite* politica o culturale, al suo significato simbolico o ideologico, all'esigenza di riaccostarsi - o meno - a un passato con cui ci si sente in continuità. Così, in contesto universitario, vengono chiaramente prediletti quei testi che sono funzionali all'insegnamento universitario, come Euclide, accompagnato spesso da disegni geometrici, o Claudio Tolomeo – spesso confuso dalla tradizione con il re d'Egitto – e Galeno, Ippocrate ed Aristotele, spesso miniati. Diventano inoltre importanti per la produzione dei codici, oltre ai centri scrittori più importanti, anche le iniziative di privati o della classe dei notai e dei giuristi, sempre connessi alle botteghe librarie, che danno impulso a una miniatura che aprirà la strada alla miniatura umanistica. In alcuni casi il codice è di committenza o possesso di un personaggio dell'élite culturale umanistica e ciò ne caratterizza anche la fattura e il formato, diverso dai grandi codici miniati tipici di una committenza socioeconomica più elevata, ovvero dal formato medio o piccolo e spesso vergato o annotato con glosse dal dotto possessore. Di conseguenza non c'è da stupirsi se è proprio a partire dal XII e XIII secolo, ma soprattutto con il XIV e XV che l'illustrazione libraria dei classici conosce il suo apice e in corrispondenza di questo fenomeno troviamo anche il visibile incremento della tradizione illustrata dei manoscritti virgiliani. Il manoscritto del XII secolo che testimonia il fenomeno per ciò che concerne l'illustrazione virgiliana è il codice latin 7936 conservato alla Bibliothèque Nationale de France, Parigi, di cui si parlerà più approfonditamente. Basti dire qui che le lettere istoriate al principio di ciascun libro sono probabilmente tratte da altre fonti iconografiche – con ogni verosimiglianza bibliche – e riadattate di volta in volta al contesto eneadico sulla base dell'episodio più significativo del libro; ma è sicuramente una spia di un rinnovato interesse che nel contesto di produzione

francese e probabilmente parigino della fine del XII secolo – o dell'inizio del XIII secolo – si scelga di decorare nuovamente in maniera completa un Virgilio.

Il codice latin 7936 rimane tuttavia un caso isolato, perché per trovare un nuovo manoscritto virgiliano illustrato per ogni libro del poema bisognerà entrare nel pieno del XIV secolo, per poi assistere alla fioritura di manoscritti più riccamente miniati solo nel XV secolo.

Miniato dopo il 1338 – ma confezionato prima del 1326 – è il celebre manoscritto virgiliano appartenuto a Petrarca, l'Ambrosiano A 79 *Inf*. con la cui menzione si è aperta questa introduzione. La miniatura a tutta pagina affidata a Simone Martini inaugura un nuovo genere di illustrazione a Virgilio, ovvero la cosiddetta miniatura-frontespizio che apre una sezione dell'opera e che, in un certo senso, ritroviamo in forme diverse (e sdoppiate) già nella struttura del Virgilio Romano, per quello che ne rimane, in apertura di ciascun libro. Questo modello avrà una certa fortuna nel corso del XV secolo, in cui si assisterà al fenomeno della creazione di frontespizi che riproducono edicole marmoree e strutture monumentali all'interno delle quali sarà posizionata una miniatura a tutta pagina o tabellare.

Allo stesso secolo, ma prodotto nel secondo o terzo quarto, appartiene il manoscritto miscellaneo Harley 3754, conservato alla British Library[39], di produzione italiana e che contiene pochi disegni per le *Bucoliche* e le *Georgiche*, una piccola miniatura tabellare in principio del II libro delle *Georgiche* e un disegno, rappresentante uno scontro tra due uomini di cui uno a cavallo, collocato nella prima colonna alla c. 15r in principio dell'*Eneide*. Anche qui, quindi, viene ripresa relativamente al poema epico la scelta propria del manoscritto 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli di illustrare la battaglia finale tra Enea e Turno, in questo caso come episodio principale dell'intera opera.

[39] *A Catalogue of the Harleian Manuscripts in the British Museum*, Eyre and Strahan, Londra, 1808-12, III (1808), n. 3754.

Il manoscritto più significativo del secolo a livello di concezione complessiva dell'illustrazione è un codice di produzione probabilmente bolognese, contenente miniature assegnate alla bottega di Niccolò di Giacomo da Bologna e approssimativamente prodotto nel terzo quarto del XIV secolo. Si tratta del manoscritto conservato alla Bodleian Library di Oxford Canon. Class. lat. 52 che presenta iniziali istoriate al principio di ciascun libro dell'*Eneide* e due ritratti dell'autore, uno nel capolettera "P" del *De XII libris Aeneidos* preposto agli *Argumenta* e al testo dell'opera virgiliana e uno nel capolettera "I" del cosiddetto preproemio all'*Eneide*. Questa tipologia di illustrazione, dunque, riprende la struttura del latin 7936, anche se i personaggi raffigurati sembrerebbero ispirati direttamente al testo virgiliano e non si deve inevitabilmente ipotizzare un riadattamento da altre fonti come nel caso del codice parigino. Siamo in presenza, dunque, del primo manoscritto testimoniato a partire da quelli tardoantichi che non solo prevede un'illustrazione sistematica e completa nelle forme dei capilettera istoriati, ma che elabora raffigurazioni appositamente studiate per il contenuto letterario[40] a cui si adattano – o riprese da una fonte precedente che rispetti anch'essa questo principio.

Il Vat. Lat. 2761 della Biblioteca Apostolica Vaticana, un codice veneziano della fine del XIV secolo, presenta invece illustrazioni nei margini senza sfondi e alcuni capilettera istoriati o semplicemente decorati, mescolando le due tradizioni del capolettera tipicamente medievale e del disegno in margine che, sebbene costituisca una specificità del codice rispetto al rotolo data la possibilità di posizionarlo negli spazi lasciati bianchi dalla pagina, potrebbe essere una sopravvivenza di un tipo di illustrazione più antica per l'assenza di bordi e sfondi che caratterizzerebbe le raffigurazioni su papiro, senza che tuttavia questo sia, da solo, un indizio probante, soprattutto in relazione a un manoscritto così tardo.

[40] Con la significativa eccezione dell'iniziale del VI libro contenente un diavolo, come si mostrerà più avanti.

Il XV è il secolo della fioritura dei codici pergamenacei virgiliani illustrati, prima della loro sostituzione con gli esemplari nati dall'invenzione della stampa. Nel Quattrocento un grande impulso viene dato dagli umanisti alla ricerca di modelli e forme recuperate dal mondo classico: così il codice di autori classici illustrato e decorato risponde alle esigenze di questo recupero ideologico e culturale, sia nella sua componente filologica che nella sua componente artistica. Nei secoli precedenti si erano avute incursioni di altre tradizioni iconografiche all'interno dell'illustrazione dei testi classici, come ad esempio la presenza di elementi biblici o cristiani in alcuni manoscritti virgiliani[41]. Tuttavia, l'aderenza a una vera e propria iconografia all'antica non deve essere assolutamente data per scontata neanche nei manoscritti di epoca umanistica in cui è più evidente lo sforzo di adesione agli ideali culturali ed artistici dell'epoca classica. Nonostante il tentativo di elaborare una visione storica e filologica non più appiattita, ma consapevole sia della tradizione del testo che della distanza del mondo classico che pure si voleva colmare idealmente, anche negli esemplari che più testimoniano la volontà di avvicinamento a quei modelli permane una tendenza a riproporre un singolo o singoli elementi antiquari calati in una realtà complessiva che inevitabilmente appare distante dal modello antico. Che la cosa sia consapevole o meno, in gran parte dei casi il linguaggio iconografico – costumi, ambientazioni, strumenti – è inevitabilmente contemporaneo, anche nel momento in cui, in alcuni casi, vuole marcare la distanza proprio da quel contemporaneo. Questo succede ad esempio nel ms. 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze nel caso di molte illustrazioni che rappresentano costumi greci o alla greca che, se da un lato segnalano la volontà di rappresentare l'alterità dell'immagine di eroi antichi rispetto al mondo contemporaneo, dall'altro, però,

[41] È il caso di cui abbiamo parlato del manoscritto Latin 7936 della Bibliothèque Nationale de France, una raccolta delle opere tra gli altri dei tre grandi poeti epici Virgilio, Stazio e Lucano di cui si parlerà con più dovizia di particolari in seguito. Basterà qui sottolineare come le iniziali istoriate che raffigurano episodi dell'*Eneide* quasi sempre presenti nei primi versi del libro che l'iniziale apre sono state riprese e rifunzionalizzate da soggetti in gran parte biblici, come Giona per Palinuro oppure Tobia che seppellisce gli ebrei per il funerale di Caieta.

cadono nell'errore di attingere proprio a quella realtà contemporanea, ma distante geograficamente, rappresentata dal mondo bizantino con cui molte realtà italiane erano entrate ed entreranno in contatto in maniera più significativa con la caduta di Costantinopoli. L'elemento antiquario in questa fase dell'illustrazione libraria si trova anche negli elementi monumentali e scultorei riprodotti nel manoscritto, come ad esempio nei frontespizi monumentali chiaramente antichizzanti in cui spesso una tipologia di scrittura capitale che si riaccosta all'epigrafia latina riproduce sul manoscritto esempi di finte iscrizioni. In alcuni casi è invece evidente e voluto il gioco di rimandi e richiami sia alla tradizione classica che alla contemporaneità, nella consapevole volontà di sottolineare la continuità, come nel caso di un manoscritto del XV secolo delle opere di Sallustio al cui progetto illustrativo si dedica Jean Le Bègue[42] e in cui il senato romano è rappresentato in maniera molto simile alla Grande Sala del Parlamento di Parigi.

Le tipologie illustrative dei manoscritti virgiliani del XV secolo sono le più varie, dal frontespizio-miniatura in apertura di una o delle principali tre opere virgiliane alle iniziali istoriate, dalle miniature tabellari in *bas de page* ai riquadri miniati che precedono l'incipit dei libri, inquadrati o meno in cornici più ampie. Ricompaiono anche, con il Riccardiano 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, il latin 7939A conservato alla Bibliothèque Nationale de France e il manoscritto S II 19 del Real Monastero di San Lorenzo all'Escorial, i codici che presentano un ciclo decisamente più esteso di miniature, con uno scopo di volta in volta narrativo o didattico, e che per questo si ricollegano a come doveva essere stato originariamente pensato l'esemplare tardoantico del Virgilio Vaticano.

Sono tre, dunque, le modalità illustrative fondamentali che intervengono nella raffigurazione dei codici virgiliani nel momento in cui essi cominciano ad essere corredati di miniature o disegni in maniera sistematica, pur ammettendo frequenti deviazioni dallo schema generale: l'illustrazione che apre l'opera in generale, l'illustrazione che precede i singoli libri delle opere virgiliane,

[42] Avril, *Gli autori classici illustrati,* op. cit., p. 95.

l'illustrazione che segue lo sviluppo dell'azione prevedendo più miniature per libro.

Nel primo caso assistiamo alla presenza di un'unica miniatura d'apertura (o tre, per ogni opera) che sintetizza i temi fondamentali della poesia virgiliana: come nel caso del manoscritto di Petrarca. L'illustrazione al testo è quindi minima, in quanto è presente un'unica miniatura o un'unica lettera istoriata all'inizio di ogni opera (generalmente *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*), chiaramente con la funzione strutturale di delimitare e segnalare le varie sezioni del testo. È il caso ad esempio di un gruppo di quattro manoscritti per cui Pierre Courcelle utilizza la definizione di "miniatura-frontespizio", tra cui compare il ms. IV.E.7 della Biblioteca Nazionale di Napoli arrivato con il fondo Farnese, il ms. lat. 8200 della Bibliothèque Nationale de France, il ms. 195 di Edimburgo e il ms. 311 di Holkham Hall (questi ultimi due di area fiamminga); a questi aggiungerei concettualmente, data la presenza di una miniatura per opera, il ms. Urb. lat. 350 che presenta una antiporta miniata con edicola posta prima dell'inizio dell'*Eneide* miniata da Gugliemo Giraldi, miniatore anche del ms. latin 7939A della Bibliothèque Nationale de France; il Med. Pal. 69 del cosiddetto Maestro dell'*Eneide*; il ms. Urb. Lat. 642; il Vat. lat. 1579, che presenta delle miniature in cornice all'inizio delle tre opere; i grandi disegni di Marco Zoppo del ms. lat. 11309.

Nel secondo caso, siamo in presenza di almeno una miniatura, lettera istoriata o disegno per ogni libro dell'*Eneide* (mentre per le *Bucoliche* e le *Georgiche* il panorama è vario, prevedendo generalmente un'unica miniatura per le *Bucoliche* se non in casi particolari e quattro per le *Georgiche* ovvero una per ogni libro, quando presenti): in questo caso, come nel manoscritto 7936 o nel Canon. Class. 52, o anche nei molti esemplari di XV secolo che saranno presi in analisi dettagliatamente in quanto facenti parte del *corpus* di manoscritti virgiliani che saranno presi in esame, l'illustrazione evidenzia una particolare attenzione ai temi dei singoli libri e la scelta dell'episodio rappresentativo di esso, in una sorta di schematizzazione concettuale che va di pari passo con il circolare di elementi

paratestuali come gli *Argumenta* pseudo-ovidiani o il *De XII libris Aeneidos* preposti spesso al testo vero e proprio. Sono quindi presenti iniziali figurate e/o istoriate o vere e proprie miniature all'inizio o all'interno di ciascun libro dell'*Eneide*: i manoscritti presentano quindi, escluse le altre opere virgiliane eventualmente presenti nel codice, dodici miniature che riassumono i contenuti dell'*Eneide* libro per libro - anche nel caso di "composizioni" in cui vengono riassunte più scene - e che possono offrire dei dati relativi all'interesse del committente a seconda delle scene che vengono privilegiate e del modo della loro raffigurazione. Questo sarà il livello della modalità illustrativa a partire dal quale sono stati selezionati i manoscritti su cui ci soffermeremo in maniera più approfondita, miniatura per miniatura, per seguire attraverso i secoli i temi prediletti dell'epica virgiliana (e, quando presente, anche della poesia bucolica e pastorale, per completezza dello sguardo d'insieme) che venivano considerati, icasticamente, rappresentativi della sua poesia. Sebbene i soggetti siano spesso variabili nei vari libri che costituiscono l'*Eneide*, un punto fermo nell'illustrazione virgiliana è costituito dal quarto libro che vede la presenza costante di Didone, o nel momento della confessione del suo amore ad Anna o nel momento tragico del proprio suicidio, accompagnato da diversi elementi facoltativi come la partenza di Enea, le navi troiane, la pira ardente, le ancelle e Anna o la reggia. In un caso, nel manoscritto napoletano conservato a Leida, BPL 6 B, la sola pira che arde si ricollega tematicamente all'episodio di Didone, lasciandoci però vuoti della sua presenza.

Ci sono pochi casi in cui compaiono più miniature per ogni libro, spesso in numero disuguale (ms. 837 di Valencia, il ms. S II 19 dell'Escorial), o addirittura il caso di più iniziali istoriate per libro, come nel caso del ms. Harley 5261; sono però quasi unici i casi di un commento illustrato continuo al testo, come ad esempio nel caso del ms. latin 7939A della Bibliothèque Nationale de France e del ms. Riccardiano 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, manoscritto la cui illustrazione completa purtroppo si interrompe al libro III, offrendoci anche un esempio delle varie fasi della creazione di una miniatura in quanto sono

presenti miniature parzialmente colorate e altre di cui è presente solo il disegno. La terza tipologia, dunque, con un'illustrazione che segue a vari livelli lo svolgersi dell'azione, risulta purtroppo quella meno rappresentata; tuttavia ci lascia veri e propri capolavori di cui analizzeremo in dettaglio le specificità.

L'affermazione secondo cui, rispetto alla fortuna dell'opera, la circolazione di manoscritti miniati deve essere stata esigua risulta in ogni caso veritiera. Il dato è estremamente più evidente se paragoniamo la sopravvivenza di manoscritti virgiliani miniati di XIV e XV secolo - ovvero quando il loro numero risulta in ogni caso più consistente e la fortuna di Virgilio è in netta ripresa - con la coeva presenza di manoscritti miniati danteschi, in numero di molto superiore. Inoltre, questa considerazione viene ulteriormente confermata se integriamo il dato che, anche laddove sia presente un'illustrazione del testo, non troviamo se non in pochissimi casi, come già detto, un vero e proprio ciclo esteso di miniature; molto più spesso l'esegesi illustrata risulta molto ridotta rispetto a quello che ci potremmo aspettare paragonandola ai testimoni tardo-antichi.

La maggior parte dei manoscritti illustrati virgiliani con un livello di illustrazione che prevede almeno una raffigurazione per libro, oggetto della presente ricerca, è costituito da manoscritti di formato medio – con alcune significative eccezioni, come l'enorme manoscritto 493 di Dijon e il grande Pal. Lat. 1632 o il tascabile manoscritto napoletano IV.E.25 – e di *mise en page* monocolonnare con qualche notazione marginale o intralineare. Bicolonnari sono il latin 7936 e il manoscritto di Dijon 493 che, come abbiamo visto, costituisce un'eccezione anche per il formato, oltre al fatto che nelle due colonne si alterni il testo propriamente virgiliano a quello del commento, differenziati solo per il modulo della scrittura. La motivazione della prevalenza di queste tipologie di formato e di *mise en page* va ricercata, probabilmente, nella specificità delle esigenze di manoscritti pensati non solo come testimoni del testo virgiliano, ma anche come oggetti d'arte, e quindi in quanto tali pensati per avere una impaginatura tendenzialmente ariosa ed elegante, una fattura abbastanza

raffinata, ma destinati essenzialmente a colti umanisti o al *milieu* di abbienti studiosi e quindi di formato medio piuttosto che quello degli imponenti *in-folio* illustrati, come più tipico delle grandi Bibbie o di manoscritti liturgici.

Un aspetto da approfondire e che risulterà più illuminato analizzando tutti i dati relativi ai manoscritti che saranno presi in considerazione è quello relativo all'indagine della ricezione di Virgilio nell'immaginario dei vari committenti dei manoscritti miniati. Se nella maggior parte dei casi, infatti, si privilegiano nella maniera più ovvia possibile gli episodi più famosi e noti, in altri casi si lascia spazio a episodi meno conosciuti o a rielaborazioni filtrate attraverso altre tradizioni. Questi dati possono evidenziare a seconda dei casi una conoscenza e una fedeltà al testo caratterizzata da un rigore filologico o meno; in questo secondo caso, tuttavia, può anche essere presente ed agire la precisa volontà di integrare, modificare, reinterpretare porzioni di testo. Ad esempio, nel caso del manoscritto S II 19 dell'*Escorial* c'è una fitta illustrazione al testo, ma ci sono molti casi in cui le scene privilegiate non sono quelle tipiche. Inoltre, mentre generalmente anche nei casi in cui l'illustrazione è così presente viene rispettato il rapporto di parallelismo col testo, ovvero in genere le illustrazioni sono presenti nella pagina o almeno in prossimità delle pagine in cui compare la scena raffigurata, in questo caso sono presenti alcuni spostamenti, come la morte di Anchise all'inizio del III libro o quella di Palinuro all'inizio del VI. In alcuni casi, come in alcune miniature del ms. Riccardiano 492, sono inseriti dettagli che tengono conto del contesto o dell'antefatto al di là della singola porzione di versi, come ad esempio nel caso di c. 66v in cui vengono riassunte nella rappresentazione le forze in campo che determinano l'azione (Giove, Mercurio, Giunone con Iride, Venere e le navi dei troiani), anche se l'illustrazione principale si dovrebbe riferire all'invio di Mercurio da parte di Giove sulle coste della Libia, o nel caso, in c.68r, della rappresentazione dell'incontro di Didone con Iarba, che non appare nel primo libro dell'Eneide, o ancora alla c.70r la presenza di Polissena, che non viene in realtà nominata. Nel caso

dell'illustrazione alla c.78r viene rappresentata la scena del sacrificio di Ifigenia che nel testo è solo accennato in relazione alla vergine, non nominata esplicitamente, che consentì il viaggio d'andata nelle false parole di Sinone. Qui l'episodio è invece raffigurato nel dettaglio e Ifigenia è rappresentata sull'altare nell'atto di chinarsi, mentre Agamennone la afferra per una spalla brandendo la spada nell'altra mano e gli Achei accendono una pira, alla presenza, sullo sfondo, delle navi che rappresentano il prossimo compimento del viaggio a cui i Greci sono predestinati. Sono presenti anche Ulisse e Diomede, anche se il nome di quest'ultimo non compare nel II libro dell'Eneide. Inoltre, troviamo alcune raffigurazioni leggermente diverse rispetto a come viene descritta l'azione nel testo: ad esempio alla c. 85r Pirro, nell'assaltare la reggia di Priamo, entra da una finestra dopo essere salito da una scala (mentre nel testo dell'*Eneide* fracassa la porta della reggia creando un'apertura, definita *fenestra*).

Tutti questi elementi, che saranno approfonditi nel dettaglio relativamente a ogni singolo manoscritto, lungi dal rappresentare una casistica fine a sé stessa, sono indicativi di un modo di intendere il commento figurato in senso filologico. Già Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto e Marco Buonocore[43] evidenziavano un aspetto fondamentale della miniatura intesa come illustrazione libraria: il fatto, cioè, che a dare il senso all'illustrazione è il testo e viceversa, in una dialettica in cui l'illustrazione può considerarsi come una sorta di vero e proprio commento che non solo spiega, ma interpreta e a volte marca una precisa scelta filologica. Un caso celebre che può far comprendere in maniera evidente la questione è quello di alcuni manoscritti danteschi in cui nella rappresentazione di Cerbero una variante testuale ("ingoia" al posto di "iscoia") è rappresentata visivamente da una miniatura in cui Cerbero ha tra le fauci i dannati[44]. Nel caso dell'*Eneide* uno scrupolo filologico ha fatto sì che nel manoscritto Urb. lat. 642,

[43] *Vedere i classici*, op. cit., p. 9.

[44] Ad esempio, nella *Commedia* di Budapest, nel Dante Egerton e nel ms. 1102 della Biblioteca Angelica di Roma, cfr. Chiara Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà*, Il Poligrafo, Padova, 2015, p. 111.

nella scena a f. 51*r* in cui viene rappresentata la celebre fuga di Enea, venisse in seguito ricavata una luna raschiando parte della miniatura, nel rispetto, secondo Marco Buonocore, del verso dell'*Eneide* II 340, "*oblati per lunam*", che, se non si riferisce strettamente all'episodio narrato, tuttavia ricorda che nella notte della caduta di Troia nel cielo la luna illuminava i compagni di Enea nel momento in cui si preparavano a portare aiuto a Priamo. In questa stessa miniatura sono due eroi greci a portare via Creusa, con un forte sforzo interpretativo del miniatore-committente volto a sanare il dubbio che anche per Enea rimaneva insoluto (II 738-740: "*heu misero coniunx fatone erepta Creusa* / *substitit, erravitne via seu lassa resedit?* / *incertum*") e che per questo sarebbe stato impossibile da raffigurare senza operare una precisa scelta interpretativa.

In qualche caso addirittura interviene, probabilmente, il commento al testo a filtrare la ricezione del testo e a determinare di conseguenza le scelte tematiche del committente. È il caso che abbiamo citato della rappresentazione della scena di Ifigenia nel manoscritto Riccardiano 492, scena che non è presente nel testo dell'*Eneide*, ma è ben spiegata dal commento di Servio, come già evidenziato da Courcelle[45]. In questo caso, dunque, è stata probabilmente una ricezione dell'*Eneide* filtrata dal commento serviano a causare la scelta dell'illustrazione di una scena non presente strettamente nel testo, ma sottintesa nel testo ed esplicitata nel commento: un segnale di come veniva letto e interpretato in quel *milieu* culturale il testo virgiliano.

In questo studio si vorranno prendere in analisi soprattutto i manoscritti virgiliani di XIV e XV secolo contenenti almeno una miniatura per libro per un confronto più mirato con la tradizione della *Commedia* illustrata. Tuttavia, pur volendo limitare la ricerca ai manoscritti di XIV e XV secolo per consentire un più diretto confronto con i coevi manoscritti danteschi è imprescindibile tenere presente lo studio di una tradizione che potrebbe avere (o non avere) ripercussioni sulla rappresentazione di quello che in alcuni casi è a tutti gli effetti un commento

[45] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 178.

visuale dell'*Eneide*. Tralasciando i celebri casi dei manoscritti tardo-antichi, come dicevamo non sono arrivate fino a noi delle illustrazioni che avessero una vera e propria funzione narrativa o di interpretazione del testo almeno fino al XII, con la sola esclusione del ms. lat. 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli, datato alla metà del X secolo. L'opera di analisi delle illustrazioni di manoscritti anteriori al XIV-XV secolo è stata indirizzata a identificare quali temi siano prediletti per poter poi comprendere perché e studiarne la ricezione attraverso le preferenze accordate. Ad esempio, alcune scene illustrate nel ms. lat. 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli sono quelle che saranno poi tipiche dell'epoca successiva, ovvero naviganti e guerrieri all'inizio, Didone e il racconto di Enea, il duello tra Enea e Turno, nonché quelle che sembrerebbero raffigurazioni di Virgilio.

Gli studi che sono stati portati avanti sulla tradizione dei manoscritti miniati virgiliani sono, in parte, piuttosto cursori perché contenuti in opere dal carattere enciclopedico o di compendio, in altri casi focalizzati sull'aspetto prettamente artistico, o ancora parziali, come nel caso di studi specifici sulla tradizione iconografica delle sole *Georgiche* o di alcuni manoscritti relativamente alla sola *Eneide*.

La lista di manoscritti virgiliani miniati dal X secolo al XV secolo che Jeanne Courcelle fornisce nel breve articolo prima citato comprende diciannove testimoni, distinti tra quindici che presentano delle illustrazioni più diffuse[46] e

[46] Si tratta del ms. lat. 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli; del ms. Canon. Class. lat. 52 della *Bodleian Library* di Oxford; del Vat. lat. 2761 della Biblioteca Apostolica Vaticana; del ms. 27 della *Bibliothèque municipale* di Lione; del ms. 76 E 21 della Biblioteca Reale, L'Aia; del Pal. 1632 della Biblioteca Apostolica Vaticana; del Riccardiano 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze; del ms. Richardson 38 della *Houghton Library* di Harvard; del ms. 493 della *Bibliothèque municipale* di Dijon; del ms. 9 della Biblioteca di Gand; del ms. S. II. 19 dell'Escorial; del ms. 837 ex 748 della Biblioteca universitaria di Valencia; del ms. fr. 861 della *Bibliothèque Nationale de France*; del ms. King's 24 della *British Library* di Londra; del ms. lat. 7939A della *Bibliothèque Nationale de France*.

altri quattro miniati unicamente con frontespizi[47] che riprendono più scene; uno tra questi, tuttavia, è in realtà una traduzione dell'*Eneide* in francese fatta da Octavien de Saint-Gelais. Tutti i manoscritti, di area perlopiù italiana e francese, sono opere di lusso commissionate o appartenute a bibliofili di grande rilevanza, da re a cardinali; tuttavia questa lista, se vogliamo prendere in analisi la tradizione iconografica relativa all'*Eneide* cercando di raccogliere quanti più testimoni significativi possibile, è al momento attuale da integrare.

Già nel più completo e sistematico successivo studio di Jeanne e Pierre Courcelle compaiono quattro[48] manoscritti in più – esclusi quelli non appartenenti alla tradizione dell'*Eneide* latina – rispetto al breve articolo di Jeanne Courcelle e una breve citazione del noto Ambrosiano A 79 *Inf.* dell'Ambrosiana di Milano, eliminato volontariamente dal novero di quelli a cui dedicare una trattazione più approfondita; la trattazione riguarda tuttavia soltanto l'*Eneide* e non comprende dati codicologici.

Antonio Cadei e Giordana Mariani Canova, nei rispettivi studi sulla tradizione manoscritta illustrata medievale e rinascimentale apparsi nell'*Enciclopedia Virgiliana*[49], nei limiti delle finalità di un'opera come quella dell'*Enciclopedia*, citano complessivamente trenta manoscritti tra quelli che ci

[47] Ms. 195 dell'Università di Edimburgo; il ms. lat. 6200 della *Bibliothèque Nationale de France*; il ms. 311 Holkham Hall; il ms. IV.E.7 della Biblioteca Nazionale di Napoli.

[48] Escluso il ms. appartenente alla collezione del duca di Wellington, perduto, compaiono in più il ms. Canon. Class. lat. 50 della *Bodleian Library* di Oxford, il ms. 742 della Klosterneuburg Stiftsbibliothek, il ms. lat. 7936 della *Bibliothèque Nationale de France*.

[49] A. Cadei, *Medioevo. Tradizione manoscritta illustrata*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 443-450 e G. Mariani Canova, *Rinascimento. Tradizione manoscritta illustrata*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, IV, pp. 483-490.

interessano[50], aggiungendone nove[51] al conto di quelli di cui abbiamo notizia da Jeanne e Pierre Courcelle.

Si segnalano inoltre i molti studi di A. Wlosok in merito alla tradizione, alla recezione e all'esegesi dei manoscritti miniati virgiliani[52], per i cui lavori rimando alla sezione relativa alla bibliografia.

Una tappa fondamentale nella ricognizione dei manoscritti dell'*Eneide* miniati è rappresentata anche dai vari cataloghi delle mostre organizzate per il bimillenario virgiliano nel 1981, in particolar modo per ciò che concerne il gruppo di manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli[53] che, oltre a quelli riccamente decorati, comprende cinque manoscritti miniati dal XII al XV secolo di particolare rilevanza[54].

Il volume curato da Marcello Fagiolo sulla mostra di Roma[55] presenta una panoramica più ampia sulla fortuna letteraria, ma soprattutto iconografica europea di Virgilio dall'Umanesimo, oltre a presentare dei dati interessanti su alcuni manoscritti virgiliani, in particolare il ms. Riccardiano 492. La sezione dedicata al Quattrocento è tuttavia molto sintetica: nel Quattrocento, secondo gli studiosi del volume, prevarrebbe una narrazione cortese tardogotica con una consacrazione degli eroi caratterizzata da forme di *contaminatio*. Sono indagati

[50] Sono qui esclusi i riferimenti ai due manoscritti della tradizione tardoantica, al manoscritto lat. 10308 della *Bibliothèque Nationale de France* di Parigi che presenta dei disegni appartenenti indubbiamente a un'altra tradizione, con ogni probabilità biblica, e al manoscritto 307 della collezione del conte di Leicester a Holkham Hall, in quanto presenta le sole *Bucoliche* e *Georgiche*.

[51] Si aggiungono ai mss. già citati il Regin. lat. 2090 della Biblioteca Apostolica Vaticana; il ms. Med. Pal. 69 e il pl. 39.8 della Biblioteca Laurenziana di Firenze; i mss. Urb. lat. 642 e 350 della Biblioteca Apostolica Vaticana; i mss. 891 ex 780 e 768 ex 766 della Biblioteca Universitaria di Valencia; il ms. Varia 190 di Torino; il ms. lat. 11309 della Bibliothèque Nationale de France.

[52] In particolare cfr. A. Wlosok, *Illustrated Vergil Manuscripts: Reception and Exegesis*, in «The Classical Journal», vol. 93, 1998, pp. 355-382.

[53] *Virgilio: bimillenario virgiliano. Mostra di manoscritti e libri a stampa.* Catalogo, a cura di S. Acanfora Quintavalle, "I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli", 1981.

[54] Il già citato ms. lat. 6 e i mss. IV E 6, IV E 7, IV E 12 e IV E 25.

[55] *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Catalogo della Mostra a cura di Marcello Fagiolo, Roma, De Luca, 1981.

più nel dettaglio i motivi iconografici preminenti soltanto a partire dal Cinquecento. Un interessante spunto di partenza che potrebbe e dovrebbe essere esteso anche al periodo precedente e riferito espressamente all'illustrazione libraria è quello della presenza di un numero fisso di episodi rilevanti nell'iconografia virgiliana tra '500 e '700, quantificato in quindici episodi fondamentali, laddove invece non si preferisca la scelta di un unico tema, come quello di Didone o di Camilla. Tra i temi iconografici più rilevanti secondo lo studioso ci sono quelli di Laocoonte, del cavallo di Troia, della fuga di Enea da Troia che insiste molto sul dettaglio di Anchise sulle spalle del figlio – come nel celebre caso di Raffaello nella raffigurazione dell'Incendio di Borgo -, della tragedia di Didone e della fucina di Vulcano, tutti episodi corredati da un repertorio di opere artistiche in cui si trovano in quei secoli.

Tra i cataloghi di mostre anche il volume *Virgilio e il chiostro*[56] a cura di Mariano dell'Omo, che non si limita in realtà unicamente alla tradizione manoscritta virgiliana, ripercorre le fasi della *contaminatio* della cultura classica e pagana con quella del monachesimo e cristiana come base della possibilità stessa della trasmissione di entrambe le culture alla posterità, l'una veicolata dalla seconda e l'altra saldamente poggiata sulla prima.

Non si può non citare in questo contesto l'importanza del catalogo curato da Marco Buonocore su invito di Guglielmo Cavallo relativo alla ricezione figurata dei classici dal significativo titolo di *Vedere i classici*[57]. Al di là delle ulteriori notizie[58] e della riproduzione di immagini tratte da numerosi manoscritti nate dalla volontà di creare un itinerario che sappia rendere l'idea delle tappe e dell'evoluzione dell'illustrazione dei classici latini e greci, il valore di quest'opera è negli studi che la corredano, relativi alla storia dell'illustrazione

[56] *Virgilio e il chiostro: manoscritti di autori classici e civiltà monastica*, a cura di M. Dell'Omo, Palombi, Roma, 1996.
[57] *Vedere i classici,* op. cit.
[58] Si aggiungono alla lista di manoscritti già citati anche l'Ambrosiano H 178 *Inf*. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, il Vat. lat. 1579 e il Regin. lat. 1988 della Biblioteca Apostolica Vaticana e un manoscritto di Longleat appartenente alla collezione Botfield.

libraria e alla sua funzione nelle varie epoche, dal medioevo alla civiltà mercantile fino all'Umanesimo, ma anche a temi più specifici, in particolar modo, per quel che ci riguarda, l'idea stessa dell'immagine come vero e proprio commento al testo.

Un'altra tappa fondamentale è quella rappresentata dal fondamentale e ampio studio sulla tradizione virgiliana di Michael C. J. Putnam e Jan M. Ziolkowski, i quali includono nella loro panoramica sulla tradizione dei manoscritti virgiliani miniati[59], oltre alle versioni non latine e alla miniatura raschiata, forse relativa alle *Bucoliche*, in un codice di IX secolo contentente porzioni di *Eneide*[60], anche un disegno che rappresenta la figura di Enea con Acate in una Bibbia dello *scriptorium* di S. Martin de Tours[61].

Successivamente alla sezione introduttiva appena delineata, utile a tracciare un percorso diacronico che tenga conto dell'evoluzione – o piuttosto, nel nostro caso, della rottura e perdita – di una tradizione iconografica virgiliana a partire dal mondo antico, fino ad arrivare all'età d'oro dell'illustrazione virgiliana su manoscritto pergamenaceo che ha il suo apice e la sua conclusione nel XV secolo, ci dedicheremo in maniera più approfondita, per ciò che concerne la sezione virgiliana del presente lavoro, a quei manoscritti che contengano almeno una miniatura per libro dell'*Eneide* (o più di una per libro). La selezione è motivata da un lato sulla base della maggiore consistenza e significatività di un soggettario iconografico relativo al contenuto dell'opera, soprattutto per consentire un confronto con la tradizione dantesca, da cui partiva e a cui arriverà la presente ricerca, sulla base di possibili soggetti comuni; dall'altro perché, nel vasto panorama di manoscritti virgiliani illustrati con frontespizi e miniature isolate, era necessario operare una selezione di codici significativi per consentirne un'indagine non solo iconografica, ma anche codicologica, che potesse dunque

[59] Putnam – Ziolkowski, *The Virgilian tradition,* op. cit., pp. 439-446.
[60] Si tratta del ms. lat. 8093 della *Bibliothèque Nationale de France* di Parigi, c. 68*v*.
[61] Putnam – Ziolkowski, op. cit., p. 439.

fornire un'idea della concezione che stava alla base della fattura del singolo codice, tenendone presente l'impostazione sulla base di *mise en page*, formato, scrittura, fascicolazione, presenza o meno di commento e di tutti quegli altri elementi che richiedono una visione diretta dei manoscritti[62] e che saranno forniti sia nella descrizione puntuale dei singoli codici sia nelle schede catalografiche fornite a conclusione del presente lavoro. Successivamente, i dati che ne emergeranno saranno messi in relazione con la tradizione iconografica dantesca sulla base di soggetti, miniatori, committenze e influenze comuni, tali da suggerire – o, anche, escludere – la possibilità di interferenze tra le due tradizioni iconografiche sulla base di un confronto ancora non realizzato in maniera sistematica prima del presente lavoro, ma basato su singoli momenti di questa *intertestualità per immagini* che rendevano necessario un raffronto più approfondito e che risultava più arduo a seguito della frammentarietà degli studi sulla tradizione iconografica virgiliana. Già Brieger[63] infatti aveva suggerito che i primi miniatori della *Commedia* avessero potuto trarre spunto dall'illustrazione virgiliana, in particolar modo dal Virgilio Vaticano, di cui trovava eco nell'illustrazione del codice Palatino 313 o Dante Poggiali, nell'illustrazione che presenta Dante, Virgilio e Caronte nella stessa forma rappresentativa dell'incontro del codice Vaticano tra Enea, la Sibilla e il *portitor* infernale, sebbene risulti arduo ipotizzare che gli illustratori del Poggiali abbiano potuto avere visione del Virgilio Vaticano a seguito della storia della conservazione del manoscritto prima descritta. Resta un'ipotesi plausibile la presenza di una fonte iconografica intermedia di esemplari tardo-antichi giunta fino alla tradizione dantesca.

Un percorso arduo da compiere è stato quello di una approfondita e verisimile indagine sui luoghi di committenza ed esecuzione dei manoscritti,

[62] In pochi casi che saranno segnalati non è stato possibile vedere il codice.
[63] P. Brieger, *Pictorial commentaries to the* Commedia, in P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton University, Princeton, 1969, pp. 81-113.

soprattutto nell'individuazione di ambienti comuni, se non nei casi più noti come quelli dei manoscritti prodotti da personalità di spicco come Guglielmo Giraldi e Apollonio di Giovanni, miniatori sia dell'opera virgiliana che di quella dantesca. Nei capitoli e paragrafi dedicati ai singoli manoscritti virgiliani, i quali sono stati spesso trascurati da una tradizione di studi filologici e codicologici che, per ovvie ragioni, è stata più attenta ai codici ben più antichi della produzione virgiliana, si cerca di tracciare per quanto possibile una plausibile definizione della committenza e dei luoghi di produzione dei singoli testimoni, pur nella difficoltà data da una storia a volte ricostruibile solo per frammenti e per deduzioni, se non nei pochi casi in cui sia presente una sottoscrizione chiarificatrice o una personalità di spicco ad essi legata. Molti sono i dubbi sollevati da campagne di copia e illustrazione a volte interrotte e riprese o frutto di intersezioni e contatti, tutti fenomeni che rendono spesso inestricabili i percorsi dei singoli momenti di lavorazione di quelle che sono frequentemente vere e proprie opere d'arte.

La tradizione iconografica dei manoscritti miniati della *Commedia* è più sistematicamente studiata e può contare su un numero di manoscritti decisamente più consistente. Si tratta di almeno 214 manoscritti[64] decorati a vari livelli, da quelli che presentano iniziali soltanto filigranate o calligrafiche o anche illustrate ai manoscritti con cicli di miniature più estesi, questi ultimi per lo più raccolti nell'insuperato e monumentale lavoro *Illuminated manuscripts of Divine Comedy*[65].

Sarebbe qui impossibile ripercorrere la storia dell'intera tradizione dei manoscritti danteschi miniati, molto complessa e articolata per luoghi e anni di produzione e interferenze di tradizioni; tuttavia sono necessarie alcune considerazioni generali e, più nello specifico, sarà indispensabile fornire alcune

[64] Cfr. L. Battaglia Ricci, *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, in «Italianistica», XXXVIII, 2009, fasc. 2, pp. 39-58 alla p. 51.
[65] P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton University, Princeton, 1969.

informazioni sui principali manoscritti con cui è stato possibile trovare interferenze tra la tradizione iconografica virgiliana e quella dantesca o probabili suggestioni mediate dal testo. Inoltre, in vista del capitolo dedicato ai soggetti iconografici che le due tradizioni hanno in comune, saranno qui brevemente presi in analisi quei manoscritti danteschi in cui essi compaiono, per meglio contestualizzare la storia di produzione e circolazione dei codici e per fornire preventivamente una panoramica che aiuti a districarsi nella fitta tradizione dei manoscritti miniati danteschi, allo scopo di focalizzare i casi specifici che ci saranno più utili nel presente lavoro.

Il testimone datato più antico tra i codici miniati danteschi è il Trivulziano 1080 che il copista, Francesco di Ser Nardo da Barberino, data con una sottoscrizione al 1337[66]. Agli stessi anni, probabilmente, appartengono altri manoscritti non datati con certezza tra il cui codice Parmense 3285[67], da alcuni considerato il più antico tra quelli miniati, e il cosiddetto Dante Poggiali, ovvero il Palatino 313[68], il quale sarà un manoscritto di primaria importanza per il presente lavoro in quanto ha permesso, come già detto, di supporre delle interferenze iconografiche tra la tradizione dantesca e quella virgiliana che hanno fornito un'occasione di precoce riflessione sul tema, per quanto non facilmente dimostrabili.

La tradizione della raffigurazione libraria dell'immaginifico mondo dantesco, a partire da questi esemplari, non conosce soluzione di continuità fino ai nostri giorni e si è espressa già nei testimoni di XIV e XV secolo in una modalità di concezione della forma del libro estremamente varia, presa in analisi

---

[66] Cfr. L. Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla 'Commedia'*, in «Per correr miglior acque», 2 voll., Salerno Editrice, Roma, 2001, vol. I, pp. 601-39, p. 601.

[67] Cfr. L. Battaglia Ricci, *La tradizione figurata della 'Commedia'*, in «Critica del testo», XIV 2011, fasc. 2 pp. 547-79, p. 549; il manoscritto potrebbe essere più antico almeno per quanto riguarda l'illustrazione, dato che il Trivulziano 1080 è datato al 1337 per il testo.

[68] Databile forse intorno al 1335, cfr. L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, Einaudi, Torino, 2018, p. 4.

da numerosi lavori che tengono conto dell'aspetto codicologico di più di 800 manoscritti giunti fino a noi.

Senza volerci addentrare nelle questioni che riguardano la prima circolazione del testo dantesco, influenzata sicuramente dai sofferti viaggi del Poeta in esilio e da quelle *altrui scale* per cui Dante si trovò a scendere e salire, che lasciano ipotizzare e consentono di spiegare una precoce diffusione dell'opera in area padana e soprattutto bolognese, i primi tentativi di illustrazione della *Commedia* sono autenticamente fiorentini.

Marisa Boschi Rotiroti individua due tipologie principali di codici con caratteristiche comuni da un punto di vista paleografico e codicologico, ovvero i cosiddetti "Danti del Cento" e quelli in *littera textualis*. Il nome di "Danti del Cento" deriva dall'aneddoto raccontato da Vincenzio Borghini e probabilmente ancora più antico secondo cui un copista, da alcuni identificato in Francesco di Ser Nardo da Barberino, avrebbe maritato le figlie ricopiando cento codici danteschi. I Danti del Cento, scritti in cancelleresca bastarda e su due colonne, presentano tendenzialmente un livello di decorazione media e una cesura fascicolare tra le cantiche. La caratteristica dei codici appartenenti a questa tradizione, per ciò che riguarda l'illustrazione, è la scelta di illustrare le iniziali di cantica con scene più o meno fisse, da Dante dormiente o allo scrittoio, quello scrittoio che ritroviamo anche in parte della tradizione virgiliana, alla scena più canonica dell'incontro di Dante con le tre fiere per l'*Inferno*, di Dante e Virgilio nella navicella per il *Purgatorio* e di varie figure per il *Paradiso*, da Dante e Beatrice alla Vergine o a figure di Santi. Tra questi si annovera anche il Trivulziano 1080 a cui si è accennato prima e che rappresenta un testimone chiave per lo sviluppo del codice miniato dantesco. Si tratta di un manoscritto in cui le pagine iniziali di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* sono ornate da un'iniziale figurata e corredate da miniature in *bas de page*, come già detto sottoscritto dal

copista Francesco di Ser Nardo da Barberino, notaio specializzato nella produzione di moltissime *Commedie*[69].

I manoscritti in *littera textualis* presuppongono una scelta ideologicamente più elevata e normalmente utilizzata anche per buona parte della letteratura in volgare, una *mise en page* in una sola colonna, spesso una illustrazione più ricca e un commento a cornice. Si tratta della tipologia di codice che Boccaccio prediligerà per confezionare i manoscritti danteschi e che segnerà uno spartiacque nella storia della codicologia dantesca.

Sin dalla prima circolazione nel corso del XIV dei manoscritti danteschi, una cospicua parte di codici presenta una decorazione definita come "media" e "elevata", ovvero che presenti una "illustrazione di tipo iconico limitata alla carta iniziale di ogni cantica" o una "illustrazione di tipo iconico estesa oltre i confini delle carte incipitarie di cantica" che testimonia la precoce esigenza di tradurre in immagini la poesia della *Commedia*[70].

Si denota inoltre sin da subito la varietà delle strategie illustrative, dalle iniziali istoriate alle miniature in *bas de page*, dai frontespizi decorati alle illustrazioni posizionate all'interno del testo; ma è soprattutto varia la tipologia iconografica che spazia dal racconto della "storia prima", ovvero del viaggio di Dante, alla raffigurazione del mondo allegorico e dottrinale del poema.

L'esempio del Trivulziano rappresenta la prima testimonianza datata di un codice che adotta frontespizi decorati per le tre cantiche, mentre per quanto riguarda la prima attestazione dell'utilizzo di vignette a commento visuale del testo il testimone probabilmente più antico è il cosiddetto Dante Poggiali[71],

---

[69] Un'ottima panoramica sulle possibili attribuzioni delle miniature del Trivulziano è in Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà*, op. cit., pp. 26-30.

[70] Cfr L. Battaglia Ricci, *La tradizione figurata*, op. cit. p. 554. Sono diciannove i testimoni del XIV secolo con decorazione media e sei con decorazione elevata, perché alla lista e alla definizione fornita da M. Boschi Rotiroti la Battaglia Ricci aggiunge due manoscritti, il Dante Budapest, Codex Italicus 1 e il Dante Egerton 934 della British Library.

[71] Da Gaetano Poggiali, possessore del codice. La datazione del manoscritto è riferita generalmente intorno alla metà del XIV secolo e le illustrazioni allo stile di Pacino di Bonaguida.

ovvero il manoscritto Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze, un codice dalla curiosa *mise en page* che scompagina gli endecasillabi prevedendo due colonne centrali, a detrimento del testo principale, per permettere l'inserzione delle cosiddette *Chiose palatine*. La maggior parte delle trentasette miniature si trova nell'*Inferno*, con l'esclusione di due nel *Purgatorio* e tre nel *Paradiso*. Come già anticipato, il codice ha una storia particolarmente significativa relativamente all'iconografia perché già Brieger ipotizzava delle interferenze, allo stato attuale considerate improbabili, con la tradizione del Virgilio Vaticano, da cui il codice riprenderebbe la scena di Virgilio, Dante e Caronte adattandola dalla scena di Enea e della Sibilla con il personaggio infernale. Molto significativo è anche per una tradizione iconografica che rappresenterebbe uno dei primi tentativi, se non il primo, di corredare il testo dantesco di vignette che si alternino al testo; sembrerebbe essere, almeno, il primo giunto sino a noi in questa forma.

Una qualche influenza dei primi sviluppi dell'illustrazione del Palatino si nota sia nel cosiddetto codice Filippino, un manoscritto di ambiente napoletano della metà del XIV secolo, sia nel manoscritto Additional 19587 della British Library di Londra, un codice trecentesco che presenta un apparato decorativo a vignette molto simile al Poggiali e anch'esso di scuola napoletana. In particolar modo quest'ultimo presenta un tipo di decorazione che lo associa al manoscritto Laurenziano Strozziano 152, tanto da lasciar ipotizzare l'influenza da un codice perduto per entrambi[72]. Le miniature sono infatti collocate nel *bas de page*, seguendo parallelamente il testo, in una struttura molto simile al virgiliano Riccardiano 492.

Il sistema a vignette è invece tipico del codice Filippino della biblioteca dei Girolamini di Napoli, CF.4.20, probabilmente influenzato da modelli fiorentini, così come fiorentino doveva esserne il copista per ragioni desumibili da considerazioni paleografiche e linguistiche. La scuola della miniatura è invece

[72] Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts,* op. cit., p. 49.

napoletana, con probabili influenze bolognesi; si contano 146 illustrazioni per *Inferno* e *Purgatorio*. Il testo dantesco è accompagnato da una fitta rete di chiose che si stratificano attraverso la lunga storia del manoscritto[73].

Tra i codici non sottoscritti né datati, ma di produzione precoce in area settentrionale e riconducibile al modello delle vignette che accompagnano il testo, è meritevole di segnalazione il manoscritto Egerton 943, uno dei più raffinati e ricchi codici di area padana, datato intorno alla metà del XIV secolo. L'illustrazione prevede 247 vignette che accompagnano il testo in una modalità narrativa che tiene conto dello svolgersi dell'azione.

Anche il manoscritto 33 della Biblioteca Universitaria di Budapest, conosciuto come Codex Italicus I, prevede un'illustrazione a vignette che lo fa rientrare idealmente nello stesso gruppo di manoscritti. Si tratta di un manoscritto di area padana, legata a un nobile veneziano, prodotto verso la fine della prima metà del XIV secolo e che prevedeva probabilmente più delle 94 vignette compiutamente realizzate per l'illustrazione del testo.

Tra i più famosi ed importanti testimoni della Commedia per questioni squisitamente filologiche, oltre che illustrative, il manoscritto Chantilly conservato al Musée Condé con la segnatura 597 è un rappresentante della miniatura pisana di Francesco Traini della metà del Trecento. Il codice è stato probabilmente confezionato intorno al 1340[74]. Le illustrazioni sono collocate in *bas de page* e richiamano il lungo commentario del testo dell'*Inferno* di Guido da Pisa attraverso 52 illustrazioni senza cornici, "come fregio narrativo continuo, invadendo spesso con estrema libertà i margini interno ed esterno delle carte e anche gli spazi riservati alla scrittura[75]". Completano il progetto decorativo 151 iniziali miniate.

---

[73] A. Mazzucchi, *Chiose Filippine. Ms. Cf 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli,* Salerno editrice, Roma, 2002.

[74] Cfr. il volume di C. Balbarini, *L'*Inferno *di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Salerno editrice, Roma, 2011, in cui si affronta la storia del manoscritto e il suo contenuto testuale e raffigurativo.

[75] Ivi, p. 47.

Una tipologia illustrativa che prende le mosse in area emiliana è quella della cosiddetta illustrazione libera[76], tra i quali si annovera il Dante Estense da cui saranno tratti alcuni dei soggetti presenti nella sezione del presente lavoro ad essi dedicata. Il manoscritto conservato a Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α R.4.8, cat. 9, è un manoscritto emiliano che presenta 251 disegni acquerellati senza cornici o bordi sopra la colonna di testo, le quali presuppongono un forte rapporto testo-immagine con le parole immediatamente successive. La datazione è stata riportata alla fine del Trecento o all'inizio del Quattrocento.

Uno dei manoscritti virgiliani fondamentali per l'ipotesi dei contatti tra le tradizioni iconografiche virgiliane e dantesche, il manoscritto di València 837, è accostabile, come vedremo, per la presenza di una cinta muraria molto simile, al manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma. Il codice dantesco appartiene al modello dei manoscritti in *littera textualis* su due colonne, con trentaquattro miniature tabellari realizzate per la prima cantica e con spazi bianchi per la realizzazione mai terminata delle illustrazioni a *Purgatorio* e *Paradiso*, di area probabilmente emiliana, riportato alla seconda metà del XIV o anche agli inizi del XV secolo.

All'ambiente lombardo appartiene il codice Trivulziano 1076 della Biblioteca Trivulziana di Milano[77]. La datazione è fissata al 1385 circa e la maggior parte dell'illustrazione è costituita da 28 iniziali istoriate a cui si aggiungono cinque miniature nel margine inferiore.

Il manoscritto conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. Lat. 4776[78] è un codice fiorentino della fine del XIV secolo. Oltre alle iniziali istoriate per l'inizio di ogni cantica sono presenti ottantadue illustrazioni in *bas de page* per l'*Inferno*, mentre unicamente nel XI del *Paradiso* sono presenti alcuni disegni.

[76] Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà*, op. cit., p. 39.
[77] Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts,* op. cit., p. 280.
[78] Ivi, pp. 327-331.

I disegni in *bas de page* sono la strategia illustrativa di un altro codice del XIV secolo che sarà preso in analisi, ovvero il Canon. It. 108 della Bodleian Library, il quale è riportato all'ambiente del sud Italia per la "patina linguistica meridionale[79]".

Anche il manoscritto Holkham Hall misc. 48 (ex 514) della Bodleian Library, probabilmente confezionato nel terzo quarto del XIV secolo, presenta miniature nel *bas de page* che seguono lo svolgersi del viaggio dantesco con un commento quasi continuo e iniziali istoriate.

Di ambiente fiorentino e dell'inizio del XV secolo è il manoscritto Trivulziano 2263 della Biblioteca Trivulziana di Milano[80], che prevede iniziali di cantica istoriate e 9 miniature tabellari a illustrazione dell'*Inferno*, le quali sono state riaccostate alla raffigurazione dell'*Inferno* nella Cappella Strozzi di Santa Maria Novella in Firenze.

Tra i manoscritti citati nel capitolo finale sui soggetti danteschi e virgiliani figura anche un codice che riprende una modalità illustrativa abbastanza rara per i manoscritti danteschi, ovvero l'iniziale istoriata di grande formato in cui il soggetto scelto non è unicamente uno, ma si sceglie, in maniera più complicata per una realizzazione fedele e verosimile, di inserirvi una narrazione più complessa di più episodi che condensano gli eventi principali del canto. Questa tipologia di illustrazione è invece più tipica di alcuni manoscritti virgiliani. Si tratta, in ogni caso, di un codice miniato da Cristoforo Cortese, l'It. 78 della Bibliothèque Nationale di Parigi, che presenta però unicamente dieci iniziali illustrate, in quanto il progetto grafico non fu più completato.

Il manoscritto conservato a Copenaghen, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2[81] è un codice del XV secolo contenente 31 iniziali istoriate, 86 disegni marginali e un disegno a tutta pagina per *Inferno* e *Purgatorio*, mentre sono 5 le iniziali

[79] M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia: Entro e oltre l'antica vulgata*, Viella, Roma, 2004, p. 95.
[80] Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts,* op. cit., p. 282.
[81] Ivi, p. 219.

istoriate e 22 le miniature per il *Paradiso*, alcune delle quali sembrerebbero di fattura fiorentina. Sono presenti anche dei disegni incompleti, che testimoniano che il programma illustrativo non fu completato. Il manoscritto rappresenta insieme al Laur. Plut. 40.7 e all'It. 73 della Bibliothèque Nationale de France un gruppo di manoscritti con caratteristiche comuni[82]. Il Laur. Plut. 40.7, datato tra gli anni '60 e '70 del XIV secolo e su cui ci si soffermerà in seguito per alcuni confronti relativi ai soggetti iconografici selezionati, deriva probabilmente dallo stesso antigrafo del manoscritto conservato a Copenaghen[83] e come esso presenta disegni in *bas de page*.

Alcuni manoscritti del Quattrocento sono una testimonianza delle più alte committenze che permisero la creazione degli esemplari più lussuosi in circolazione: il primo è il manoscritto It. 2017 della Bibliothèque Nationale di Parigi, in cui fu attivo come miniatore il Maestro delle *Vitae Imperatorum*. Il codice fu realizzato probabilmente negli anni '40 ed appartiene all'ambiente di Filippo Maria Visconti, per cui fu realizzato il commento all'*Inferno* di Guiniforte Barzizza che fa da corredo al testo. Ventuno fogli del codice furono tuttavia asportati dal testo e sono oggi conservati presso la Biblioteca Comunale di Imola, ms. 32.

Lo Yates Thompson 36 conservato alla British Library fu prodotto in contesto aragonese per conto di Alfonso I d'Aragona[84]. Il manoscritto è riccamente decorato e illustrato attraverso iniziali di cantica istoriate e centododici miniature tabellari in *bas de page*. Le iniziali e le miniature dell'*Inferno* e del *Purgatorio* sono attribuite a Priamo della Quercia e influenzate

[82] Cfr. G. Ferrante, *Il ms. Laurenziano Plut. 40.7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in Dante Alighieri, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7. Commentario*, a cura di Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante, Andrea Mazzucchi, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2018, pp. 55-122, alla p. 56. Per la storia e le questioni ecdotiche, codicologiche, illustrative del manoscritto cfr. più in generale il Commentario sul manoscritto di cui sopra.

[83] Per una panoramica sugli elementi codicologici ed ecdotici che lasciano intuire questa possibilità, cfr. Ferrante, *Il ms. Laurenziano Plut. 40.7*, op. cit., pp. 65-66.

[84] Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts,* op. cit., pp. 269-277.

dunque dall'arte senese; la datazione viene riportata agli anni tra il 1442 e il 1450 almeno per questa sezione illustrativa.

Dello stesso ambiente aragonese sembrerebbe essere il manoscritto oggi conservato alla Pierpont Morgan Library di New York, M676, soprattutto in considerazione dello stemma aragonese che compare alla c. 3r, probabilmente identificabile con quello di Alfonso II d'Aragona[85]. Il manoscritto di produzione riconducibile alla fine del XV secolo presenta due miniature a tutta pagina e 127 disegni marginali.

Il codice che tuttavia rappresenta quasi un *unicum* nella tradizione dantesca è il celeberrimo Urbinate Latino 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana[86], realizzato in parte da Guglielmo Giraldi, attivo precedentemente nella produzione di un altro importantissimo manoscritto virgiliano, il latin 7939A della Bibliothèque Nationale de France e con cui il codice instaura un gioco di dialogo e rovesciamento nei soggetti iconografici comuni di cui si parlerà più nel dettaglio successivamente. Il codice Urbinate appartenne a Federico da Montefeltro e presenta grandi tavole pittoriche realizzate in lunghi anni a partire dal 1474; l'illustrazione fu ripresa, successivamente alla morte di Federico del 1482, da un artista attivo forse tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo[87].

[85] Ivi, p. 295.
[86] G. Mariani Canova, *Guglielmo Giraldi, miniatore estense*, Panini, Modena, 1995 e ovviamente Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts,* op. cit., pp. 331-332, a cui rimando anche per ulteriori informazioni sui manoscritti finora citati e brevemente descritti.
[87] Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà*, op. cit., p. 60.

Capitolo I.

Manoscritti virgiliani con almeno una illustrazione per ciascun libro dell'*Eneide*.

I.1 Manoscritti di area francese

I.1.1 Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Latin 7936[1].

Il manoscritto è un codice pergamenaceo latino miscellaneo che contiene, oltre all'*opera omnia* di Virgilio, la Tebaide di Stazio, il *Bellum civile* di Lucano, una raccolta di quattordici libri contenenti opere di Claudiano, il *Moretum* e *glossae* anonime al *Moretum*.

Si tratta di un manoscritto della fine del XII secolo e questo lo classifica come quarto manoscritto virgiliano illustrato più antico che conosciamo[2]. Se escludiamo la tradizione tardoantica del Virgilio Vaticano e Romano, si tratta del secondo codice pergamenaceo medievale virgiliano miniato, successivo solo al manoscritto conservato a Napoli, latino 6 ex viennese.

La scrittura, una gotica particolarmente leggibile per i testi principali, è su due colonne[3] di orientativamente 42 linee che raramente oltrepassano i margini della colonna o presentano singole parole che sono scritte sotto l'ultima linea di scrittura; per glosse e note e in generale elementi paratestuali compare anche, ma non esclusivamente, una gotica corsiva, in un inchiostro leggermente più chiaro,

---

[1] La digitalizzazione del manoscritto è consultabile all'indirizzo https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9066005w. Il codice è stato oggetto di visione diretta.

[2] Cfr. B. Munk Olsen, *Chronique des manuscrits classiques latins (IX^e^-XII^e^ siècles)* in «Revue d'Histoire des Textes», vol. XXI, 1991, p. 73.

[3] Cfr. A. Novara, *Virgile illustré,* in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, H. J. Martin - J. Vezin (a cura di), Parigi, éditions du Cercle de la Librairie – Promodis, 1990, p. 154-160, alle p. 155, p. 158, p. 159.

in ogni caso marroncino come l'altro. Secondo B. Munk Olsen[4] le glosse sarebbero state aggiunte successivamente. Qualche iniziale di verso è colorata in rosso o blu, di dimensione leggermente più grande; in alcuni casi per marcare una partizione di testo, come accade per i dialoghi tra personaggi (i cui nomi sono segnati nel margine con abbreviazioni).

La pergamena appare abbastanza scurita in vari punti e indurita, oltre a presentare parecchie lacune materiali di varia grandezza. In alcuni punti, a seguito di lacerazioni, la pergamena ha subito interventi di restauro attraverso cuciture (c. 7, c. 17, c. 28 e c. 43).

Nel margine superiore sono presenti intestazioni con i titoli a inizio opera e con indicazione del libro nelle pagine successive, in rosso e blu. Il manoscritto ha subito una rifilatura in quanto parte di questi titoli in alcuni casi mancano della parte superiore della scrittura o essa è molto vicina al bordo.

Sono presenti unicamente due richiami, alla c. 15v e alla c. 31v.

La datazione è riportata alla fine del XII secolo per motivi di carattere storico-codicologico, paleografico e di decorazione; in particolar modo anche grazie alla presenza delle iniziali a filigrane parigine. Questo tipo di iniziale, che consiste in una lettera circondata da una decorazione filiforme ottenuta attraverso una penna tagliata non obliquamente - e che quindi non presenta pieni e filetti -, si sviluppa a partire dal 1140 e, nelle sue prime fasi, presenta ancora elementi di origine vegetale, per abbandonare progressivamente la terza dimensione creando disegni ornamentali geometrici. La stessa mano che ha decorato queste iniziali dovrebbe aver decorato almeno altri cinque manoscritti[5].

Anche François Avril data il manoscritto allo stesso periodo, ponendolo in relazione con il periodo del proto-umanismo della fine del XII secolo e dell'inizio

[4] B. Munk Olsen, *The Production of the Classics in the Eleventh and Twelfth Centuries*, in C. A. Chavannes-Mazel - M. M. Smith, *Medieval manuscripts of the Latin Classics: Production and Use proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500*, Red Gull Press, Los Altos Hills and London1996, p. 12.

[5] P. Stirnemann, *Fils de la Virge, l'initiale à filigrane parisienne, 1140-1314*, in «Revue de l'art» 90, 1990, p. 72.

del XIII testimoniato anche da un *revival* dell'epica alla maniera classica nella letteratura francese. La scelta delle opere presenti nel codice miscellaneo può dirci qualcosa sugli interessi del suo committente, dato che il fenomeno non è particolarmente frequente a quell'epoca; si tratta sicuramente una figura colta interessata alla poesia latina, ma in particolar modo all'epica latina.

La difficoltà di contestualizzare meglio il manoscritto è dovuta anche al fatto che il periodo in cui fu probabilmente prodotto rappresentò un'epoca di transizione, in termini sia stilistici che di organizzazione della produzione di codici, pochi dei quali possono costituire un confronto diretto. Il latin 7936 si pone all'inizio di una tradizione che vedrà, nel corso del XIII secolo, la diffusione meglio documentata[6] di botteghe librarie laiche svincolate dai monasteri e legate allo sviluppo dell'Università. L'argomento più importante a sostegno dell'ipotesi che si trattasse di una manodopera professionale svincolata da un centro monastico sta in alcuni segni, rappresentati da uno o due tratti paralleli, posti accanto alle miniature, i quali dovrebbero distinguere il lavoro di due diversi miniatori per la loro successiva retribuzione[7] e sarebbero tipiche di molti manoscritti della stessa epoca, caratterizzata dallo sviluppo progressivo di un sistema di produzione del libro sempre più affidato ad artisti professionisti e, soprattutto, laici[8].

---

[6] K. Fianu*, Métiers et espace: topographie de la fabrication et du commerce du livre à paris (XII-XV siècles), pp. 21-45* in G. Croenen – P. F. Ainsworth (a cura di), *Patrons, authors and workshops Books and Book Production in Paris around 1400*, Louvain, Peeters, 2006, pp. 21-45*,* in particolar modo alle pp. 23-25, in cui si studia l'espansione topografica delle botteghe artigiane di libri dall'*île de la Cité* alla *rive gauche*, notando la presenza di settori specializzati in alcune fasi della produzione, dai miniatori ai rilegatori.

[7] F. Avril, *Un manuscrit d'auteurs classiques et ses illustrations*, in *The Year 1200. A Symposium*, New York, 1975, p. 263; tuttavia in nota lo stesso Avril riconosce che tutti segni individuati sono riferiti a iniziali che sarebbero state compiute dal secondo ipotetico miniatore, per questioni di stile; non ci sarebbe cioè corrispondenza tra le differenze stilistiche da lui individuate e riferite a due diverse mani e l'identificazione attraverso i segni di miniatura di due miniatori diversi, se esse sono segni che la loro attività era retribuita.

[8] Cfr. R. H. Rouse – M. A. Rouse, *Manuscripts and their makers: commercial book producers in medieval Paris 1200-1500*, London, Harvey Miller, 2000, I, p. 31, in cui viene fatto un

La localizzazione nella regione parigina sembra essere a sua volta confermata dal tipo di finimenti militari dei personaggi che saranno analizzati in seguito, dallo stile e dalla tecnica, nonché da alcuni confronti con - pochi - coevi manoscritti di *ateliers* della stessa regione[9]. Lo stile delle miniature evidenzia contatti anche con altre regioni, in particolar modo quella della regione della Mosa e del sud della Germania[10] che sono però compatibili con le influenze artistiche della regione parigina all'epoca.

Una datazione alla fine del XII secolo è confermata anche da B. Munk Olsen, il quale ipotizza una committenza non ecclesiastica[11], ma scribi e miniatori professionisti attivi nella regione di Parigi e il cui progetto iniziale andava probabilmente al di là delle sole iniziali istoriate realizzate.

François Avril riconosce la mano di almeno tre artisti, di cui due che hanno operato sulla maggior parte delle iniziali[12], cosa che sembrerebbe confermata anche dalla presenza dei segni accanto alle miniature che alluderebbero al lavoro di più professionisti.

L'unica voce contraria è rappresentata da G. Ouy che attribuisce il manoscritto al XIII secolo e lo considera di fattura italiana[13].

---

riferimento al nostro manoscritto in relazione a una produzione commerciale di almeno tre artisti anonimi che lavorarono a Parigi e che presentano affinità con il metodo di lavoro del latin 7936.

[9] Avril, *Un manuscrit*, op. cit., p. 262, mette in relazione il manoscritto con un gruppo di manoscritti riuniti attorno al Salterio di Ingeborg, in particolar modo con la Bibbia attualmente al *British Museum*, ms. Add. 15452, per ciò che concerne la scrittura e la decorazione delle iniziali, senza tuttavia riuscire a collocare il manoscritto nello stesso atelier del Salterio, in quanto lo stile risulta per altri aspetti abbastanza lontano da esso.

[10] Cfr. P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 1984, vol. 2, p. 29.

[11] Munk Olsen, op. cit., p. 12.

[12] Cfr. Avril, *Un manuscrit*, op. cit., p. 263; il primo miniatore sarebbe caratterizzato dalla rappresentazione di una testa sproporzionata rispetto al corpo, il secondo riuscirebbe a creare una figura umana più armonica.

[13] G. Ouy, *Jean Lebègue (1368-1457), auteur, copiste et bibliophile* in *Patrons, authors and workshops Books and Book Production in Paris around 1400*, Louvain, Peeters, 2006, pp. 143-171, alla p. 166.

Il testo dell'*Eneide* è preceduto da vari *Argumenta*: uno contenente il riassunto dei dodici libri dell'*Eneide* attribuito a Basilio e in seguito, prima di ogni libro, gli *Argumenta decasticha* pseudo-ovidiani. Tra questi due, prima dell'inizio del primo libro dell'*Eneide* Alla c. 19va, è presente anche il cosiddetto preproemio "*Ille ego*…". Nonostante la presenza del proemio alternativo, la prima iniziale ad essere miniata è la "A" di *Arma*, a testimonianza che, come non sempre succede, è considerata il vero inizio dell'*Eneide*.

Il manoscritto appartiene idealmente a quei codici che hanno una lettera miniata all'inizio di ogni libro dell'*Eneide*, per un totale, però, di sole 10 lettere miniate perché una, purtroppo, non sopravvive in quanto è stata tagliata e asportata e una seconda non è stata illustrata, ma solo decorata. Di conseguenza il progetto originario già prevedeva che lo scriba lasciasse uno spazio apposito per inserire iniziali di libro più grandi, da affidare a un miniatore. Sono presenti inoltre una lettera istoriata in apertura di *Bucoliche* e tre lettere istoriate per i primi tre libri delle *Georgiche*, per un totale dunque di 14 lettere istoriate rimanenti delle 15 originarie.

Le lettere istoriate, come sottolineato sia da Avril che da Courcelle in più punti della loro trattazione che saranno opportunamente segnalate, sono presumibilmente tratte da una fonte diversa rispetto alle opere virgiliane e riadattate da un modello che potrebbe essere trovato in qualche versione di una Bibbia, ad esempio le Bibbie moralizzate dell'epoca[14]. Questo adattamento, tuttavia, non si spinge alla reinterpretazione del modello biblico in chiave cavalleresca, ma resta ancora fortemente ancorato al suo modello, tanto da essere evidentemente riconoscibile.

Bucoliche

[14] Cfr. Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 30, in cui l'autore identifica i possibili elementi indiziari del modello biblico nei vestiti di Giunone e di Didone, nel globo terrestre che Giove tiene nella mano mentre tiene nell'altro i filatteri che lo caratterizzano come profeta.

Alla c. 1ra una semplice figura all'interno dell'iniziale "T" istoriata è vista di profilo mentre suona il flauto. Si tratta della rappresentazione, in apertura della prima *ecloga*, di Titiro all'ombra dell'ampio faggio secondo la più diffusa iconografia delle *Bucoliche*.

Georgiche

I libro

L'iniziale "Q" del primo libro delle *Georgiche* alla c. 6ra rappresenta un agricoltore che tiene in un sacco appeso al collo il raccolto, con allusione all'agricoltura, contornato da alte piante.

II libro

L'iniziale istoriata alla c. 9ra presenta un uomo che pota una vigna, visto di profilo. Il riferimento è alla coltivazione dei campi e in particolar modo dei doni di Bacco, argomento del libro corrispondente. Anche qui il modello è molto semplice e potrebbe facilmente appartenere a una qualsiasi tradizione di illustrazione di lavori dei campi.

III libro

Alla c. 12rb una figura con calzoni corti alle ginocchia e un lungo bastone in mano rappresenta probabilmente un pastore, in riferimento al terzo libro delle *Georgiche* dedicato all'allevamento.

Dopo la fine delle *Georgiche* alla c. 18ra, la c. 18v è lasciata bianca prima dell'inizio, alla c. 19r, della sezione dedicata all'*Eneide*, fenomeno a volte presente nell'organizzazione delle opere virgiliane all'interno di un codice miniato, soprattutto nel caso in cui segua una miniatura-frontespizio, a rimarcare la cesura tra le prime due opere dell'autore e la terza, che appare così ben

identificata e isolata all'interno del codice. La nuova sezione può infatti così aprirsi con l'iniziale istoriata del primo libro dell'*Eneide*.

I libro

Alla c. 19va l'iniziale del primo libro "A" di *Arma* è una lettera figurata, rappresentata da un animale dall'apparenza di un serpente dalla lunga coda che morde l'asta destra della lettera[15] decorata; all'interno è istoriata con due scene. Quella nella parte inferiore, inquadrata all'interno di una struttura con doppio arco – espediente usato sin dalle raffigurazioni in *papyrus style* – che si apre nelle mura della città, presenta un uomo in armatura con elmo e spada sguainata, con la testa di profilo e seduto su una panca, con le mani sui fianchi. Vicino a lui è appeso al muro uno scudo triangolare che ricorda la forma dello scudo normanno utilizzato nel XII secolo, raffigurazione che potrebbe fornire un ulteriore elemento di contestualizzazione.

Nella parte superiore è presentata l'immagine della città all'interno delle mura, con una grande porta chiusa; da una torre un uomo suona quello che sembra un corno o un olifante, probabilmente allusione a un segnale di guerra. Lo stesso uomo con lo stesso strumento sarà infatti ripreso anche nell'iniziale del libro VIII, nella parte iliadica *dell'Eneide*; in quel caso, forse, con allusione a Turno. In questo caso, ad apertura dell'opera, l'immagine probabilmente riprende un motivo iconografico tipico della guerra non per forza originariamente connesso all'*Eneide*, ma rifunzionalizzato per alludere al tema generale dell'opera, con il soldato in armatura medievale che rappresenta Enea e il segnale che viene dato dall'alto della città per rappresentare la caduta di Troia, la quale ha dato origine alla vicenda dell'eroe troiano, senza riferimenti ai viaggi per mare per arrivare in

[15] Avril, *Un manuscrit*, op. cit., p. 263, riferisce che gli elementi fitomorfi e zoomorfi sono stati totalmente eliminati dalle iniziali figurate per non nuocere alla visione di ciò che viene illustrato all'interno della lettera; se è vero che questi elementi sono ridotti all'estremo e resi geometrici, è altrettanto vero che un elemento zoomorfo nell'iniziale di c. 19v è presente ed è pienamente visibile la testa dell'animale che morde l'asta destra della A e la cui coda si estende sulla sinistra per parecchi righi nel margine.

Italia e fondare la sua nuova patria. La scena sembra riferirsi quindi ai primi versi del primo libro (vv. 1-7) e al tema generale dell'opera, con l'esclusione dei riferimenti ai viaggi per mare. Le altre tre lettere della parola, R, M e A, sono in maiuscola e a loro volta colorate.

II libro

Alla c. 24ra, verso la parte superiore della prima colonna, è colorata anche l'iniziale dell'*argumentum* al secondo libro, come succederà per tutte le lettere iniziali degli *argumenta*; nella stessa colonna, circa a metà, l'iniziale "C" del II libro è illustrata segnalando e identificando in maniera evidente già a un primo sguardo la partizione[16] di testo, ovvero l'inizio di un nuovo libro dell'*Eneide*. Anche in questo caso è aperto uno squarcio in un interno attraverso un porticato a due archi, in cui ciascuna metà è occupata da un personaggio: a destra Enea, a sinistra Didone, con l'attributo regale della corona. Lo sfondo della miniatura è d'oro e in questo caso la lettera manca effettivamente di elementi zoomorfi e fitomorfi. Enea e Didone hanno entrambi le mani alzate in segno di dialogo; il braccio di Enea si estende oltre la metà della sua area al di sotto dell'arco. Davanti a loro un tavolo imbandito, a rappresentare un banchetto. Si tratta chiaramente della scena, anche questa annunciata ad inizio di libro (v. 2), in cui Enea racconta le sue avventure durante il banchetto. La scena è tipica e molto raffigurata anche nei manoscritti successivi; da un punto di vista iconografico potrebbe appartenere sia a un modello propriamente virgiliano, così come molte altre raffigurazioni del II libro dell'*Eneide*, sia essere stata adattata da un'altra scena di banchetto, con l'aggiunta del dettaglio regale per Didone.

[16] Una delle funzioni della presenza di iniziali istoriate, oltre al commento visivo al testo e all'arricchimento in termini di decorazione e pregio dell'opera, è costituita dall'esigenza, tipicamente diffusasi a partire dalla diffusione della scrittura carolina in ambito carolingio, di separare in maniera netta le varie sezioni del testo e di stabilire sulla pagina una sorta di gerarchia sulla base della scrittura attraverso capilettera, lettere colorate, versi iniziali in maiuscola o in altre scritture. Sono tutti elementi che ritroviamo anche nel nostro manoscritto.

III libro

Alla c. 28vb è rappresentata una scena che non si trova dove dovrebbe. Infatti nella pancia della "P" in oro, iniziale del III libro, sono raffigurate due scene: in alto una città dalle cui torri fuoriescono fiamme, chiaramente allusione a Troia conquistata dai Greci, e in basso un cavallo da cui escono le teste di due uomini, rappresentati in maniera piuttosto goffa. Entrambe le figure assolutamente non rispettano la proporzione che ci sarebbe dovuta essere tra il cavallo, che avrebbe dovuto contenere molti eroi, e le teste degli uomini, troppo grandi per fuoriuscire da esso. Il cavallo, tutt'altro che *monstrum*, sembra essere delle dimensioni di un normale cavallo; oltretutto i due uomini non escono dal suo ventre, ma dalla parte superiore di esso: sembrerebbe quasi una normale rappresentazione di uomini a cavallo, uomini a cui però è stata eliminata la rappresentazione del corpo dal busto in giù. Anche in questo caso potrebbe trattarsi del riadattamento di una illustrazione diversa, non associata originariamente all'*Eneide* ma ad essa adattata. La scena, inoltre, ha una collocazione alquanto bizzarra, in quanto la scena del cavallo di Troia dovrebbe essere posta nel libro II, in cui la scena di Sinone che apre il ventre del cavallo per permettere ai Greci di uscirne è raccontata ai vv. 250 ss. Se si ipotizzasse che il miniatore avesse davanti ai suoi occhi un modello virgiliano, ipotesi che tuttavia sembrerebbe smentita dalle illustrazioni precedenti e successive, dovremmo immaginare che nella selezione di quelle da rappresentare avesse a disposizione un ciclo più esteso che prevedeva più illustrazioni per il II libro dell'*Eneide* e che abbia deciso di illustrare qui una vicenda che, benché non appartenesse al III libro, reputava tra quelle fondamentali per l'illustrazione dell'opera. Un elemento da notare, tuttavia, è che quasi in ogni iniziale di libro manoscritto, come sarà evidente nel corso di questa trattazione, si fa riferimento ai versi iniziali del libro piuttosto che all'episodio principale di esso. Il libro III dell'Eneide, in effetti, si apre con un breve riassunto di quanto accaduto nel II libro, ovvero la caduta e l'incendio di Troia, prima di passare alla narrazione delle peregrinazioni dei troiani. Se anche non è citato espressamente il cavallo di Troia sarà stato semplice per l'artista, nel momento

in cui si andava a riproporre la scena della presa della città, inserire l'elemento ben noto riadattandolo - male - da qualche modello alternativo.

IV libro

Alla c. 33rb l'iniziale "A" del libro IV è illustrata con una scena che è tra quelle più tipiche e stabili nella raffigurazione visuale del corrispettivo libro dell'*Eneide*. Didone e la sorella Anna sono raffigurate seduta su una panca – che rappresenta anche l'asta della A – con le mani alzate in segno di dialogo. Anche in questo caso la scena raffigurata compare nella parte iniziale del libro IV, ai vv. 8 ss. Viene preferita, come in altri casi, questa scena della parte iniziale del libro piuttosto che quella, più rappresentativa, del suicidio di Didone, che sarebbe stata la raffigurazione scelta nel caso in cui ci si fosse basati sulla scelta del soggetto più noto all'interno del libro e non sulla scena rappresentata nei primissimi versi di esso.

V libro

Alla c. 37v è presente unicamente una lunga lettera ornata che non presenta alcuna scena illustrata, ma che tuttavia, come negli altri casi, evidenzia in maniera facilmente visibile la partizione del testo e l'inizio di un nuovo libro.

VI libro

Alla c. 43ra la scena raffigurata per il VI libro all'interno dell'iniziale "S" in oro è stata interpretata da Avril[17] come quella di Miseno e della sua *indigna mors* tra le onde per volontà di Tritone, seguito nell'interpretazione anche dai Courcelle[18]. Anche in questo caso la scelta è abbastanza insolita, dato che quasi sempre il VI libro sarà caratterizzato dalla presenza del tema della discesa agli

[17] Avril, *Un manuscrit*, op. cit., p. 264 ss.
[18] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 32 ; cfr. anche J. Courcelle, *Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits du X^e au XV^e siècle*, in *Lectures Médiévales de Virgile*. Actes du colloque, Roma, 25-28 octobre, 1982, Roma, École francaise de Rome, 1985, pp. 395-409, alla p. 399.

Inferi. Qui Miseno viene rappresentato a testa in giù, con una tunica bianca, calze rosse e una fascia azzurra in vita, mentre cade nelle onde, con un motivo che sarà ripreso quasi identico anche nella rappresentazione di Iride nel libro IX e che tradisce perciò un modello utilizzato a più riprese per diverse raffigurazioni. François Avril[19] ipotizza che il modello possa essere quello della scena di Giona che viene gettato in mare dopo aver scatenato l'ira divina, in un parallelo anche di contenuti. Una raffigurazione simile, che potrebbe essere alla base di una tradizione da cui il nostro codice riprende il suo modello, si trova ad esempio nel Vat. Gr. 699, un manoscritto del IX secolo contenente Cosma Indicopleuste, alla c. 69r, dove Giona (la cui immagine è parzialmente erasa) è gettato dalla barca giù nel mare in una posa che dovrebbe essere, ricostruendone la postura da ciò che è visibile, molto simile a quella che ritroviamo nel nostro manoscritto[20]. La scena di Miseno si trova un po' più avanti nel VI libro, ai vv. 171-74, e non è, come spesso accade nel manoscritto, presente nei primi versi del libro dell'iniziale; questo è l'unico caso all'interno del manoscritto, escludendo il caso dell'iniziale del libro III che però, come abbiamo già visto, potrebbe essere una ripresa con aggiunte dei primi versi riassuntivi del libro stesso e non per forza un riferimento ai versi della prima parte del libro precedente. In questo caso, a differenza della interpretazione che viene proposta da Avril, potrebbe trattarsi anche della rappresentazione di un altro episodio più vicino al luogo dell'iniziale miniata, ovvero la scena della morte di Palinuro[21] nel libro precedente, agli ultimi versi che sono presenti nella stessa pagina in cui compare l'iniziale, che infatti si trova verso la fine della colonna. Come è stato osservato, il sesto libro si apre con una forte connessione col libro precedente rappresentata dal "Sic" del v. 1 che si ricollega proprio alla morte di Palinuro, sebbene non menzionata esplicitamente:

[19] Avril, *Un manuscrit*, op. cit. p. 265.
[20] Cfr. E. Rosenthal, *The illumination of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat. 3867). A Stylistic and Iconographical Analysis*, Zurigo, Graf, 1972, p. 93.
[21] Cfr. C. Baswell, *Virgil in Medieval England: figuring the Aeneid from the twelfth century to Chaucher*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 p. 24.

da ciò potrebbe essere derivata la collocazione della miniatura. La raffigurazione sembrerebbe quindi adattarsi meglio alla rappresentazione della caduta nei flutti del mare di Palinuro che a quella di Miseno, anche se la mancanza di Tritone, nel caso di una miniatura tratta comunque da un modello diverso, non dovrebbe essere considerato un elemento discriminante. Un elemento molto interessante che purtroppo rimane, almeno al momento, senza ulteriori possibilità di maggiori connessioni che potrebbero giustificare il fenomeno sta nel fatto che anche nel manoscritto virgiliano della Biblioteca dell'*Escorial*, il ms. S II 19, oggetto di una trattazione specifica nel corso di questa ricerca, è presente la raffigurazione di Palinuro in un contesto diverso da quello della regolare rappresentazione che si dovrebbe avere nel libro V: egli è presente, infatti, come in questo caso, all'inizio del libro VI; la cosa potrebbe essere giustificata in parte dal verso di apertura, sebbene sia un fenomeno presente unicamente in questi due manoscritti.

Libro VII

Alla c. 48vb l'iniziale "T" del libro VII, su sfondo d'oro, presenta una scena in cui modello biblico è stato riconosciuto nuovamente da François Avril[22] nella scena di Tobia che seppellisce un morto, allusione all'episodio del Libro di Tobia (I 17-19) in cui vengono seppelliti, con atto di rispetto, gli ebrei gettati dalle mura di Ninive per ordine di Sennacherib. Avril nota che la scena di Tobia è una delle prime a comparire nella Bibbia moralizzata e che, sebbene non ne abbiamo un esempio in epoca precedente al nostro manoscritto, sicuramente la sua presenza del motivo in opere successive può essere indice di un motivo iconografico ben presente già nel XII e XIII secolo. In questo caso, la figura di un uomo che si abbassa nel gesto di sistemare un uomo avvolto in un sudario viene ripresa per rappresentare Enea che seppellisce Caieta, scena presente nei primi versi del VII libro (vv. 1-7 e in particolar modo 5-6). È in relazione a questa raffigurazione che Avril, come sarà spiegato meglio in seguito, nota la presenza di una nota

[22] Avril, *Un manuscrit*, op. cit. p. 265.

probabilmente destinata al miniatore e che sarebbe indice del fatto che gli artisti avessero davanti agli occhi modelli da ricopiare, ripresi da iconografie bibliche.

Libro VIII

Alla c. 53vb l'iniziale "U" dell'VIII libro dell'*Eneide*, con uno sfondo d'oro, riprende in parte l'iniziale del libro I; nella parte superiore lo stesso uomo suona lo stesso corno di guerra dalla stessa città. In questo caso, tuttavia, piuttosto che una generica allusione alla caduta di Troia o alla guerra, la figura è probabilmente rappresentativa di Turno che proclama la guerra contro i troiani dalla rocca nei primi versi del libro, anche se ripresa da una scena tipica di trombettieri che danno il segnale di guerra. Più in basso, con lo stesso scudo dell'iniziale del libro I e perciò riconoscibile, Enea – ripreso anch'esso da un modello generico di uomo armato - esce da un edificio rivolgendosi in alto verso l'uomo che suona il corno.

Libro IX

Alla c. 58rb viene ripresa, per l'iniziale "A" d'oro del IX libro dell'*Eneide*, la stessa struttura della rappresentazione della caduta di Miseno (o Palinuro) tra le onde. Questa volta, però, l'oggetto della rappresentazione è Iride, inviata da Giunone all'inizio del libro (vv. 2-3) a Turno. Una figura[23] a testa in giù scende da quello che dovrebbe essere un arcobaleno (in cui sono rappresentati i colori rosso, blu e un enigmatico verde acqua); ancora più inspiegabili, se non dovuti al modello originario, i funghi e fiori verso cui la messaggera degli dèi sembra dirigersi, forse allusione al bosco in cui si trovava Turno in quel momento, o forse allusione al fatto che la figura che sembra stia precipitando non sia avvolta tra i flutti del mare – come quella di Miseno/Palinuro ripresa da Giona – ma stia approdando sulla terra, cosa che rende necessaria la presenza di elementi tipici del suolo terreno, come funghi, piante e fiori.

[23] Secondo Baswell, *Virgil*, op. cit., pp. 322-323, nota n. 33 la figura qui rappresentata sarebbe Mercurio.

Libro X

Alla c. 63va l'iniziale del libro X, la "P", presenta un'altra miniatura che dovrebbe essere stata ripresa da un soggetto cristiano, probabilmente la rappresentazione della Pentecoste. Rappresenta una assemblea degli dèi: nella parte superiore il solo Giove, incoronato, con i filatteri e con un globo, rappresentazione del potere, in una mano[24]; nella parte inferiore le restanti divinità. La scena del concilio degli dèi compare già nel Virgilio Romano, ad apertura del libro X come in questo caso. Lì sono due le illustrazioni che dialogano tra loro: nella prima Giove, Giunone e Minerva e tra loro Vulcano ed Ermes, nella seconda Nettuno, Diana ed Apollo e Venere e Marte. Nel Romano la scena era immaginata come un semicerchio di divinità formantesi nel momento in cui si chiude il manoscritto; sono raffigurati nell'atto di parlare Giunone, Venere e Marte (il quale non dovrebbe farlo in questo episodio). In basso, nell'iniziale del manoscritto 7936, abbiamo due divinità maschili alternantesi a due divinità femminili, sprovviste però di segnali distintivi di riconoscimento, tranne la figura dal capo ornato che è presumibilmente Giunone. La figura sulla destra potrebbe essere riconosciuta come Venere, dato che è mostrata nell'atto di parlare col braccio alzato. La figura maschile tra le due potrebbe essere una ulteriore rappresentazione di Giove, poiché mostrato anch'esso nell'atto di parlare come nella scena dell'*Eneide*, anche se è presentato in maniera differente dalla figura in alto, con una diversa veste e senza copricapo o attributi regali.

Libro XI

L'iniziale "U" che si sarebbe dovuta trovare Alla c. 69ra è purtroppo stata ritagliata e asportata dal manoscritto. Si possono quindi fare solo ipotesi: probabilmente la scena da raffigurare doveva essere una presa dall'inizio del

[24] J. Courcelle evidenzia come Giove sia trasformato in una sorta di profeta, ignorando completamente la mitologia antica e interpretandola alla luce dei suoi tempi, cfr. J. Courcelle, *Les illustrations*, op. cit., p. 398.

libro; nei primi versi dell'XI libro è rappresentato il trofeo che Enea costruisce su una grande quercia con le armi di Mezenzio, oggetto di numerose raffigurazioni nei manoscritti successivi.

Libro XII

Alla c. 74vb si trova l'ultima iniziale illustrata dell'Eneide, la "T" del XII libro. La rappresentazione è quella tipica, nei manoscritti successivi, dello scontro tra Turno ed Enea. Gli uomini sono armati con elmo, scudi e spade e hanno il tipico usbergo dell'armatura medievale dei secoli XI-XII. Uno dei due soccombe, steso, sotto i colpi dell'altro: Enea, al di sopra, è colto nell'atto di preparare il colpo che ucciderà Turno, che stende la sua spada per difendersi dal nemico che lo afferra al collo. Probabilmente il modello era la semplice rappresentazione di uno scontro tra due soldati. Lo stesso scudo triangolare che era comparso nell'iniziale del I e dell'VIII libro è sospeso dietro Enea. Insieme al caso incerto di Miseno/Palinuro, questo è l'unico altro episodio che non si trova all'inizio del libro, ma alla fine; probabilmente la vicenda da rappresentare era troppo significativa non soltanto per il XII libro dell'*Eneide*, ma come conclusione all'intero racconto epico.

Come già evidenziato in precedenza, si tratta probabilmente di un manoscritto su cui intervengono più artisti. In particolar modo, dal punto di vista stilistico, il primo artista rappresenta personaggi che Avril[25] definiva come sproporzionati: è il caso delle iniziali alle cc. 1r, 6r, 9r, 12r, 19v, 24r, 28v, 48v, 134 v, 181v. Il secondo artista[26] sarebbe autore dei personaggi più proporzionati e dal viso più quadrato di quello tendenzialmente triangolare del primo miniatore. Sarebbe l'autore delle iniziali alle cc. 33r, 43r, 53v, 58, 63v, 74v, 92v, 98r, 102r, 113v, 124r, 130r, 150r, 152v, 155v, 165v, 174v.

[25] Avril, *Un manuscrit*, op. cit., p. 263.

[26] Avril ipotizzava che questo secondo artista fosse attivo anche nelle illustrazioni del ms. Royal 4 E. IX della *British Library*, ibid.

Le scene sono rielaborate sulla base dei costumi medievali e delle rappresentazioni cristiane, a testimonianza dell'ancora persistente limite tutto medievale della ripresa di modelli antichi nel rispetto degli stessi: questo è evidente nell'armatura, rappresentata dall'usbergo medievale, ma anche nello scudo triangolare probabilmente normanno.

Nella maggior parte dei casi, con sole due eccezioni, le scene raffigurate si riferiscono ai primi versi del libro. Questo è il motivo per cui non viene raffigurata la scena più nota della morte di Didone, ma viene ad essa preferita la scena della confessione alla sorella Anna. Aggiungerei che rimane uno dei motivi principali per cui preferire l'interpretazione della figura del libro VI come Palinuro piuttosto che Miseno, sebbene la scelta di raffigurare uno o l'altro episodio risulti abbastanza singolare nel contesto del libro. È però una tendenza tipica dell'illustrazione delle iniziali della Bibbia quella per cui vengono rappresentate non tanto le scene più significative, ma gli episodi di apertura, immediatamente e visivamente collegabili all'iniziale.

La questione che, infatti, risulta quella più interessante, ai fini di determinare come i miniatori lavoravano nel caso dell'esigenza di rappresentare visualmente una tradizione classica che, al di là del caso di Virgilio di cui abbiamo qualche esempio antecedente, non presenta significative testimonianze per gli altri autori del manoscritto, è quella dell'eventuale modello a cui gli artisti potrebbero fare riferimento, soprattutto alla questione se sia un modello per noi scomparso riferito alla stessa tradizione classica del testo o, semplicemente, il riadattamento di un modello differente o, addirittura, la creazione *ex novo* di un'iconografia da legare alle opere visualizzate.

Relativamente all'*Eneide* sono già stati presentati i casi in cui ci sono riadattamenti evidenti da scene bibliche, come per il caso del seppellimento di Caieta alla c. 48v o a quella della caduta in mare di Miseno/Palinuro del libro VI, c. 43r, modello tra l'altro ripreso anche nella scena di Iride alla c. 58r con l'aggiunta di alcuni dettagli. Allo stesso modo la scena dell'assemblea degli dei

ricorda un esempio di Pentecoste. Avril fornisce un elemento[27] che sembrerebbe confermare la teoria che i miniatori avessero comunque davanti agli occhi un modello, per quanto non classico – o almeno che non sembrerebbe appartenere a una tradizione propriamente ed espressamente virgiliana. Alla c. 48v, infatti, e anche in altri casi che vanno al di là della raffigurazione dell'*Eneide*, è presente una nota fatta in mina di piombo che può essere facilmente interpretata come un'istruzione agli illustratori, ovvero l'indicazione di rappresentare un "*home enseveli*" nel caso della raffigurazione di Caieta all'inizio del libro VII.

In questi casi, dunque, bisognerà ipotizzare che i miniatori lavorassero avendo davanti ai loro occhi, almeno in qualche caso, dei modelli di illustrazioni bibliche che sono testimoniate, come visto prima, in altri casi di Bibbie anche posteriori, che potrebbero però essere a loro volta esempi ripresi successivamente da un'iconografia anteriore al nostro manoscritto.

Se è vero, infatti, che in alcuni casi e all'inizio nelle raffigurazioni bibliche spesso ci si rivolgeva ai modelli classici - o anche a scene virgiliane - per rappresentare personaggi e episodi della Bibbia, in questo caso il fenomeno è esattamente l'opposto: si rifunzionalizzano scene bibliche in un contesto in cui c'è esigenza di rappresentare i classici, ma i modelli a disposizione degli artisti sono evidentemente solo quelli biblici o di derivazione ebraico-cristiana, e in tal senso l'indicazione di rappresentare un "*home enseveli*" – non una donna – ne rappresenterebbe una testimonianza: il modello a cui fare riferimento è quello del seppellimento di un uomo, in particolar modo uno degli ebrei seppelliti da Tobia.

Per completezza di trattazione è necessario però specificare che, se nel caso delle *Georgiche* il principio qui esposto relativo al lavoro dei miniatori rimane valido, in quanto nella raffigurazione delle iniziali sono presenti scene ispirate ai lavori dei calendari agricoli e non propriamente virgiliane, nel caso della prima rappresentazione alla c. 1r compare invece la tradizionale raffigurazione di Titiro che suona il flauto sotto l'ombra di un albero. Sembrerebbe, in questo caso, il

[27] Ivi, p. 264.

persistere di una tradizione dell'illustrazione propria delle *Bucoliche* quale ad esempio è presente nel Virgilio Romano, con la differenza che al posto di Melibeo è presente una capra del suo gregge; si tratterebbe quindi di una rielaborazione funzionale che riassume la scena da raffigurare all'interno di un'iniziale. Risulta difficile ipotizzare la presenza di un modello alternativo a cui i miniatori avrebbero potuto far riferimento, così come risulterebbe scivoloso - per quanto accattivante - affermare, sulla base di questo solo dato, che l'artista potrebbe aver avuto sotto gli occhi un manoscritto che prevedesse l'illustrazione delle sole *Bucoliche*, come peraltro poteva succedere ed è testimoniato in alcuni manoscritti.

Per vedere rinascere il gusto per i classici miniati di cui il nostro manoscritto sembra essere un esemplare particolarmente precoce, in un ambiente caratterizzato da forme di protoumanismo del XII secolo, bisognerà attendere l'Umanesimo del XIV secolo in Italia. Non è probabilmente un caso se, verso il XV secolo, il manoscritto 7936 apparterrà a Jean Lebègue, un cancelliere della Corte dei Conti di Parigi. Avril evidenza la presenza dell'anagramma del personaggio appassionato di classici ("*a bele viegne*") alla c. 12r, 80v, 140v e 221r, anche se nella lista di manoscritti di Jean Lebègue non è mai menzionato il latin 7936[28].

[28] Ivi, p. 266.

I.1.2 Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. P.A. 27[1]

Un altro manoscritto di produzione francese testimonia l'interesse per l'illustrazione di esemplari di codici virgiliani agli esordi del XV secolo, quindi ben prima del fiorire della produzione di manoscritti con un ciclo più esteso almeno nel suo progetto originario. Il manoscritto P.A. 27 conservato nella Bibliothèque Municipale de Lyon, prodotto tra la fine del XIV secolo l'inizio del XV e miniato in più momenti a partire dal 1410-1411, contiene l'*Opera* di Virgilio (*Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*) preceduta dagli *Argumenta* pseudo-ovidiani; probabilmente l'*Eneide* fu miniata solo successivamente, in due momenti successivi[2]. Il codice contiene complessivamente 26 miniature, tra cui 12 per l'*Eneide*, presentate in apertura di ogni *Ecloga* e di ogni libro delle *Georgiche* e dell'*Eneide*.

Il manoscritto, scritto in scrittura gotica, monocolonnare e caratterizzato da miniature tabellari in apertura di libro è stato spesso accostato per *mise en page*, illustrazione, progetto compositivo a un manoscritto miniato contenente le *Commedie* di Terenzio quasi contemporaneo e risalente agli anni 1408-1410, oggi conservato alla Bibliothèque Nationale de France, il Latin 8193. L'illustratore del Terenzio, conosciuto come Roman Texts Master, sarebbe lo stesso miniatore che interviene nel nostro codice nelle miniature all'inizio di *Bucoliche* e *Georgiche*[3] e, come lì, anche nel nostro codice molti sfondi sono

---

[1] Le riproduzioni delle miniature sono visibili all'indirizzo http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/2618/7115.

[2] J. e P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 2 voll., 1984, vol. 2, p. 121; le prime quattro miniature dell'*Eneide* sarebbero state eseguite nei decenni immediatamente successivi all'illustrazione di *Bucoliche* e *Georgiche*, mentre le ultime risalirebbero circa alla metà del secolo.

[3] Cfr. C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500,* I, Bibliothèque des arts, Parigi, 1987, p. 331, come confermato anche dal resto della bibliografia citata; il miniatore delle prime sembrerebbe avere il tratto e lo stile proprio di quello di un disegnatore e, inoltre, sembrerebbe

lasciati bianchi[4]. Almeno due mani, quindi, sono intervenute nell'illustrazione del testo del manoscritto virgiliano, tra cui una probabilmente meno esperta[5]. I due manoscritti condividono probabilmente anche il copista, forse quella di Jean Monfaut, legato a un *milieu* di umanisti francesi attivi all'inizio del secolo quali Jean Courtecuisse, Nicolas de Clamanges, Jean Lebègue e Jean de Montreuil[6]. L'accostamento al manoscritto di Terenzio Latin 8193, dunque, è tutt'altro che di secondaria importanza, soprattutto per la determinazione dell'ambiente di committenza e produzione. Il gruppo di umanisti francesi, legato agli ambienti della cancelleria reale e della corte avignonese, si dedica all'inizio del secolo allo studio della retorica e della storia antica, accompagnate dallo studio filologico dei testi e dall'appassionante ricerca di manoscritti antichi seguita agli interessi portati in quell'ambiente da Petrarca qualche decennio prima. Un indizio dell'appartenenza del manoscritto a Nicolas de Clamange potrebbe essere intravisto nell'aggiunta, dopo la copia del manoscritto, delle cediglie che da

successivamente inattivo nella produzione libraria. In F. Cotton, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lyon. Essai de catalogue,* in «Gazette des Beaux-Arts», 1965 (mai-juin), p. 289 n° 56 è sottolineato quanto lo stile delle miniature dell'*Eneide* sia differente dalle altre due opere, elemento confermato pressoché da tutti gli altri studiosi che si sono dedicati al manoscritto.

[4] Come nota M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*, New York, George Braziller Books inc., 1974, p. 56, che avvicina lo stile complessivo del manoscritto - con i suoi margini bianchi e la decorazione inesistente intorno ai bordi delle miniature, inusuale nell'ambiente di produzione parigino o francese – a quelli del primo Rinascimento italiano, prendendo ad esempio il manoscritto 492 della Riccardiana di Firenze; lo definisce quindi uno stile non propriamente gotico, sebbene in alcuni casi convenzionalmente tale come nelle prime iniziali di *Bucoliche* ed *Eneide*.

[5] Ivi, p. 57, dove viene evidenziata la poca abilità d'esecuzione delle gambe di Alessi alla c. 3v o delle braccia alla c. 11r, insieme al poco spazio lasciato nella rappresentazione dei leoni di Cibele di cui si parlerà nel corso della trattazione. Questi elementi, insieme al dato che non sembrerebbero essere riconosciute altre opere attribuibili alla stessa mano del miniatore, sembrerebbero andare nella direzione di considerare l'artista piuttosto come un disegnatore prestato alla raffigurazione libraria, ipotesi considerata troppo scontata e non confermabile da Sterling, *La peinture*, op. cit., p. 331.

[6] Cfr**.** *Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, a cura di E. Taburet-Delahaye, Parigi, Fayard, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 239, n° 142. Un dettaglio di non secondaria importanza qui evidenziato è che nel nostro manoscritto, come in quello terenziano, compaiano segni accanto ad alcuni versi che costituiscono delle citazioni abituali di Jean de Montreuil nella sua corrispondenza.

studioso di paleografia l'umanista trovava nei manoscritti carolingi di IX-XI secolo[7] e, da imitatore scrupoloso delle scritture antiche, avrebbe potuto aggiungere con dettaglio antiquario alla propria copia di Virgilio e di Terenzio. Del resto, la riscoperta delle *Ecloghe* di Virgilio nell'ambiente umanistico dei letterati francesi passa anche attraverso Boccaccio e il suo *Buccolicon carmen*; nel 1394 proprio Nicolas de Clamange redige un *Dialogue entre deux bergers* seguendo e anticipando altri "umanisti" dell'ambiente di Borgogna, come Jean Gerson con il suo *Pastorium carmen* del 1382[8].

Una luce sul manoscritto sembrerebbe arrivare anche da un altro manoscritto virgiliano prodotto successivamente e che è per molti aspetti una copia del nostro, ovvero il manoscritto Holkham Hall, ms. 307: le miniature sono per gran parte derivate dal manoscritto di Lione[9] (o da una fonte comune), come sarà mostrato in maniera dettagliata nell'analisi puntuale dell'iconografia.

Un elemento estremamente interessante è costituito dalla presenza della *Vita Vergiliana* dell'*Eneide* di Servio[10] trattato alla pari di elementi paratestuali quali gli *Argumenta*, ovvero inserito prima del primo libro e inquadrato nella stessa struttura monocolonnare del testo principale. L'iniziale del cosiddetto preproemio "*Ille ego*…" è messa in evidenza tramite una decorazione che si colloca a un livello medio tra le decorazioni delle iniziali degli *argumenta* e quelle dell'*incipit* dei vari libri. È trattato allo stesso modo l'episodio di Elena (II, 559-588) che viene inserito qui, nell'estratto da Servio, e non nel II libro dell'*Eneide*.

---

[7] Ivi, p. 237.

[8] Cfr. P. M. de Winter, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364-1404)*, CNRS, Paris, 1985, p.28.

[9] Sulla base del fatto che il manoscritto 307 fu comprato a Lione nel 1713 da Thomas Coke, il fondatore di Holkham Hall, Meiss deduce che entrambi i manoscritti siano di produzione lionese più che parigina, Meiss, *French painting*, op. cit., p. 57.

[10] Cfr. anche Ch. E. Murgia, *Prolegomena to Servius, 5, The manuscripts*, University of California Publications, Classical Studies, 11, Berkeley, 1975, p. 70 e G. Funaioli, *Esegesi Virgiliana Antica*. *Prolegomeni alla edizione del Commento di Giunio Filargirio e di Tito Gallo*, Milano, Società editrice 'Vita e Pensiero,' 1930, p. 28, che evidenzia come il testo apparterrebbe alla redazione *b* del commento giuntoci.

Una mano in umanistica corsiva ha molto sporadicamente annotato il manoscritto con alcune correzioni, come nel caso della "*s*" aggiunta in margine all'*huma(n)di* del v. 2 dell'XI libro; più fitte sono le annotazioni che ritroviamo alla fine del III libro, vv. 659-718 alle cc.106v-107v (che mostrano anche segni di deterioramento più visibili) e nel IV libro alle cc. 114rv, corrispondenti ai vv. 339-369: *taedas* sostituisce *telas* al v. 339; *alta* sostituisce *altera* al v. 343, *patris* sostituisce *pater* al v. 351, al v. 354 *capitis* sostituisce *captis*, al v. 362 *auersa* sostituisce *adversa* e al v. 369 *num* sostituisce il *non* a inizio verso. Sono tutte correzioni che corrispondono all'edizione critica di G. B. Conte. In ogni caso, la presenza di così fitte annotazioni che sono invece molto più sporadiche altrove testimonia l'interesse particolare per l'episodio in questione, ovvero la replica di Enea a Didone prima della partenza. Sembra inoltre essere intervenuta con una correzione grammaticale anche *nell'argumentum decastichon* al IV libro alla c. 120v: "*prodigium est"* in luogo di "*prodigiosa est*" al v. 4 dell'*argumentum decastichon* al IV libro e, allo stesso verso, *"delapsa*". La stessa mano inserisce nel libro X, alla c.192r, il verso 529 che non era stato ricopiato e che corrisponde al v. 645 del VII libro, ragione per cui è espunto da Conte; vi è un'inserzione anche di un intero verso dimenticato alla c. 124r, ovvero *Aen*. V 188. Anche nel libro XII compare qualche sporadica correzione.

Un'altra mano, sembrerebbe, ha annotato in una scrittura molto corsiva *incipit* all'inizio dei singoli libri e *carmen* all'inizio degli *argumenta*.

Mentre per le *Bucoliche* la disposizione della miniatura si adatta al testo e non è collocata in modo da aprire una nuova pagina (e idealmente una nuova sezione dell'opera) nella sua porzione superiore, per le *Georgiche* e l'*Eneide* il fenomeno si verifica regolarmente: gli *argumenta* sono separati dal testo virgiliano vero e proprio – in modalità che vedremo caso per caso e che ci dicono di più sulla concezione degli apparati paratestuali virgiliani – e la miniatura è sempre collocata nel margine superiore di un *recto*, spesso con il *verso* affrontato bianco, in un contesto in cui lasciare una pagina bianca aveva un costo e un significato notevole.

In relazione all'iconografia dell'*Eneide* molte scene raffigurate sono insolite e inedite o tradiscono forti fraintendimenti del testo. Insolita è la raffigurazione degli Inferi presente nel VI libro, in cui viene rappresentato un paesaggio ridente e sereno, alla presenza di uno strano e gigante animale dalla bocca spalancata tra le cui fauci sono presenti tre donne, tra cui Didone. Il riferimento sembrerebbe essere al Leviatano o alla bocca degli Inferi come spesso viene rappresentata, come sarà mostrato nell'analisi più specifica della miniatura. Ancora, la testa di Amata durante l'ambasceria del VII libro è composta di serpenti che rappresentano l'ira che la Furia Aletto le ha gettato nel cuore, che non trova altre rappresentazioni simili; è evidente dunque un certo gusto per il dettaglio grottesco. Nella seconda parte dell'*Eneide*, ovvero nella sezione guerresca, sembra molto spesso che più che seguire il testo il miniatore abbia riadattato modelli di tornei medievali a cavallo o di cortei, senza che evidenti dettagli richiamino un preciso riferimento a un episodio virgiliano, desumibile più che altro dal contesto in cui si trova la miniatura e da quello che nella tradizione letteraria e iconografica era e sarà l'episodio tendenzialmente più conosciuto e rappresentato. Inoltre, contrariamente all'ipotesi avanzata da Courcelle che sia desumibile una conoscenza molto approfondita del testo virgiliano da parte del committente delle miniature o di chi le ha ideate, è visibile nell'ultima di esse un errore particolarmente grossolano: non è infatti Amata a suicidarsi, ma una figura con la barba che assomiglia molto più al re Latino, peraltro in un contesto non molto chiaro in cui la morte di Turno si trasforma in un triste e luttuoso corteo funebre mai avvenuto nell'*Eneide* in cui Lavinia ed Enea mostrano il loro cordoglio alla presenza del cadavere del re dei Rutuli.

Bucoliche

I *Ecloga*

Dopo la c.1r, dove è presente il preambolo di un commentatore[11] alle *Bucoliche* e l'*argumentum* alle *Bucoliche* (*Qualis bucolicis*…) la prima miniatura tabellare con cornice collocata nella parte superiore della c. 1v presenta una scena tipica, caratterizzata, al di sotto del bordo inferiore della cornice, da una didascalia che ci informa – anche senza che ce ne sia effettivo bisogno! – dell'identità dei due personaggi: steso sotto l'ampio faggio (e non seduto, come a volte accade) Titiro è rappresentato con un alto cappello conico su cui torneremo, e la sua mano indica il dialogo con la figura a destra, Melibeo, con il bastone dei pastori che si rivolge all'amico più fortunato. Sullo sfondo, a destra, una collinetta con una capra con il suo piccolo[12], allusione al mondo pastorale.

Il copricapo che indossa Titiro è lo stesso che viene posto sul capo di Virgilio alla c. 8r e 20v e rientra in una delle tradizioni per cui a Virgilio veniva dato un cappello in forma di tiara, in richiamo alla tradizione del poeta come mago o profeta. Non è un caso che ci sia una sovrapposizione tra le due figure: così come nel Virgilio Ambrosiano posseduto da Petrarca è forte l'identificazione tra Titiro e Virgilio stesso; Titiro compare nella stessa posizione. Attraverso l'immagine, dunque, si vuole marcare un'interpretazione del testo che, in questo caso, funge da vero e proprio commento visuale, sottolineando l'identità concettuale tra il pastore cantore e il poeta. Lo sfondo della vicenda è lasciato bianco, come accade in più casi nel nostro codice.

---

[11] Cfr. *Scholia Bernensia ad Vergili Bucolica atque Georgica*, ed. H. Hagen, Leipzig, Teubner, 1867, p. 749. Funaioli, in *Esegesi virgiliana antica*, op. cit., p. 28 comprende il manoscritto tra quelli contenenti commenti di Filargirio e attribuisce a lui il preambolo all'*ecloga* presente alla c. 1r; la figura di Phylargyrius come biografo di Virgilio deriva da una *subscriptio* che compare nella *Explanatio* alle *Bucoliche* introdotta dalle *Vitae Vergiliane* a Philargyrius attribuite, di cui gli *Scholia Bernensia* sono in realtà un'altra redazione in forma di glossa al testo e in cui il nome delle *subscriptiones* è "Iunilius Flagrius", probabilmente Philagrius nella forma accettata dalla *Virgil Encyclopedia*, cfr. F. Stok, *'Philargyrius' biografo di Virgilio*, in «Revue des Études Tardo-antiques», 4 (2014-2015), pp. 217-240.

[12] Meiss, *French painting*, op. cit., p. 57, in cui Meiss sottolinea come lo stesso motivo ritorno identico nel ms. 307 di Holkham Hall e evidenzia la forte somiglianza con l'albero; sue sono le considerazioni sul dettaglio del cappello di cui sarà detto a breve.

II *Ecloga*

Alla c. 3v la didascalia della miniatura tabellare posta nella parte superiore della pagina fraintende l'identificazione dei personaggi, anche se l'errore è dovuto probabilmente alla forte identificazione della figura principale con quella del Poeta. La scena raffigurata, infatti, così come nel manoscritto conservato all'Aia 76 E 21 (di qualche decennio più tardo, ma che tradisce la presenza di una tradizione dell'iconografia delle *Bucoliche* sopravvissuta) presenta il pastore Coridone, con il bastone rurale, che cerca di donare un flauto di Pan ad Alessi, di cui è innamorato, secondo il v. 36. Nel manoscritto dell'Aia Coridone dona ad Alessi un flauto. Tuttavia, nel manoscritto francese Coridone porta lo stesso copricapo che era stato posto sulla testa di Titiro nella prima illustrazione e che sarà dato a Virgilio poi; inoltre la prima parte della II *ecloga* inizia con le parole del Poeta. Per uno di questi motivi, dunque, l'autore della didascalia ha confuso Coridone con Virgilio e Alessi con Coridone, come se fosse stato il Poeta a donare lo strumento musicale al pastore protagonista della sua *ecloga*. Un discreto numero di pecore alla sinistra e alla destra di Coridone conferma la vicinanza con la tradizione del manoscritto fiammingo. Anche il manoscritto 307 Holkham Hall presenta la stessa scena, con la differenza di un Alessi trasformato in una sorta di dandy[13], interpretando il testo virgiliano in cui viene marcata la differenza tra il rustico Coridone e il raffinato Alessi.

III *Ecloga*

Alla c. 5r la scena, posta in una miniatura tabellare dopo i pochi versi rimanenti dell'*ecloga* precedente, presenta gli stessi soggetti del manoscritto 76 E 21, ma raffigurati diversamente. I due pastori Menalca e Dameta si sfidano alla presenza, sulla destra, di Palemone che funge da giudice e non ha strumenti musicali tra le mani, ma il bastone rurale. Il primo, Menalca, è raffigurato nell'atto di suonare il flauto, appoggiato sul bastone e con accanto una piccola

[13] Come nota Meiss, ibid.

giovenca vista di profilo (e non un toro alle sue spalle e con lo sguardo rivolto verso l'osservatore come nel 76 E 21); Dameta lo ascolta, aspettando il suo turno con la zampogna tra le mani e il bastone poggiato a terra. I vari elementi, ovvero i due pastori, la giovenca promessa in premio e l'arbitro chiamato a giudicare, tornano sia nel manoscritto fiammingo che in quello napoletano dell'Escorial, ma in forme diverse; ad esempio nella posizione della giovenca a cui si è accennato, che nel manoscritto S II 19 compare sulla destra; Palemone ha nel nostro codice lo sguardo rivolto verso l'interlocutore. Un'altra considerazione da fare è che, ancora una volta, la didascalia è impropria: compare, infatti, prima Palemone, che è in realtà chiaramente la figura sulla destra, che non ha strumenti musicali nelle mani e la cui mimica corporale con la mano rivolta verso il basso indica l'atto del giudizio[14].

IV *Ecloga*

Anche la miniatura della quarta *ecloga* mostra qualche affinità con altri esemplari della tradizione iconografica: sebbene abbastanza diversa da quella del manoscritto 76 E 21, nella struttura ricorda quella dell'Escorial, seppure con significative differenze. Posta all'inizio della c. 8r, è divisa in due parti, di cui quella a sinistra leggermente più piccola. Sulla sinistra Virgilio, con l'alto cappello conico di cui si è parlato, è rappresentato seduto in una scena bucolica – e con il bastone rurale appoggiato dietro di lui – mentre scrive le sue opere; sulla destra, in una scena d'interno inquadrata da due colonne, un letto dalle coperte rosse in cui una madre è accanto al *puer* salvifico di cui Virgilio racconta nella più enigmatica delle *Bucoliche*, ancora in fasce. La scena si differenzia dal manoscritto napoletano in quanto lì Virgilio non si trova all'esterno e non è proiettata sulla sua figura quella del pastore, ma è significativamente posto in

[14] Cfr F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Parigi, Le Léopard d'Or, 1982, p. 171; in generale l'intero volume è molto utile nell'interpretazione della gestualità nelle miniature dei manoscritti medievali.

cattedra in quanto *auctor*. In questo caso e per la seconda volta nel nostro codice si insiste molto sulla dimensione di Virgilio come pastore.

V *Ecloga*

Alla c. 9r la miniatura è *en bas de page*, presentata subito dopo la fine dell'*ecloga* precedente senza necessità di ricavare ulteriore spazio per porla all'inizio di pagina – fenomeno che, come abbiamo detto, sarà consueto nelle *Georgiche* e nell'*Eneide*. Menalca e Mopso sono presentati seduti, circondati da capre e pecore, mentre si sfidano nel canto amebeo sulla morte e l'apoteosi di Dafni – con chiara allusione a Cesare – mentre suonano l'uno una zampogna e l'altro un flauto, benché secondo il testo virgiliano Menalca canti semplicemente. Alcune variazioni sono presenti nel manoscritto dell'Escorial, dove uno dei due pastori e in piedi e il tutto si svolge sullo sfondo di una grotta, anche se il cagnolino presente ai margini della scena è sia lì che qui. Nel manoscritto dell'Aia è assente e i due pastori sono presentati in piedi, in atteggiamento ostile; tuttavia il tema scelto per la rappresentazione è di base lo stesso[15].

VI *Ecloga*

Posta poco prima della fine della pagina, sopra gli ultimi 3 righi di testo con cui comincia la VI *Ecloga*, la miniatura tabellare alla c. 11r mostra, seguendo la scelta presente anche nell'Escorial e nel manoscritto dell'Aia – nonché nell'Holkham Hall, ms. 307 – Cromi e Mnasillo che trovano Sileno ubriaco in una grotta. Tuttavia, la raffigurazione è diversa: qui le due figure, poste al centro, sono seguite da una donna che rappresenta la Naiade Egle sulla sinistra, mentre la grotta all'interno della quale è sdraiato Sileno, indicato dai due pastori, è presentata sulla destra. Sia il manoscritto fiammingo che quello napoletano mostrano i due pastori vicini a Sileno; in quello dell'Escorial mentre viene legato,

[15] Meiss, *French painting*, op. cit., p. 59 evidenzia nuovamente come l'immagine sia ricordata molto da vicino nel manoscritto 307 Holkham Hall.

mentre sulla sinistra è presente un altro motivo iconografico. Il tema è dunque leggermente variato[16] anche se la scelta del soggetto e gli attori in gioco sono gli stessi.

VII *Ecloga*

Il canto amebeo di Coridone e Tirsi (segnalati in didascalia insieme a Melibeo) vede la presenza di due giudici (Melibeo e Dafni) nel manoscritto dell'Escorial; qui, alla c. 13r, il solo Melibeo è seduto sotto un albero[17] alla sinistra, circondato da pecore e con lo sguardo rivolto ai due sfidanti che tengono nelle mani l'uno un tamburo e un flauto, l'altro uno strumento musicale a corde. La scena è speculare rispetto a quella del manoscritto dell'Aia, in cui tutti hanno un più semplice flauto (anche Melibeo, che lo ha poggiato a terra).

VIII *Ecloga*

Alla c. 14v è presente un'immagine dalla struttura totalmente indipendente da quella che comparirà nel manoscritto napoletano-aragonese dell'Escorial, ma molto simile alla corrispondente *ecloga* del manoscritto 307 Holkham Hall. La vicenda rappresentata quasi al centro della pagina, nel luogo in cui finisce l'*ecloga* precedente e comincia con i primi quattro versi l'*ecloga* VIII, al di sotto della didascalia della miniatura, riguarda il lamento pastorale di Damone, che osserva a mani giunte in segno di sofferenza la sua amata di spalle andarsene con Mopso sullo sfondo della vicenda rappresentata a destra, dove in primo piano, invece, è rappresentata una donna anch'essa con il bastone rurale che su un altare accende un piccolo fuoco. Si tratta della strega intenta alle sue pozioni d'amore menzionata nella seconda parte dell'*ecloga*, nella sezione del canto del pastore

[16] Secondo Meiss questo sarebbe indizio di un'altra fonte che il miniatore del manoscritto di Holkham Hall seguirebbe nei casi in cui si evidenzia una variazione di motivi, come per la presenza della ghirlanda di Bacco che è sia in questo manoscritto che in quello dell'Escorial, ma assente nel nostro codice, ibid.

[17] Ibid., dove viene evidenziato che nel manoscritto 307 Melibeo è rappresentato, invece, di spalle.

Alfesibeo. La scena è differente anche da quella rappresentata nel manoscritto 76 E 21 dell'Aia.

IX *Ecloga*

Alla c. 17r Licida incontra Meri, in una miniatura dalla struttura simile a quella del manoscritto dell'Aia, dove tuttavia è presente anche il banchetto dei due pastori; più simile è quella del manoscritto dell'Escorial. La strada che lì conduceva in città, tuttavia, qui non conduce in alcun luogo identificato per l'abitudine del miniatore di lasciare gli sfondi bianchi. Licida rivolge il dito indice a Meri, in gesto di dialogo, ed ha dietro di sé un gregge, mentre Meri è reso riconoscibile dalla presenza del cagnolino e di un capretto che pende dalle sue spalle e che porta al nuovo proprietario delle terre di Menalca nella vicenda speculare alla I *ecloga*.

X *Ecloga*

Alla c. 18v, dopo gli ultimi quattro versi dell'*ecloga* precedente, Virgilio e Gallo sono rappresentati con la corona d'alloro sulla sinistra della miniatura. La cosa è di una certa rilevanza, dato che di solito nel codice la figura del Poeta, anche quando viene fatta solo un'allusione ad essa tramite figure come quella di Coridone ed Alessi, viene rappresentata con l'alto cappello conico[18]. La vicenda riguarda le sofferenze d'amore di Gallo. Qui Gallo non è rappresentato morente, come nel manoscritto fiammingo in cui è circondato da una folla che accorre per sentire raccontare del suo amore, ma da solo con il Poeta e in una gestualità che indica sofferenza osserva con le mani incrociate sul petto una donna che gli dà le spalle, abbigliata come una nobildonna, la quale parla con un altro uomo, anch'egli rappresentato in abiti cortesi, mentre segue il suo corteo di uomini sulla destra.

[18] Ibid., dove Meiss nota che nel manoscritto di Holkham Hall oltre alla corona d'alloro il miniatore, forse influenzato da una seconda fonte, pone sulla testa del Poeta anche la corona.

Georgiche

I libro

Alla c. 20v, all'inizio della pagina, una miniatura tabellare apre il primo libro delle *Georgiche*. L'*argumentum* dell'opera è presente alla pagina precedente, c. 20r, come spesso avverrà in un codice che per le *Georgiche* e l'*Eneide* tende a staccare visivamente l'apparato paratestuale degli *argumenta* pseudo-ovidiani dal testo virgiliano vero e proprio, lasciando a volte tra l'*argumentum* e l'inizio del libro a cui si riferisce una pagina per metà bianca e addirittura, a volte, una pagina bianca per intero nella facciata successiva. La scena che qui viene raffigurata trova un riferimento nei primi versi dell'opera: dopo l'invocazione agli dei, tra cui Cerere, Virgilio invoca Augusto. È qui rappresentata in primo piano la figura del Poeta, con una lunga barba bianca e un cappello associato generalmente agli ebrei[19], che tiene le mani giunte a si rivolge a una figura regale presente sulla sinistra, dal lungo cappello conico che abbiamo visto già raffigurato. Si tratta con ogni probabilità della raffigurazione di Augusto, il cui potere è rappresentato dalla spada che tiene in mano, sguainata con la punta rivolta in su. Sullo sfondo, un carro trainato da leoni, di cui uno solo è totalmente visibile; sul carro, a cui sono attaccati dei cimbali, non si trova però come ci aspetteremmo Cerere, ma Cibele, nuda, con una torre sulla testa. La scena è curiosamente presentata nel VI libro dell'*Eneide*, in cui Berecinzia, incoronata con una torre, è trasportata sul carro (*Aen*., VI, 784-787) nelle parole di Anchise che, nella rassegna degli eroi romani, la paragona al destino di Roma che si accrescerà come la stirpe della dea. La raffigurazione è abbastanza insolita per essere al principio delle *Georgiche*.

II libro

[19] Ibid.; viene anche precisato che nel ms. 307 Virgilio indossa invece una mitra.

Un Bacco vestito da donna si trova al centro della miniatura in apertura di pagina e del II libro delle *Georgiche* alla c. 30r, dopo l'*argumentum* presentato alla pagina precedente. Una tradizione presente anche in Isidoro di Siviglia (VIII 11, 43-44) voleva che il dio avesse due sessi, che vengono qui rappresentati tramite un volto maschile e barbuto e una lunga veste femminile. Il dio, tra gli alberi, assiste a due scene relative alla vita dei campi: sulla sinistra un uomo sta potando la vigna, sulla destra un uomo zappa la terra.

III libro

La vita animale è al centro della miniatura che apre la c. 40r e il III libro dell'opera. La miniatura compare all'inizio della pagina ed è seguita dal III libro delle *Georgiche*, preceduto alla c.39v dall'*argumentum* pseudo-ovidiano tetrastico. Il terreno è diviso in tre sezioni da un ruscello che si biforca; cavalli e tori lo abitano, impegnati in diverse attività come mangiare, abbeverarsi e riprodursi. Il dettaglio del toro che monta una mucca, presentato qui sulla destra, ritorna anche nel manoscritto 76 E 21 conservato all'Aia, in cui i due animali sono posti nello stesso luogo, ma rivolti verso l'interno e non verso l'esterno della pagina. La scena ricorda anche molto l'ambientazione animale della miniatura del Virgilio Vaticano alla c. 45r, dove tuttavia compare anche un allevatore seduto e l'organizzazione spaziale è molto più disordinata.

IV libro

Tra il III e il IV libro delle Georgiche, l'*argumentum* al IV è presentato con un netto distacco dal testo virgiliano vero e proprio. Infatti esso compare, collocato molto al di sotto dell'*explicit* del terzo libro e con molte righe lasciate bianche, alla c. 50r. Un'intera pagina bianca, alla c. 50v, fa sì che la miniatura presente nel *recto* successivo abbia una pagina affrontata che le dona quasi la rilevanza di un frontespizio, con l'effetto visivo di aprire davvero un libro nuovo. Qui, all'inizio della pagina, della c. 51r, un apicoltore, con un velo che gli copre la testa e il volto, al centro di una serie di strutture lignee che ospitano alveari e

circondato da api che volano, suona un cimbalo dorato, probabilmente in relazione al cimbalo di Cibele menzionato da Virgilio.

Eneide

Alla c. 62r è presente la cosiddetta *Origo Troianorum* seguita dalla sezione proemiale, alla c. 62v, del commento di Servio al primo libro dell'*Eneide* che continua fino alla c. 65r, con l'inserzione del preproemio "*Ille ego*…" (con iniziale decorata) alla c. 63v ed i versi espunti dalla tradizione riguardanti l'episodio di Elena del libro II. Alla c. 64v è poi presente l'opera *De XIII libri Aeneidos* (definita però come *Carmen Ovidii*) seguita nel *recto* successivo dall'*argumentum* al primo libro dell'*Eneide*. Una pagina bianca (c. 65v) marca con forza l'inizio di una nuova sezione del manoscritto, con l'*incipit* dell'*Eneide*, trattata quindi come un testo fortemente separato, anche visualmente, dal suo apparato paratestuale.

I libro

La prima miniatura dell'*Eneide* compare alla c. 66r, nella porzione superiore della pagina, preceduta solo dall'indicazione *Liber I Aeneid*.; come per *Bucoliche* e *Georgiche*, si tratta di una miniatura tabellare approssimativamente quadrata senza decorazioni esterne, larga quasi quanto la colonna di scrittura sottostante, che si estende per pochi millimetri sulla destra; è seguita da un'iniziale decorata, la "A" di *Arma*.

La scena che viene rappresentata è quella della richiesta di Giunone a Eolo di liberare i venti, scatenando la tempesta sulla flotta di Enea. Sulla sinistra vediamo di spalle la moglie di Giove, con le mani giunte e con la testa sproporzionatamente grande e girata di profilo, vestita come una nobildonna e scortata da due ancelle, recarsi sulla collina verdeggiante (e non nella grotta rappresentata altrove, come nel manoscritto S II 19 dell'Escorial o nel latin 7939A) dove, seduto su un trono non visibile, Eolo tiene tra le mani lo scettro sormontato dalle insegne regali e la corona sul capo. Poco più in là, in mezzo al

mare che separa la collina dove si trovano le figure e la città probabilmente di Cartagine, è presente un'altra figura reale, ma in abiti diversi e con uno scettro sormontato da un globo e non da una corona, che sembra dare ordini alle due teste che emergono dalla terra e si dirigono verso il mare, rappresentazione canonica dei venti. Nel mare due navi chiare e due nere navigano ancora con gli alberi intatti. La seconda figura è stata interpretata come quella di Eolo[20], tuttavia crea qualche perplessità la presenza della stessa figura per due volte in abiti diversi e con un diverso scettro. Sebbene Giunone sembri quasi rivolgersi a quest'ultima, non è da escludere l'ipotesi che si tratti più probabilmente di Nettuno, che interviene per placare i venti e permettere alla flotta troiana di raggiungere le coste di Cartagine. Se inoltre è vero che molto più spesso il tema scelto per rappresentare le vicende del primo libro dell'*Eneide*, quando si tratta di un ciclo a livello medio, è tendenzialmente quello della tempesta o dello sbarco a Cartagine, non si può dire che qui la vicenda non sia in un certo senso presente[21] e costituisca una deviazione dalla norma; piuttosto, è presente anche l'episodio della preghiera ad Eolo che ritroveremo, in forme molto diverse, anche nei manoscritti della seconda metà del secolo. La città sulla sinistra, dalle mura rosa e dai tetti appuntiti blu, ricorda molto le città di sfondo presenti nei manoscritti fiamminghi della seconda metà e fine del secolo.

II libro

Il testo del II libro dell'*Eneide* è staccato dagli *argumenta* (*monostichon* e *decastichon*) presenti nella pagina precedente, affrontata. In questo modo, la miniatura in apertura del II libro dell'*Eneide* alla c. 80r può essere in *haut de page*, ad apertura del libro. Come conferma che nella miniatura precedente la città rappresentata fosse Cartagine, la sezione sinistra del disegno presenta la

[20] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 123.

[21] Courcelle, ivi, p. 122 sosteneva che la scelta del manoscritto di Lione fosse singolare in quanto non comprendeva alla scena che tradizionalmente apre il primo libro dell'*Eneide*, ovvero lo sbarco a Cartagine e più in generale il viaggio per nave.

stessa città e la stessa struttura, con il mare e le navi e il profilo cittadino parzialmente nascosto dall'alta collina verde. Sulla destra è ritagliata una scena di interno, pensata come se fosse uno squarcio nella reggia di Didone, con una strana interpretazione del testo virgiliano. Non ci troviamo infatti in una sala da pranzo, benché la scena rappresentata sia quella del banchetto e venga tradizionalmente ambientata a tavola: Didone, dai lunghi capelli biondi e incoronata, è seduta dietro un alto letto a baldacchino rosso, davanti al quale un Enea altrettanto incoronato e con le mani incrociate sul petto le racconta delle sue peripezie dalla caduta di Troia, mentre due ancelle e un uomo di corte sono seduti a destra, a piedi del letto. Risulta non priva di importanza la scelta di ambientare la scena in una camera da letto, in un contesto intimo in cui gli astanti sono adagiati per terra, sul piano più basso, ed Enea a mezza altezza sembra quasi un supplicante nei confronti della regina, posizionata visibilmente più in alto, quasi a rimarcare una gerarchia: il richiamo è al v. 2 del libro, in cui il testo virgiliano fa riferimento al "*toro*" da cui parla Enea (*inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*), all'interno dell'*Eneide* contestualizzato all'interno del banchetto, qui interpretato come letto di una vera e propria camera da letto. La stessa scelta, almeno per ciò che riguarda il soggetto e la collocazione della scena, è nel manoscritto anch'esso di produzione francese conservato a Dijon, 493.

III libro

Ancora una volta gli *argumenta* (*monostichon* e *decastichon*) sono presentati ben due pagine prima, alla c. 94r, in apertura di pagina e, quindi, con gran parte della pagina lasciata totalmente bianca; la *carta* successiva è anch'essa bianca. Alla c. 95r, all'inizio della pagina, sono molti gli episodi che vengono quasi buffamente rappresentati; Enea vi compare in tre momenti differenti. In primo piano sono presenti due colline verdi. Nella scena a sinistra Enea con una veste blu e una corona d'oro si china leggermente verso il terreno, in una scena di non semplice interpretazione. Sulla sinistra della vignetta, invece, Enea ha davanti a sé un uomo inginocchiato, con ogni probabilità il greco Achemenide, che era

stato abbandonato dai suoi compagni, che si inchina di fronte all'eroe. Alle loro spalle una figura di donna dai capelli biondi che sembra rivolgersi ad Enea, ma che non ha riscontri nel testo virgiliano: la sua presenza getta nel dubbio l'interpretazione dell'immagine, rendendo plausibile anche la possibilità che si tratti in realtà dell'incontro con Eleno e Andromaca, collocata però fuori contesto. Entrambe le scene sembrano essere poste specularmente rispetto agli altri due episodi presenti in secondo piano. Sullo sfondo, infatti, nel mare in cui sono presenti alcune navi, si erge la figura di un uomo dal cui occhio destro sgorga del sangue: è la rappresentazione di Polifemo che è posto sulla sinistra in opposizione alla scena destra della vignetta presente in primo piano; in secondo piano a destra invece, un Enea coronato trova un cadavere sulla collina verdeggiante. Anche questa figura ha una corona sulla testa ed è stata interpretata come la figura del cadavere di Anchise, morto a Drepano; tuttavia la sua raffigurazione è quella di un giovane, e si adatta quindi male all'interpretazione secondo cui sarebbe Anchise, anche perché Enea sembra mostrare stupore nei confronti del ritrovamento del corpo. Con ogni probabilità, così come nel manoscritto S II 19 dell'Escorial, si tratta della rappresentazione del corpo di Polidoro, che potrebbe essere richiamato anche nella prima scena qui descritta, quando Enea si china verso il manto erboso.

IV libro

La vignetta rappresentata nel quarto libro all'inizio della c. 108r è l'ultima delle quattro miniature dell'*Eneide* eseguite dal primo miniatore in essa attivo: la differenza stilistica con quelle successive è evidente. La scena rappresentata riguarda l'argomento principe del quarto libro, ovvero l'incontro con Didone e la vicenda dal triste esito rappresentata dall'amore tra l'eroe troiano e la regina. La miniatura è collocata all'inizio della pagina; i consueti *argumenta* sono questa volta nella pagina affrontata, la c. 107v; lasciare una pagina bianca nel *verso* immediatamente prima dell'incipit del IV avrebbe significato dover prevedere ben due pagine interamente bianche e sembrerebbe che il meccanismo per cui ciò

avviene si verifichi solo quando l'*argumentum* è presente nel *recto* precedente il *recto* dell'inizio del testo virgiliano e quindi della miniatura. Sulla sinistra dell'immagine viene rappresentato il momento in cui Enea, con la consueta corona, discute con Didone prima della sua partenza. Sullo sfondo infatti è presente, in abiti regali, con la corona, lo scettro e la lancia, una figura divina rappresentata con grandi ali: si tratta con ogni probabilità di Mercurio, che riferisce a Enea gli ordini di Giove e lo osserva mentre egli dà il suo addio a Didone. Nella metà di destra della vignetta, infatti, vediamo Enea che si trova sul ponte della nave, di spalle, pronto a partire, riconoscibile dalla corona sulla testa e dalla veste blu. In primo piano, a destra, Didone, in piedi, si piega su una lunga spada che la trafigge al di sopra di una piccola pira che arde. Davanti a lei, volgendole le spalle, una figura di donna dalla veste blu e dai lunghi capelli biondi che allude probabilmente alla sorella Anna, che è tradizionalmente rappresentata insieme alla regina sia nel momento della rivelazione del suo amore sia nel momento della sua morte.

V libro

Alla c. 121r, in *haut de page* e dopo gli *argumenta* contenuti nella pagina precedente che lasciano un'abbondante mezza pagina bianca, sono rappresentati i giochi funebri in onore di Anchise, i quali si svolgono in aperta campagna in un paesaggio bucolico. Sullo sfondo a destra Enea, con lo scettro e la corona, ha un aspetto differente rispetto a quello precedente, probabilmente perché anche il miniatore è mutato. Tuttavia, i suoi attributi regali sono rimasti tali. Al centro della vicenda vignetta sono presenti tre gruppi: due uomini portano agnelli sacrificali, altri due uomini sono impegnati nella lotta, altri due (e non tre) sono impegnati nella gara di tiro con l'arco, rappresentata anche dalla colomba che ne costituisce il bersaglio in alto a destra.

VI libro

Dopo gli *argumenta* alla c. 136 v, alla c. 137r la miniatura è in *haut de page*. La scena è un'insolita rappresentazione della discesa agli Inferi raffigurata secondo lo stereotipo della bocca degli Inferi[22]. Il riferimento alla bocca degli Inferi rappresentata come un mostro dalle fauci spalancate di trova anche in un altro ramo della tradizione della rappresentazione dell'*Eneide*, ovvero quello delle traduzioni tedesche del poema di Van Veldeke, e in particolar modo nel manoscritto di Heidelberg, B. U. cod. Pal. Germ. 40e alle cc. 57r, 62r e 63v, nella prima delle quali compare anche una figura simile a demone con le corna. In un paesaggio verde e ridente, che niente ricorda del mondo infernale se non per le piccole fiammelle che fuoriescono da un grande masso roccioso sulla sinistra, le figure di Enea e della Sibilla, ripetute in due momenti (a destra e al centro) e raffigurate come un re con scettro e corona e una dama alla moda, incontrano nella prima scena un Caronte che ha davvero poco del personaggio infernale. Enea, con una veste lilla dalle strisce dorate, piuttosto che portare il ramo d'oro come da tradizione testuale, ha tra le mani uno scettro con il fiordaliso regale; potrebbe trattarsi di un dettaglio voluto o di un fraintendimento di una fonte in cui portava il ramoscello. Da un ponticello che dà sul fiume la Sibilla sembra rivolgersi ad Enea e ai loro piedi, su una piccola imbarcazione nel fiume, è rappresentata la figura del traghettatore, che sembra più un paggetto con un cappello dai lunghi bordi e una veste rossa, con in mano il *contus*. Soltanto il contesto della raffigurazione – collocata nel libro VI, alla presenza di Enea e della Sibilla, su una imbarcazione e con un remo tra le mani - ci lascia capire che si tratta di Caronte. Nell'altra sponda, al centro della scena, gli stessi personaggi di Enea e della Sibilla, mentre quest'ultima è rivolta all'eroe troiano ed egli sembra assumere un'espressione preoccupata, si trovano di fronte all'enorme testa di un mostro leonino, con le fauci spalancate e sopra la cui lingua compaiono tre figure

[22] Courcelle identifica nel mostro con le fauci spalancate un riferimento al Leviatano per a un parallelismo con una miniatura che si trova in un manoscritto delle "*Très belles heures de Notre-Dame*", un codice della Bibliothèque Royale di Bruxelles 1060, c. 155r. Cfr. Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 125.

di donne nude, di cui una coronata: è una rappresentazione della regina Didone, che come in altri casi è circondata da altre donne di difficile identificazione che popolano il luogo degli Inferi abitato dai morti per amore, come Fedra, Procri, Erifile, Evadne, Pasifae e Cenis. Nello specchio d'acqua dietro le figure centrali (che diventa poi Acheronte in primo piano, lì dove c'è Caronte) un piccolissimo uccello caduto potrebbe essere un riferimento alle esalazioni mefitiche dell'Averno che ritroviamo anche nel manoscritto dell'Escorial.

VII libro

Un fenomeno opposto a quello per cui gli *argumenta* venivano deliberatamente separati dal testo dell'*Eneide* si verifica nel caso del VII libro. Qui, con un *explicit* del VI libro alla c. 152v, viene lasciata bianca la c. 153r e l'*argumentum* è collocato alla c. 154v, con apertura (e miniatura) del VII libro alla pagina affrontata, la c. 155r. Nei casi precedenti, come abbiamo visto, si tendeva a lasciare piuttosto il *verso* precedente bianco, probabilmente per dare maggior risalto all'apertura di libro con la miniatura; questa scelta viene qui scartata in favore di un rapporto più stretto tra *argumenta* (*monostichon* e *decastichon*) e testo virgiliano che non è giustificata, come in altri casi, dalla volontà di non lasciare un'ulteriore carta bianca, dato che sarebbe stato sufficiente collocare come in altri casi l'*argumentum* nel *recto* precedente non occupato da scrittura. Non è facile stabilire se il fenomeno sia dovuto a una precisa volontà o a un errore nell'impostazione delle pagine del copista.

La scena raffigura due momenti della narrazione virgiliana: sulla sinistra quello in cui Ascanio, accompagnato da altre due figure, uccide il cervo di Silvia, che compare al centro della miniatura con una spada che lo colpisce nel petto; sulla destra è rappresentata in maniera alquanto singolare l'ambasciata di Ilioneo a Latino. Ilioneo, leggermente più in basso e coperto dallo stesso cespuglio del cervo, tende la mano al re Latino, collocato all'interno di una struttura architettonica marmorea dotata di colonne e di uno sfondo blu con elementi dorati che rappresenta la sua reggia. Dietro Latino, incoronato, compare una donna

anch'essa incoronata, la moglie Amata o la figlia Lavinia, ma alle spalle dei due re è presente una rappresentazione a prima vista alquanto enigmatica, rappresentata da una figura umana fino al collo, da cui partono sette colli serpentiformi con piccolissime teste. Probabilmente si tratta della regina Amata, già avvelenata dall'odio per lo straniero, che farebbe sì che la figura centrale debba essere interpretata come quella di Lavinia anche se già coronata. La scena riguarda l'ira che Aletto, inviata da Giunone, infonde nella regina, raccontata nei vv. 341-348: una serpe è gettata tra i capelli di Amata e le si nasconde in seno. Qui l'azione della Furia è rappresentata attraverso tanti serpenti che prendono possesso della figura di Amata.

VIII libro

Nell'*haut de page* della c.169r è presente la miniatura tabellare il cui soggetto rappresenta l'arrivo di Enea nella città di Pallanteo, dopo la risalita del fiume Tevere. Essa compare, come di consueto, dopo gli *argumenta* della c. 168v. Enea è rappresentato due volte, in una veste diversa: sulla barchetta che si avvicina alla città, nel fiume Tevere, è in armi, con una veste sopra l'armatura, la corona e una lunga ascia in mano; sembra dirigersi verso la porta di una città che però è sulla destra, dove è rivolto. Al centro della miniatura Enea in veste blu e con un panno porpora con linee d'oro poggiato sulla spalla ed è sempre coronato; questa volta è impegnato in un dialogo con una figura, probabilmente quella di Evandro, anch'esso incoronato e con uno scudo blu e coronamenti d'oro in mano. La scena rappresenta dunque il momento in cui Enea cerca alleanze nel Lazio. Sulla sinistra un ragazzo a cavallo visto di spalle, rappresentazione di Pallante, prende congedo dal padre Evandro rappresentato nuovamente dall'interno di una porta che rappresenta la città: lo sguardo di Evandro è basso. Lo sfondo tra le due rappresentazioni della città è bucolico, con un laghetto in fondo.

IX libro

Gli *argumenta* della c. 182r occupano solo metà pagina, per il resto lasciata bianca; bianca è anche la c. 182v: anche in questo caso c'è una cesura fortemente marcata per mettere in risalto la miniatura del IX libro, che compare alla c.183r in *haut de page*. La scena raffigura un torneo medievale dove due cavalieri, in primo piano, si sfidano con le lance; sulla destra un uomo in piedi tiene un cavallo per le briglie e assiste alla scena insieme ad altri uomini di cui si vedono solo le lance dritte, alla pari delle molte figure armate e con elmi sulla testa che compaiono sullo sfondo, ad assistere alla scena dal di sopra di una cinta fortificata di mura a cui è poggiata una scala. Sebbene nei vv. 465-472 sia presente la scena degli eroi troiani che guardano la scena degli scontri, è difficile identificare con certezza le due figure che si scontrano in una scena così riformulata nelle forme di un torneo; potrebbero essere Volcente ed Eurialo alla presenza di Niso in quanto, tra i molti scontri del libro, quello che più colpisce l'immaginario ed è a volte raffigurato nelle miniature del IX libro è quello relativo ai due eroi troiani infiltrati e uccisi nel fiore della gioventù.

X libro

Alla c. 198r, come solitamente nella porzione superiore della pagina e dopo gli *argumenta* alla c. 197v, la miniatura tabellare rappresenta un'altra scena di scontri a cavallo che desta qualche problema di interpretazione. Sono infatti quattro le figure presentate su uno sfondo bucolico in cui sullo sfondo a sinistra si intravede una fortificazione. Sebbene la scena sia stata interpretata come quella di Turno che uccide Pallante, rappresentata in due momenti, questa interpretazione non sembra soddisfacente[23]. In primo luogo, infatti, le quattro figure sono vestite diversamente, e sebbene spesso il fenomeno non indichi per forza che non sia possibile un'identità, c'è da notare che qui interviene anche un altro elemento che marca con forza l'identificazione di tre personaggi: tre su quattro, infatti, sono muniti di corona; il primo è la figura a cavallo sulla destra

[23] Ivi, p. 127.

che il nemico a sinistra ha colpito con la lunga lancia; gli altri incoronati sono entrambe le figure in primo piano, di cui una, a piedi e su un ponte di una barca, è colpita al collo da un cavaliere mentre sbarca sulla terraferma e ha perso la sua ascia, rappresentata ai suoi piedi. Ai vv. 362-363 il testo virgiliano fa riferimento al torrente da cui Pallante osserva la scena delle schiere che si affrontano. Inoltre, grazie al confronto con la miniatura successiva è plausibile che la figura del fante rappresentato sull'imbarcazione sia Pallante, il cui cadavere compare, in una reinterpretazione del corteo funebre, all'interno di una barchetta che lo trasporterà fino alla città del padre risalendo la foce del Tevere. La figura che lo uccide, dunque, può essere interpretata come quella di Turno, caratterizzata da un'armatura d'oro che spicca sulle altre, sebbene secondo il v. 453 l'eroe rutulo sarebbe dovuto scendere dalla biga per uccidere il giovane arcade. Resta l'enigma delle altre due figure che si scontrano a cavallo. L'altro episodio notevole del libro è rappresentato, infatti, dall'uccisione di Mezenzio da parte di Enea. Tuttavia, non si capirebbe perché, se le due figure rappresentano questo momento, a portare la corona dovrebbe essere il solo Mezenzio. Lo stesso problema si verificherebbe nel caso in cui fosse rappresentata la morte di Lauso. Se pure la scena raffigurasse una delle molte uccisioni di Pallante, allo stesso modo non sarebbe giustificabile in maniera soddisfacente né il fatto che Pallante compaia subito sotto in altre vesti né il fatto che in un'occasione porti la corona e nell'altra non accada. Si tratta probabilmente di un'imprecisione del miniatore o di un riadattamento da un'altra fonte, come nel caso dello scontro tra Volcente ed Eurialo; entrambe derivano chiaramente da scene di tornei.

XI libro

Ancora una volta, dopo gli *argumenta* alla c. 214r è lasciata una pagina bianca prima della miniatura tabellare alla c. 215r. Come già anticipato, il cadavere di Pallante è raffigurato sulla sinistra in una barca che lo riporta a Pallanteo, in vesti diverse da prima. A destra è presente una scena molto complessa, in cui sono raffigurati due cadaveri a terra e una folla di cavalieri, tra

cui tre visibili e altri desumibili dalla schiera di lance. Secondo Courcelle[24] la scena si riferirebbe in realtà all'episodio della fine del X libro in cui Enea uccide Mezenzio. La raffigurazione però, potrebbe rappresentare le azioni eroiche di Camilla, dato che non accade in altri casi del codice che una miniatura si riferisca a un episodio del libro precedente, anche se in nessun modo è desumibile che la figura principale rappresentata a cavallo sia una donna, come del resto accade anche negli altri manoscritti in cui è presente la regina del Volsci. La gestualità dell'uomo a cavallo, che sembra pestare l'uomo disteso a terra, però, ricorda molto da vicino quella di Turno (a piedi) nei confronti del cadavere di Pallante come raccontato nel libro X.

XII libro

L'ultima miniatura del manoscritto, rappresentata alla c. 232r e preceduta dagli *argumenta* alla c. 231v, presenta una scena anch'essa abbastanza insolita ed enigmatica per alcuni dettagli. In alto a destra, dalla porta di una reggia fortificata ricavata all'interno delle mura di una città, è presente una figura impiccata allo stipite, che pende in una veste rosata. La scena dovrebbe essere un riferimento alla regina Amata, la quale si impicca quando la guerra volge a favore dei Troiani. La figura qui rappresentata, tuttavia, ha la barba e la corona; pare che sia piuttosto Latino, probabilmente per un errore o un fraintendimento del miniatore.

In primo piano, su un carro trainato da un cavallo bianco viene trasportato un cadavere con corona, che rappresenta chiaramente Turno, armato e con una veste blu con elementi dorati. Dietro al cavallo compare in piedi una donna, con una corona e la stessa veste rossa che nella scena dell'ambasceria ai Latini era di Amata, sebbene qui si dovrebbe essere più propensi a interpretarla come Lavinia condotta in una processione funebre che è anche un trionfo per Enea, a cui è destinata come sposa. La scena, però, lungi dall'essere una scena trionfale,

[24] Ibid.

esprime una forte sofferenza per la morte di Turno nei volti e nella gestualità della principessa e della figura che segue il carro, identificabile in Enea per l'armatura d'oro e la corona sulla testa. Un altro cadavere armato è parzialmente visibile a terra; si tratta probabilmente di Turno in un momento precedente. Il tutto, comunque, genera forti interrogativi e lascia percepire la scarsa conoscenza della vicenda da parte del miniatore, sia per il fraintendimento del suicidio di Amata, sia per la scena in primo piano che, come anche altre, sembrerebbe riadattata dalla scena di un corteo funebre che sicuramente non alludeva in origine alla morte di Turno per mano di Enea, con cui si conclude il XII libro.

I.1.3 Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 493[1]

Il manoscritto 493 della Bibliothèque Municipale di Dijon, un *in-folio* di grande formato composto da quaternioni, è un codice dalla *mise en page* bicolonnare contenente l'*Opera* di Virgilio inframmezzata dal commento serviano[2] e preceduta, per *Georgiche* e *Eneide*, dagli *Argumenta* pseudo-ovidiani ai singoli libri[3]. Il copista annota alla c. 18r la data in cui terminava la scrittura della sezione delle *Bucoliche*: "*Expliciunt Bucolica Virgilii secundum Servium exposita 1469*". Il codice contiene complessivamente 26 miniature, di cui 10 per le *Bucoliche*, 4 per le *Georgiche* e 12 per l'*Eneide*, al principio di ciascuna nuova sezione delle tre opere. Due miniature, ad apertura della prima *Ecloga* e delle *Georgiche*, sono di grande formato e occupano quasi tutta la pagina.

La scelta di una *mise en page* bicolonnare è inusuale per i manoscritti miniati virgiliani, a meno che la raffigurazione non sia composta da iniziali istoriate come nel caso del manoscritto BNF 7936, molto più antico del nostro. Inoltre, sebbene la seconda colonna del manoscritto sia leggermente più piccola della prima (96 mm contro 90 mm) non si assiste al fenomeno per cui alla seconda colonna è riservato il testo del commento serviano e alla prima il testo principale, ma si preferisce alternare il testo principale - scritto in un modulo maggiore e che prevede una linea di testo ogni due righe - al testo del commento - di modulo minore e con un rapporto di una linea per una riga; complessivamente sono presenti 66 righe per colonna, pari a 33 linee di testo principale e 65 di commento che, però, non si susseguono in maniera regolare.

---

[1]Le miniature sono presenti all'indirizzo http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/1887/5406.

[2] Cfr. Ch. E. Murgia, *Prolegomena to Servius, 5, The manuscripts*, University of California Publications, Classical Studies, 11, Berkeley, 1975, p. 69 e R. Marichal, CMEL, *Catalogue manuscrits écriture latine portant des indication de date de lieu ou de copiste*, Bourgogne, Centre, Sud-Est et Sud-Ouest de la France, VI, p. 199, dove viene notato, come sarà detto poi, che lo stemma presente nello scudo che pende dalla quercia alla c. 193 è uno stemma di fantasia.

[3] Per una descrizione analitica del codice cfr. C. Jeudy - Y. F. Riou, *Les manuscrits classiques latins des bibliothèques publiques de France*, I, Parigi, CNRS, 1989, pp. 500-502, n° 285 e la scheda codicologica del manoscritto presentata oltre.

Tra i manoscritti miniati virgiliani tra X e XV il ms. 493 è inoltre il codice di formato più grande, mentre generalmente si registrano formati medi e, come abbiamo detto, monocolonnari.

La regolarità della fascicolazione che prevede esclusivamente quaternioni viene interrotta solo per l'asportazione di una carta originariamente collocata tra le attuali cc. 56 e 57 e contenente l'inizio dell'*Eneide* con commento serviano, la cui fine è presente alla c. 57va. Di conseguenza stupisce l'assenza del proemio *Arma virumque* caduto in lacuna insieme ai primi versi (I, 1-11) e a parte del commento serviano ad essi relativo. Il fatto che la miniatura d'apertura dell'*Eneide* non sia una grande miniatura a tutta pagina, ma illustri piuttosto il commento serviano alla c. 56ra in un formato tabellare limitato alla colonna di scrittura lascia aperta l'ipotesi che nella carta asportata fosse presente proprio una grande miniatura sul modello di quelle che aprono le altre due opere virgiliane. Molte carte bianche sono testimoni di un progetto compositivo che marca con forza la cesura tra un'opera e l'altra, dato che sono presenti sia alla c. 18v prima dell'apertura delle *Georgiche* sia, in numero di sette, alla fine delle *Georgiche* e prima dell'*Eneide*, con cesura fascicolare molto marcata e sottolineata a sua volta dalla presenza proprio di un numero così elevato di carte bianche.

La scrittura, una gotica particolarmente leggibile, è di un'unica mano, uguale per testo e commento eccetto che nel modulo; poche sono le correzioni in margine, annotate in un'umanistica corsiva. Gli elementi paratestuali costituiti dagli *Argumenta tetrasticha*, *monosticha* e *decasticha* sono considerati alla stregua del testo principale e per questo scritti nello stesso modulo maggiore riservato al testo virgiliano, con grandi iniziali decorate; a volte è presente una rubrica che qualifica il testo come "*carmen*" o "*prologus*".

Sebbene il manoscritto, almeno relativamente alle *Bucoliche*, sia datato al 1469, in base allo stile delle miniature c'è sufficiente accordo che esse siano state

aggiunte più tardi, verso la fine del XV secolo[4]; al XVI secolo apparterrebbe la mano che annota in una di esse, nel cielo della vignetta del VI libro dell'*Eneide* che compare alla c. 123v, l'enigmatica scritta "W bourbon".

Alla c. 193v si è pensato di vedere un riferimento allo stemma dei Lallemant[5] di Bourges, ma l'identificazione è stata successivamente smentita[6] e di conseguenza al momento non ci sono notizie certe riguardanti il primo possessore del manoscritto né la committenza. J. Courcelle attribuisce le miniature all'ambiente della scuola della Touraine[7] senza tuttavia identificare una bottega né un miniatore; anche in questo caso, comunque, la decorazione è riferita agli ultimi decenni del XV secolo. Molti parallelismi nell'illustrazione possono essere visti nelle copie virgiliane stampate a Lione nei primi anni del XVI secolo che, sebbene per questioni temporali non possano essere stati all'origine delle miniature del nostro codice, tradiscono probabilmente una fonte comune[8]. Un'altra questione spesso sollevata e che ha determinato molti interrogativi e possibilità di identificazione di un centro di produzione è l'identificazione della figura presente nella prima miniatura, da alcuni interpretata come Carlo VIII[9] o un generale re di Francia[10] e riferita, dunque, ad altri cicli narrativi e illustrativi; questa interpretazione sembrerebbe tuttavia sorpassata.

---

[4] Cfr. M. Perrine, *Enluminures médiévales des Géorgiques de Virgile*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», tome 107, n°1, 1995, pp. 233-329, p. 237, che attribuisce lo stile dei vestiti al regno di Carlo VIII o di Luigi XII, ma anche *Manuscrits enluminés de Dijon*, a cura di Yolanta Zaluska, Parigi, CNRS, 1991, pp. 267-269, n. 269, che attribuisce le miniature alla mano di due o tre artisti stilisticamente omogenei della fine del XV secolo.

[5] P. Chenu, *Un nouveau manuscrit à peintures aux armes des Lallemant de Bourges*, in «Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», Paris, 1949, pp. 59-76.

[6] Cfr. *Manuscrits enluminés de Dijon*, op. cit., p. 269.

[7] Cfr. J. Courcelle-Ladmirant*, Une Page d'Iconographie Virgilienne au XV siècle*, in *Miscellanea Leo Van Puyvelde*, pp. 263-268, Bruxelles, Éditions de la connaissance, S. A., 1949, p. 263.

[8] Ivi, p. 265.

[9] Chenu, *Un nouveau manuscrit*, op. cit., p. 60.

[10] Courcelle-Ladmirant, *Une Page d'Iconographie*, op. cit., p. 265, presenta una panoramica delle principali interpretazioni riguardanti la miniatura d'apertura, affermando la necessità di non ricercare un presunto segreto nascosto dietro di essa, perfettamente comprensibile e coerente con l'iconografia virgiliana contemporanea che la studiosa ritrova pochi anni dopo nei primi esempi di manoscritti virgiliani a stampa di Lione.

Gli unici dati a nostra disposizione, dunque, sono la provenienza francese e la datazione che si colloca intorno al 1469 per la scrittura e alla fine del XV secolo per l'illustrazione.

Come negli altri manoscritti[11] che presentano un ciclo illustrativo esteso per le *Bucoliche*, comprendendo miniature per ognuna delle *Ecloghe*, la collocazione delle vignette illustrative segue la disposizione del testo, non prevedendo, come succede nel caso delle *Georgiche* e dell'*Eneide*, che la colonna di scrittura sia interrotta e la miniatura di apertura sia collocata nella sezione superiore della colonna successiva, in apertura di libro. Questo secondo fenomeno indica la volontà di separare, anche graficamente, l'incipit di ciascun libro delle due opere attraverso una miniatura che, sebbene non a tutta pagina, abbia la funzione di frontespizio e di marcatore dell'introduzione di una nuova sezione, accompagnata in questa funzione organizzatrice dalla presenza di carte bianche in numero particolarmente cospicuo; è notevole la scelta di far corrispondere alla nuova sezione dell'*Eneide* una cesura fascicolare che prevede ben 7 pagine bianche prima dell'inizio del nuovo fascicolo.

Anche in questo manoscritto, come nel caso di alcune miniature del manoscritto Riccardiano 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, troviamo almeno un caso, di cui sarà dato conto nell'analisi della prima miniatura, in cui un elemento iconografico – rappresentato da una statua di Diana – è tratto con ogni probabilità non dal testo virgiliano, ma dal commento di Servio. Stupisce in questo caso la collocazione del dettaglio, presente nell'incipit delle *Bucoliche* quando è invece citato nel commento al III libro dell'*Eneide*; è tuttavia interessante notare un fenomeno che non si verifica frequentemente nell'illustrazione dell'*Eneide* e che è ancora più significativo data la contemporanea presenza del commento serviano, assente nel caso del

[11] Mi riferisco almeno al manoscritto S II 19 del Real Monasterio dell'Escorial, al manoscritto della Bibliothèque Municipale di Lione, ms. 27, al manoscritto 76 E 21 conservato all'Aia e al ms. 9 di Gand.

manoscritto Riccardiano, seppure alcuni commenti visuali ne presuppongano la conoscenza e la presenza nascosta.

Un elemento anomalo nel trattamento dei soggetti iconografici è il fenomeno per cui nella sezione relativa alle *Bucoliche* la presenza della prima miniatura a tutta pagina con un soggetto iconografico non tratto dalla prima *ecloga* determina uno slittamento di tutte le miniature, per cui in apertura della maggior parte delle *ecloghe* il soggetto si riferisce in realtà a quella appena conclusasi; è esclusa la volontarietà del fenomeno in quanto manca l'illustrazione alla X *ecloga*, sebbene sia lasciato sufficiente spazio per prevederla. Il fenomeno investe parzialmente anche le *Georgiche*, ma in quel caso la presenza di una miniatura a tutta pagina iniziale in cui c'è una scena di dedica del libro occupa semplicemente lo spazio dedicato all'illustrazione del primo libro e una scena simile si ha nel secondo, senza provocare uno slittamento delle successive illustrazioni, che si riferiscono ai libri III e IV che aprono. Sono in ogni caso tutte caratterizzate dalla presenza del Poeta intento alla sua opera, in un contesto bucolico o meno.

La forte presenza del Poeta o del Commentatore in cattedra, su cui si insiste molto nelle *Georgiche* ma anche in apertura dell'*Eneide*, lascia intuire la presenza di un ambiente di committenza molto orientato sul ruolo chiave dell'insegnamento e del commento ai classici.

Il manoscritto dev'essere appartenuto a un umanista nel XVI secolo; passato successivamente ai Gesuiti[12] di Digione, fu comprato dall'abate Boullemier che lo inserì nel suo catalogo dei manoscritti del 1802[13].

Bucoliche

[12] Cfr. E. Martène – U. Durand, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint Maur*, I, Parigi, Delaulne, 1717, p. 146: "*Je ne parle point ici de la bibliothèque des Jesuites, parce qu'il n'y a point de manuscrits, si ce n'est un Virgile, avec le commentaire se Servius, qui n'est pas fort ancien*".

[13] Jeudy – Riou, *Les manuscrits*, op. cit., p. 502.

I *Ecloga*

Immediatamente prima del prologo di Servio alle *Bucoliche*, la grande miniatura inquadrata in una cornice a forma di edicola in apertura del codice alla c. 1r ha generato, come già anticipato, moltissimi dubbi interpretativi. La scena è divisa in tre piani con altrettanti gruppi di uomini ed è stata interpretata in svariati modi, dal riferimento a Carlo VIII che liberava il duca d'Orléans e futuro Luigi XII dalla prigione di Bourges a un'allusione alla guerra di Serse contro i Greci che riprenderebbe il commento serviano[14]. Uno dei motivi dell'interpretazione che carica l'illustrazione di significati connessi al re di Francia sta nella veste indossata dalla figura in primo piano al di sopra dell'armatura. Si tratta di una figura reale, seduta su un trono con in mano il bastone del comando, alle cui spalle si trova un corteggio di uomini armati che escono da una tenda dorata e porpora. La veste dell'uomo, che ha un'armatura d'oro e un cappello rosso, è ornata con gigli dorati su sfondo blu che hanno fatto propendere per interpretare la figura come re di Francia. Sono visibili, per la presenza di due punte coniche, altre due tende dietro quella aperta davanti alla quale è seduto l'uomo e sono in piedi i soldati che tengono insegne non identificabili. Davanti a questo gruppo, oltre un fossato riempito d'acqua, si erge una città fortificata il cui ponte è sollevato a simbolo di difesa, mentre al di sopra di esso è presente una statua della Madonna con il bambino. Più vicini alla città, al centro della miniatura, altri soldati di cui sono visibili le fitte lance e la prima fila si dirigono verso la città; il loro comandante la indica. Sullo sfondo è presente invece l'unico riferimento al mondo pastorale – escluso il contesto e lo sfondo della vicina – con la presenza di cinque pastori che si danno la mano, in fila; tra questi il primo suona il flauto e l'ultimo indica la statua dorata della dea Diana (sopra la quale è presente l'iscrizione *dyana*) poggiata sopra un'alta colonna; alla destra di essa un gruppo di animali tra cui capre, pecore e buoi mangiano l'erba,

[14] Chenu, *Un nouveau manuscrit*, op. cit., p. 60; cfr. anche *Manuscrits enluminés de Dijon*, op. cit., p. 267.

si riposano o giocano. Due città lontane emergono al di sopra di due colline. L'interpretazione della scena secondo cui il motivo sarebbe tratto dall'*Histoire du Berry* risulta più inconsistente nel momento in cui si guarda all'intera scena, comprendente il paesaggio bucolico e le figure in alto, che costituiscono un topos dell'iconografia bucolica virgiliana[15] e che sono state erroneamente tralasciate in una descrizione della miniatura orientata a un'interpretazione in chiave storica. Se pure dobbiamo ammettere che il motivo iconografico potrebbe essere stato influenzato da un'altra fonte, la scena nel suo complesso allude probabilmente non alle sole *Bucoliche*, ma all'*Opera* di Virgilio, con un riferimento alla vita pastorale delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* sullo sfondo e all'*Eneide* in primo piano; la stessa figura di Diana posta su un'alta colonna sarebbe da lì tratta, in particolar modo dal commento di Servio al III libro dell'*Eneide*[16]. La scena rappresentata in primo piano è inoltre molto simile a un'altra scena di una illustrazione di un libro a stampa dell'*Eneide*, tratta dal IX libro dell'Eneide, relativa all'accampamento fortificato troiano contro cui si scaglia Turno con i suoi compagni e al momento in cui Enea lascia il figlio con i suoi compagni mentre va a cercare alleanze[17]: la figura del giovane re in primo piano è così interpretabile come Ascanio, mentre quella del guerriero che indica la città fortificata è Turno, sebbene non risulti spiegabile in maniera convincente la collocazione dei soggetti rappresentati in questo luogo del manoscritto.

---

[15] Courcelle-Ladmirant, *Une Page d'Iconographie*, op. cit., p. 265, evidenzia come nella produzione di opere a stampa di Lione del XVI secolo siano presenti motivi iconografici simili riferiti alle *Bucoliche*, in particolar modo il dettaglio della pecora che si arrampica sull'albero in un manoscritto stampato a Lione nel 1527 da Jacques Mareshal e nel 1529 da Jean Crispin.

[16] Ivi, p. 267: "*Une comparaison avec la gravure* […] *de l'édition gravée de 1517 éclaire les rapports de la figure avec le texte virgilien. La scène est tirée du Livre III de l'Enéide:* […] *Enée et Anchise invoquent une déesse dressée sur une colonne à droite de l'image. Aucune inscription, mais le Commentaire de Servius qui accompagne le texte nous renseigne : la scène, explique Servius, se passe à Délos où Latone enfanta Diane. On retrouve cette Diane sur une colonne, seule, dans l'édition du 1527, insérée cette fois dans le texte du Commentaire se Servius, avec l'inscription DIANA en marge. Aucun doute n'est possible: la Diane du notre manuscrit est l'illustration du Commentaire de Servius sur le Livre III de l'Enéide*".

[17] Ibid., con riferimento al volume stampato nel 1517 da Jacques Sachon.

I-II *Ecloga*

Alla c. 3va la miniatura tabellare, larga quanto la prima colonna di testo, è presentata alla fine di essa, subito prima dell'inizio della II *ecloga* con iniziale decorata al principio della seconda colonna. Il soggetto, tuttavia, è stato interpretato[18] come raffigurante la I *ecloga*: si tratterebbe di Melibeo (sulla destra) e Titiro (sulla sinistra) su uno sfondo bucolico con un fiume e una collina su cui è presente una città (simile a quelle della prima miniatura) sullo sfondo. Titiro è sdraiato e suona il flauto, anche se manca il dettaglio del faggio; Melibeo conduce un capro e ha il bastone rurale. Un dettaglio su cui nessuno sembra essersi soffermato è la caratterizzazione delle vesti dei due personaggi: il personaggio interpretato come Melibeo veste di stracci che tradiscono una condizione più difficile, al contrario delle vesti di Titiro. Questo dettaglio è particolarmente importante anche nella raffigurazione dei personaggi della II *ecloga*, in riferimento all'eleganza di Alessi nei confronti del *rusticus* Coridone. Inoltre, sia il flauto che la presenza del bestiame è un elemento caratteristico anche della raffigurazione della II *ecloga*, in cui Coridone per cercare di conquistare l'amore di Alessi fa riferimento ai doni che potrebbe fargli; tuttavia in nessun'altra raffigurazione Alessi accetta il dono del pastore innamorato. Sembrerebbe possibile a prima vista una sorta di contaminazione dei due soggetti iconografici: da un lato spicca la mancanza del faggio e la presenza di vesti che marcano la differenza di condizione dei due pastori, dall'altro è innegabilmente presente una raffigurazione più vicina all'episodio di Titiro e Melibeo per la collocazione nello spazio delle due figure, con Titiro sdraiato che suona. Nell'analisi dettagliata delle illustrazioni seguenti, tuttavia, emerge il dato che la miniatura d'apertura di una *ecloga* illustra quasi sempre, in realtà, il soggetto di quella precedente, come se la presenza della grande miniatura in apertura del soggetto serviano avesse fatto slittare tutte le altre raffigurazioni.

[18] *Manuscrits enluminés de Dijon*, op. cit., p. 267.

II-III *Ecloga*

All'inizio della prima colonna della c. 5v è presentata, prima dell'inizio della III *ecloga*, la miniatura tabellare con la raffigurazione di un pastore che sullo stesso sfondo collinare e in un paesaggio boschivo con alberi potati suona il flauto, solo. Con così pochi elementi è difficile propendere per un'interpretazione convincente di chi sia la figura qui rappresentata. Un altro elemento che interviene è quello per cui il soggetto della III *ecloga*, ovvero la gara tra Dameta e Menalca giudicati da Palemone, sarà rappresentata nell'illustrazione seguente; il soggetto non sembra tuttavia nemmeno riferirsi in maniera dettagliata al Coridone della II *ecloga* per l'assenza di Alessi e del bestiame con cui viene generalmente raffigurato.

III-IV *Ecloga*

Anche al principio della IV *ecloga*, alla c. 8r, il soggetto è come anticipato quello dell'*ecloga* precedente: Dameta e Menalca, in primo piano sulla sinistra, sono giudicati da un Palemone che compare sullo sfondo dietro un albero alla presenza del bestiame, secondo una raffigurazione caratteristica anche del manoscritto 76 E 21 dell'Aia, 27 di Lione e S II 19 dell'Escorial.

IV-V *Ecloga*

Ancora una volta il soggetto presentato all'apertura della V *ecloga* è riferito a quella precedente. Alla c. 9rb, dopo la fine del commento serviano nella parte superiore della stessa colonna, un pastore sulla destra suona il flauto in un ambiente bucolico, alla presenza di una giovane coppia con un bambino presentato curiosamente in piedi - nonostante ancora in fasce - davanti a loro. La rappresentazione si distacca alquanto da altre dello stesso soggetto: nel manoscritto 27 di Lione la scena è divisa in due con la presenza di un Virgilio-pastore che compone la sua opera mentre in una scena d'interno si allude al *puer*; lo stesso Virgilio compare nel manoscritto dell'Escorial, ma come *auctor* in

cattedra; una scena d'interni è preferita nel manoscritto 76 E 21 dell'Aia. Sembrerebbe qui presente una struttura molto più simile a quella del manoscritto di Lione in cui tuttavia non si è operata una separazione tra le due scene e i personaggi e l'autore non è più riconoscibile in quanto Virgilio, ma è completamente assimilato al modello del pastore.

V-VI *Ecloga*

Alla c. 10vb, verso la fine della colonna e prima dei due versi iniziali della VI ecloga, è rappresentato il soggetto della V ecloga: il canto amebeo che vede contendere Menalca e Mopso immersi nello stesso paesaggio bucolico delle miniature precedenti. Entrambi sono rappresentati con un flauto tra le mani, uno dei due – presumibilmente Mopso – solleva il suo cappello con una mano.

VI-VII *Ecloga*

Anche qui il soggetto presentato alla c. 12va, in alto, rappresenta non la VII *ecloga* che si apre subito dopo, ma la VI. Come nel manoscritto S II 19 dell'Escorial e 76 E 21 dell'Aia, i due pastori Cromi e Mnasillo sono vicini al satiro Sileno che dorme e uno di essi è impegnato in questo caso non a legarlo ma a togliergli – o prendergli – le scarpe. Compare anche la Naiade Egle che si rivolge a uno dei due pastori. Al posto della ghirlanda di Bacco, che ritroviamo nel manoscritto napoletano S II 19, è presente qui un diadema posto accanto a Sileno addormentato, con una rivisitazione di un tema che era stato omesso nel manoscritto 27 di Lione, il più vicino geograficamente per produzione al nostro.

VII-VIII *Ecloga*

Nel mezzo della prima colonna alla c. 14ra e prima dell'*ecloga* VIII è rappresentato il soggetto dell'*ecloga* VII, ovvero il canto amebeo di Coridone e Tirsi alla presenza di Melibeo che sembra piuttosto camminare alla ricerca del suo gregge che avere una funzione di giudice, come nelle miniature del manoscritto lionese o fiammingo in cui è seduto.

VIII-IX *Ecloga*

La successiva miniatura tabellare, a metà della colonna alla c. 15vb, rappresenta un soggetto dell'*ecloga* il cui commento si conclude prima della miniatura, ovvero il canto del pastore Alfesibeo relativo alle pozioni d'amore preparate da Amarilli nel tentativo di legare a sé Dafni. Il soggetto dell'VIII *ecloga* è spesso altalenante e non compare identico nei manoscritti che abbiamo analizzato, oltre ad essere caratterizzato dalla presenza di elementi spesso incomprensibili nell'economia della vicenda. Se nel manoscritto fiammingo 76 E 21 era una figura maschile non menzionata nell'*ecloga* che accompagnava i due pastori Damone e Alfesibeo, in questo caso una figura di donna con una statua dorata di Venere in mano dialoga con Amarilli, la quale, al centro della scena, ha nelle mani erbe che probabilmente le serviranno per preparare la sua pozione che sarà preparata sull'altare posto dietro le due figure. Alfesibeo sulla destra suona con il flauto con alle spalle un gregge di capre.

IX-X *Ecloga*

Il soggetto della IX bucolica è presentato alla fine di essa, prima dell'inizio della X. Nella vignetta collocata verso la fine della prima colonna, alla c. 17ra, Licida incontra Meri, il quale ha un capretto sulle spalle e uno in grembo, doni per lo straniero che caccia Menalca dai suoi campi. Licida sempre essere raffigurato nell'atto di prendere il capretto che Meri ha sulle spalle; sullo sfondo è visibile la città spesso presente anche nelle altre raffigurazioni, tranne nel manoscritto lionese che ha come caratteristica quella degli sfondi lasciati bianchi.

Manca una miniatura con un soggetto relativo alla X *ecloga*; il fenomeno per cui sebbene lo spazio per inserire un'altra vignetta sarebbe stato presente essa non viene aggiunta alla fine della X *ecloga* lascia capire che idealmente le miniature dovevano essere poste in apertura del componimento a cui si riferivano; evidentemente, però, la presenza della prima miniatura d'apertura in

grande formato e con un soggetto diverso ha determinato uno slittamento di tutte le altre con successiva perdita di quella relativa all'ultima delle *Bucoliche*.

Georgiche

I libro

Alla c.19r, quasi a pagina intera, è presente una grande miniatura d'apertura che, come nel caso delle *Bucoliche*, non ha un diretto riferimento al contenuto del primo libro delle *Georgiche* a cui dovrebbe riferirsi per posizione. In una sontuosa scena di interno, tra due colonne, il poeta cinto d'alloro al centro della scena offre il suo libro a una figura seduta in cattedra, vista di profilo, con una veste d'ermellino e una mano a tenere aperto un libro posto di fronte all'osservatore. Altri libri sono posati sulla cattedra e la stanza si apre su una parete marmorea con finestre sorretta da altre colonne e su un corridoio, il tutto con vividi colori ravvivati dall'oro. Prendendo in considerazione la dedica del libro e il v. 2 (*Maecenas*) la scena è stata considerata come un'allusione alla dedica del Poeta, la figura rappresentata al centro, al suo protettore Mecenate[19]; tuttavia, anche per il confronto con il manoscritto lionese che, pur non presentando una scena simile, rappresenta l'incontro del Poeta con Augusto, è più probabile che la figura regale vestita di ermellino qui rappresentata sia Ottaviano.

II libro

Una scena simile è rappresentata nella miniatura tabellare nella porzione superiore della colonna alla c. 29ra, in cui seduto in cattedra in una scena d'interni è il Poeta, nell'atto di scrivere il libro aperto sul leggio dinanzi a lui. Sulla sinistra, sopra un'alta colonna di marmo blu, è poggiata una statua dorata di una divinità

[19] Questa interpretazione è portata avanti in *Manuscrits enluminés de Dijon*, op. cit., p. 267.

femminile ornata sul capo da foglie di vite[20]. Si sceglie quindi ancora una volta di rappresentare l'attività di scrittura piuttosto del lavoro dei campi, con una scelta abbastanza insolita per le *Georgiche* che, sebbene da inserire nella visione generale del manoscritto che attuava una singolare strategia illustrativa per la miniatura d'apertura delle *Bucoliche*, non sembrerebbe giustificata nel contesto dell'apertura non del primo, ma del secondo libro dell'opera.

III libro

Al principio del III libro, alla c. 37ra, il Poeta, in piedi, vestito come prima e intento a scrivere su un libro poggiato su un leggio, è collocato in un paesaggio bucolico alla presenza del gregge, in riferimento all'argomento del libro destinato all'allevamento. Sebbene ritorni il tema della composizione dell'opera poetica, essa è calata all'interno di una rappresentazione più canonica per le *Georgiche*.

IV libro

La raffigurazione alla c. 45ra è identica alla scena precedente, ma il gregge è stato sostituito dalla presenza di arnie in riferimento all'apicoltura.

Eneide

I libro

Si è già detto che l'inizio dell'*Eneide* (e di parte della porzione di commento serviano ad esso) è caduta in lacuna per l'asportazione di una carta e non sappiamo se prima dell'iniziale "A" di *Arma* fosse prevista un'illustrazione; tuttavia la nuova sezione si apre con il Proemio di Servio all'*Eneide* e la miniatura posta nella sezione superiore della prima colonna alla c. 56ra, più che

[20] Il riferimento potrebbe essere a Bacco, che già altrove, come nel manoscritto 27 di Lione, è rappresentato con attributi femminili insieme a quelli maschili. Tuttavia, qui parrebbe una divinità totalmente femminile, identificata con Venere secondo *Manuscrits enluminés de Dijon*, op. cit., p. 267, ma potrebbe anche alludere a Cerere, menzionata nel libro.

rappresentare l'opera virgiliana, si riferisce a quella serviana. Viene rappresentata, infatti, una figura in tutto simile a quella presentata prima, dalla veste rossa, con un libro aperto sul leggio davanti a sé e circondata da molti libri su mensole, sulla cattedra e per terra, questa volta seduta in cattedra nell'atto non di scrivere, ma di rivolgersi a una platea di studenti.

Le miniature tabellari dell'*Eneide* sono tutte nella parte superiore della colonna in cui si trovano.

II libro

Alla c. 74vb, al principio del II libro e dopo l'*argumentum*, il quale occupa da solo la colonna precedente, ha una grande iniziale decorata alla pari del testo virgiliano ed è presentato in una scrittura di modulo grande come il testo principale – come si verificherà per tutti gli *argumenta* successivi -, la miniatura tabellare rappresenta una scena tipica del II libro con una variazione che è presente anche nel manoscritto 27 di Lione. La regina Didone e Enea, infatti, nella rappresentazione del racconto dell'eroe troiano presentato nei primi versi del libro, sono rappresentati non al banchetto, come tradizionalmente si verifica, ma seduti su un letto a baldacchino alla presenza, sullo sfondo, delle ancelle di Didone e di una folla indistinta di astanti. La scena è leggermente variata rispetto al manoscritto lionese, dove compare anche la città di Cartagine e la scena è inserita in un contesto più ampio, oltre al fatto che Enea e Didone non siedono affiancati come qui e gli astanti sono ai piedi del letto; la sostituzione del letto al banchetto è però un fenomeno che si verifica in entrambi i manoscritti francesi e ne rappresenta una peculiarità, in ossequio al v. 2 (*inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*) interpretato come allusivo non al *triclinium* in cui c'erano i letti per il banchetto, ma a un vero e proprio letto. Didone ha un velo nero a ricoprire il capo, a differenza dei lunghi capelli biondi del manoscritto lionese; Enea è rivestito di un'armatura dorata, porta una croce al collo e ha la spada al suo fianco; con una mano afferra quella di Didone, poggiata sul fianco, in un contatto che ricorda più da vicino alcune raffigurazioni del IV libro.

III libro

La scena all'inizio del nuovo libro, collocata alla c. 87ra, rappresenta sullo sfondo i Troiani in fuga da una città in rovina, mentre si imbarcano su due navi dove sono già presenti alcuni esuli, sulla base dei primi versi del libro. In primo piano Enea dialoga con un uomo. L'interpretazione canonica vuole che la città abbandonata sia Troia, come compare in molti manoscritti; tuttavia qui manca un dettaglio che altrove identifica con più sicurezza Ilio, ovvero quello del fuoco da cui i suoi tetti sono arsi. La figura in primo piano a cui Enea si rivolge è con ogni verosimiglianza quella di Eleno nell'incontro dei vv. 344-348.

IV libro

Una scena tipica è presentata all'inizio del IV libro, alla c. 99vb, dopo l'*argumentum* della colonna precedente. La scena ricorda, pur con molte differenze spaziali e stilistiche, quella rappresentata nell'ultimo riquadro alla c. 59r del manoscritto 76 E 21 dell'Aia. La vicenda è quella della fuga di Enea in nave, mentre sullo sfondo Didone, dall'alto di una torre di cinta di una città fortificata, è immortalata nell'atto di pugnalarsi (vv. 395-400). Nelle altre raffigurazioni simili vediamo Didone affondare la spada nel petto o gettarsi su di essa, in una scena d'esterno o di interni (come nel manoscritto 76 E 21); qui la sua collocazione sulla torre determina un suo confronto visivo con Enea, che davanti alla reggia sembra rivolgersi un ultimo momento a lei secondo quello che viene riferito nei primi versi del libro V, in particolar modo al v. 3, in cui l'eroe troiano osserva le mura di Cartagine da cui osserva, ignaro del motivo, il fuoco della pira. Qui l'eroe tende una mano alla regina, circondato da compagni; Didone affonda, in piedi e con il velo nero sul capo, la lama nel proprio petto, mentre un'altra nave prende il largo, lontana.

V libro

Alla c. 111va è rappresentata una delle scene dei giochi funebri in onore di Anchise, ovvero il momento della parata dei giovani Troiani a cavallo. Due figure a cavallo in primo piano, tra cui Ascanio con il berretto in mano, sono salutate da tre Troiani in piedi che li osservano. La figura al centro tra le altre due è probabilmente Enea. Dietro i due giovani cavalieri che rappresentano le tre schiere citate da Virgilio è visibile una folla che segue in corteo; la scena si svolge secondo il racconto dei vv. 545-602. Lo sfondo è il consueto sfondo con una collina in lontananza sulla cui sommità è appena visibile una città.

VI libro

Alla c. 123vb soltanto Enea e la Sibilla sono presenti al centro della scena, mentre Enea sulla sinistra mostra alla profetessa il ramoscello d'oro che ha raccolto nella selva presentata dietro di lui sullo sfondo (vv. 210-211). La Sibilla, con un velo nero sulla testa alla maniera di Didone, sembra raffigurata come una religiosa, così come avviene nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli IV E 6, che presenta una scena molto simile. Qui però non sembra essere presente, tuttavia, alcun riferimento al mondo infernale che lì emergeva attraverso uno squarcio infuocato nel terreno.

Nel cielo della miniatura una mano, probabilmente di XVI, secolo ha aggiunto l'enigmatica scritta "W bourbon".

VII libro

Alla c.142ra la scena dei funerali di Caieta è molto simile, nelle vesti nere e nel telo che copre il sepolcro, alla scena del corteo funebre di Pallante nel XI libro del manoscritto dell'Escorial. Anche lì compare alla c. 139r, nell'iniziale istoriata, lo stesso tema che come qui differisce dalla sepoltura presente nell'iniziale del VII libro del manoscritto della BNF 7936, in cui il corpo di Caieta è mostrato, coperto da bende. Sulla sinistra, il sepolcro coperto da un telo blu è circondato da figure con mantelli neri i cui cappucci ne coprono parzialmente i volti; le mani giunte richiamano un rito cristiano. Sullo sfondo è

presente una città fortificata, il mare e una nave in lontananza. La scena riprende i primi versi del libro.

VIII libro

"*Ut belli signum* […] *Turnus ab arce*", il v. 1 del VII libro, è la scena raffigurata alla c. 155ra. Su una piana (e non sulla rocca) sono raffigurate due schiere di cavalieri, tra cui alcuni (e solo non Turno) suonano il corno che dà inizio alla guerra. I soldati latini sono assembrati davanti alla cittadella fortificata dei Laurenti.

IX libro

Alla c. 168ra la miniatura tabellare rappresenta in primo piano la vicenda dei vv. 69-76 e in alto nel cielo il dialogo di Giove con Cibele dei vv. 83-103. La prima scena riguarda l'incendio che Turno, fomentato da Iride all'inizio del libro, cerca di appiccare alle navi dei Troiani. L'eroe rutulo è salito su una grande nave in primo piano che già arde tramite il ponte che la congiunge a terra, mentre i suoi compagni armati lo attendono sulla riva; in alto nel cielo, in una nube confusa, varie divinità appena visibili parlano tra loro. Si tratta probabilmente del dialogo della dea Cibele che aveva chiesto a Giove l'immortalità per le navi di Enea, che il padre degli dei tramuterà in ninfe: non c'è tuttavia segno del prodigio, che viene anzi quasi contraddetto dal fatto che la nave stia prendendo fuoco.

X libro

Alla c. 179vb alle due schiere di cavalieri che si affrontano in assetto di battaglia su una piana fanno da contrappunto le divinità rappresentate in un'edicola in cielo. Tra queste, seduta al centro, spicca Giove con lo scettro e la corona, che è l'unica divinità chiaramente rappresentata; ai suoi lati sono sedute altre figure indistinte, almeno sei. Tra queste una alla sua sinistra, probabilmente

Venere o Giunone, ha preso la parola come nel testo virgiliano (vv. 1-117), come mostra il dito alzato verso il padre degli dei.

XI libro

Le armi di Mezenzio che Enea utilizza per innalzare un trofeo su una quercia, rappresentate nella miniatura alla c. 193va, hanno dato adito a una possibile interpretazione del committente del manoscritto, che è stata però successivamente smentita: sullo scudo sarebbe infatti rappresentato lo stemma di Jean Lallemant[21], appartenente a una ricca famiglia di Bourges. La scena è spesso rappresentata nella tradizione iconografica virgiliana e riprende il testo virgiliano dei vv. 5-11: Enea, al centro della vignetta e alla presenta dei soldati in fila sulla sinistra, pone sulla quercia lo scudo, la spada, la veste, l'elmo, la corazza, gli schinieri e i guanti di Mezenzio.

XII libro

Alla c. 207rb è rappresentata l'uccisione di Turno da parte di Enea, scena tipica dell'ultimo libro dell'*Eneide* anche in quei manoscritti in cui si privilegia raffigurare le vicende presentate nei primi versi. I due eroi, al centro della scena e contornati da schiere indistinte di soldati a cavallo davanti alle tende dei rispettivi accampamenti, sono raffigurati alla fine del loro duello: Enea è colto nell'atto di trafiggere alla testa Turno, afferrato per il collo dall'eroe troiano.

[21] Chenu, *Un nouveau manuscrit*, op. cit., p. 63.

I.1.4 Harvard University, Ms Richardson 38

Il codice pergamenaceo conservato alla biblioteca dell'Università di Harvard è un manoscritto di produzione francese della fine del XV secolo[1]. Contiene diciannove miniature, divise a loro volta in più riquadri interni con più soggetti che isolano diversi momenti della narrazione, tra le quali dodici per l'*Eneide*.

Probabilmente l'atelier che lavorò per il manoscritto è lo stesso attivo alla fine del secolo per i principi di Savoia, in quanto molti manoscritti per loro prodotti non conservano solo lo stesso stile di miniature, ma le stesse modalità e formule compositive[2].

Il manoscritto, presente in una lista del 1839[3], fu acquisito dai fratelli Robinson nel 1946 insieme ad altri manoscritti nel corso di vendite private[4].

Una particolarità delle miniature collocate al principio dei libri è nella divisione in riquadri che mostrano più vicende nel loro sviluppo e in forma narrativa attraverso tabelle che ricordano in qualche modo gli esempi del Virgilio Vaticano, sebbene le vicende raffigurate siano tutte riunite in principio di libro e

---

[1] Non è stato possibile prendere visione diretta del manoscritto; per una breve descrizione cfr. *Supplement to the census of Medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada*, a cura di C. U. Faye, Seymour de Ricci, The Bibliographical Society of America, 1962, p. 247. È possibile consultare le immagini relative alle miniature del codice all'indirizzo https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5141192$1i.

[2] J. e P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 2 voll., 1984, vol. 2, p. 192. In particolare, il manoscritto latin 9473 conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, un libro d'Ore appartenente a Luigi di Savoia, miniato dal cosiddetto Maestro del Libro d'Ore di Luigi I (o Ludovico) di Savoia insieme a un altro miniatore, probabilmente di origine fiamminga, presenta una decorazione della pagina che è effettivamente quasi identica a quella del nostro manoscritto, sebbene varino la scrittura, una gotica molto più stretta e verticalizzata, e le miniature siano in parte costituite da capilettera istoriati.

[3] Cfr. A. N. L. Munby, *The formation of the Phillipps library from 1841 to 1871*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956, n. 3, p. 138. "(…) *this manuscript included in a discussion of Phillipp's own list of his most valuable manuscripts in 1839: 'formerly in the MacCarthy collection* (…)'".

[4] Cfr. A.N. L. Munby, *The dispersal of the Phillipps Library* Cambridge, Cambridge University Press, 1960, p. 107.

non ci sia uno stretto rapporto tra la collocazione dell'illustrazione e il testo a cui esse si riferiscono.

Oltre ad alcune consonanze con il manoscritto tardoantico che saranno opportunamente segnalate, il codice mostra alcuni episodi che condivide unicamente con la tradizione napoletana dei manoscritti dell'Escorial S II 19 e di Valencia 837, come nel caso della rappresentazione della Fama, assente nel resto della tradizione iconografica, o del dettaglio del dragone nel libro V, in occasione dei giochi funebri per Anchise.

Molto interessante per l'oggetto della nostra ricerca è il caso della raffigurazione di Caco, che sembrerebbe avere la forma di un centauro. Il personaggio di Caco, infatti, subisce una trasformazione nella *Commedia*: viene definito come "*centauro pien di rabbia*". Sembra dunque che qui ci sia un'eco della raffigurazione dantesca[5] del personaggio, che niente ha del centauro nella tradizione classica virgiliana, definito nell'*Eneide* semplicemente come un personaggio con una una *semihominis facies* (*Aen*. VIII 194).

Bucoliche

Alla c.1r la miniatura d'apertura destinata all'illustrazione delle Bucoliche è particolarmente originale. La miniatura tabellare, quadrata e divisa a sua volta in quattro riquadri interni che costituiscono altrettanti quadrati e collocata all'interno di una cornice che si estende con disegni floreali lungo i quattro lati della pagina, introduce il testo della prima *ecloga* collocato subito dopo, con un'iniziale decorata in blu all'interno di un riquadro rosso, leggermente più grande delle altre. Rappresenta quattro momenti diversi di cui soltanto il secondo,

[5] Cfr. A. Mazzucchi, *Lettura del Canto XII dell'Inferno. 'Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [. . .] diventon mostri'*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, *I, Inferno, Canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2013, p. 388 in cui si parla della "trasformazione del mostruosamente indefinito Caco in centauro, frutto, come fu riconosciuto a partire da Benvenuto da Imola, di una contaminazione tra il virgiliano « *semihominis Caci facies* » di *Aen*., VIII 194, e gli ovidiani «*semiferi*» e «*semihomines*», con cui si qualificano, in *Met*., XII 406 e 546, appunto i centauri".

in alto a destra, costituisce l'immagine canonica della prima ecloga, con Titiro seduto sotto l'ampio faggio e Melibeo, circondato da un gregge, che si rivolge al più fortunato pastore. Gli altri tre riquadri rappresentano in un ordine poco chiaro il Poeta, vestito di rosso e con un cappello anch'esso rosso, mentre esce accompagnato dalla folla e poi rientra (nel riquadro uno e quattro) da una città o reggia; la terza vignetta rappresenta la dedica e l'omaggio di un volume a un signore che probabilmente allude ad Augusto o Mecenate. L'allusione potrebbe anche essere a Titiro/Virgilio che, per intercessione di Ottaviano, può mantenere le sue terre. In tal senso la prima immagine potrebbe rappresentare l'esilio del poeta, la seconda l'intercessione presso Ottaviano, la quarta il rientro in possesso dei propri beni.

Georgiche

I libro

Anche la vignetta che apre il primo libro delle Georgiche alla c. 21v è divisa in quattro vignette più piccole di forma quadrata ed è inquadrata all'interno di una cornice con rami ed infiorescenze; il testo del primo libro inizia subito dopo, con un'iniziale decorata in rosa con elementi floreali all'interno ed inscritta in un quadrato dorato. Riprendendo l'uso antico presente anche nel manoscritto Riccardiano 493 le quattro figure presentate qui, come se si trattasse di un ritratto per ognuna, presentano una didascalia in lettere capitali dorate: Cerere vestita di rosso e con la cornucopia in mano, accanto a balle di fieno e davanti ad un campo di grano, Bacco appoggiato a una grande anfora davanti ad una vigna, con foglie di vite intorno al capo e una coppa al fianco; Pan con le corna e il corpo caprino che suona il flauto sullo sfondo di un paesaggio rurale con una fattoria e delle pecore; Nettuno con un mantello rosso e il tridente, su una zattera trainata da cavalli marini. Tutti i personaggi qui rappresentati sono oggetto di una specifica invocazione da parte di Virgilio nella prima sezione del libro: al v. 7 Libero e Cerere, al v. 14 Nettuno, al v. 17 Pan.

In maniera abbastanza singolare, ma che ricorre in una forma diversa anche nel manoscritto Harley 5261 in un altro punto del libro, sono due le sezioni del primo libro delle *Georgiche* al principio delle quali è posta una illustrazione; alla c. 23r questo fenomeno, insieme alla successiva iniziale decorata e inscritta in un quadrato, segnala una particolare considerazione del passo in questione, come se fosse trattato alla pari dell'inizio di un nuovo libro. Si tratta del v. 44 del I libro, in cui si indica il momento primaverile *uere nouo* come momento del principio delle attività agricole. Le rappresentazioni qui contenute hanno uno stretto rapporto con il testo immediatamente successivo, soprattutto la prima: il momento segnalato da Virgilio è proprio quello in cui il toro del v. 45 deve iniziare a smuovere il terreno con l'aratro, come mostra la prima e più lunga delle tre illustrazioni divise da riquadri interni. Mentre l'uomo in primo piano conduce una coppia di buoi e un altro agricoltore gli indica la via, alle loro spalle un altro lavoratore della terra sparge nel terreno i semi che ha raccolti in grembo. Le altre due illustrazioni, poste al di sotto e separate a loro volta da una banda centrale, mostrano altri due momenti dei lavori agricoli, la mietitura e la falciatura rappresentati il primo da un uomo con un falcetto che raccoglie fasci di grano, di cui uno è legato accanto a lui, il secondo da un uomo che tiene una grande falce sul terreno erboso.

II libro

L'incipit del secondo libro delle *Georgiche* è posto a metà pagina alla c. 34v, caratterizzata anch'essa da una cornice floreale. La lettera istoriata che lo apre è preceduta dagli ultimi versi del I libro, dall'*argumentum* tetrastico con iniziale a sua volta decorata e da una miniatura tabellare divisa verticalmente in due sezioni. Il soggetto delle rappresentazioni, in ossequio al tema del libro che è dedicato soprattutto alla viticoltura, è quello della potatura delle vigne nella prima vignetta, della vendemmia con un raccoglitore e uno spremitore di uva in un grande cesto nella seconda.

III libro

Al principio della c. 48r, prima dell'incipit del III libro delle *Georgiche* e all'interno della consueta cornice, la miniatura tabellare è divisa in tre sezioni di cui la prima si estende per tutta la larghezza della vignetta, la seconda e la terza sono nella parte inferiore, divise da un bordo interno. Il soggetto della prima è l'allevamento, rappresentato da un allevatore con bastone rurale alla presenza di una mandria di buoi, tra i quali uno si abbevera a una fonte d'acqua in primo piano. Il secondo e terzo riquadro rappresentano una donna impegnata nella tosatura delle pecore, mentre un'altra figura ne conduce una verso la donna, e la raccolta delle mele in cui sono impegnate tre figure, una che le coglie dall'albero, una che le raccoglie da terra e la terza che le ripone in un grande cesto già ricolmo in primo piano.

IV libro

L'apicoltura è al centro della rappresentazione dell'unica miniatura alla c. 62r, in apertura del IV libro delle *Georgiche*. Tre arnie in primo piano e una fitta nube di api fanno da contorno a una rappresentazione centrale, particolarmente originale, della personificazione in forma umana e divina dell'ape regina, vestita con una veste rossa e grandi ali da ape, su sfondo di nubi e d'oro. La scena sembra essere quella della guerra delle api dei vv. 68 – 90, in cui gli sciami di api si riversano al di fuori delle loro tane e si agglomera in cerchio attorno alla propria regina; la regina in trionfo sembra quella che, come consiglia Virgilio, è la più forte che dovrà essere risparmiata: *melior vacua sine regnet in aula*, v. 90.

Eneide

I libro

L'*Eneide* si apre alla c. 80r, preceduta una miniatura tabellare seguita dall'iniziale decorata "A". La pagina è inquadrata all'interno di una cornice con foglie e rami color bronzo intervallati da elementi floreali. Sono due i momenti

ad essere rappresentati: la prima scena è quella della presa di Troia sullo sfondo dove, dal centro di un grande cavallo dorato, saldamente poggiato a terra, escono i guerrieri greci avvisati da Sinone che, con una scala, dà loro il segnale. La stessa figura insieme ad altri soldati che tengono gli archi tesi di frecce è riproposta all'ingresso della porta della città, con il ponte levatoio calato; uno di essi dall'alto delle mura, vestito di un'armatura nera e con una spada levata, è rappresentato nell'atto di uccidere quello che è con tutta probabilità il re Priamo inginocchiato dinanzi a lui. Le scene fanno riferimento all'antefatto dell'*Eneide*, ma non sono narrate così nel dettaglio nel I libro.

Sulla sinistra una serie di piccole navi cariche di figure scure, probabilmente di Greci, si estende dalla città perduta fino alla nave più grande in primo piano, che rappresenta lo sbarco degli esuli troiani a Cartagine, rappresentata dall'altro lato della vignetta sulla destra, ma nella stessa piana su cui è raffigurata la vicenda dello sfondo, lontana nel tempo e nello spazio. Al centro è l'incontro tra Enea e la regina Didone (vv. 586-610), che si scambiano già un bacio che non ritroviamo altrove nemmeno nella raffigurazione del libro IV; Didone è riconoscibile dalla corona e intorno a loro sono presenti una serie di figure della sua corte e di guerrieri troiani, tra i quali è riconoscibile il vecchio Anchise, rappresentato con una sorta di cappello cardinalizio e visibilmente anziano. Tuttavia, al momento dello sbarco a Cartagine Anchise era già morto[6]. Alcuni operai sono rappresentati impegnati nella costruzione di Cartagine (vv. 365-366), soggetto presente sin dagli esordi attualmente conosciuti della rappresentazione dell'*Eneide* nel Virgilio Vaticano.

II libro

[6] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit. p. 193 nota come lo stesso errore si trovi anche in due manoscritti all'interno delle miniature-frontespizio. Si interroga inoltre sulla presenza di un uomo con un falcone, che potrebbe essere una allusione alla caccia del IV libro in cui, però, non viene fatto alcun riferimento all'uso del falco.

La stessa struttura decorativa si ritrova alla c. 98v, dove inizia il II libro dell'*Eneide*. La miniatura tabellare che precede il testo è divisa in due sezioni da una banda centrale. Nella parte alta è narrata la vicenda che Enea racconta a Didone nella sezione inferiore della miniatura, con la stressa struttura di fondo che ritroviamo nella prima miniatura del poema. La vicenda della caduta di Troia, infatti, precede cronologicamente l'incontro di Didone con Enea e il suo racconto, sebbene il testo virgiliano la presenti successivamente; lo svilupparsi del commento visuale restituisce il rapporto cronologico originario tra i due momenti.

Un cavallo il cui ventre è parzialmente aperto lasciando intravedere i soldati greci, simile a quello della prima miniatura, è rappresentato sulla destra; all'interno della reggia di Priamo, ricavata all'interno di una struttura aperta della città dagli alti tetti dorati, Sinone è chino davanti al re in vesti di mendicante, alla presenza di una serie di figure tra cui la regina dietro il trono di Priamo[7]. La stessa figura che tra gli astanti sembra indicare Priamo e Sinone è rappresentata a cavallo, di scorcio, sulla destra, mentre esce dalla città insieme a una donna. Non è facile cercare di interpretare la scena, ma l'allusione potrebbe essere a Menelao che recupera la moglie Elena, causa della guerra di Troia, sebbene la scena non sia raccontata nel II libro. Se confermata, la presenza di questo episodio lascerebbe supporre un'influenza da cicli diversi.

La sezione inferiore della miniatura presenta Enea che racconta delle sue sventure a Didone all'interno della reggia, senza che tuttavia compaia la tavola imbandita del banchetto né il letto presente nella tradizione francese dei manoscritti di Lione e Digione (27 e 493). Le due figure sono in piedi, alla

[7] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 194 evidenzia la somiglianza della miniatura qui presentata con quella della *Historia Trojana* del manoscritto di Madrid, BN, 17805, alla c. 101v e soprattutto le somiglianze tra il cavallo presente qui alla c. 125 e nelle prime due miniature del nostro codice. Il manoscritto 17805 conservato a Madrid, prodotto in Italia nel XV secolo, avrebbe molte affinità con il nostro, che mostra una scena di frequente rappresentata nei manoscritti dell'*Historia Trojana* tra XIII e XIV secolo.

presenza di molti astanti, tutti abbigliati secondo la moda del tempo. Sullo scorcio di sinistra sono visibili le navi ormeggiate nel mare.

III libro

Subito dopo la fine dell'*argumentum* decastico, alla c. 118 la miniatura tabellare inquadrata all'interno della cornice decorativa che precede l'incipit del libro è divisa in quattro sezioni, di cui la prima occupa tutta la larghezza della vignetta, mentre le tre inferiori sono ricavate attraverso due bordi interni e rappresentano i tre momenti dell'attacco delle Arpie.

Gli episodi del terzo libro sono presentati in ordine cronologico: nella terra dei Traci, sulla destra, un inquietante Polidoro in forma di scheletro mummificato fuoriesce da una bara, rivolgendosi a un gruppo di tre troiani tra cui Enea, probabilmente in allusione al momento del funerale dei vv. 6 – 68, quando nel rito funebre i Troiani chiamano per l'ultima volta a gran voce l'anima di Polidoro, coprendola con il tumulo qui rappresentato in forma di sepolcro. Sono visibili anche il toro – in forma di statua all'interno di un'edicola - e la statua di Nettuno a cui Enea stava sacrificando prima del ritrovamento del cadavere di Polidoro (v. 21). I Troiani sono dunque costretti a cercare altrove la loro terra e ad abbandonare *Aeneadae* appena costruita, anch'essa rappresentata nell'illustrazione. Infatti, poco più in là, una nave solca il mare tra la tappa nella terra dei Traci e la successiva, dove viene rappresentato l'oracolo di Apollo ad Ortigia nelle forme di un tempietto dove Enea chiede della sua sorte insieme ad altri Troiani e probabilmente al re Anio.

Le Arpie rappresentate nelle successive tre vignette, in maniera anomala, sono dei semplici uccelli somiglianti a gru, persa ogni connotazione umana. Nella prima scena cinque Arpie attaccano i Troiani, nella seconda soltanto tre sono a loro volta attaccate al loro arrivo dai Troiani, che le attendono pronti con le spade sollevate; è nella terza che un solo uccello, che allude a Celeno, sovrasta un gruppo di Troiani che hanno lo sguardo mesto, probabilmente per la sua profezia.

IV libro

Una banda centrale orizzontale divide in due parti la miniatura tabellare alla c. 135v che riassume in ordine cronologico i principali episodi della vicenda amorosa di Enea e Didone. La miniatura si trova collocata nella parte inferiore della pagina, dopo l'*argumentum* che la introduce e prima dell'incipit del IV libro al *recto* successivo.

Nella porzione superiore della vignetta, la reggia di Didone al centro divide come elemento funzionale la scena in due parti. A sinistra, Didone parla con la sorella Anna a cui rivela il suo amore; dinanzi a loro, presentate in piedi e non come spesso accade sedute, sono raffigurate due figure nude, vestite solo con un cappello. Courcelle[8] le interpreta come un riferimento alle pallide ombre dell'Erebo del v. 26 tra cui Didone desidererebbe essere condotta prima di tradire l'amore del defunto marito Sicheo. Tuttavia, il loro aspetto non suggerisce che siano ombre infernali; piuttosto, se non dobbiamo ipotizzare l'interferenza di un'altra fonte estranea al testo virgiliano, potrebbero essere un'allusione al *Pudor* del v. 27 che Didone non vuole violare, ma violerà proprio grazie al consiglio della sorella Anna: le due sorelle sono così messe a nudo simbolicamente. Anche la raffigurazione di Didone nel VI libro, come anima, potrebbe essere un'interferenza che agisce in questo luogo; tuttavia, anche se spesso è raffigurata insieme ad altre donne, non si comprenderebbe la funzione dell'altra figura nuda accanto a lei. Siccome, però, nel contesto del V libro è rappresentata la figura di Iride in forme molto somiglianti, le due donne nude potrebbero rappresentare, più verosimilmente e coerentemente col testo virgiliano, Giunone e Venere che si accordano per favorire l'amore di Didone ed Enea. Alle spalle di questo gruppo di personaggi e al loro fianco sono rappresentati per due volte la coppia di Enea e Didone; la prima volta in una nicchia nella reggia, che forse rappresenta i momenti che i due passano insieme prima della caccia, quando Didone si fa raccontare più e più volte la sventura della caduta di Troia; la seconda volta

[8] Ivi, p. 195.

Didone mostra le mura di Cartagine all'uomo di cui è ormai innamorata (vv. 54 – 89). Alla destra della reggia, Enea e Didone escono dalla porta principale a cavallo insieme ad altre figure, in riferimento alla partenza per la caccia; dietro una collina sulla destra, in presenza di uno squarcio che rappresenta la grotta dove trovano riparo allo scoppiare della bufera durante la caccia, i due sono raffigurati in un abbraccio molto intimo (vv. 165 – 172), mentre accanto a loro sorge dal terreno una figura mostruosa in forma di dragone con le ali che rappresenta la Fama (v. 173) per la presenza di occhi e lingue su tutto il corpo. Il soggetto della Fama è raramente rappresentato, ma si ritrova nel manoscritto napoletano conservato all'Escorial S II 19. Il nostro manoscritto, dunque, presenta un'affinità di soggetto assente nel resto della tradizione iconografica, per quanto rappresentato in forme diverse, con un manoscritto di area napoletana, come succederà anche nel caso di Iride che taglia il capello a Didone, come si vedrà a breve.

Nella parte inferiore della vignetta, una serie di episodi si intersecano e trovano il loro elemento d'unione nella scena rappresentata al centro, con le navi dei Troiani che solcano il mare allontanandosi da Cartagine. In alto sulla destra, Giove dall'alto dei cieli invia con gesto di comando un bizzarro Mercurio, rappresentato come una sorta di insetto dorato con otto ali, a riferire ad Enea l'ordine di ripartire alla volta dell'Italia (vv. 219 – 295); Enea indica le navi già cariche di uomini sulla costa cartaginese che alludono alla prossima partenza. In primo piano Enea sembra abbracciare per l'ultima volta Didone, in un gesto che poco ha della freddezza che la stessa regina rimprovera all'uomo nel loro ultimo dialogo (296 – 392), mentre Anna con gesto di disperazione dà le spalle al gruppo, partecipe della sofferenza della sorella, ma non impegnata in prima persona nel dialogo con Enea che avrà poco dopo. Accanto alla lingua di mare rappresentata sulla destra a fare da spartiacque tra queste prima scene e le successive, da un'alta torre dove già arde la pira Didone osserva le navi di Enea alla presenza della sorella Anna. Poco più a destra, all'interno della sua stanza e seduta sul letto, con indosso la consueta veste rossa e l'alto cappello, la regina

solleva la lunga spada contro il proprio petto (vv. 630 – 666). A destra, al di fuori della stanza, da un arcobaleno del cielo discende una mano armata di una spada che taglia a Didone morente, sdraiata sull'erba, un capello dalla folta chioma bionda, dato che la regina è questa volta priva di cappello: si tratta di Iride, inviata da Giunone che ha pietà dell'estrema sofferenza della donna morente, a cui per l'improvvisa morte Proserpina non aveva ancora strappato il capello che ne avrebbe decretato la fine (vv. 701-705). Il dettaglio, in forme leggermente variate, si trova anche nel manoscritto napoletano-aragonese 837 oggi alla Biblioteca Historica di Valencia; non è l'unico caso di consonanza di un dettaglio assente dal resto della tradizione, se la figura del drago presente in quest'ultimo manoscritto deve essere associata con la corrispettiva figura di drago/serpente rappresentata nel libro V del nostro codice, come si vedrà.

V libro

Anche per il V libro dell'*Eneide*, che inizia alla c. 153r, i soggetti raffigurati sono molteplici e si segue lo svolgersi cronologico degli eventi; la miniatura tabellare al centro della pagina, dopo l'*argumentum* e prima dell'incipit del libro, è divisa in quattro vignette quadrate da bordi interni.

Nel primo riquadro è rappresentato, dinanzi a un edificio con alte colonne di marmo e una statua dorata, il rito funebre per Anchise, che i Troiani celebrano a Drepano un anno dopo la morte del padre di Enea, giunti nuovamente lì dopo la partenza da Cartagine. Alla presenza di un sepolcro molto simile a quello marmoreo da cui emergeva la figura di Polidoro, Enea e altri tre Troiani con la fronte cinta di mirto (*materna myrto*, v. 72) sono stupiti perché colti dall'apparizione di un dragone che vola al di sopra del sepolcro. Il riferimento è ai vv. 84 – 93 del libro, in cui compare improvvisamente un serpente che liba le offerte dalle coppe. La descrizione dell'*anguis* a cui *squamam incendebat fulgor* sembra ripresa dalla colorazione dorata del dragone che si invola con la testa verso in cielo. Sulla destra all'interno dello stesso riquadro è rappresentata in forme molto più modeste rispetto alle corrispondenti (a partire dal Virgilio

Vaticano) la regata delle navi; due uomini conducono due piccole barchette, uno di loro è caduto nel mare, mentre da un muretto molti astanti osservano la scena: si tratta di Menete, che precipita in mare al v. 175.

Nel secondo riquadro in alto a sinistra sono rappresentati altri momenti dei giochi funebri per Anchise, non senza qualche imprecisione. Sullo sfondo infatti due coppie si sfidano nel pugilato, omessa la sezione della corsa a piedi. Nella gara di pugilato, inoltre, non sono due le coppie a sfidarsi, ma unicamente Entello e Darete (vv. 362 – 484). In primo piano, invece, è rappresentato un torneo a cavallo che non trova riscontro[9] nel testo virgiliano, ma che in molti casi attualizza il racconto dei giochi funebri o è utilizzato per rappresentare gli scontri tra eroi troiani e rutuli con gli alleati, soprattutto nei manoscritti francesi.

Nel terzo riquadro, alla presenta di Enea a cavallo e di un folto gruppo di guerrieri accalcato sulla destra, è rappresentata la gara di tiro con l'arco dei quattro sfidanti, Ippocoonte, Mnesteo, Eurizione e l'anziano re Aceste (vv. 485 – 544) che tuttavia non sembra identificabile nella figura di un vecchio; è rappresentato il momento in cui Mnesteo rompe la corda di lino con cui è legato quello che appare come un pappagallo verde più che la colomba del testo virgiliano, ancora sulla sommità dell'asta a cui è legato come bersaglio.

L'ultimo riquadro rappresenta una delle macchinazioni di Giunone per evitare ad Enea di giungere nella terra a lui destinata. Una figura nuda con un cappello rosso, molto simile a una di quelle rappresentate nel II libro, solleva le braccia da cui parte l'arcobaleno simbolo di Iride. Si tratta, quindi, della divinità inviata da Giunone a gettare scompiglio, prese le sembianze di Beroe, nelle donne troiane, che, stanche dei faticosi viaggi per mare, decidono di dare fuoco alle navi, in primo piano a destra. Il momento raffigurato è probabilmente quello in cui Iride sveste i panni di Beroe e riparte alla volta del cielo. Accanto alle navi, Enea (o forse Ascanio, rappresentato come un uomo adulto) sembra minacciare

[9] Ivi, p. 196, ritiene il torneo sostitutivo della parata a cavallo della gioventù troiana, che tuttavia si colloca dopo la gara di tiro con l'arco presente nel riquadro successivo.

le donne, che in accordo al testo virgiliano hanno volti contriti e sembrano pentirsi subito dell'azione, consapevoli di essere state istigate dalla dea contraria ai Troiani; dietro di lui una figura barbuta che fa un gesto di consolazione con la mano alzata potrebbe alludere a Naute[10], che in un momento di sconforto di Enea gli consiglia di lasciare le donne e gli uomini più stanchi per i viaggi e i di consentire di fondare una nuova città con l'alleato re Aceste. Tuttavia, alla fine del libro, è l'ombra di Anchise a comparire all'eroe troiano, consigliandosi di obbedire a Naute e ordinandogli il viaggio nell'aldilà, oggetto del VI libro: è più probabile che l'anziana figura alluda al padre di Enea. L'intero episodio è narrato ai vv. 603 – 745.

VI libro

La struttura della miniatura tabellare alla c. 174v, al principio del VI libro dell'*Eneide*, è particolarmente complessa: non è solo divisa in tre riquadri, di cui i primi due nella porzione superiore e la terza, che prende quasi tutta la lunghezza della vignetta, in quella inferiore; sulla sinistra è infatti presente una striscia verticale che rappresenta un palazzo, il quale si estende in altezza lungo tutto il bordo sinistro della vignetta.

Anche i soggetti iconografici qui presenti sono particolarmente originali e innovativi, a volte di difficile interpretazione. I primi due riquadri sono più semplici: nel primo è rappresentato l'arrivo a Cuma di Enea, sottinteso con la presenza della nave lungo la costa (vv. 1-8), e l'eroe troiano al cospetto di una Sibilla seduta che ricorda quasi alcune rappresentazioni di Minosse (vv. 42 – 155). Sulla destra due uomini ripongono il cadavere di Miseno nel tumulo, in ossequio agli ordini della profetessa (vv. 212 – 235), anche se l'episodio del rito funebre è successivo al ritrovamento del ramo d'oro rappresentato nella vignetta successiva, in quanto precede solo la scena del ritrovamento del cadavere.

[10] Così interpreta Courcelle, ibid., anche se avanza con cautela l'ipotesi che la figura possa essere l'ombra di Anchise, per la quale noi propendiamo.

Nel secondo riquadro, Enea prega davanti a un altare dove è collocata una pecora, senza un puntuale riferimento al testo virgiliano se non nelle parole che l'eroe rivolge tra sé e sé pensando a dove poter trovare il ramo d'oro. Sulla sinistra, invece, Enea e Acate ritrovano il ramo sperato tra le foglie di un albero dove si sono posate due colombe, qui indicate da Enea, secondo i vv. 196 – 210.

La scena rappresentata nel riquadro inferiore è molto complessa e densa di riferimenti e immagini. La localizzazione dei vari luoghi infernali non sembra rispettare il testo virgiliano, ma collocare tutti gli elementi in un unico spazio aperto. Con un salto cronologico siamo già nell'Ade: sulla sinistra, Enea con la spada sguainata (v. 260) è accompagnato dalla Sibilla, che gli indica tutta la scena dinanzi a loro. La figura di donna dalla veste rossa che la profetessa sembra indicare è, tra le molte figure che abitano il vestibolo dell'Ade, la Discordia dai capelli viperini avvolte con bende insanguinate (*Discordia demens* / *uipereum crinem uittis innexa cruentis*, v. 280 – 281). Se l'elemento viperino sembra mancare[11], la donna sembra ornata dalle bende in forma di nastri rossi ed è collocata dinanzi all'Acheronte. Alle sue spalle, una folla di anime di bambini nudi si accalca dietro una porta spalancata, con un probabile riferimento alle anime morte prima del tempo dei vv. 426 – 430 che si dovrebbero incontrare soltanto dopo l'attraversamento dell'Acheronte. La scena, tuttavia, potrebbe ricordare l'apertura delle porte infernali per salvare le anime trasportate poi nel Limbo, in quanto nel testo virgiliano non compaiono espliciti riferimenti alle porte, se non in relazione ai Centauri che lì hanno le loro stalle. Accanto a loro due scene di difficile interpretazione: un agglomerato di anime espianti che emergono dal terreno con le braccia alzate, avvolte dalle fiamme e dal fumo, che non sembrano trovare riscontro nel testo virgiliano, e un gruppo di quattro anime impiccate a una struttura lignea che potrebbe essere un riferimento ai suicidi dei vv. 434 – 437, anche se non compare in questa sezione né Minosse né lo Stige che li avvolge nove volte.

[11] Contrariamente a quanto afferma Courcelle, ivi, p. 197.

Al centro della scena, un Caronte nudo con lunga barba e lunghi capelli bianchi, in forme assolutamente umane, afferra al lazo le anime sulla riva dell'Acheronte: due di esse portano la corona e una di esse potrebbe essere Didone, che tuttavia dovrebbe comparire solo dopo, nei *lugentes campi*. Come abbiamo visto, però, la topografia – peraltro molto dubbia – dell'inferno virgiliano non è rispettata nemmeno nel resto della miniatura. Sulla destra, dietro una collina, Enea e la Sibilla incontrano quello che parrebbe Anchise; tuttavia non è Anchise a indicare le anime, ma la Sibilla che con un gesto della mano sembra far riferimento ai luoghi appena superati; si tratta probabilmente della scena finale in cui Anchise accompagna la profetessa ed Enea all'uscita del Tartaro.

Nel bordo a sinistra della vignetta, in un edificio di cui riusciamo a vedere due aperture, sembra essere rappresentato un mondo allegorico che ha poca attinenza col testo virgiliano. Una folla di anime nude incoronate entra nella porta in basso, dove la luce di un angelo illumina gli interni; nella porzione superiore vediamo, da una finestra, Giove o Dio incoronato e seduto che tiene il globo in grembo. Con tutta probabilità di tratta di un'allegoria della Città di Dio[12], che potrebbe spiegare anche le scene inconsuete presenti nella parte inferiore della miniatura, con le pene dei dannati.

VII libro

La miniatura tabellare alla c. 196v rappresenta altri quattro episodi divisi in altrettanti piccoli quadrati. Nella prima scena, Latino va a consultare l'oracolo di Fauno e si sdraia sulle pelli delle pecore sacrificate. L'oracolo è rappresentato in

[12] Courcelle, ibid., nota un'affinità di questa raffigurazione con alcuni manoscritti della scuola di Savoia del XV secolo, il manoscritto Parigi, BNF, 9473 alla c. 117v e 118v e il manoscritto Chantilly del musée Condé 76, c. 29r. Nel primo caso sono rappresentate alcune pene di dannati avvolti dalle fiamme infernali che sono, tuttavia, immagini molto ricorrenti e non sembrano avere particolari punti di contatto con il nostro manoscritto se non nelle generiche fiamme che avvolgono una parte dei dannati e nella presenza di un angelo, entrambi elementi tipici delle miniature raffiguranti un tale genere di letteratura.

una forma che ricorda quella del fantasma di Polidoro e che sarà ripresa anche da una figura nel terzo riquadro: si tratta di cinque anime che escono da sarcofagi per rivelare il responso a Latino (vv. 81 – 95).

La seconda scena rappresenta l'avveratasi profezia di Celeno. I Troiani mangiano le mense, seduti sul prato a banchetto, ed Enea riconosce nelle parole di Ascanio, rappresentato in primo piano, che è quella la terra che il Fato riserva loro; un poco in disparte l'eroe è ripresentato sulla destra mentre ringrazia gli dèi (vv. 108 – 134).

Il terzo riquadro racchiude due momenti: in primo piano l'ambasceria di Ilioneo a Latino, Amata e Lavinia, rappresentata in forma di ragazza (vv. 192 – 250), le cui vesti vengono tirate per trattenerla da un'angosciata Amata; sullo sfondo una scena abbastanza enigmatica, con Latino sdraiato su un letto e una figura di donna nuda con una lunga spada che tiene per mano un'altra anima rappresentata nella forma di quella di Polidoro. L'allusione potrebbe essere a Circe e all'antenato Pico, menzionati ai vv. 189- 191[13], ma il dettaglio della spada resta senza spiegazione, a meno che non la si debba interpretare come la *uirga aurea* del v. 190 che trasforma Pico in un uccello.

La quarta scena è più facilmente interpretabile: sullo sfondo Ascanio, a sinistra, con un folto gruppo di compagni, mira al cervo di Silvia, che compare con una freccia nel petto a sinistra, molto più grande di come dovrebbe essere secondo le proporzioni con le piccole case disposte nel villaggio (vv. 483 – 504); in basso hanno inizio gli scontri tra i Latini e i Troiani, rappresentati come pastori armati di lance e guerrieri armati di spade (vv. 505 – 539).

VIII libro

Alla c. 216v il numero di riquadri separati da bordi interni all'interno della miniatura tabellare collocata nella parte superiore della pagina aumenta: ci troviamo di fronte a sei scene che ripercorrono cronologicamente il libro. Nelle

[13] Così Courcelle, ivi, p. 198.

prime due sono mostrati Turno che, accompagnato da Amata, alza la bandiera della guerra sulla cima della torre della reggia (e non suona il corno dalla rocca) e il prodigio della scrofa con trenta cuccioli bianchi che profetizzano la fondazione di Alba (vv. 31 – 45), trovata da Enea e da altri Troiani sotto un albero mentre le navi ormeggiano sulla riva del Tevere. La terza scena ne contiene due, entrambe che riguardano l'arrivo di Enea da Evandro (vv. 102 – 183) il quale mostra ad Enea l'altare con gli dei (v. 186) e successivamente gli fa visitare la reggia.

Nel primo riquadro in basso, ad Enea è raccontata la storia di Ercole e Caco: sono l'Alcide armato e il mostro spaventoso che compaiono nella parte superiore della vignetta, nella rappresentazione di una narrazione di secondo grado che raramente troviamo rappresentata e in ogni caso mai in questa forma. Caco, infatti, è rappresentato come un mostro dal corpo equino, dal collo lungo di dragone e da una testa pelosa e cornuta che sputa fuoco (*ore uomens ignis magna*, v. 199). La descrizione di Caco in questo passo dell'*Eneide* non lascia supporre che si tratti di una figura per metà cavallo, anche se è descritto come un essere semi-bestiale: *uultum uillosaque saetis* / *pectora semiferi atque exstinctos faucibus ignis* (vv. 266 – 267). La rappresentazione in questa forma sembra derivare, invece, direttamente dalla *Divina Commedia*, dove nel canto XXV dell'*Inferno*, v. 17, arriva un *centauro pien di rabbia* con innumerevoli serpi e un drago che sputa fuoco sul dorso. L'immagine evocata nella *Commedia* sembra corrispondere, almeno nella caratterizzazione del personaggio come centauro, a quella qui rappresentata. Enea, inoltre, se nel testo virgiliano strozza Caco fino a fargli uscire gli occhi dalle orbite, qui sembra colpirlo con una lunga lancia.

Nello stesso riquadro, in primo piano sulla destra, è riproposta la stessa scena dell'incontro amoroso tra Didone ed Enea, ma questa volta davanti alla collina rocciosa sono due figure nude ad abbracciarsi. Si tratta, con ogni verosimiglianza,

di Venere che seduce Vulcano[14] (vv. 370 – 406) per convincerlo a forgiare le armi di Enea.

Proprio le armi di Enea sono quelle che Venere, questa volta con la corona e una veste rossa, recupera nel secondo riquadro in basso da due figure simili a draghi striscianti, che le porgono uno una balestra, l'altro una spada. Si tratta di una rappresentazione animalesca dei Ciclopi, chiamati da Vulcano a forgiare le armi per Enea ai vv. 407 – 453. Anche questa raffigurazione non corrisponde al testo virgiliano.

Nell'ultimo riquadro, la gioventù arcade si unisce ai Troiani in battaglia e viene sancita l'alleanza tramite i trombettieri che suonano il corno di guerra; più in basso il re Latino saluta per l'ultima volta il figlio Pallante, che si scorge dietro Enea a cui il re lo affida (vv. 554 – 584). Sulle mura le *pauidae matres* arcadi osservano i figli partire per la guerra (v. 592).

IX libro

Alla c. 234v la miniatura tabellare è divisa in quattro sezioni. Nella prima, Giunone invia Iride a fomentare Turno: la divinità, nuda come nel manoscritto sono spesso rappresentate le dee, con un gesto del braccio spedisce la messaggera che forma un arcobaleno che culmina in un volto e giunge sino al guerriero rutulo, armato e con un mantello rosso (vv. 1 – 32) alla presenza di altri guerrieri rutuli, alcuni con le insegne e altri che si inginocchiano dinanzi al re e sembrano guardarsi nell'indecisione all'azione.

Il secondo riquadro mostra l'episodio della trasformazione in Ninfe delle navi troiane, che Cibele, la quale compare a sua volta nuda e che indica col braccio le navi incendiate, aveva assicurato al sommo Giove per garantire loro l'immortalità. Quando Turno, qui non presente, le incendia, Giove le trasforma in Ninfe: cinque donne nude sono infatti in piedi sulla riva (vv. 77 – 125).

[14] Courcelle, ivi, p. 199, interpreta le figure come le Ninfe dei boschi evocate dalle parole di Evandro.

Il terzo riquadro, ovvero il primo in basso, mostra uno scontro di fronte a quello che dovrebbe essere l'accampamento fortificato troiano in forma di città, o forse Laurento. La scena concitata e piena di guerrieri con le spade sollevate rappresenta in realtà, in modo molto approssimativo e intuitivo, la morte di Eurialo e Niso, già riversi al suolo e morti mentre il resto delle schiere si affrontano.

Nell'ultimo riquadro, la scena potrebbe riferirsi al momento in cui i Troiani presi dalla paura della strage dei Rutuli si volgono in fuga (v. 756 – 759), mentre sullo sfondo sono visibili due città, allusione forse al campo troiano fortificato e alla città di Laurento. Tuttavia, l'armatura di almeno una tra le figure, blu con stelle d'oro, lascia pensare che si tratti piuttosto dei soldati rutuli in marcia.

X libro

La scena del concilio degli dei è rappresentata nel primo dei quattro riquadri della miniatura alla c. 254v in maniera abbastata atipica rispetto agli altri casi, in cui gli dei sono rappresentati o nel cielo o genericamente in riunione in un semicerchio. In questo caso, infatti, due guerrieri armati seguono una donna nuda che, in posa tipicamente cristiana, congiunge le mani in atto di preghiera rivolgendo lo sguardo in alto a una statua dorata di Giove poggiata su un'alta colonna alle cui spalle, in una nicchia, sono presenti altre quattro divinità in forma di statua dorata, di cui è riconoscibile solo Marte per la presenza di uno scudo. La donna rappresenta con ogni probabilità Venere che chiede aiuto per i Troiani, accanto a lei, cercando di intercedere in loro favore presso il padre degli dèi. In basso, un'altra figura nuda che è probabilmente Giunone sembra protestare alla presenza di un soldato nero che tiene una donna vestita di rosso, allusione, probabilmente, ad Elena e al motivo per cui la guerra di Troia ebbe inizio.

Nel secondo riquadro una scena di assedio richiama in maniera generica e poco puntuale i vv. 118 – 145: i Rutuli assediano l'accampamento troiano cercando di scalarne le mura con una scala e assaltando una porta, mentre i Troiani si difendono dall'alto con le lance e difendendo la porta.

Anche la terza vignetta rappresenta gli scontri concitati tra due schiere senza che un elemento lasci intuire a quale momento della battaglia ci si riferisca, che dovrebbe essere, a meno che il miniatore non abbia invertito l'ordine degli eventi, un momento antecedente al v. 215, in quanto l'ultimo riquadro rappresenta il messaggio che le Ninfe in cui le navi troiane sono state trasformate portano ad Enea per affrettare il suo ritorno: quattro donne nude volano nel cielo e si rivolgono all'eroe che le ascolta dalla nave insieme ad altri Troiani (vv. 215 – 259).

XI libro

Nel *bas de page* della c. 276v la miniatura divisa in quattro riquadri rappresenta quattro momenti: il corteo funebre di Pallante, in cui la bara dell'alleato dei Troiani viene condotta in corteo coperta di un telo d'oro con ricami (vv. 59 – 99); l'ambasceria dei Latini che portano rami di ulivo in segno di pace ad Enea seduto sul trono prima del tempo (vv. 100 – 105); Drance che chiede a Turno di cessare la guerra (vv. 336 – 375); l'assedio dei Troiani alla città di Laurento, rappresentato attraverso dei soldati che circondano le mura della città entrandovi attraverso una porta e salendovi attraverso una scala (876 – 886).

XII libro

Mentre la quasi totalità delle raffigurazioni riguardanti il XII libro dell'*Eneide* insistono sul duello tra Enea e Turno, una molteplicità di scene animano le cinque vignette ricavate dalla miniatura tabellare, tre nel registro superiore e due nell'inferiore.

Nel primo riquadro, la scena raffigura l'incontro tra Amata e Turno dei vv. 58 – 80, alla presenza, però, anche di Lavinia. Il secondo rappresenta l'intervento di Giuturna, Ninfa sorella di Turno, che era stata incitata da Giunone a salvare il fratello o a determinare la rottura dei patti per poterlo salvare dalla sorte contro cui nemmeno la regina degli dei poteva niente. Ai vv. 222 – 240 la Ninfa riesce a convincere i Rutuli a riprendere le ostilità rompendo i patti stabiliti, che

affidavano al solo Turno l'esito della guerra contro i Troiani. Giuturna è raffigurata nuda, stesa sull'erba, alla presenza dei guerrieri rutuli in armi. Il terzo riquadro della porzione superiore rappresenta un evento in realtà anteriore, raccontati ai vv. 161 - 162, ovvero l'arrivo di Latino su un cocchio per firmare l'alleanza. Probabilmente la raffigurazione della vicenda di Giuturna prima della successiva miniatura è dovuta alla menzione della ninfa nei versi precedenti, nel suo dialogo con Giunone, che ne determina un'inversione.

La penultima scena rappresenta infine una delle scene che, insieme al suicidio di Didone del IV libro, è quella più stabile nella tradizione, sebbene in diverse forme: mentre le due schiere si affrontano, Enea uccide Turno, sovrastandolo col suo corpo e premendo un pugnale al collo del nemico caduto a terra. Si tratta in realtà dell'ultima scena dell'*Eneide*, ma subito dopo viene rappresentata la scena dell'assalto alla città dei Laurenti alla presenza di Amata, che si impicca per la disperazione (vv. 593 – 649); stranamente, però, l'impiccagione è rappresentata al di fuori delle mura della città e in un contesto spaziale poco chiaro: la regina ha i piedi a terra e sembra guardare i soldati troiani che entrano in città con le mani giunte; l'unico elemento che evidenzia che si tratta del suo suicidio è una forca visibile al di sopra del suo capo.

I.2 Manoscritti di area italiana

I.2.1 Oxford, Bodleian Library Canon. Class. Lat. 52[1]

Il manoscritto Canon. Class. Lat. 52[2] conservato alla Bodleian Library di Oxford è un manoscritto in pergamena del XIV secolo contenente l'*Eneide* di Virgilio preceduta dagli *Argumenta* pseudo-ovidiani e con *scholia* marginali e interlineari[3]. Presenta decorazioni e illustrazioni nei capilettera, in parte rovinate, per un totale di 14 iniziali tra cui 12 iniziali dei libri dell'*Eneide* e 2 relative agli *Argumenta* che costituiscono un ritratto di Virgilio (prima del cosiddetto Preproemio "*Ille ego*…") e di Ovidio, ritenuto autore degli *Argumenta* all'*Eneide*. Molte glosse sono annotate nei margini e nell'interlinea.

Le miniature provengono dall'ambiente della scuola di Niccolò di Giacomo da Bologna[4], dunque la decorazione permette di collocare il manoscritto nell'area bolognese e di datarlo nella seconda metà del XIV secolo, collocandolo tra i manoscritti più antichi del nostro *corpus*. Niccolò di Giacomo[5] di Nascimbene, di cui si hanno molte testimonianze dell'attività di miniatore a partire dalla metà del XIV secolo fino agli inizi del secolo successivo (1349 – 1403 ca.), ebbe non

---

[1] Le immagini delle miniature digitalizzate del codice si possono consultare all'indirizzo https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_2367.

[2] O. Pächt – J. J. G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library*, II, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 11 e p. 14, n° 133; F. Saxl – H. Meier, *Catalogue of Astrological and mythological illuminated of the Latin Middle Ages*, Warburg Institute, University of London, 1953, vol. 3.1, pp. 320 – 322.

[3] Cfr. anche Ch. E. Murgia, *Prolegomena to Servius, 5, The manuscripts*, University of California Publications, Classical Studies, 11, Berkeley, 1975, pp. 47 – 48: "(XIV sec. Ex., Bologna, Gothic script, historiated initials) Aen. With marginal and interlinear scholia and glosses of no value for Servius. Ir possesses Helen Episode"

[4] Cfr. P. D'Ancona, *Nicolò da Bologna miniaturista del secolo XIV*, in «Arte Lombarda», vol. 14, n. 2 (Secondo Semestre 1969), pp. 1-22: il *floruit* del miniatore è da collocarsi nella metà del XIV secolo, periodo in cui firma alcuni dei suoi lavori, anche se fu attivo fino alla fine del secolo.

[5] *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Ed. Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 827 - 832.

solo molta fortuna nella seconda metà del XIV secolo insieme alla sua bottega, ma anche una serie di incarichi amministrativi dopo il 1376, ovvero dopo l'avvento del governo "popolare" a Bologna, come l'incarico di podestà di varie terre nella zona bolognese e castellano del Castello di Serravalle. La committenza per cui lavorò insieme al suo *entourage* è molto varia; si distinguono famiglie importanti, ma anche opere a lui affidate dalle varie Società delle Arti per i libri degli Statuti e delle Matricole. Oltre a una serie di soggetti di carattere sacro e, come abbiamo visto, legate all'ambiente delle Arti, si distingue la sua attività come miniatore di classici a partire dall'ottavo decennio del secolo. Vanno citati qui per importanza la *Pharsalia* di Lucano per Francesco Gonzaga (Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 691) del 1373, quella per la famiglia Boiardo di Ferrara del 1378 (Londra, British Library, ms. Add. 11990), tre manoscritti miniati contenente le *Tragedie* di Seneca (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 96 inf., Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1645 e Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. XII 26 = 3906, quest'ultimo realizzato nel 1395 per il giurista padovano Francesco Zabarella). Anche in queste opere Niccolò si caratterizza per delle rappresentazioni molto vivaci che gli garantirono una solida fama, tanto da renderlo il miniatore più conosciuto dell'ambiente bolognese verso la fine del secolo e da permettergli di illustrare "letteratura latina di intrattenimento come Seneca o Lucano, di una profanità che ai tempi del buon codice universitario non si sarebbe potuta illustrare con tanto oro ed azzurro oltremarino senza un certo scandalo[6]". Anche la posizione sociale di Niccolò verso la fine del secolo si fa via via equiparabile a quella degli altri pittori presenti in città, a seguito della mutata funzione del manoscritto all'interno del quale sempre più spesso si inseriscono miniature paragonabili a vere e proprie opere pittoriche di primaria dignità.

[6] A. Conte, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe. 1270- 1340*, Edizioni ALFA, Bologna, 1981, p. 11

Secondo Baswell[7] è piuttosto la dimensione umana ad essere enfatizzata nelle illustrazioni del nostro codice, in cui non compaiono riferimenti alle divinità se non nella figura di un diavolo che spunta nel VI libro, in cui il soggetto principale è rappresentato da Enea con il ramo d'oro e la Sibilla, a meno che, come vedremo, non sia Venere la figura rappresentata nell'iniziale istoriata del libro II.

Eneide

Alla c. 1v sono presentati due ritratti all'interno di due iniziali; uno, più grande, accanto al carme sui XII libri dell'*Eneide* che la rubrica asserisce appartenga ad Ovidio (*isti versus sunt Ouidii*), l'altro accanto al preproemio "*Ille ego*…" che segue l'*argumentum* al primo libro. Di conseguenza, nonostante la preminenza che sembrerebbe essere data al primo ritratto raffigurato nell'iniziale "P" di "*Primus*", esso dovrebbe rappresentare la figura di un vecchio Ovidio, con la barba bianca e un libro aperto tra le mani; il secondo ritratto, in un riquadro ricavato accanto alla "I" di "*Ille*", rappresenta Virgilio, ovvero l'identità di quell'"*ille*", attraverso una figura più giovane e vestita d'ermellino, vista di tre quarti.

I libro

Alla c. 2r l'iniziale istoriata "A" è molto danneggiata; i colori sono a malapena visibili ed è rimasto parte del disegno inferiore. Il soggetto è comunque ancora chiaro nelle linee essenziali; si tratta di una barca di cui è visibile lo scafo

[7] Cfr. C. Baswell, *Virgil in Medieval England: figuring the Aeneid from the twelfth century to Chaucher*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 24. Viene evidenziata inoltre una preminenza data ai soggetti femminili all'interno del manoscritto, in cui Didone è rappresentata tre volte, una la Sibilla e successivamente compare Camilla, anche se l'interpretazione che vede la regina dei Volsci nell'iniziale del libro IX non è definitiva né certa; tuttavia la presenza di Didone e della Sibilla è abbastanza canonica nell'iconografia virgiliana, che a volte sceglie anche quella di Camilla laddove non venga preferito il filone di Pallante o del trofeo con le armi di Mezenzio o generici combattimenti. In un caso, inoltre, non è sicuro, come vedremo, che la figura rappresentata sia realmente Didone.

e la vela con al di sopra Enea e alcuni Troiani armati. La lettera istoriata è inscritta in un quadrato e sui margini in alto e a sinistra compaiono decorazioni fitomorfe. Da una parte la nave e dall'altra i personaggi armati riassumono il contenuto dell'intero poema, il viaggio e le guerre, con un soggetto frequente nel I libro del poema e riassunto nei primi tre versi del poema (*arma… alto*).

I/II libro

Alla c. 12r l'iniziale istoriata "C" al principio del II libro dell'*Eneide* presenta una figura femminile che parla ad Enea. La lettera istoriata è all'interno di un riquadro da cui sporgono solo i margini della "C". Sebbene la figura sia stata interpretata come una Venere[8] insolitamente castana, senza particolari attributi divini, che si rivolge ad Enea indicandolo, l'incontro di Enea con Venere nelle sembianze di una giovane cacciatrice (dunque umane) avviene però nel libro I; nel libro II l'incontro è nel contesto della distruzione di Troia, quando Venere arriva a comunicare al figlio che sono gli dei a volere la caduta della città, invitandolo a fuggire. Secondo Baswell[9] la figura sarebbe piuttosto quella di Didone e la scena rappresenterebbe quella poi divenuta tradizionale del banchetto a cui partecipano l'eroe troiano e la regina; tuttavia nella raffigurazione del banchetto è generalmente Enea che prende la parola per raccontare le sue sventure. Per questo motivo l'ipotesi che si tratti realmente di Venere con un riferimento o meno alla Venere umana del I libro non è del tutto da scartare.

II/III libro

L'iniziale istoriata "P" alla c. 22v, in apertura del III libro dell'*Eneide*, mostra Enea che guarda una casa in fiamme alle sue spalle. La lettera istoriata si allunga in basso e la "p" è inscritta in una "p" più grande dai bordi neri che presenta decorazioni fitomorfe, le quali si allungano nel margine lungo il bordo della

[8] Saxl - Meier, *Catalogue*, op. cit., p. 321.
[9] Baswell, *Virgil*, op. cit., p. 25.

pagina. Sulla sinistra è presente Enea, con una mano alzata in una posa poco plastica e mal realizzata; i suoi occhi sono rivolti a destra dove è presente la casa in fiamme, di cui si vede una grande cavità scura. Si fa riferimento all'incendio di Troia, probabilmente per alludere a quello che Enea si è lasciato dietro nella narrazione del libro II, o forse al momento, narrato sempre in quel libro, in cui Enea guarda alle sue spalle per cercare Creusa, persa nella Troia in fiamme. Proprio nei primi versi del III libro, tuttavia, viene fatto un breve richiamo agli eventi precedenti: *postquam res Asiae Priamique euertere gentem* / *immeritam uisum superis, ceciditque superbum* / *Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia*: come spesso accade nei manoscritti in cui sono miniate le iniziali il riferimento non è tanto all'episodio più significativo del libro, ma ai primi versi di esso e sebbene nel nostro codice questa consuetudine non sia spesso rispettata, in questo caso è plausibile che il riferimento sia ai versi iniziali. Ritorna qui il fumo del cui fuoco arde Troia nella casa che Enea si lascia alle spalle nei *diuersa exilia* citati al v. 4.

IV libro

Alla c. 32v l'iniziale istoriata "A" rappresenta un mezzo busto di Didone che si pugnala alla gola. L'incipit del IV libro si apre con il celeberrimo "*At regina"*, regina rappresentata significativamente nell'iniziale di apertura, consuetamente inscritta in un quadrato da cui sporge una asta della A che si allunga in una decorazione fitomorfa la quale emerge anche dalla parte superiore della lettera e da quella in corrispondenza dell'asta centrale. Didone è rappresentata nel momento culminante della sua passione amorosa, quello del suicidio degli ultimi versi del IV libro (vv. 663-665) – e quindi senza uno stretto rapporto di vicinanza tra iniziale miniata e episodio raffigurato. In piedi, con i capelli castani sciolti, Didone si trafigge la gola – e non si getta sul pugnale (*ferro* / *conlapsam*, vv. 663-664) come nel testo virgiliano. Dal suo collo sgorga sangue rosso che riprende il colore del suo mantello. Il secondo momento del suicidio sarà ripreso

dalla lettera istoriata successiva anche se l'episodio appartiene in realtà ancora al IV libro.

IV/V libro

L'iniziale istoriata "I" della c. 42r, in apertura del V libro dell'*Eneide*, presenta Didone sdraiata sul letto di morte che sanguina dalla ferita sul collo, alla presenza di personaggi afflitti alle sue spalle. La lettera istoriata si allunga, restringendosi in basso, per 17 versi, ma presenta decorazioni fitomorfe che si allungano seguendo il bordo del *folio* in alto e in basso. Didone, vestita di rosa e coperta da un lenzuolo, compare a mezza figura e ha il capo reclinato su un cuscino rosso e i capelli castani sciolti. Il viso è pallido come la benda al collo da cui fuoriesce sangue rosso vivo, che macchia benda e veste. Dietro di lei una donna velata vestita di blu dalla fisionomia di una penitente – probabilmente la sorella Anna – e tre uomini. L'uomo in primo piano e la donna si guardano negli occhi e hanno le mani giunte, le due figure sullo sfondo guardano verso destra. La scena raffigurata si riferisce in realtà alla fine del IV libro dell'Eneide, ovvero al momento successivo all'atto estremo di Didone, quando sopraggiunge la sorella che si fa largo tra la folla accorsa, probabilmente per riassumere l'ultimo episodio del libro precedente. Lo stesso soggetto all'inizio del V libro si trova anche in altri casi, come nel manoscritto napoletano di Valencia 837, in cui la scena è diversa, con la presenza di Iride che, scendendo dall'arcobaleno, taglia il capello di una Didone morente in presenza di molti astanti, ma presenta come in questo caso un proseguimento della vicenda amorosa della regina tiria anche al di fuori del IV libro.

VI libro

Alla c. 54r l'iniziale istoriata "S" presenta la Sibilla ed Enea che osservano una figura demoniaca uscente dalle fiamme dell'Inferno. La lettera istoriata è contornata da un riquadro da cui sporge di poco alle estremità e si allunga per 8 versi. Sul bordo a sinistra è accompagnata da decorazioni fitomorfe che si

allungano in alto e in basso. La Sibilla ha lo stesso aspetto di donna velata in blu con cui era raffigurata la donna alle spalle di Didone morente, probabilmente Anna. Compare sulla sinistra, mente al centro è presente Enea in rosso con un mantello marrone e che indica la Sibilla mentre osserva insieme a lei una figura demoniaca ricoperta di peli che fuoriesce, avvolto dalle fiamme, da una grotta raffigurata sulla destra che, con ogni evidenza, rappresenta il regno dei morti. Il diavolo sembra avere un'arma a tre punte tra le mani ed ha un volto quasi felino. Il cielo è blu intenso, notturno. La vicenda introduce quello che sarà l'argomento del libro VI, ovvero la discesa agli Inferi di Enea accompagnato dalla Sibilla, sicuramente ispirato da figure demoniache molto più simili a quelle che compaiono in alcune raffigurazioni della *Commedia* che alla tradizionale iconografia dell'oltretomba virgiliano. In particolar modo Enea sembrerebbe indicare al demone la Sibilla, la quale sembrerebbe rivolgersi a lui come il Virgilio dantesco a Caronte, che è spesso raffigurato proprio nell'aspetto di un demone all'interno della tradizione iconografica della *Commedia*.

VII libro

L'iniziale istoriata "T" alla c. 66v presenta quattro mezze figure di guerrieri armati. Non è presente l'asta centrale della "T", che viene inscritta comunque in un quadrato. Sul margine sinistro del *folio* una decorazione fitomorfa che si allunga a partire dalla lettera istoriata. Le quattro mezze figure armate rappresentano l'inizio della fase "iliadica" dell'*Eneide*, con le guerre che i Troiani dovranno affrontare nella terra in cui sono approdati, il Lazio. Due di esse sembrano impegnate in un dialogo, in primo piano; la terza, al centro delle due figure in primo piano, guarda il lettore di fronte a sé; la quarta è rivolta alla sua sinistra. Si tratta con ogni probabilità dell'ambasceria dei Troiani scelti da Enea a Latino secondo i vv. 192-285.

VIII libro

L'iniziale istoriata "U" della c. 78r mostra Enea circondato da guerrieri armati che afferra la mano di Pallante. La lettera istoriata è inscritta in un riquadro nero con sfondo dorato da cui sporge a sinistra e in cima, estendendosi in una decorazione fitomorfa. La scena è quella del v. 124 dell'VIII libro, in cui Pallante offre la destra ad Enea, giunto lì per incontrare Evandro secondo una profezia avuta in sogno.

IX libro

La "A" istoriata alla c. 88v presenta almeno due guerrieri armati dietro le porte di una torre. La lettera istoriata è in realtà un riquadro in cui è presente la miniatura, accompagnata come di consueto da una decorazione fitomorfa sulla sinistra. I due soldati armati, di cui quello in primo piano regge una lancia, sono probabilmente Eurialo e Niso, protagonisti del IX libro, forse dietro le mura dell'accampamento troiano dove escogitano la sortita notturna, secondo i vv. 176-183 ([…] *tum quoque communi portam statione tenebant*). Sebbene il soggetto sia in qualche caso proposto per il IX libro, inedita e senza seguito è la scelta di rappresentarli non nel momento della strage di nemici o della loro uccisione, ma in quella in cui si trovano sulla porta della città prima dell'episodio che li ha resi immortali. Un'altra possibilità è che l'accampamento dei Rutuli presso il quale fanno strage notturna sia rappresentato nella forma di una torre con un ponte levatoio[10].

X libro

Alla c. 100r l'iniziale istoriata "P" raffigura Enea e Mezenzio che si scontrano con scudi e lance a cavallo. La "P" istoriata è inscritta in un riquadro a forma di "P" più grande dai bordi neri con sfondo dorato; sul bordo a sinistra compaiono decorazioni fitomorfe. Nell'occhiello della lettera compaiono i due

[10] Cfr. J. e P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 2 voll., 1984, vol. 2, p. 111.

guerrieri a cavallo, con lance e scudi. Si fa riferimento all'episodio finale del libro, ovvero lo scontro a cavallo tra Enea e Mezenzio[11], condottiero etrusco alleato di Turno (vv. 867-908). Un'altra possibile interpretazione, sebbene in questo caso non sarebbe spiegato l'uso del cavallo, potrebbe essere quella che vede nelle due figure quelle di Pallante e Turno[12].

XI libro

L'iniziale istoriata "O" alla c. 112v raffigura Enea in piedi dietro al corpo di Pallante[13] con una spada insanguinata; sulla destra c'è un altro soldato ferito. La lettera istoriata è inscritta in un riquadro da cui fuoriescono i bordi arrotondati della "O". All'interno Enea solleva una spada insanguinata – forse simbolo di quella con cui ha ucciso Mezenzio – sul corpo di Pallante, il figlio di Evandro morto nei precedenti scontri narrati nel X libro. Proprio all'inizio del XI libro, però, Enea invita a spedire al più presto il corpo di Pallante al padre. Un'altra figura di un guerriero parzialmente visibile con del sangue che sgorga all'altezza del collo è presente sulla destra. Secondo Courcelle[14], la figura rappresentata dovrebbe essere quella di Camilla, sulla base dei capelli castani sciolti sulle spalle, mentre fa strage di nemici ed è raggiunta alle spalle da Turno (o da un altro nemico, in considerazione della ferita al collo del secondo uomo armato). Tuttavia, la figura interpretata come Camilla appare molto simile a quella di Enea come egli compare nel libro VI; non si capirebbe, però, perché in questo caso Enea non compaia in armi, cosa giustificabile nel contesto del VI libro, ma molto meno in questo. La scena, in realtà, potrebbe rappresentare sia il corpo di Pallante sia la strage di Camilla, il primo nella figura distesa e la seconda nelle altre due.

Libro XII

[11] Così Saxl – Meier, *Catalogue*, op. cit. p. 322.
[12] Courcelle, *Lecteurs*, op cit, p. 111.
[13] L'interpretazione è seguita anche in Saxl – Meier, *Catalogue*, op. cit., p. 322.
[14] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 112.

L’ultima iniziale istoriata compare alla c. 125v. La lettera istoriata “T” è all’interno di un quadrato istoriato in cui Enea e Turno combattono a cavallo. A sinistra, sul bordo della pagina, è presente una decorazione fitomorfa. L’episodio narrato nell’illustrazione è quello conclusivo dell’*Eneide*, ovvero lo scontro tra Enea e Turno e l’uccisione di quest’ultimo. Viene qui però rappresentato uno scontro a cavallo, in cui Enea sembra trapassare lo scudo e trafiggere Turno al collo, dal quale sgorga del sangue rosso.

I.2.2 Londra, British Library Harley 5261[1]

Il manoscritto pergamenaceo Harley 5261[2] conservato alla British Library contiene l'*Opera* di Virgilio (*Bucoliche*, *Georgiche*, *Eneide*, le ultime due con *argumenta* pseudo-ovidiani) e 25 iniziali istoriate: per l'*Eneide* le iniziali istoriate all'inizio dei libri IV, V, VI, VII, X e XI sono in numero di due, in quanto è miniata anche l'iniziale dell'*argumentum* corrispondente. Lo stesso fenomeno è presente anche nel primo libro delle *Georgiche*, che prevede le consuete lettere istoriate al principio di ciascuno dei tre libri restanti; al loro numero va però aggiunta un'iniziale istoriata insolita presente al verso *Georg*. I 234, che oltre a presentare una miniatura all'interno della "Q", è per di più scritto in maiuscolo. Il passo viene quindi tratto in maniera stravagante come se fosse il principio di un nuovo libro, facendo salire a 3 le lettere istoriate presenti solo nel primo libro delle *Georgiche*.

Il codice appartiene con ogni probabilità all'ambiente di produzione di Gioacchino di Giovanni De Gigante o De Gigantibus[3] da Rothenburg, miniatore probabilmente originario della Baviera e attivo tra Roma e Napoli nella seconda metà del XV secolo. Al suo stile sono stati attribuiti i bianchi girari arricchiti con fasce dorate che si estendono lungo i bordi delle pagine dove compaiono iniziali istoriate. La sua attività napoletana si estende, secondo i dati documentari, dal 1471 al 1481, ma sicuramente si trattò di un intervallo tra due fasi romane precedenti e successive a queste date[4]. A Roma, dove era stato presente tra gli anni '50 e '60, aveva collaborato anche con Bartolomeo Sanvito, una figura

[1] Le immagini relative alle miniature e a parti significative del manoscritto si trovano all'indirizzo https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7550&CollID=8&NStart=5261.

[2] *A Catalogue of the Harleian Manuscripts in the British Museum*, III, London, Eyre and Strahan, 1808, n. 5261.

[3] T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1947-1952, 4 voll., vol. 1, p. 61.

[4] A. Daneu Lattanzi, *Di alcuni codici miniati e attribuiti a Matteo Felice e bottega*, in «La Bibliofilia», LXXV, 1973, pp. 1-43 alle pp. 2-3.

particolarmente significativa nella produzione di alcuni manoscritti virgiliani oggetto del presente *corpus*. Durante gli anni '70 è attivo, come già detto, presso la corte aragonese, dove collabora con Cola Rapicano, altro miniatore particolarmente produttivo nell'illustrazione di manoscritti, anche virgiliani, e attivo (secondo documentazione) dal 1451 al 1488.

Alle cc. 63r e 266v Johannes de Parma firma il suo lavoro da copista sostituendo le vocali con le lettere successive in ordine alfabetico (*EGO KPHBNFS DF PBRHB SCRKPSK*). La scrittura è un'umanistica corsiva abbastanza rotonda, con nessi, legamenti, la nota tironiana per "et", abbreviazioni di nasali e in finale di parola. Oltre alla mano del copista intervengono almeno altre tre mani o forse quattro, probabilmente successivamente; una aggiunge note marginali e interlineari in una umanistica molto corsiva, e forse aggiunge note marginali per la *comparatio* anche se quest'ultima sembra meno corsiva; un'altra inserisce una nota marginale per specificare l'introduzione dell'episodio di Eurialo e Niso in inchiostro rosso alla c. 197v; un'altra ancora, più presente, scrive in un inchiostro molto più scuro, in una forma molto pesante e spessa, aggiungendo qui e lì la numerazione dei versi ed alcune varianti. Questa ulteriore mano risulta particolarmente interessante perché, tra le varianti annotate, alcune sono tratte espressamente da quello che viene indicato come "*MS Romanus*" (ad esempio alle cc. 22v, 23r). Alla c. 22v in corrispondenza di Georg. II 203 la variante *trahit* per *rapit* è effettivamente nel Vat. lat. 3867, così come *rastris* per *aratris* alla c. 23r in corrispondenza di Georg. II 213, o ancora *illusit aristis* (v. 226) sembrerebbe ugualmente tratto da lì come indica la nota in margine, come succede con *expende* (v. 230) in luogo di *extende*. Una mano successiva annota, quindi, avendo davanti sia questo manoscritto sia il Virgilio Romano.

Alla c. 1 è presente uno stemma attribuito alla famiglia Maffei di Volterra[5], in cui è visibile un cervo d'oro rampante di oro su uno scudo bandato d'oro e di azzurro e sostenuto da puttini.

Una sottoscrizione alla c. 268v, attribuita a una scrittura del XV secolo, aggiunge in un inchiostro marroncino chiaro "*Cassius Infelix Mr (sic)*" dopo l'indicazione del finis e il ringraziamento a Cristo della stessa mano del copista principale.

La pergamena del manoscritto è leggermente scura nei margini e presenta alcune pagine alquanto rovinate e ispessite, sebbene complessivamente il manoscritto sia in buono stato. Rubriche in lettere capitali rosse indicano incipit ed explicit dei vari libri; nel caso dell'incipit dell'*Eneide* l'*incipit*, inquadrato all'interno della cornice della pagina di apertura, è scritto in raffinate capitali dorate.

La fascicolazione è abbastanza regolare, con la presenza di quinioni tranne che nel fascicolo VII, un senione, per rispettare la cesura fascicolare tra *Georgiche* ed *Eneide*, a cui i manoscritti miniati virgiliani più curati sembrano spesso dare una discreta rilevanza; l'ultimo fascicolo presenta quattro carte[6].

In alcuni libri, oltre all'iniziale del libro, è istoriata anche l'iniziale dell'*argumentum*, con soggetti generalmente tratti dal libro di riferimento e che ampliano la possibilità di scegliere i due episodi fondamentali del libro. Ad esempio, nel IV è rappresentato il dialogo tra Didone ed Enea e successivamente il suicidio di Didone, anche se i due episodi sono al centro e alla fine del libro. Il modello di riferimento sembra dunque essere vicino, almeno concettualmente se non nella realizzazione, alle due miniature d'apertura del Virgilio Romano. Mentre nell'esemplare tardoantico esse erano a tutta pagina, qui recepiscono le

[5] C. E. Wright, *Fontes Harleiani: A Study of the Sources of the Harleian Collection of Manuscripts in the British Museum*, London, British Museum, 1972, p. 231.

[6] Come nel caso dell'altro manoscritto virgiliano conservato alla British Library, King's 24, la rilegatura particolarmente stretta non lascia interpretare se si trattasse di un originario quinione a cui sono state asportate alcune carte.

influenze illustrative che partono dall'epoca carolingia e che inseriscono l'illustrazione all'interno del capolettera.

Il ritratto dell'autore vestito con un mantello di porpora e di cui si parlerà in seguito è inserito, significativamente, in una miniatura tabellare che sormonta il preproemio "*Ille ego*…", in una pagina interamente dedicata ad esso nel *verso* affrontato al *recto* che apre l'*Eneide*. Oltre al preproemio che doveva essere previsto nella composizione originale del manoscritto, in quanto una pagina intera era stata ad esso destinato, una mano aggiunge in umanistica corsiva alla c. 91v "*hic erant versus Helen(a)e*", in riferimento ai celebri e controversi vv. 567-588 del II libro dell'*Eneide* che non sono stati inseriti nel codice: una *manicula* indica il luogo preciso in cui essi andrebbero inseriti.

È inoltre presente una sottoscrizione anche alla fine delle *Georgiche*, in cui ci viene rivelato il nome del copista in una forma crittografata; alla fine dell'*Eneide*, alla c. 266v troviamo la sottoscrizione scritta nella stessa forma crittografata che abbiamo visto precedentemente, nella forma FINKS: BMFN: DFP: GRBCFBS: KPHBNFS.

Anomalo, per l'*Eneide*, è che probabilmente la figura di Enea non compaia né nel I, né nel II libro.

Bucoliche

Alla c. 1r l'iniziale della prima ecloga istoriata è all'interno di una cornice che si estende lungo i quattro lati della pagina, di cui due sono ornati con la tecnica dei bianchi girari e altri due con intrecci di verde e rosso. Sul lato destro della cornice sono inseriti tre medaglioni, uno dei quali si interseca con la decorazione del lato inferiore che prevede un altro medaglione a sinistra e uno stemma di cui si è parlato al centro. Dall'alto verso il basso i medaglioni rappresentano una lepre, una testa di uomo barbuto con tratti classicheggianti e una corona d'alloro visto di profilo un cervo con due corna, mentre sulla sinistra in basso è presente un leopardo disteso.

L'iniziale istoriata, ricavata attraverso filamenti verdi all'interno di un riquadro dorato con decorazioni di intrecci verdi e rossi ai bordi, separa attraverso l'asta della "T" verde contornata d'oro due scene: sulla destra un pastore con la bisaccia al fianco e un cappello a falde larghe, in piedi e con una mano sul fianco in una gestualità di attesa, sulla destra un paesaggio bucolico con caprette e pecore e un altro pastore seduto su una collina mentre suona uno strumento musicale. Si tratta della rappresentazione di Melibeo e Titiro, questa volta non messi in correlazione spaziale tra loro, ma separati dall'asta della "T" e non dialoganti.

Le restanti *Ecloghe* sono caratterizzate da iniziali decorate a bianchi girari con una piccola cornice che si estende nel margine esterno della lettera.

Georgiche

I libro

Alla c. 18 v., in cui è presente sia l'*argumentum* tetrastico al primo libro delle *Georgiche* sia l'incipit vero e proprio dell'opera, sono due le iniziali istoriate: la "Q" dell'*argumentum* e, poco più in basso, quella del vero e proprio inizio del I libro delle *Georgiche*.

Nella prima iniziale in oro, inquadrata in una cornice che si estende sul bordo con una decorazione a bianchi girari che arriva a comprendere più in basso anche la seconda iniziale, viene raffigurato un uomo al di sopra di due alberi intrecciati pieni di frutti che ne raccoglie alcuni piegando i rami, mentre a terra una donna si solleva per arrivare a coglierli ed è poggiato un cestino accanto al tronco dell'albero. La scena riguarda quindi la raccolta dei frutti.

La seconda iniziale "Q", anch'essa in oro, presenta una scena di aratura e una di semina: in primo piano un ragazzo conduce una coppia di buoi che ara il terreno secondo un'iconografia classica, mentre dietro di loro un uomo con un largo cappello getta nel terreno i semi raccolti in un ripiegamento della veste nel suo grembo.

Alla c. 23v, che inizia con il v. 234, "*quinque tenent caelum zonae quarum una Corusco*" (con l'errore "*uno*"), scritto in maiuscola come al principio di un libro, è ricavata una illustrazione insolita e che doveva essere stata considerata particolarmente densa di significati se inserita in questo modo all'interno del libro. La "Q" dorata presenta un uomo con la barba, un cappello rosso e, sembrerebbe, nelle vesti di un profeta che, con un libro stretto sul petto, indica nel cielo della notte trapunto di stelle due astri rotondi, grandi e dorati, su uno sfondo di un paesaggio roccioso e con pochi alberi, a rappresentarne l'aridità. Il passo, infatti, fa riferimento alla zona equatoriale del cielo, sempre torrida e rosseggiante per il Sole. Si sarebbe tentati di trovare qui un riecheggiamento della teoria medievale dei due Soli espressa più volte da Dante, tra cui anche in *Purg*. XVI 106-108. Tuttavia, alcuni dettagli mostrano come l'astro indicato dal profeta è il sole, al cui interno sono statti disegnati, impercettibili, un volto e dei raggi, mentre a sinistra sia la luna, in quanto una mezzaluna è inscritta nel cerchio. Anche qui sono inseriti occhi, naso e bocca e dei raggi. Nel testo virgiliano non sembrerebbero esserci riferimenti tali da spiegare un'illustrazione di tal genere, che doveva essere considerata particolarmente importante da inserire, tanto da ricavare un'apposita nuova sezione all'interno del I libro delle *Georgiche* non prevista in sistemi illustrativi più canonici.

II libro

Alla c. 29v, dopo l'*argumentum* con iniziale decorata alla pagina precedente, è presente una iniziale istoriata in oro e bianchi girari in cui l'asta della "H" divide la scena in due riquadri. In quello di sotto un uomo, arrampicatosi su un albero, ne pota i rami, che appaiono già spogli mentre l'albero accanto a lui è ancora pieno di foglie; nel riquadro di sopra un altro uomo è impegnato della potatura, questa volta sollevandosi a potarne i rami da terra. La presenza di due immagini separate così concepite potrebbe tradire, insieme ai frequenti episodi di una doppia scena raffigurata in *argumentum* e *incipit*, una fonte o tradizione

iconografica con due immagini per libro, secondo la struttura compositiva del Virgilio Romano. Tuttavia,

il fenomeno non compare sistematicamente all'interno del codice, quindi non permette di trarne conclusioni definitive.

III libro

La stessa struttura si ritrova alla c. 40v, con *argumentum* alla pagina precedente; in alto l'iniziale istoriata "T" in oro con bianchi girari lascia che un riquadro istoriato si estenda solo alla sua destra, apparendo decentrata rispetto alla struttura del disegno. Mentre un pastore suona sullo sfondo una cornamusa, seduto su alcune rocce, in primo piano un altro pastore con un bastone rurale indica un toro di un insolito colore rosso accompagnato da tre vitelli bianchi. Sarebbe interessante vedere qui un'eco delle due miniature - le uniche sopravvissute delle *Georgiche* - del Vaticano Romano, la qual cosa ci permetterebbe di aggiungere un altro elemento a sostegno dell'ipotesi che la fonte iconografica del nostro codice, se esistente, prevedeva originariamente due miniature per libro; tuttavia non sembrano esserci elementi sufficienti per un reale confronto, se non la generica presenza di figure di pastori collocati tuttavia in posizioni e spazi diversi.

IV libro

Anche alla c. 52r l'iniziale del IV libro delle *Georgiche* è istoriata, subito dopo l'iniziale decorata a bianchi girari dell'*argumentum* che compare questa volta nella pagina affrontata, c. 51v. Nella lettera istoriata con bianchi girari la scena è ricavata all'interno della pancia della "P" e rappresenta un uomo visto di profilo che suona un cembalo, come accade spesso nelle rappresentazioni del quarto libro, mentre alla destra della lettera istoriata una piccola arnia da cui escono api dorate che vanno a circondare il cembalo è poggiata accanto a un albero.

Eneide

Le *Georgiche* terminano alla c. 63r con un *finis* che imita una scrittura capitale quadrata in cui è celato, come detto *supra*, il nome del copista. Alle cc. 63v e 64r sono presenti rispettivamente, con iniziale decorata a bianchi girari, il *De XII libri Aeneidos* e *l'argumentum* al primo libro dell'*Eneide*. Alla c. 64v, al di sopra del preproemio "*Ille ego*", è la figura del poeta a essere rappresentata in una miniatura rettangolare bordata d'oro posta al di sopra dell'iniziale decorata a bianchi girari, che interseca parzialmente. L'intera pagina è occupata solo al centro, dando una forte impressione di ariosità. Virgilio, in un'ampia veste rossa, è seduto in un paesaggio bucolico con un libro, poggiato su un ginocchio sollevato visibile dal di sotto della veste; ha l'aspetto di un anziano uomo di cultura, con la lunga barba bianca e un cappello rosso e bianco intrecciato di foglie verdi e chi occhi bassi impegnati nella lettura. La mano destra tiene il libro, mentre la sinistra sembra indicare l'incipit del preproemio, segnalandoci la sua identità in quell' "*ille*". L'immagine svela chiaramente il testo. Nella pagina precedente è presente l'*argumentum* pseudo-ovidiano con iniziale decorata a bianchi girari; nella pagina affrontata è presente il vero e proprio inizio dell'*Eneide*.

I libro

Alla c. 65r una cornice a bianchi girari occupa i quattro lati della pagina, comprendendo il riquadro dell'iniziale istoriata "A" al principio del I libro dell'*Eneide*.

In basso due medaglioni mostrano due figure dai capelli biondi viste di profilo, classicheggianti; l'iniziale propone una figura in piedi, dai capelli biondi, molto femminea, con in mano un arco e una freccia. Sebbene dovremmo aspettarci all'inizio dell'*Eneide* la figura di Enea e sebbene la veste, rovinata e ingrigita, lascerebbe intravedere un'armatura, le figura qui rappresentata sembra diversa da quella di Enea come la ritroviamo nel libro IV e VI. La veste che termina al ginocchio e gli stivali alti ricordano molto da vicino l'abbigliamento

di alcune raffigurazioni di Venere cacciatrice, come viene incontrata nel I libro da Enea ed Acate prima che essi raggiungano la città di Cartagine.

II libro

Alla c. 80r l'*argumentum* riportato è solo il decastico, con grande iniziale decorata a bianchi girari. Continua alla pagina successiva, c. 80v, dove è presente l'incipit del II libro. Anche l'iniziale miniata all'inizio del II libro crea qualche difficoltà di interpretazione, al di là di una prima lettura che tradizionalmente vede Enea e Didone al banchetto mentre l'eroe troiano racconta le sue peripezie per mare. Il primo elemento di dubbio è costituito dalla figura rappresentata da un bambino che accompagna le due persone sedute all'interno di un'edicola dorata. Soprattutto, a una vista più approfondita le due figure sembrano essere due donne, come sembra desumibile dalle vesti delle figure parzialmente rovinate: a sinistra una veste rossa a pieghe, con stivaletti d'oro bassi, a destra una veste verde con una fascia d'oro in vita; entrambe lasciano le braccia scoperte. La seconda figura così abbigliata sembra accogliere la figura del bambino rivolto verso l'osservatore, appoggiando una mano sulla sua spalla. Potrebbe certamente trattarsi di Ascanio, ma resta il dubbio su quale delle due figure potrebbe rappresentare Enea. Nel libro I, ai vv. 657-696, Venere chiede al figlio Cupido di sostituirsi ad Ascanio e di instillarle l'amore per lo straniero quando Didone lo prenderà in braccio: potrebbe essere l'episodio qui illustrato; in tal caso l'unica soluzione è quella di interpretare la prima figura come Enea, nonostante i dubbi sollevati dal suo abbigliamento. Un'altra ipotesi, supportata dal fatto che una veste rossa simile – ma non identica – a quella della prima figura è indossata anche dalla Didone del IV libro, è che si tratti di un ideale e non riscontrato altrove incontro tra Didone e Venere. Ancora, la scena potrebbe essere una rappresentazione del dialogo tra Anna e Didone del libro IV, con l'aggiunta della figura del giovane Ascanio motivata dallo slittamento e dall'adattamento della scena – che, tuttavia, non spiegherebbe come mai non sia stata adattata anche la figura di Enea, più coerente in questo contesto.

III libro

All'inizio del libro III è ricordato il viaggio dei Troiani, fuggiti da Troia, per raggiungere come prima tappa la terra dei Traci. Nell'iniziale istoriata alla c. 96v una nave solca il mare (rappresentato in una curiosa tonalità rossa) nell'occhiello della "P", abitata da alcuni Troiani insieme ad Enea. Nella pagina precedente è presente l'*argumentum* con iniziale decorata a bianchi girari.

IV libro

Sono due gli episodi del IV libro rappresentati nelle iniziali dell'*argumentum* e del libro alla c. 111r, con una cornice a bianchi girari che si estende nel margine sinistro.

Nella prima "U" istoriata è rappresentato il dialogo dei vv. 305-386 tra Didone, vestita in rosso (e quindi con una veste di colore diverso rispetto a quella rossa del libro II) ed Enea, caratterizzato dalla barba bianca e da una corona che non porta in nessun'altra delle iniziali e che forse allude al più alto compito che all'eroe è stato affidato da Giove tramite le parole di Mercurio.

Nella seconda, nella sezione inferiore della "A", Didone, questa con la corona sulla testa e in una scena d'esterno, si getta piegandosi su una lunga spada posizionata su una pira ardente; sullo sfondo sono presenti le mura e i tetti della città di Cartagine.

V libro

Nelle due iniziali dell'*argumentum* e dell'incipit del V libro, alla c. 125v, sono rappresentati due momenti del racconto virgiliano in esso contenuto, il viaggio per mare delle navi troiane e la gara di pugilato durante i giochi funebri per Anchise.

Le navi rappresentate nella prima iniziale potrebbero essere anche quelle della regata per i giochi funebri di Anchise, che però dovrebbero essere quattro; probabilmente si tratta di un'allusione all'arrivo in Sicilia dopo aver lasciato la

terra di Didone raccontato nei primi versi del libro. Il mare, come in altri casi all'interno del codice, è rappresentato in una tonalità rossastra.

Le due figure che in basso rappresentano la gara di pugilato dei vv. 362-484 hanno tra le mani una frusta con alle estremità tre sfere metalliche che ritroviamo anche nel manoscritto S II 19 conservato all'Escorial: costituiscono probabilmente un fraintendimento del passo in cui viene specificato che i *caestus* di Entello, ovvero i guantoni, erano rinforzati e imbottiti col ferro. La significativa somiglianza delle due raffigurazioni, se rimane confermato il dato che non esistono altre rappresentazioni di pugilato così rappresentate, sono un indizio, se non a favore della localizzazione napoletana del manoscritto, almeno di una fonte comune ad entrambi o di una qualche forma di influenza. Qui, tuttavia, le figure non sono nude come quelle rappresentate nel manoscritto napoletano dell'Escorial.

VI libro

Verso la fine della c. 143r è presente l'inizio dell'*argumentum* al VI libro in cui vengono rappresentati la Sibilla ed Enea, il quale mostra alla sacerdotessa il ramo d'oro che ha appena raccolto in una scena che compare in altre due forme simili all'inizio del VI libro in due manoscritti tra loro distanti geograficamente, il manoscritto di Dijon 493 e quello conservato a Napoli IV.E.12.

L'iniziale vera e propria istoriata compare alla c. 143v, al principio del libro. La sacerdotessa di Apollo mostra ad Enea, vestito con una armatura d'oro, l'interno di una crepa che si apre nella terra e che rappresenta gli Inferi in cui si stanno recando, alcune anime indistinte e nude. Tra queste una sembrerebbe essere un diavolo per la presenza di corna nere che fuoriescono dalla fronte.

VII libro

L'*argumentum* al libro VII presenta alla c. 161v un'iniziale istoriata in maniera abbastanza enigmatica. Quattro figure, con cappelli a punta e lunghi

vesti bianche, tra cui uno che tiene un bastone con in cima un grosso pennacchio rosso, lo stesso che compare più piccolo nelle mani di un altro personaggio, sono in piedi accanto a una struttura rettangolare non ben definibile. Con ogni probabilità si tratta dei funerali in onore di Caieta di cui si parla ai vv. 1-6, ovvero proprio nei versi iniziali del libro, e le figure così rappresentate sono degli officianti dinanzi al tumulo della nutrice di Enea.

Alla c. 162r la scena raffigurata è un episodio cruciale che segna la svolta per la fine delle peripezie dei Troiani: la "T" d'oro decorata a bianchi girari è stretta in un bordo del riquadro della miniatura, tutto occupato da un banchetto all'aperto, con una tavola attorno alla quale si trovano sei Troiani disposti sotto tre alberi. Uno degli uomini, più piccolo, è evidentemente Ascanio che con le sue parole rivela il verificarsi della profezia dell'Arpia Celeno: ai vv. 107-147 il figlio di Enea osserva come per la gran fame lui e i compagni del padre stiano divorando anche le mense, segno che è quella la terra destinata loro dal Fato; Enea, resosi conto dell'avvenuta profezia, informa i compagni che lì dovranno stabilire i nuovi primi tetti della loro novella Troia.

VIII libro

L'iniziale dell'*argumentum* dell'ottavo libro è solo decorata a bianchi girari; istoriata è invece l'iniziale del libro presentata più sotto, alla stessa c. 178v. La scena rappresentata è quella della risalita del fiume Tevere dei vv. 86-101 per recarsi a chiedere il sostegno di Evandro e Pallante; sono rappresentate tre navi nelle acque, rossastre come negli altri casi in cui compare il mare.

IX libro

La scena rappresentata nell'iniziale dell'*argumentum* alla c. 193v non sembrerebbe a prima vista presentare un soggetto del IX libro ed è più simile, per impostazione, ad altre raffigurazioni dell'ambasceria a Evandro del libro VIII. Tuttavia, potrebbe nascere da un fraintendimento o da una non facile resa di un

altro soggetto presentato nella prima parte del libro che introduce. Nel manoscritto napoletano IV.E.25, ad esempio, la scena d'apertura del IX libro consiste in una raffigurazione simile delle navi dei Troiani assalite da Turno e trasformate in Ninfe immortali da Giove per volontà di Cibele. Qui la scena sembrerebbe piuttosto presentare degli uomini sulla riva e altri uomini collocati sulle barche. L'unico riferimento testuale a una scena del genere, se non vogliamo riferirla ad un altro luogo dell'*Eneide* al di là del IX libro, potrebbe essere all'antefatto raccontato nei vv. 80-81, in cui si fa riferimento alle navi dei Troiani costruite prima della fuga da Troia che Cibele assicura al padre degli dèi. L'iniziale, in ogni caso, è abbastanza rovinata e iscurita e non lascia scorgere con chiarezza le figure rappresentate.

Nella stessa pagina, l'iniziale del IX libro presenta un altro soggetto principe non solo nell'iconografia, ma nell'immaginario virgiliano: la strage notturna nell'accampamento dei Teucri portata avanti da Eurialo e Niso. Nella parte inferiore della grande "A" d'oro ornata a bianchi girari sono presenti quattro tende; la prima, in primo piano, è aperta e gli eroi uccidono un uomo lì disteso.

X libro

Al principio della c. 210v la grande "P" ornata come di consueto mostra due personaggi armati, di cui uno riverso a terra. Si tratta dell'uccisione di Pallante da parte di Turno secondo i vv. 469-500: Pallante, ferito a morte, cade a terra perdendo sangue e Turno, con un ultimo sfregio al giovane, calpesta il suo cadavere. A terra è abbandonato lo scudo di Pallante che si ritroverà nell'ultima miniatura, in cui Enea recupera le armi del giovane con l'uccisione di Turno. Le armature sono molto rovinate. L'*argumentum* compare alla pagina precedente, con una lettera ornata a bianchi girari.

XI libro

Nel caso delle due iniziali istoriate alle cc. 228v e 229r, riferite al XI libro, l'episodio presentato prima, nell'iniziale dell'*argumentum*, è in realtà cronologicamente posteriore. Due cavalieri, al centro della lettera in oro decorata a bianchi girari, si affrontano a cavallo. Quello sulla destra porta una lunga veste: è chiaramente Camilla, che anche in altri casi (come nei manoscritti fiamminghi) viene rappresentata a cavallo durante le sue imprese e nel momento della morte causata da Arrunte.

La successiva iniziale istoriata presenta, invece, l'episodio di apertura del libro, ovvero il corteo funebre di Pallante, trasportato nell'illustrazione in una lettiga da due suoi mesti compagni.

XII libro

L'ultima iniziale istoriata alla c. 247v presenta una "T" in oro decorata a bianchi girari, alla cui destra si estende il vero e proprio riquadro della miniatura, secondo una variazione rispetto alla struttura decorativa dell'iniziale "T" che abbiamo trovato altrove. Nella parte destra della miniatura è rappresentata una scena di uccisione speculare a quella di Turno e Pallante: questa volta Enea brandisce una lancia e a terra è Turno, che sembra in maniera bizzarra inghiottito da un flutto di mare. Lo scudo di Pallante è poggiato nel margine sinistro del riquadro. Probabilmente il riferimento è un'eco della vicenda dell'uccisione del giovane, richiamata dalle parole di Enea che ai v. 948-499 afferma che è proprio Pallante che prende la sua vendetta con l'uccisione del comandante e re dei Rutuli.

I.2.4 Londra, British Library, King's 24[1]

Il codice pergamenaceo King's 24, prodotto a Roma tra gli anni '80 e '90 del Quattrocento e conservato alla British Library di Londra, è un manoscritto contenente l'Opera di Virgilio (preceduta dagli *Argumenta* per ciò che concerne *Georgiche* e *Eneide*) attribuito alla mano di Bartolomeo Sanvito[2], che ne fu quasi certamente copista e meno probabilmente miniatore[3]. Oltre all'utilizzo dell'umanistica corsiva e di lettere capitali squadrate colorate per la pagina di apertura di ogni opera che pure tradiscono il suo stile, la concezione della decorazione è infatti chiaramente ispirata al suo ideale "all'antica", con lettere capitali e con le cosiddette *litterae mantinianae*, caratterizzate da un'imitazione geometrica di elementi scultorei tridimensionali, accompagnata da putti, candelabri, delfini, maschere ed altri elementi decorativi all'interno di cornici che inquadrano il testo classico in forme architettoniche monumentali ed edicole che

---

[1] Le miniature contenute nel manoscritto sono digitalizzate e consultabili all'indirizzo http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8288&CollID=19&NStart=24.

[2] *The painted page: Italian Renaissance book illumination, 1450-1550*. E*xhibition catalogue of Royal academy of arts, London, 27 October 1994-22 January 1995, the Pierpont Morgan library, New York, 15 February-7 May 1995*, J. J. G. Alexander (a cura di), Munich, 1994, pp. 110-111, n° 43; cfr. anche A. De la Mare, *Bartolomeo Sanvito. The Life and Work of a Renaissance Scribe*, a cura di A. C. de la Mare e L. Nuvoloni, London, Association internationale de bibliophilie, 2009, p. 503; S. Maddalo, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. 21; F. Saxl – H. Meier, *Catalogue of Astrological and mythological illuminated of the Latin Middle Ages*, Warburg Institute, University of London, 1953, vol. 3.1, pp. 242 – 244.

[3] Cfr. *The Painted Page*, op. cit., p. 111 in cui si ipotizza che il miniatore potrebbe essere uno di quelli con cui Sanvito lavorava spesso o che potrebbe essere lui stesso. Sanvito, infatti, afferma, in relazione all'*Evangelario* e all'*Epistolario* della Biblioteca Capitolare di Padova sottoscritti nel 1509, di averli scritti e decorati lui stesso e a sue spese; i manoscritti avrebbero infatti miniature molto simili a quelle presenti nel nostro codice. Cfr. anche A. Dillon Bussi, *Note su Bartolomeo Sanvito, scriba e miniatore del rinascimento veneto,* in «Cahiers d'études italiennes», 18, 2014, pp. 109-115 alla p. 109.

fungono da antiporte[4]. L'intestazione delle opere e l'incipit di esse sono caratterizzati da grandi e raffinate lettere in scrittura capitale, colorate in oro, blu, verde, rosso e blu. Rubriche che segnalano incipit ed explicit delle opere sono anch'esse poste a inizio e a fine delle stesse con piccole lettere capitali in oro o in blu. Le miniature, per un totale di 17, sono poste all'inizio delle *Bucoliche*, dei quattro libri che aprono le *Georgiche* e di ogni libro dell'*Eneide*.

Il manoscritto contiene alla c.1r lo stemma di Lodovico Agnelli, segretario del Cardinale Francesco Gonzaga con cui Sanvito mantenne stretti rapporti fino alla sua morte[5].

Molto probabilmente il codice fu ricopiato e poi confrontato con altri, come dimostrerebbero alcune correzioni o integrazioni che parrebbero della stessa mano (ad esempio alla c. 72v un *pluuias* è sostituito in margine a *piladas*, *Aen*. I 744, o due "s" sono aggiunte in interlinea alla c. 86v, alla c. 122r dove *succedere* è sostituito al *credere* di *Aen*. V 383 o ancora alla c. 136r dove *uolucres* è sostituito al *uolantes* di *Aen*. VI 239; tuttavia l'integrazione marginale più evidente è al celebre *Aen*. VI 298, dove è omesso e reintegrato in margine il verso che si riferisce al *portitor* Caronte. Alla c. 105v si nota che *alii* hanno la variante *mandata* in luogo di *dicta*, *Aen*. IV 225). Una notazione in inchiostro diverso (rossiccio come quello che compare segnalando la *laus Italiae* in lettere capitali alla c. 106r) alla c. 100r specifica, sottolineando una indebita aggiunta al v. 661

[4] Cfr. anche F. M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Soria/Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005, p. 152 che, sulla base del tipo di decorazione del manoscritto e dei suoi modelli grafici, data la produzione del codice al 1490 circa.

[5] *The Painted Page*, op. cit., p. 110 sottolinea che lo stemma presente nel manoscritto lascia dedurre che il manoscritto fosse già compiuto prima del 1497, quando Lodovico Agnelli divenne arcivescovo di Cosenza; cfr. anche J. Ruysschaert, *'Miniaturistes «romaines» sous Pie II'*, in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II: Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei*, Siena, Accademia senese degli intronati, 1968, pp. 245-82 alla p. 279-80 n. 219; M. Perrine, *Enluminures médiévales des Géorgiques de Virgile*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», tome 107, n°1, 1995, pp. 233-329, p. 243 e R. D. Williams – T. S. Pattie, *Virgil. His poetry through the ages*, London, The British Library, 1982, pp. 70-7.

del III libro (*solamenque mali*), che "*In codice antiquo non est*", espungendo di fatto la continuazione del verso "*de collo fistula pendet*" che si trova in una parte della tradizione. Se ne deduce che il confronto sia stato effettuato con un codice di Virgilio antico o ritenuto tale, non sappiamo se effettivamente esso potrebbe essere uno dei Virgilio tardoantichi sopravvissuti fino a noi; sarebbe oltremodo affascinante supporre il confronto, ad esempio, con il Virgilio Romano il quale è citato, a quanto parrebbe, anche in alcune note marginali del manoscritto British Library, Harley 5261, forse prodotto nello stesso contesto romano dell'ultimo ventennio del secolo. In molti casi ulteriori note marginali ("*comparatio*" o piccole rubriche che introducono l'argomento del testo, come la *laus Italiae* o *Dardani origo* alla c. 152v in corrispondenza di *Aen*. VII 297 o ancora *Camilla* alla c. 218v ad *Aen*. XI 432 e *caedes Camillae* alla c. 225r, v. 805) sono inserite dalla stessa mano con lo stesso inchiostro. Particolare attenzione è data a Mantova, nominata nel testo e segnalata in lettere capitali dorate nel margine ad *Aen*. X 200, alla c. 197r. Al principio dell'*Eneide*, dopo gli argumenta e il *De XII libri Aeneidos* attribuito a Basilio, è inserito anche il cosiddetto preproemio "*Ille ego*…", che tuttavia tradisce nella stessa composizione della decorazione (con una lettera decorata, ma più piccola della "A" di *Arma*) il fatto che non fosse considerato l'*incipit* dell'*Eneide*, ma aggiunto come ulteriore elemento paratestuale, come si vedrà più nel dettaglio. I vv. 567-588 del II libro con l'episodio di Elena sono invece omessi.

La scrittura è un'umanistica molto raffinata, che presenta abbreviazioni per "et", legamenti tra "c" e "t", nesso "ae", abbreviazioni per nasale finale e "-que".

La pergamena è di straordinaria raffinatezza e morbidezza, con margini dorati, ancora molto chiara. La struttura fascicolare, con la presenza quasi esclusiva di quinioni, è altamente regolare, evidenziando quindi la particolare e molto professionale cura progettuale della realizzazione del codice, tranne per il fascicolo che precede l'*Eneide*, un quaternione, con una cesura fascicolare densa

di significato tra le due opere per così dire minori e il capolavoro della latinità; l'ultimo fascicolo presenta sei carte[6].

Il manoscritto passò nel corso del XVIII secolo a Joseph Smith[7], console inglese a Venezia, il cui nome è presente in inchiostro marroncino sulla seconda carta di guardia; siamo informati da una nota scritta nella carta di guardia posteriore, I'v che fu ottenuto dagli eredi Sagredo. La nota recita: "*Questo Virgilio m. s. innanzi alle stampe con 19 (sic) sup(er)be minia/ture costò a S. Ecc za Sagredo libre 2200, e à farlo sarà cos/tato almeno il duplicato, p(er) quanto asserisse il celebre / sig. Apostolo Zeno* [morto 1750]*, ed ha ancora tutta l'estimazione del / sig. Antonio e Girolamo fratelli Zanetti* [morti 1778, 1782] *intendentissimi di / m.*scritti". Successivamente il codice entrò nella biblioteca del re Giorgio III nel 1765[8].

Per ciascun libro, in particolar modo per quelli dell'*Eneide*, vengono scelti più episodi fondamentali della narrazione, a volte con qualche piccola imprecisione probabilmente dettata da esigenze estetiche e spaziali (ad esempio gli sfidanti nella gara di corsa sono solo due nel libro V, non è la Sibilla ma l'eroe troiano a gettare l'*offa* a Cerbero, il quale compare davanti alla torre dove è collocata Tisifone, Enea è sdraiato accanto a Venere che gli dona le armi nel libro VIII e altri casi che saranno analizzati nel dettaglio). La narrazione che si trova nella maggior parte delle vignette non è infatti lineare, ma si preferisce condensare i principali episodi dei libri attraverso più gruppi di soggetti collocati

[6] La rilegatura del manoscritto, molto stretta, non permette di verificare se originariamente il fascicolo fosse un quinione a cui sono state asportate due carte, di cui non sembra esserci segno.
[7] F. Vivian, *Il Console Smith: mercante e collezionista*, in Saggi e studi di storia dell'arte, 14, Vicenza, Neri Pozza, 1971, p. 84 "Ma lo Smith era particolarmente orgoglioso di un Virgilio, ottenuto dagli eredi Sagredo e molto ammirato sia da Apostolo Zeno che da Anton Maria e Girolamo Zanetti […]. Era stato fatto probabilmente per Lodovico Agnelli di Mantova, Vescovo di Cosenza (1497-99), e contiene non meno di diciassette miniature, fortemente influenzate dal Mantegna. Le iniziali ed i bordi, liberamente intessuti di trofei, sfingi, delfini, cornucopie ed altri motivi del repertorio classico, sono di esecuzione superba", e anche p. 84, nota n. 9, p. 92.
[8] C. Kallendorf, *Virgil's Post-classical Legacy*, in C. Kallendorf, *The Virgilian Tradition. Book history and the History of Reading in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 2007pp. 574-587, p. 575 e *The Painted Page*, op. cit., p. 111.

in maniera circolare o apparentemente casuale all'interno della scena, senza che sia rispettato un andamento sinistra/destra o sfondo/primo piano che traduca in uno sviluppo spaziale della vicenda quello cronologico. Generalmente non ci sono evidenti casi di dislocazione dei soggetti dei libri, se non nel caso del libro III dove viene raffigurata la gara di pugilato di Darete ed Entello, probabilmente a causa del fatto che essa riguarda i giochi funebri per Anchise ed il III libro è quello in cui viene raccontata la morte del padre di Enea.

Bucoliche

Nella parte superiore della c. 1r, all'interno di una cornice color bronzo composta di candelabri, putti, ghirlande ed elementi all'antica, su uno sfondo sfumato di colore viola e che costituisce un'edicola all'interno del quale spicca la pagina bianca, su cui si dispone in belle lettere capitali colorate in maniera alternata in oro, blu, rosso, verde, e viola l'intestazione con l'autore e il titolo dell'opera e l'inizio della stessa, avente per iniziale una *littera mantiniana* rossa a sua volta retta da puttini e ornata con ghirlande ed elementi floreali, è presente la miniatura tabellare d'apertura del manoscritto, caratterizzata da un bordo color bronzo decorato anch'esso all'antica. La scena, che rappresenta Titiro e Melibeo nei campi, insieme a un gregge di pecore e ad altri animali come alcuni caprioli, si caratterizza per l'assenza del celebre ampio faggio all'ombra del quale canta il pastore fortunato. Titiro, con una bisaccia al lato, il capo coperto da un mantello rosso e una zampogna tra le mani, è seduto su un ripiano della collina con ai piedi un piccolo cagnolino, mentre Melibeo, in piedi e poggiato al bastone rurale, si rivolge a lui con un gesto della mano. Sullo sfondo a destra il profilo della città *ingrata*.

In basso, all'interno della cornice, è presente lo stemma di Lodovico Agnelli retto da puttini.

I nomi dei personaggi dialoganti delle Ecloghe sono segnalati in margine accanto al verso in cui incomincia la sezione di loro pertinenza, con le loro iniziali puntate scritte in lettere capitali dorate o variamente colorate.

Il resto degli incipit delle restanti *Bucoliche* è caratterizzato a sua volta da lettere mantiniane decorate di medio formato, che compaiono nel mezzo della pagina, laddove finisce un'*ecloga* e ne comincia un'altra, marcando semplicemente in questo modo il passaggio da un'opera all'altra senza prevedere lo spostamento dell'opera a inizio di una nuova pagina, fenomeno che si verifica in queste modalità per le *Bucoliche* anche laddove siano presenti miniature d'apertura per ciascuna.

Georgiche

I libro

All'interno di una cornice e di una struttura della pagina simile a quella presentata per la c. 1r, insieme alla riproposizione dello stemma, alla c. 17r è presente una miniatura tabellare in apertura del I libro delle *Georgiche*. La pagina alla sua sinistra, c. 16v, presenta l'*explicit* (*finit*) delle *Bucoliche* e l'*argumentum* tetrastico pseudo-ovidiano introdotto da una lettera mantinana decorata. La rubrica dichiara in lettere capitali che si tratta del "*P. Ovidii in primum librum Georgicon Virgilii*". La scena della miniatura alla pagina successiva presenta diverse attività dell'inizio della primavera: in primo piano la tipica raffigurazione con un agricoltore che conduce una coppia di buoi che arano il terreno, davanti ai quali un altro agricoltore smuove il terreno; sullo sfondo piccoli campi con fattorie curati da altrettanti agricoltori impegnati in varie attività, tra cui la riparazione delle recinzioni. L'iniziale è una "Q" decorata[9] in forma di *littera mantiniana* abitata da puttini nello stile di Sanvito.

II libro

La struttura della miniatura presente all'inizio del II libro delle Georgiche è differente, in quanto la cornice di apertura del libro a tutta pagina e con la *littera*

[9] S. Maddalo, *Sanvito e Petrarca*, op. cit., p. 21 nota come l'espediente della "Q" che sembra forare la pergamena e ricomparire sia una caratteristica della decorazione di Sanvito, riscontrabile anche in altri casi, come ad esempio nella produzione della decorazione dei *Trionfi* di Petrarca.

mantiniana abitata da puttini che vi si arrampicano con nastri e una ghirlanda, corredata da grandi lettere capitali di intestazione colorate in oro e blu, si trova alla pagina affrontata (c. 27r) rispetto a quella dove è presente la miniatura. Alla c. 26v, invece, la miniatura tabellare *en bas de page*, con una piccola cornice ai bordi e inquadrata all'interno di una struttura che richiama un piedistallo marmoreo, è preceduta dall'*argumentum* tetrastico al II libro delle *Georgiche* con una più piccola *littera mantiniana* da cui pende un puttino che siede sulla cornice della miniatura. Il soggetto rappresenta la vendemmia, tema principe del libro, con alcuni vendemmiatori rappresentati sulla sinistra, al di sopra di una collina separata del resto dell'ambientazione da un fiume, i quali raccolgono interi e succosi grappoli d'uva dalle vigne e li ripongono in un grande cesto ai loro piedi. Sulla destra un uomo sale su un albero con una grande e alta scala e un'altra figura raccoglie alcuni frutti caduti a terra. La scena è rappresentata con grande vivacità espressiva e varietà coloristica, con dettagli altamente raffinati come piccoli puntini dorati a ravvivare le foglie e i frutti. La roccia della collina è estremamente realistica e dipinta nei suoi dettagli, prevedendo persino il suo riflesso nel fiume, così come succede per i dettagli degli alberi, delle acque leggermente mosse del fiume, dello sfondo della pianura con le coltivazioni, i cespugli, gli alberi che contribuiscono a creare una rappresentazione di un paesaggio rigoglioso e *felix*.

III libro

La cornice esterna che inquadra l'intestazione del nuovo libro, il suo incipit e la miniatura tabellare - a sua volta inquadrata in una cornice color bronzo - ritorna alla c. 37r. Alla pagina affrontata, c. 36v, si trova in basso la rubrica e l'*argumentum* tetrastico pseudo-ovidiano con una piccola lettera mantiniana decorata. L'illustrazione raffigura vari momenti dell'allevamento: da sinistra a destra vari gruppi di figure sono impegnati nel condurre al pascolo le pecore, tosarle, mungere le capre davanti a una fattoria chiusa da un piccolo cancello; sullo sfondo altri gruppi di animali, tra cui pecore, montoni e cavalli, e su una

collina due pastori che richiamano la struttura della prima *ecloga*, con un pastore seduto che suona il flauto con ai piedi un cagnolino e un altro in piedi che tiene il bastone rurale. In alto a destra è il profilo di una città fortificata con alte torri che, infatti, avevamo visto più in piccolo anche nella prima miniatura del codice. Anche qui la scena è resa in maniera mirabilmente vivida e felice e tanti dettagli arricchiscono lo stesso testo virgiliano, come le pecore che si gettano nel fiume per attraversarlo, i vari personaggi rappresentati ognuno in una diversa azione, i quali suggeriscono l'idea di una vita operosa e attiva che produce ricchezza e *ubertas*.

IV libro

La fine del III libro delle *Georgiche* è compreso nella cornice alla c. 47v, prima dell'*argumentum* tetrastico che precede la miniatura tabellare in una cornice che riproduce una struttura marmorea rosa-violacea e seguita dalle consuete lettere capitali per l'intestazione e l'inizio del libro IV, la cui lettera iniziale è una *littera mantinana* più grande rispetto a quella dell'*argumentum*, anch'essa *mantiniana*. Una scelta del genere è dovuta all'esigenza pratica di sfruttare ogni spazio del codice, dato che prevedere una cornice alla pagina successiva avrebbe reso necessario lasciare una pagina quasi interamente bianca. Il soggetto della raffigurazione al centro tra *argumentum* e *incipit* del libro, come usuale per il IV libro, è l'apicoltura, rappresentata attraverso una fila di arnie sulla destra e alcuni apicoltori che lavorano ad esse sullo sfondo. Uno di essi ha acceso un grande calderone fumante, forse in riferimento ai rimedi per la moria delle api dei vv. 264-266 che consigliano di bruciare del mostro fino a farlo raggrumare, mentre in primo piano a sinistra, sotto le foglie di un albero da cui si invola uno sciame, altri apicoltori suonano cimbali dorati, come quello che troviamo anche nel manoscritto di Dijon 493 o nell'Harley 5261. Anche qui la scena, al posto di preferire la rappresentazione di un unico soggetto, sceglie la varietà delle azioni di cui narra Virgilio arricchendole di dettagli che rendono viva e varia la rappresentazione.

Eneide

Una pagina quasi del tutto bianca viene lasciata alla c. 58r, riempita solo dagli ultimi cinque versi delle *Georgiche* e dalla rubrica con il *finit*. Se normalmente, come abbiamo visto anche ad esempio nel caso dell'ultimo libro delle *Georgiche*, si preferisce non lasciare troppi spazi bianchi, in questo caso la cesura fascicolare tra la c. 58 e la c. 59 sottolinea l'esigenza di separare anche visivamente l'*Eneide* dalle altre due opere. In generale, con l'*Eneide*, ad apertura dei nuovi libri e per le necessità dettate da un *argumentum* decastico, accompagnato a volte dal monostico, e che quindi si estende per più versi rispetto a quelli più facilmente gestibili delle *Georgiche*, il trattamento degli spazi bianchi è più elastico, prevedendone in misura maggiore. All'apertura della pagina successiva, alla c. 58v, sono affrontati marcando in modo molto forte l'apertura di una nuova sezione da un lato gli elementi paratestuali di introduzione dell'*Eneide* e dall'altro l'*incipit* dell'opera. La c. 58v presenta, introdotti da due piccole lettere mantiniane decorate, il *De XII libri Aeneidos* ("*Primus habet lybicam veniant ut Troes in urbem…*") e gli *argumenta* monostico e decastico pseudo-ovidiani al primo libro dell'*Eneide*.

I libro

Diversi momenti sono rappresentati nella bellissima miniatura che apre l'*Eneide* alla c. 59r.

Alla c. 59r la miniatura compare all'interno di una grande cornice che inquadra l'intera pagina e che rappresenta una struttura bronzea con candelabri e ghirlande, alla cui base due putti reggono lo stemma che abbiamo trovato in precedenza, insieme ad un agnello. Due donne dalle svolazzanti vesti classicheggianti, utilizzate come cariatidi all'interno delle colonne laterali della decorazione, tengono anch'esse un agnello in grembo. Al di sotto della miniatura grandi lettere capitali colorate sono utilizzate per l'intestazione, seguite dal preproemio "*Ille ego*", introdotto da una lettera mantinana decorata, ma più

piccola di quella presente alla "A" di *Arma*, e quindi significativamente inserito, ma non interpretato quale reale *incipit* dell'*Eneide*. La "A" è a sua volta abitata da puttini che giocano con un agnello. Nella miniatura, il mare domina la rappresentazione. Sullo sfondo, a sinistra, una città in rovina dalle mura e dalle abitazioni crollate ricorda il destino infelice di Troia, da cui partono nere navi che alludono ai tristi esili dei suoi esuli. Anche il cielo sopra di essa, scuro di nubi, sembra alludere all'infelicità e alla desolazione della città, oltre che alla tempesta (con un possibile richiamo alla scena sottintesa di Giunone che chiede a Eolo di scatenare i venti sulle navi dei Troiani). In una piccolissima isoletta posta davanti alla città, ma in primo piano, sono sbarcati da una nave lì ancorata due uomini, Enea ed Acate: entrambi hanno lo sguardo sollevato al cielo, verso uno sciame di cigni che una cacciatrice con arco e frecce, ovvero Venere in clandestinità con i lunghi capelli biondi sciolti (v. 317) e una veste verde e bianca lunga fino ai piedi, vista di spalle, indica in alto nel cielo che fa da specchio al mare. I sette cigni (e non *bis senos*, come secondo il v. 393 confermato dal manoscritto stesso alla c. 68r) volano accalcati nella parte sinistra del cielo, a simboleggiare il buon presagio di Giove, rivelato dalle parole della madre di Enea in incognito che annuncia al figlio il salvataggio dei compagni naufraghi. Le stesse due figure di Acate ed Enea, negli stessi abiti (Acate con una corazza blu, scudo ed elmo d'oro, Enea rivestito di una toga rossa che gli copre l'armatura) compaiono a destra, supplici dinanzi alla regina Didone, con una lunga veste rosa, i capelli sciolti e la corona, che li accoglie nella sua terra, la cui città è rappresentata dietro attraverso un'alta porta marmorea ornata di colonne con elementi dorati, mura con pennacchi e una torre, dietro cui ormeggiano alcune navi nere superstiti.

II libro

Il primo libro dell'*Eneide* termina alla c. 72v. L'introduzione al libro successivo attraverso gli *argumenta* monostico e decastico è presentata alla c. 73r in una modalità inconsueta: il monostico, introdotto da una piccola lettera

mantiniana decorata, è separato dal decastico, che compare con una più grande lettera mantiniana decorata solo dopo una rubrica (*quae secundo Aeneidis libro contineantur*) in lettere capitali blu e oro. Alla c. 73v è presente, all'interno di una cornice più sobria con corni, ghirlande e gli immancabili agnelli, una miniatura che ricorda molto vicino la miniatura corrispondente del manoscritto Riccardiano 492 alla c. 80r, sebbene orientata specularmente: la scena in primo piano è quella in cui i Troiani, ingannati dalla perfidia dei Greci, trascinano dentro la città il Cavallo di Troia dopo averne abbattuto le mura, di cui sono presenti i mattoni accatastati a terra in primo piano, mentre un personaggio con la lunga barba e un alto cappello rosso, probabilmente Laocoonte, guarda alla vicenda con apprensione, in disparte insieme a un'altra figura con le mani giunte in alto che è probabilmente Cassandra[10]. I due personaggi ricordano molto quelli rappresentati in disparte anche nel manoscritto Riccardiano e la cui didascalia li identifica come *Hyparus* e *Deifebus*.

Sullo sfondo la città di Troia già è mostrata come sarebbe stata poco dopo: alcuni Greci, tra cui uno che regge un'insegna rossa su un cavallo nero, entrano dal ponte calato della città attraverso una porta, mentre gli alti tetti di Troia già bruciano e sono devastati dall'incendio che la distruggerà dalle fondamenta. I due momenti sono mirabilmente presentati nella stessa immagine.

Più in basso, l'iniziale decorata "C", posta all'interno di un riquadro con doppio bordo ornato e disegnata come una *littera mantiniana*, mostra la celebre e immaginifica illustrazione con Enea che solleva sulle spalle il vecchio padre e tiene per mano il piccolo Ascanio. Il ginocchio e il corpo piegati in avanti di Enea rappresentano la fatica del suo prossimo viaggio, mentre Anchise, avvolto in un mantello rosso svolazzante e una veste verde, sembra guardare indietro, preso già dalla nostalgia della sua patria. Al loro fianco il giovane Ascanio, afferrato per una mano dal padre. Si tratta dell'unica lettera istoriata del manoscritto, che per il resto preferisce la forma della miniatura tabellare d'apertura. Con ogni

[10] Cfr. Saxl – Meier, *Catalogue*, op. cit, p. 243.

evidenza il soggetto è stato ritenuto particolarmente significativo, tanto da alterare in questo caso la concezione stessa della decorazione del manoscritto, che prevede miniature d'apertura e *litterae mantinianae* unicamente decorate.

III libro

Al principio del libro III, dopo l'*argumentum* introdotto da una piccola lettera mantiniana decorata, questa volta unicamente decastico, con omissione del monostico, inizia alla c. 87v e continua per gli ultimi quattro righi alla c. 88r. Qui il soggetto della miniatura, presentata dopo la fine dell'*argumentum* e prima dell'intestazione con le consuete lettere capitali colorate è, in realtà, un soggetto del V libro. Probabilmente la sua collocazione in questo luogo è dovuta al potere di trazione della vicenda della morte di Anchise, ricordata nell'ultimo verso dell'*argumentum* e i cui giochi funebri saranno raccontati due libri più in là. Compare qui infatti in primo piano, alla presenza di un gruppo di astanti, la lotta di pugilato tra i nudi Darete ed Entello. L'episodio così raffigurato crea qualche perplessità interpretativa, in quanto al V libro, come vedremo, il pugilato è rappresentato tramite una lotta con una frusta che vediamo anche nel manoscritto dell'Escorial S II 19 e nell'Harley 5261, in rappresentazione dei *caestus* che sono in realtà guantoni da pugilato; la variazione consiste nel fatto che essa è attaccata all'estremità di un lungo bastone. Sembrerebbe quindi che nel luogo designato ci sia un fraintendimento in più codici del passo virgiliano, che viene qui reintegrato, ma fuori contesto, nella sua interpretazione corretta. A terra sulla destra sono posati una corazza e uno scudo, che non corrispondono però al premio promesso al vincitore, rappresentato da una spada e un elmo.

Sullo sfondo della vignetta, a sinistra vediamo una nave nel mare, che può essere sia allusione ai viaggi per mare del III libro sia allo sbarco in Sicilia del V, allo stesso modo la presenza di un altare per i sacrifici sulla destra può essere interpretato come quelli del V libro portati avanti da Aceste per Anchise oppure ai sacrifici che Enea preparava offrendo un toro sul lido prima di trovare il cadavere di Polidoro. La scena è estremamente vivace: sulla nave almeno sei

uomini sono impegnati in azioni varie, con gli alberi, le vele e l'ancora; a terra, nella scena del sacrificio sullo sfondo, mentre un uomo in piedi osserva la scena l'officiante vestito con un mantello viola che gli copre anche la testa versa del vino sulla fronte del toro, che sta per essere colpito da un uomo sulla destra, che già solleva l'ascia dietro di sé, mentre dietro l'altare bruciante un uomo vivifica le fiamme a cui un'altra figura sulla destra sta per aggiungere i rami raccolti, che carica sulle spalle. Due gruppi di due e tre uomini osservano atteggiando le mani e le braccia a un vivace dialogo la gara di pugilato, resa plasticamente attraverso i due uomini che sono rappresentati nello sforzo del movimento mentre si afferrano per le mani e le braccia l'uno con l'altro.

Più in basso la "P" iniziale è una *littera mantiniana* ornata con i puttini nello stile di Sanvito.

IV libro

Alla c. 101r è inserito l'*argumentum* monostico pseudo-ovidiano e la prima parte del decastico, confermando l'andamento abbastanza altalenante delle scelte – o delle necessità – relative all'inserzione del monostico – una volta inserito a parte con iniziale decorata, una volta omesso o ancora semplicemente integrato nel decastico. La vignetta al principio del IV libro è un mirabile riassunto degli episodi fondamentali del libro. Collocata alla c. 101v, dopo gli ultimi tre righi dell'*argumentum* e nella consueta organizzazione della pagina con cornice e *littera mantiniana* per l'iniziale del libro, sono molti i dettagli che si lasciano scorgere per arrivare all'esito infelice della vicenda amorosa, con Didone che in primo piano, dal di sopra di un'alta pira collocata all'aperto tra piedistalli e mezze colonne crollate secondo uno stile pittorico antichizzante, si getta su una lunga spada che tiene con una mano puntandola al petto, in un gesto teatrale denso di *pathos* che le fa sollevare l'altra mano come un'eroina tragica alla presenza, sulla pira, della corazza dell'amato ormai partito, secondo i vv. 630-666. Dietro di lei, come se si trattasse delle immagini che animano i ricordi dell'ultimo momento della sua vita, è rappresentata la caccia (vv. 129-159) galeotta dell'incontro

amoroso con Enea, alla presenza di molti uomini armati di lance, cani e prede che si inseguono con pose plastiche lungo tutta la larghezza dell'illustrazione. Sulla sinistra, l'eroe e la regina a cavallo trovano riparo in una grotta (vv. 160-168), secondo una scena spesso rappresentata in modi simili. Sullo sfondo, nel mare, speculare alla scena in primo piano e causa di essa, la nave di Enea si allontana (vv. 571-583) dalla città di Didone e dalla reggia che spicca sulla destra nel suo bianco marmoreo. Da notare il dettaglio stilistico della *littera mantiniana* dell'inizio del libro, che presenta due leoni l'uno di fronte all'altro i cui volti, incontrandosi al centro, ne formano uno solo.

V libro

L'*argumentum* alla c. 114v, monostico e decastico, presenta nel decastico alcuni elementi stravaganti, tra cui inversioni di versi, varianti o errori, ma soprattutto un verso in più (*tum natum Anchises solatur noctis in umbris*) che è presente in parte della tradizione come variante del v. 7, ma a cui viene qui semplicemente aggiunto. Il dato tuttavia più interessante è l'assenza di *Iris tum* (o *nam*) al v. 5, a cui viene sostituita la variante *nutricem*, in riferimento a Beroe. Viene quindi, di fatto, eliminata la presenza di Iride all'interno dell'*argumentum* e, come si vedrà, anche nella miniatura, dove la sua presenza sarà sottintesa sebbene sia presente l'episodio in cui è coinvolta.

Più episodi sono rappresentati anche nella miniatura che apre il V libro, rappresentata in alto all'interno di una cornice e di una organizzazione della pagina alla c. 115r che abbiamo già visto nei casi precedenti. Il tema è, complessivamente, quello dei giochi funebri in onore di Anchise: nell'isola rappresentata in primo piano assistiamo, da sinistra a destra, alla gara di tiro con l'arco (vv. 485-544) alla cui destra all'estremità della miniatura è presente un bersaglio classico e non una colomba, al pugilato (vv. 362-484) nella sua interpretazione con le fruste dotate di tre sfere metalliche ancorate a un bastone, alla corsa a piedi, in cui si sfidano solo due guerrieri e niente è rappresentato secondo i dettagli dei vv. 286-361, in cui gli sfidanti sono cinque e Niso, caduto,

fa scivolare anche il rivale Salio per permettere la vittoria di Eurialo. Dietro di loro, oltre una piccola baia, le donne troiane sono rappresentate nell'atto dell'incendio delle navi (vv. 603-663): dalla nave ormeggiata, infatti, avvampano alte fiamme rosse che la avvolgono completamente fino alla cima dell'albero. Le donne sono rappresentate in una corsa concitata che esprime icasticamente la momentanea follia in loro gettata da Iride e dovuta alle molte peregrinazioni per mare e alle molte sofferenze di cui non vedono la fine. Nel mare, sullo sfondo, due grandi navi davanti alla quale è ferma una piccola barchetta con un uomo che osserva alludono forse alla regata (vv. 139-285).

VI libro

La c. 131r contiene gli *argumenta* monostico e decastico con un'unica lettera *mantiniana* che apre il monostico. Anche la miniatura tabellare collocata al principio della c. 131v riassume in un'unica immagine molti episodi del VI libro dell'*Eneide* collocati all'interno degli Inferi. La vignetta è collocata all'interno di una cornice simile a quelle viste in precedenza, con un'intestazione in grandi lettere capitali in oro, blu, rosso, verde e viola e una grande *littera mantiniana* decorata. Il regno dell'oltretomba è rappresentato con colori chiari e spazi aperti, senza che elementi particolarmente inquietanti ne marchino le pene o evidenzino che si tratta di un mondo sotterraneo o privo di luce. La vicenda è narrata secondo un dispiegamento spaziale delle vicende non lineare. La prima scena è rappresentata quasi al centro della miniatura, in cui la Sibilla ed Enea, con il braccio alzato a mostrare il ramo d'oro (che quindi non è mostrato dalla Sibilla come secondo il v. 406), incontrano un Caronte sulla sua barca nell'Acheronte che è rappresentato nudo, con barba e capelli bianca, ma perfettamente umanizzato e senza dettagli che ne amplifichino i connotati infernali come lo sguardo di fiamma e le vesti lacere dei vv. 298-301. Si tratta di una rappresentazione della sua "verde" vecchiaia (la *cruda deo viridisque senuctus* del v. 304) che sembra riproporre un modello umano classicheggiante, sebbene di un anziano. Oltre il fiume, in primo piano, Enea e la Sibilla incontrano, alla

porta della torre infernale con tre cinte (v. 549) al di sopra della quale è collocata Tisifone[11] seduta (v. 555), con tridente e corona, un Cerbero nero con tre teste che sembra colto nell'atto di saltare. È Enea e non la Sibilla che gli lancia l'*offa* incantata, ancora nella sua mano alzata (vv. 416-423). Cerbero si trova quindi all'ingresso della porta del Tartaro.

Sulla sinistra, al di sopra di un'altura, Enea e la Sibilla incontrano Museo (v. 667) che, con la lunga barba bianca e un libro stretto al petto in rappresentazione della sua figura di poeta mitico, indica più in là, nel punto più alto, Anchise con una lunga barba bianca, appoggiato a un bastone, che a sua volta indica una folla di anime indistinte e nude accanto a lui (vv. 679-682).

VII libro

Entrambi gli *argumenta* con un'unica *littera mantiniana* sono presentati alla c. 148r. Alla c. 148v la miniatura tabellare inquadrata in una cornice e con una struttura simile alle altre rappresenta i diversi momenti salienti del VII libro dell'*Eneide* senza seguire con precisione un ordine cronologico-spaziale. Sullo sfondo nel mare una nave ricorda Nel gruppo di Troiani seduti sulla sinistra in un prato sotto i rami di un albero sulla riva (vv. 107 - 111), con una tovaglia piena di vivande, coppe e vasi, alcuni seduti e alcuni in piedi, possiamo riconoscere la scena profetizzata dall'Arpia Celeno nel libro III: i Troiani mangiano le mense, come sottolineeranno le parole di Ascanio al v. 116.

In primo piano al centro un giovane Ascanio con l'arco colpisce il cervo di Silvia, che fugge con una freccia nel petto verso sinistra. Sulla destra della vignetta è rappresentata per due volte la Furia Aletto: prima emerge nuda dal terreno con le ali appuntite e la testa serpentina con un corno da cui esce fuoco, poi al di sopra di una collina rocciosa – e non dall'alto tetto di una capanna – suona il corno di guerra dei vv. 511-512 (*de culmine summo* / *pastorale canit signum cornuque recuruo*) mentre le ali e i serpenti vibrano al vento.

[11] Cfr. ivi, p. 243 in cui la figura è interpretata come una statua di Plutone.

VIII libro

Alla c. 164r la miniatura tabellare, posta in alto all'interno della cornice che inquadra la pagina d'inizio dell'VIII libro, rappresenta vari momenti senza tener conto della loro distanza temporale dopo gli *argumenta* della c. 163v. Sullo sfondo la nave dei Troiani che risale il Tevere è rappresentata due volte, una volta in viaggio, una volta mentre viene ormeggiata sulla riva, dove i Troiani sbarcano e si fanno incontro a Pallante. Poco più avanti, di fronte a una casa modesta che rappresenta Pallanteo, Enea stringe le mani e si china dinanzi al re Evandro, rappresentato come un anziano uomo coronato, tenendo tra le mani un ramo di ulivo che aveva portato (v. 116) in segno di pace.

L'antefatto della vicenda è narrato in primo piano sulla sinistra, dove Enea dorme sulla riva secondo i vv. 26 – 30, quindi quasi all'inizio del libro: è lì che il dio Tevere, comparendogli in sogno in mezzo ai rami di pioppo, gli profetizza la fondazione di Alba in quella terra e gli intima di cercare l'alleanza degli Arcadi che vivono nella vicina città di Pallanteo. Tuttavia, vicino a lui non è rappresentato il dio Tevere, ma Venere che poggia sotto l'albero uno scudo e una corazza d'oro, simbolo delle armi che Vulcano forgerà per l'eroe troiano, consegnate a lui dalla madre solo ai vv. 608 – 625, in un momento cronologicamente lontano da quello del sogno, ma qui unito in un unico gruppo all'antefatto della vicenda.

IX libro

La stessa *mise en page* del libro precedente (*argumenta* a sinistra e cornice con miniatura alla pagina di destra) è presente al principio del libro IX. L'infuriare della battaglia tra Troiani e Rutuli è rappresentato vividamente nella miniatura alla c. 178r. All'interno di un recinto ligneo una folla di guerrieri si accalca: scudi, spade, bastoni, lance, flagelli, un uomo a terra sul suo scudo in

una pozza di sangue, tutto indica la concitazione della battaglia che imperversa dal v. 498, dopo l'urlo della madre di Eurialo, fino alla fine del libro[12].

Sulla sinistra, nel fiume Tevere, Turno cerca di scappare dal campo e dall'assalto dei Teucri: al v. 815 balza con un salto nel fiume con l'armatura ancora addosso.

X libro

Alla c. 193v la miniatura tabellare inquadrata nella cornice al principio del libro X è divisa in due sezioni speculari: in alto quella divina, in basso quella umana. Giove è seduto al di sopra delle nuvole con la corona e lo scettro, in posizione di potere, circondato da Mercurio alla sua sinistra, Bacco, Cerere e Marte alla sua destra. Alla sinistra del gruppo di divinità Venere e Giunone sono rappresentate in una posizione affrontata, con le mani alzate e con una gestualità di estrema concitazione che rappresenta il loro litigio: si tratta del contrasto delle due dee che prendono la parola alla presenza delle altre divinità e del padre degli dèi ai vv. 16 – 95.

In basso, continua a infuriare la battaglia; questa volta non nel recinto che rappresenta il campo dei Teucri, ma in aperta campagna. Sono rappresentati tre episodi principali, distinti in due gruppi di scene: alla sinistra, Enea è colto nell'atto di uccidere Mezenzio (vv. 875 - 908), rappresentato come un anziano canuto sul suo cavallo Rebo, anch'esso colpito da una freccia nel capo da cui sgorga sangue, mentre alla sua sinistra è già caduto il figlio Lauso, alla presenza di altri tre soldati non meglio identificati. Sulla destra, invece, Turno uccide Pallante, riverso a terra in una pozza di sangue, con la spada caduta accanto a lui, mentre Turno incombe con la sua arma per prenderne il bottino (vv. 479 - 500).

I due *argumenta* sono presentati alla c. 193r.

[12] Saxl – Meier, *Catalogue*, op. cit., p. 244, in cui si ritiene che sia la rappresentazione dello scontro tra Pandaro e Bizia.

XI libro

Alla c. 210v la miniatura tabellare caratterizzata da una struttura della pagina analoga a quelle precedenti, con gli *argumenta* presentati nel *recto* precedente, mostra i due episodi considerati più significativi del libro, ovvero sulla sinistra il corteo funebre per Pallante, trasportato su una lettiga dai guerrieri troiani e arcadi e seguito da una folla di penitenti vestite in nero che caratterizzano anche altre raffigurazioni (vv. 59-99), sulla destra Enea che consacra le armi di Mezenzio ponendole su una quercia (vv. 1-11).

XII libro

Sullo sfondo della città dei Latini che si vede in lontananza su un'altura a destra, mentre una folla di guerrieri a piedi e a cavallo osservano la scena con concitati gesti di partecipazione emotiva secondo i vv. 928 – 929 (*consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit / mons circum et uocem late nemora alta remittunt*), Enea al centro della scena conficca la sua lancia nel collo di Turno, morente a terra in una pozza di sangue, lo scudo al suo fianco. Il testo virgiliano al v. 950 specifica che Enea colpisce Turno *sub pectore*. La miniatura è collocata alla c. 227v, dopo gli *argumenta* del *recto* precedente, ed è l'ultima del codice.

I.2.5 Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.E.6

Il manoscritto IV.E.6 appartiene a quella tradizione di manoscritti virgiliani che contengono unicamente l'*Eneide*, preceduta dagli *Argumenta* pseudo-ovidiani, *monosticha* (non sempre presenti) e *decasticha* e dal cosiddetto preproemio "*Ille ego*…". Il codice *in-folio* membranaceo è in scrittura semigotica; una annotazione del Montfaucon[1] alla c. 1r specifica "250 ann." ed è generalmente attribuito al periodo a cavallo tra il XIV e il XV secolo[2] e a un ambiente di produzione dell'Italia settentrionale[3]. Presenta 24 miniature divise tra le 12 delle iniziali degli *Argumenta*, le quali rappresentano varie figure umane presentate a mezzo busto, di profilo o di fronte, e le 12 vere e proprie iniziali figurate dei singoli libri, che interessano la nostra trattazione, le quali invece sono delle rappresentazioni del contenuto dei XII libri dell'*Eneide*; se ne aggiunge una, con una figura di profilo, a c. 1r, accanto alla quale è presente il falso proemio dell'*Eneide*, che è quindi in questo come in altri casi considerato un elemento paratestuale alla pari degli *Argumenta* e non un vero e proprio proemio come nel caso del ms. IV.E.25 conservato anch'esso nella Biblioteca Nazionale di Napoli; un'altra, ovvero lo stemma, sempre a c. 1r, che rappresenta un drago rampante. Il codice presenta alcune note marginali e interlineari di mani diverse ma che sembrerebbero coeve[4], ha margini ariosi e nella maggior parte dei casi richiami alla fine dei fascicoli, prevalentemente quinioni, tranne l'ultimo che prevede un

---

[1] Lo stesso tipo di annotazione si trova nel ms. latino 6 ex viennese, proveniente come questo dalla Biblioteca di San Giovanni a Carbonara, dove è annotato "700 ann.", cfr. D. Gutiérrez, *La Biblioteca di San Giovanni a Carbonara di Napoli* in «Analecta Augustinana», XXIX, 1966, p. 81 e p. 163. Il Montfaucon annotò una serie di manoscritti in quella biblioteca.

[2] *Virgilio: bimillenario virgiliano. Mostra di manoscritti e libri a stampa.* Catalogo a cura di Silvana Acanfora Quintavalle, "I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli", 1981, p. 26. Cfr. anche Jannelli C., *Catalogus Bibliothecae Latinae veteris et classicae manuscriptae quae in regio Neapolitano Museo Borbonico adservatur,* Neapoli 1821, CCVI.

[3] Come ricavabile da un'informazione orale di Teresa D'Urso. B. Pasquier, *Virgile illustré: De la Renaissance à nos jours en France et en Italie*, Parigi, J. Touzot, 1992, p. 15 è considerato di influenza meridionale.

[4] *Virgilio: bimillenario virgiliano*, op. cit.

bifolio in più per permettere di completare il poema e di annotare, sulla c. 182v, una genealogia di Enea.

Enigmatiche risultano le immagini in forma di ritratto premesse a ciascun *argumentum*, che non sembrerebbero alludere a personaggi del testo. Vengono riproposte in diverse pose e potrebbero alludere a una funzione narrativa, o essere la ripresentazione della figura del poeta che viene presentato alla c. 1r nella miniatura vicina al preproemio.

I libro

L'iniziale del libro primo miniata a c. 1r è particolarmente rovinata, tanto che la figura in essa contenuta risulta solo parzialmente visibile. In primo piano è presente un edificio grigio, dal quale esce un cavallo sormontato da una figura di cavaliere parzialmente erasa, probabilmente in riferimento alla parte "iliadica" dell'*Eneide* e alle guerre di Enea visto come cavaliere e combattente. Sullo sfondo, invece, a rappresentazione della parte "odissiaca" del poema, una nave a vela solca il mare sullo sfondo di un cielo blu scuro. Sulla nave è presente il simbolo di una croce forata di nero. In basso è presente uno stemma, anch'esso visibile solo parzialmente, con una figura che sembrerebbe un dragone e definita "drago rampante" nel *Catalogo virgiliano*, con uno stemma bandato di rosso e di un altro colore indefinibile per lo stato della miniatura.

II libro

Il libro secondo, a c. 15r, presenta una raffigurazione che nelle linee tematiche è consueta, perché rappresenta probabilmente il banchetto di Enea e Didone. Le due figure, tuttavia, sono sedute su un ampio scranno di legno e incoronate come se Enea fosse rappresentato già come re e novello marito della regina Didone. Nella scena sembrerebbe in realtà entrare qualche elemento esterno a cui probabilmente il miniatore allude, fondendolo nella resa dell'episodio virgiliano, quando che fa sì che lo stesso Enea sia rappresentato come un re in là con gli anni, dalla barba bianca, e che al cospetto delle due figure

ne compaiano altre due, di cui una di spalle che sembrerebbe inginocchiata davanti alla coppia regale e un'altra di profilo. Il secondo libro presenta anche una particolarità nell'ordine del *monostichum* dell'*argumentum*, incorporato all'interno del *decastichon* tra il v. 7 e il v. 8.

III libro

Il libro terzo presenta una miniatura nell'occhiello dell'iniziale "P" alla c. 29v. La scena a cui si allude è probabilmente quella dello sbarco in una delle terre dove si recano gli esuli da Troia; sono infatti rappresentati cavalieri, probabilmente Enea, raffigurato come anziano con la barba bianca, e Ascanio, un giovane incoronato dai capelli biondi che porta con sé una bandiera; sullo sfondo la stessa nave a vela che compare nel primo libro.

IV libro

Il libro quarto, in cui manca il *monostichum*, rappresenta a c. 42v la consueta scena del colloquio tra Didone e Anna, entrambe sedute. Didone ha il viso tra le mani, mentre Anna ha un velo sui capelli e le mani sulla veste. Il quarto libro sembra essere tra quelli che presentano meno oscillazioni, dal momento che è, come ci aspetteremmo, sempre Didone a dominare la scena.

V libro

A c. 55v l'iniziale istoriata del libro V rappresenta una scena di sbarco, presumibilmente in Sicilia. Da una nave su cui sono presenti tre uomini scende Enea, rappresentato nuovamente come un uomo barbuto con un lungo mantello, l'armatura e la corona. Sulla nave è presente nuovamente il simbolo della croce forata di nero.

VI libro

Il libro VI presenta a c. 71v una rappresentazione che si ferma all'ingresso degli Inferi, senza lasciarci entrare nella rappresentazione visuale del mondo

dell'oltretomba. Enea, incoronato e armato, si rivolge a una donna che è chiaramente la Sibilla, rappresentata però come una sorta di Madonna incinta, con un lungo velo bianco e una veste verde coperta da un mantello blu. Enea sembra raffigurato nel gesto di prenderle la mano. A terra è presente un grosso squarcio nel terreno, da cui fuoriescono fiamme. Lo squarcio che rappresenta chiaramente l'ingresso negli Inferi sullo sfondo di un paesaggio montuoso.

VII, VIII e IX libro

I libri settimo, ottavo e nono presentano, rispettivamente a c. 88r, 103r e 116v delle raffigurazioni molto simili nella modalità di esecuzione. Si tratta di figure di cavalieri che prima entrano in un edificio, probabilmente in allusione all'ambasceria a Latino; poi sono schierati dinanzi a quello che dovrebbe essere Enea così come l'abbiamo visto rappresentato nel manoscritto. Nell'iniziale del nono libro la scena è di battaglia: in primo piano i cavalieri schierati, di cui quelli che compaiono per primi sembrano combattere; uno degli uomini conficca la propria lancia nel nemico che ha di fronte.

X libro

A c. 131v la grande "P" miniata con cui inizia il libro decimo presenta una didascalia che ci lascia capire chi sia la figura seduta su uno scranno, con lunga barba, due dita alzata e corona e colletto dorato: si tratta di Giove, come mostra la banda sospesa sopra la sua testa che reca la scritta "Iupiter". Davanti a lui sono presenti tre uomini che non sembrerebbero avere attributi regali; tuttavia è probabilmente la raffigurazione del concilio di Giove.

XI libro

La stessa figura dell'iniziale precedente sembrerebbe comparire nell'iniziale istoriata del libro undicesimo, a c. 148r, al di fuori di una grande tenda su sfondo di roccia e alberi e circondata come prima da alcuni uomini, tra cui uno, a destra, sembrerebbe rivolgersi a lui.

XII libro

La grande “T” del libro dodicesimo, a c. 165r, non potrebbe che rappresentare il duello finale tra Turno ed Enea. Tuttavia, la scena di battaglia sullo sfondo lascia emergere, in primo piano, due cavalieri e a destra e due a sinistra; la figura in primo piano a sinistra, probabilmente Turno, ha ricevuto un colpo di spada al collo e riesce in contemporanea, secondo la raffigurazione qui presente, a colpire il nemico alla coscia con la propria spada.

I.2.5 Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.E.12

Il manoscritto pergamenaceo *in-folio* IV.E.12 presenta 17 iniziali istoriate, una in apertura delle *Bucoliche*, quattro per i libri delle *Georgiche* e 12 per l'*Eneide*. Il codice è corredato di molti elementi testuali spesso annessi al testo virgiliano, come i *Monosticha Basilii*, gli *Argumenta* pseudo-ovidiani, la *Praefatio Aeneidos* e, alla fine, l'*Epitaphium Vergilii*.

Oltre alla scrittura umanistica[1], abbastanza calligrafica, elementi di datazione del manoscritto sono sia i fregi a bianchi girari sia le miniature attribuite a una mano vicina a quella di Filippo di Matteo Torelli[2], che colloca idealmente il manoscritto in area fiorentina, almeno a livello di produzione.

La datazione è riferita a un periodo che si colloca tra gli anni '60 e la metà degli anni '70 del Quattrocento sulla base dell'attribuzione al miniatore che dal manoscritto prende il nome di "maestro del Virgilio di Napoli[3]". Il miniatore sembrerebbe essere un artista che lavora in proprio, senza essere inquadrato all'interno di una bottega e senza avere un contesto di collaborazione alle sue spalle[4]; soprattutto, l'attività di miniatore non sarebbe la sua primaria

---

[1] N. Barone, *Notizia della scrittura umanistica nei manoscritti e nei documenti napoletani del XV secolo*, in «Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», XX, Napoli, 1899, pp. 1-11.

[2] Per l'identificazione della scuola del miniatore, identificato come fiorentino, cfr. *Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia, Roma. Catalogo redatto a cura di G. Muzzioli, Firenze, Sansoni, 1953,* p. 314, n° 496; *Virgilio. Mostra di manoscritti e libri a stampa. Catalogo a cura di Silvana Acanfora Quintavalle*, "I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli", 1981, p. 33-34, ma soprattutto A. Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 2 voll., 1985, vol. I, pp. 33-37; l'attività del miniatore, soprannominato Pippo, è documentata dal 1438-39. La sua attività, oltre che relativa ai codici liturgici, si estende anche ai codici umanistici e classici in cui però ritroviamo complessivamente meno illustrazioni, ma bianchi girari e i suoi tipici putti. Si segnala anche un Virgilio miniato dal Torelli con bianchi girari e uccelli fantastici conservato ora a Bruxelles, Bibliothèque Royale. Ms. IV 229, copiato da Gherardo del Ciriagio.

[3] Cfr. Garzelli, *Miniatura fiorentina*, op. cit., pp. 49-50.

[4] Ivi, p. 49., in cui si evidenzia lo stesso tipo di situazione per altri manoscritti da lui miniati, come "il Livio della Collezione del Viscount Coke di Holkham Hall (ms. 351), un Petrarca della

specializzazione artistica, ma sembrerebbe piuttosto un ambito al quale si dedica in maniera sporadica, per pochi codici e pochi anni. Tuttavia, "i numerosi capilettera dei frontespizi e degli inizi dei libri con il loro intento di illustrare pungentemente le vicende dell'Eneide, sono rivelatori di una già saggiata e prolungata esperienza di artista di medi e piccoli formati[5]".

Lo stemma raffigurato a c.1 rappresenta un liocorno rosso ed è incastonato in una ricca pagina riccamente ornata con elementi zoomorfi e antropomorfi, tra cui spiccano puttini alati nelle forme tradizionalmente caratteristiche dell'innovazione artistica di Filippo di Matteo Torelli, la cui produzione tuttavia non va molto oltre la metà del XV secolo, dato che la sua data di morte è il 1468. Tuttavia, la datazione del manoscritto, elemento mancante così come la mano del copista, è stata riferita a un generico XV secolo, ma anche all'inizio del XVI secolo[6]. Il manoscritto apparterrebbe al fondo Albani che confluì nella Biblioteca Reale nel XVIII secolo[7].

Bucoliche

Alla c.1r è presente una cornice a bianchi girari lungo i 4 lati della pagina, all'interno della quale sono incastonati riquadri con ritratti[8] e, in basso, lo stemma con il liocorno rosso rampante. L'iniziale è istoriata, con Titiro e Melibeo seduto alla destra e in piedi alla sinistra dell'asta della "T" in oro, in una miniatura quadrata bordata con una sottile linea nera. Sullo sfondo è visibile, in un contesto chiaramente bucolico, il profilo di una città lontana, allusione al luogo in cui

---

vendita Sotheby del 13 luglio 1977 e un Carolus Poeta dedicato a Cosimo e Lorenzo (Laurenziano 53-20)".

[5] Ibid.

[6] Cfr. anche Jannelli C., *Catalogus Bibliothecae Latinae veteris et classicae manuscriptae quae in regio Neapolitano Museo Borbonico adservatur, Neapoli 1821*, CCXII.

[7] Cfr. *Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" Napoli*, F. Romano (a cura di), in *Le grandi biblioteche d'Italia*, Firenze, Nardini, 1993, p. 146; tuttavia il manoscritto non compare tra i 219 censiti da Fossier venduti al re di Napoli e conservati alla Biblioteca Nazionale di Napoli, cfr. F. Fossier, *Nouvelles recherches sur la bibliothèque du Pape Clément XI Albani* in «Journal des Savantes», 1980, n° 1-2, pp. 161-180, p. 170 e 174 sgg.

[8] Si tratta di ritratti femminili e di un ritratto di giovanetto.

Titiro ha chiesto intercessione per mantenere i suoi campi. L'intestazione dell'opera è in oro e lettere capitali su una banda retta da puttini. Come evidenziato dalla Garzelli[9], viene accentuato (come succede peraltro in altri manoscritti) il confronto tra i due pastori, rappresentato l'uno come un principe in rappresentanza del ceto urbano, l'altro come un rappresentante del ceto rurale.

Georgiche

Libro I

Alla c. 17r la cornice a bianchi girari con puttini ed elementi fotomorfi e zoomorfi prende tre lati della pagina tranne quello esterno. In basso un puttino regge uno stemma con del fuoco che arde una verga. Anche qui una banda retta da puttini porta l'intestazione dell'opera in scrittura capitale. L'iniziale "Q" istoriata in oro e di formato quadrato presenta la scena dell'aratura del campo con due coppie di buoi, mentre una divinità bionda che discende dal cielo, dai capelli biondi e sciolti, dialoga con l'aratore: si tratta di una rappresentazione di Cerere[10] che altre volte compare in apertura delle *Georgiche*. Sullo sfondo una città si scorge in lontananza.

Libro II

Alla c. 26v la "H" in oro con una cornicetta a bianchi girari che si estende poco al di sopra e di sotto di essa presenta al suo interno tre uomini che si dedicano alla potatura della vigna, due in basso e uno arrampicato in alto, corrispondentemente al II libro delle Georgiche dedicato alla coltivazione delle piante, in particolar modo le vigne.

Libro III

[9] Garzelli, *Miniatura fiorentina*, op. cit. p. 49.

[10] Cfr. M. Perrine, *Enluminures médiévales des Géorgiques de Virgile*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», tome 107, n°1, 1995. pp. 233-329 alla p. 247.

Alla c. 37r l'iniziale "T" in oro istoriata presenta un altro episodio in apertura del III libro delle *Georgiche*: mentre sulla sinistra un fante è a cavallo, dall'asta della "T" un ragazzo aggioga due buoi, riferimento all'argomento del libro, ovvero l'allevamento. La consueta cornicetta a bianchi girari contorna l'iniziale. Sullo sfondo è visibile una città in lontananza.

IV libro

Alla c. 47v la "P" in oro, iniziale del IV libro delle Georgiche, presenta una piccola cornice laterale a bianchi girari. La raffigurazione presenta un uomo armato, che sembrerebbe essere ripreso da un contesto militare, il quale ferisce alla gamba con una lancia una bestia che entra per metà (e di cui è quindi visibile solo la parte posteriore) in un contenitore rovesciato dove probabilmente è raccolto il miele delle api, che ronzano attorno ad esso e agli altri non capovolti. Il riferimento è probabilmente ai vv. 11-18, in cui si fa presente la necessità di trovare un luogo riparato per le api. Lo sfondo consueto è quello bucolico con una città in lontananza.

Eneide

I libro

L'intestazione dell'*Eneide* a c. 59r è su una banda retta da puttini, in capitali dorate. In questo manoscritto è presente, così come nel ms. IV.E.25, il cosiddetto falso proemio o Preproemio dell'*Eneide*, che però è trattato in maniera differente dall'altro manoscritto. In questo caso, infatti, è vero che la "I" iniziale di "*Ille ego quondam*" è decorata, tuttavia la vera e propria iniziale istoriata è la tradizionale "A" di "*Arma virumque cano*", ovvero la lettera dell'inizio dell'*Eneide* così come la conosciamo. In questo caso, quindi, la scelta di istoriare questa seconda – per noi autentica - iniziale marca precisamente la volontà di riferirsi a questo come inizio dell'opera. Al contempo, però, è evidente la scelta di riportare anche il proemio alternativo, che evidentemente circolava e in qualche caso era considerato o interpretato come il reale proemio dell'*Eneide*.

Bisogna anche specificare, inoltre, che questo manoscritto presenta, oltre alle tre opere virgiliane, anche i *Monosticha Basilii*, gli *Argumenta Ovidii* con delle significative inversioni e omissioni di versi - tranne nel primo libro, in cui l'*argumentum* è sostituito dal falso proemio - e la *Praefatio Aeneidos* (e, a c. 245r, *l'Epitaphium Vergili*), preposti ai vari libri dell'opera e che ne costituiscono, come in altri manoscritti in cui sono inseriti, un elemento paratestuale di introduzione all'opera nel complesso e agli argomenti dei singoli libri. Gli *Argumenta Aeneidos* appartengono a una tradizione varia di componimenti di ambito virgiliano – ad esempio *decasticha*, *hexasticha*, *pentasticha* e così via fino ai *monosticha* – che parte dagli *Argumenta monosticha* e *decasticha*[11] che si trovano come elemento paratestuale, particolarmente ben curato, del celebre Virgilio Romano, il ms. Vat. lat. 3876. Questa parte della tradizione inizia, quindi, almeno nel V secolo, anche se non è ben definito ancora se si trattasse di componimenti creati con una funzione definita "di servizio", ovvero pensati per introdurre l'*Eneide* e quindi come veri e propri elementi paratestuali sorti con questo scopo e poi riuniti in antologie, o piuttosto il contrario, ovvero nati come esercizi poetici indipendenti e raccolti in antologie poi utilizzati da alcuni manoscritti virgiliani[12]. In tal senso, quindi, il falso proemio viene trattato come se fosse una sorta di altro elemento paratestuale, in corrispondenza degli *Argumenta* che introducono gli altri libri dell'*Eneide*. Anche l'iniziale dell'*argumentum* di ogni libro, infatti, è decorata e seguita dalla vera e propria iniziale del canto istoriata.

A c. 59r, oltre ai puttini che reggono una banda su cui è presente l'intestazione dell'opera con il nome dell'autore in capitali dorate, è presente

[11] Cfr. A. Riese, *Anthologia Latina*, Teubner, Lipsiae, 1894-1906, 1-2.

[12] Cfr. per l'argomento P. Marpicati, *Naso poeta e grammaticus*, in S. Clément-Tarantino – F. Klein (dir), *La représentation du "couple" Virgile-Ovide dans la tradition culturelle de l'Antiquité à nos jours*, Presses universitaires du Septentrion, 2015; id., *Gli Argumenta Aeneidos pseudo-ovidiani: un esempio di paratestualità didattica I*, in «Scholia», 1999, pp. 26-29; id., *Gli Argumenta Aeneidos pseudo-ovidiani: un esempio di paratestualità didattica II* in «Scholia», 2000, pp. 147-164

come abbiamo detto l'iniziale "I" decorata e contornata in blu con punti dorati e una "A" istoriata con un fregio che presenta bianchi girari decorati in alcuni punti con i colori rosso, verde e blu. L'asta della "A" configura una separazione tra uno spazio in basso, in cui c'è la consueta rappresentazione di una nave con un uomo, presumibilmente Enea, in rosso, e di un altro uomo – forse lo stesso Enea in un altro momento - di spalle che si rivolge a un tempietto nella parte superiore di questa sezione della lettera. Si tratta probabilmente della rappresentazione dei viaggi e dell'arrivo di Enea in Italia. La parte superiore, al di sopra dell'asta della "A", presenta una raffigurazione del cielo. In questa pagina è presente anche uno stemma, in basso, rappresentante un uccello variopinto con il motto "*te duce ad astra volabo*".

II libro

A c. 73r, in apertura del secondo libro dell'*Eneide*, l'iniziale dell'*argumentum* è decorata, mentre a c. 73v è istoriata la vera e propria "C" iniziale del libro, decorata in oro, con un piccolo fregio che si estende al di sopra e al di sotto della lettera. La scena è quella del banchetto di Didone, mentre non si fa cenno agli episodi del racconto riassunto nell'*argumentum*, in cui il *monostichum* è posto in maniera inconsueta alla fine degli altri dieci versi; sono infatti rappresentati Enea e Didone seduti a un tavolo apparecchiato con una tovaglia bianca, all'interno di un edificio quadrato in pietra a cui manca la quarta parete. Enea posa una mano sul petto, Didone ha una mano aperta davanti a sé in gesto di dialogo. La scena è abbastanza consueta nonché usuale per la rappresentazione dell'episodio più noto del secondo libro dell'*Eneide*.

III libro

A c. 88r, all'inizio del terzo libro, ritroviamo decorata la consueta iniziale *dell'argumentum,* mancante del *monostichum*, e a c. 88v l'iniziale "P" istoriata, in oro e inscritta in un quadrato blu con fregi a bianchi girari e decorazioni in rosso e verde. Nell'occhiello della "P" è presente una scena di sbarco,

probabilmente nelle Strofadi, nominate nell'*argumentum* insieme a tutti gli altri luoghi percorsi nel terzo libro; in primo piano c'è un prato con uno specchio d'acqua in cui sono visibili almeno cinque navi e, di una, solo la poppa; all'interno delle navi ci sono uomini; da una di queste navi, con il ponte calato, scende una figura armata probabilmente di un pugnale. Alla sinistra della miniatura è presente una figura colorata in verdino con testa umana e corpo alato, probabilmente un'Arpia. In lontananza è presente una città, di sfondo.

IV libro

Il quarto libro presenta, a c. 101v, la "U" dell'*argumentum*, stavolta con prima il *monostichum*, decorata con i motivi soliti; a c. 102r l'iniziale "A" istoriata. L'occhiello presenta soltanto la raffigurazione del cielo, così come nella prima iniziale istoriata; al di sotto dell'asta è presente una figura in viola, simile a quella del secondo libro e che è quindi Didone, così come ci aspetteremmo nel libro tradizionalmente legato alla figura della regina e che quasi sempre presenta una sua raffigurazione. È rappresentata nell'atto di suicidarsi gettandosi, su uno sfondo campestre con un fiumiciattolo, su una lunga spada che tiene per la lama con la mano. Anche qui, in ossequio ai versi precedenti al suo suicidio in cui si fa riferimento ai capelli sparsi, sono visibili i capelli biondi non legati.

V libro

A c. 115r l'iniziale dell'*argumentum,* che inizia con il *monostichum c*ome accade per tutti i libri seguenti, è decorata; l'iniziale istoriata "I" si trova a c. 115v, con un piccolo fregio a sinistra e contornata in blu con bianchi girari. L'episodio riguarda la gara di corsa in occasione dei funerali di Anchise, in cui uno dei tre sfidanti, Niso, è scivolato per terra e impedisce a Salio la corsa, mentre è superato da Eurialo; sulla sinistra un uomo in armi, probabilmente Enea, fa da arbitro della gara. La particolarità della raffigurazione è la nudità dei partecipanti alla gara, che costituisce probabilmente un richiamo antiquario.

VI libro

Dopo la Q decorata del *monostichum* del sesto libro a c. 130v, a c. 131r, posta successivamente agli ultimi tre versi dell'*argumentum*, la grande "S" con cui inizia il libro è istoriata con due raffigurazioni. Nella parte superiore della lettera è presente un paesaggio celeste con monti; nella parte inferiore una figura armata in oro, probabilmente Enea, viene condotto per mano da una figura nuda maschile protesa in avanti, mentre poco più in là appare un'altra figura nuda, un po' in disparte. Entrambe potrebbero rappresentare Deifobo che dialoga con Enea e Didone, che invece rifiuta di rivolgersi all'eroe troiano, chiusa nel suo silenzio.

VII libro

Il settimo libro presenta a c. 147v l'iniziale "S" del *monostichum* decorata; a c. 148r la "T" istoriata presenta uno sfondo agreste con una nave che sta sul mare e altre due navi sullo sfondo; in primo piano un uomo risale da un ponte calato da una nave. Si tratta, probabilmente, della rappresentazione dell'arrivo di Enea nel Lazio e del suo sbarco, a cui fa accenno anche la parte iniziale dell'*argumentum*, *monostichum* compreso.

VIII libro

A c. 163r e 163v sono presenti l'iniziale decorata consueta e la "V" istoriata con l'illustrazione presente all'interno delle due aste della lettera in apertura dell'ottavo libro. La scena di guerra qui descritta presenta tre uomini, tra cui uno che mantiene un'insegna con una figura felina in rosso, uno con una balestra che si accinge a ricaricare, un altro con un arco puntato verso una città – con mura e tetti rossi - in lontananza da cui evidentemente sono arrivate le lance e le frecce che colpiscono i tre uomini in basso, facendoli sanguinare. Probabilmente per motivare le ferite degli uomini in primo piano sono stati aggiunti, forse in un momento successivo in quanto non colorati, ma tratteggiati solo a penna, degli uomini minacciosi armati di lance all'interno degli edifici della città in collina. La scena è probabilmente un'allusione all'apertura della vera e propria parte

iliadica dell'*Eneide*, con il tentativo dei Troiani di fondare la loro città portando l'inevitabile guerra agli abitanti di quei luoghi. La città fortificata dovrebbe essere quindi quella di Laurento.

IX libro

Il libro nono si apre con la lettera istoriata a c. 177v, preceduta dalla lettera dell'*argumentum* decorata a c. 177r. La grande "A" presenta un'immagine celeste nell'occhiello e scene di guerra in basso, tra le due aste della lettera. Nella parte alta sono due schiere di cavalieri a scontrarsi, in quella bassa uomini che si scontrano in un corpo a corpo o armati di balestra. Probabilmente anche in questo caso è raffigurata una scena generica di guerra tra l'armata dei Rutuli e dei Latini e quella dei Troiani, a meno che l'uomo riverso a terra, colpito da un nemico, non rappresenti Eurialo e il celebre episodio del IX libro dell'*Eneide*. Alcune caratteristiche della lettera istoriata collocano stilisticamente il manoscritto al di fuori delle "formule convenzionali degli anni cinquanta[13]" consentendo "svolgimenti tematici inediti, quali ad esempio le battaglie in terreni molto ampi con assenza di personaggi in primo piano secondo una concezione del punto di vista dall'alto, sia pure in una non rigorosa prospettiva a volo di uccello".

X libro

Una scena molto simile è rappresentata nell'iniziale istoriata a c. 193r all'inizio del decimo libro, preceduta dalla consueta lettera decorata a c. 192v. La miniatura è presente nell'occhiello della "P" e presenta due schiere di cavalieri che si affrontano su uno sfondo campestre, con due città in alto a destra e a sinistra e con due cavalieri disegnati in nero che escono dal ponte di quella a sinistra. Nella schiera di sinistra due degli uomini sono trafitti e uno tra essi è caduto da cavallo, mentre un altro sembra fuggire. Il riferimento è probabilmente

[13] Non alla "A" di *Arma* del I libro, ma a questa del IX libro si riferisce la descrizione in Garzelli, *Miniature fiorentine*, op cit., p. 50.

all'episodio di Mezenzio, ricordato anche nell'*argumentum*, in cui Lauso si sacrifica per permettere al padre di scappare agli assalti di Enea.

XI libro

Il libro undicesimo presenta l'iniziale dell'*argumentum* decorata a c. 209v e a c.210r l'iniziale istoriata "O". Un uomo armato, Enea, è presente su uno sfondo campestre con un fiumiciattolo, accanto a un'ara dove brucia un essere dal volto umano. Si tratta della pira eretta con ogni verosimiglianza per Pallante.

XII libro

Infine, alle cc. 227r e 227v, sono presenti rispettivamente le iniziali decorata e istoriata dell'*argumentum* e dell'incipit del dodicesimo libro dell'*Eneide*. La "T" divide a metà una scena, senza bordo. A sinistra Enea, raffigurato in oro e con elmo blu, afferra per i capelli biondi e pugnala al petto la figura a destra, Turno, ancora in piedi e con la mano alzata a simboleggiare l'ultimo tentativo di vincere la pietà di Enea.

I.2.6 Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. IV.E.25

Il manoscritto IV.E.25 della Biblioteca Nazionale di Napoli appartiene a quel nucleo di manoscritti di ambiente aragonese[1] rimasti a Napoli nonostante le alterne vicende dei codici legati ai sovrani d'Aragona. Contiene i 12 libri dell'*Eneide* in scrittura umanistica e si caratterizza per un formato particolarmente ridotto in 12°.

Le raffinate miniature presenti a commento degli episodi principali del testo sono in numero di una per ogni pagina iniziale di ciascun libro dell'*Eneide* ad eccezione del primo, dove è presente alla c.1r una cornice decorata con uno stemma non ancora individuato incastonato nel margine inferiore.

L'autore delle miniature è con ogni probabilità Cristoforo Majorana[2], anche se sono state ricavate influenze di Reginaldo Pirano da Monopoli[3] o, anche, influssi fiorentini[4]; la limitazione all'ambiente del miniatore napoletano attivo nella Napoli aragonese - e quasi sempre legato ai committenti della corte aragonese - fa da supporto anche alla datazione del codice, generalmente riportata all'ultimo ventennio del XV secolo.

---

[1] Cfr. *Cimeli di Napoli Aragonese. Mostra bibliografica. 31 Maggio 1978*, Napoli, 1978 in «I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli», IV, 10, p. 17, in cui il codice compare nella lista di manoscritti del periodo aragonese.

[2] *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Ed. Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 718-721.

[3] Ivi, pp. 902-904.

[4] In particolar modo cfr. *Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia, Roma. Catalogo redatto da G. Muzzioli*, Firenze 1953, p. 702 in cui si ipotizza un miniatore affine a Reginaldo Piramo da Monopoli caratterizzato da influssi fiorentini e il già citato *Cimeli di Napoli* in cui l'ambiente di riferimento della miniatura è riportato a quello meridionale di Cristoforo Majorana e di Reginaldo Piramo da Monopoli. La Putaturo Murano, cfr. Putaturo Murano A., *Miniature Napoletane del Rinascimento*, Napoli 1973, p. 69 conferma l'attribuzione a un seguace di Cristoforo Majorana. Cfr. anche *Virgilio: bimillenario virgiliano. Mostra di manoscritti e libri a stampa. Catalogo*, a cura di S. Acanfora Quintavalle, "I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli", 1981, *Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" Napoli*, F. Romano (a cura di), in *Le grandi biblioteche d'Italia*, Firenze, Nardini, 1993, p. 152 e *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma, Palombi, 1996.

Il rapporto dello spazio della miniatura con il testo dell'*Eneide* indica chiaramente che il codice fu progettato per essere miniato, dato che ogni miniatura, inquadrata da un semplice listello, compare all'interno di un progetto grafico ben definito in cui è presente una cornice generalmente a candelabro con al suo interno, in alto, al di sopra del testo e dell'iniziale decorata, uno spazio per la miniatura incipitaria di ogni libro dell'opera. Sebbene non compaia la miniatura del I libro dell'*Eneide*, sostituita da una cornice che presenta in basso uno stemma non univocamente identificato, idealmente il manoscritto si inscrive in quella folta tradizione di codici virgiliani caratterizzati dalle dodici miniature, una per libro dell'*Eneide*, che è, come abbiamo visto, una delle forme preferite nell'illustrazione libraria virgiliana e che, abbandonando l'idea di un commento puntuale e di un rapporto testo-immagine particolarmente stretto, prevede la scelta di quello che è considerato l'episodio fondamentale di ciascun libro.

Il testo dell'*Eneide* presenta inoltre una intestazione e, come *incipit* dell'opera, il meno noto preproemio[5] "*Ille ego quondam gracili*", che contiene un riferimento alle altre due opere dell'autore, le *Bucoliche* e le *Georgiche* ma che, tuttavia, non compare nei manoscritti più antichi. Ribadiamo qui che la presenza di cospicue testimonianze e citazioni del celebre "*Arma virumque cano*" confermano indubitabilmente che il testo tradito dell'*incipit* dell'opera fosse quello, come avvalorano anche i maggiori editori del testo virgiliano, e che il testo del falso proemio, quindi, deriva da un'altra tradizione, ovvero da quella tramandata dalla *Vita di Virgilio* di Elio Donato, secondo la quale, come attesterebbero le parole del grammatico Niso, questo proemio alternativo, considerato originalmente virgiliano – e oggi, appunto, espunto dalle edizioni del poema - sarebbe stato eliminato nell'edizione dell'opera curata da Vario dopo la morte del poeta. Nonostante questo, nel nostro manoscritto il falso proemio viene trattato alla stregua di un vero e proprio proemio dell'*Eneide*: l'iniziale decorata

[5] "*Ille ego qui quondam gracili modulatus avena/ carmina et egressus silvis vicina coegi, /ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis - /arma virumque cano…*".

in verde, infatti, è rappresentata proprio dalla "I" di "*Ille*", in maniera parallela alla decorazione delle altre lettere iniziali di libro. È quindi il preproemio a essere considerato il vero proemio dell'*Eneide*. Come già anticipato, inoltre, manca la miniatura al primo libro dell'*Eneide* e viene preferita la presenza di una cornice con uno stemma in basso; la scelta è alquanto singolare in un panorama in cui spesso l'unico libro a presentare una miniatura, sia una miniatura-frontespizio o meno, è proprio quello all'inizio dell'opera.

Complessivamente le scelte degli episodi da illustrare per i singoli libri sono abbastanza canoniche e non prevedono forti deviazioni dalla norma; molto interessante è la raffigurazione del VI libro che viene a essere caratterizzata per la presenza di molti elementi che si accumulano sulla piccola pagina, fornendo un quadro complessivo molto articolato dell'episodio, sebbene non del tutto corrispondente al testo virgiliano.

II libro

Il motivo rappresentato all'inizio del secondo libro, c. 16r, è del tutto usuale. In una miniatura inquadrata in alto compare la raffigurazione di case da cui sono visibili tetti e finestre e da cui escono alte fiamme: è la presa e la distruzione di Troia, dalla cui porta escono secondo un'iconografia celeberrima Enea che porta sulle spalle il padre Anchise, dai capelli bianchi, e a poca distanza Ascanio, che tuttavia qui viene rappresentato come un giovane alto quasi quanto il padre e che è rivolto con lo sguardo all'indietro. A differenza della consueta rappresentazione e del testo virgiliano, quindi, Ascanio non è un ragazzino e sembrerebbe quasi suggerire, con il suo rivolgersi alle proprie spalle, la mancanza di Creusa. Un'altra deviazione dalla correttezza filologica è rappresentata dal cielo chiaro e terso, che rappresenta il giorno più che la notte (cfr. II 732, "*per umbram*").

III libro

Il terzo libro, c. 32r, presenta anch'esso una miniatura che ci si potrebbe facilmente aspettare. Su un altare brucia un toro, sacrificio di Enea agli dei (cfr.

III 21) una volta sbarcato sulla terra tracia; sullo sfondo il tempietto dei Penati. Il testo virgiliano descrive la presenza di un'altura su cui si reca Enea per prendere rami e foglie con cui coprire l'altare per il sacrificio, ma la scena dell'incontro con Polidoro è rappresentata per economia iconografica accanto all'altare su cui arde il toro. A differenza del testo virgiliano, inoltre, Enea non sta strappando la pianta da terra (cfr. III 24, "*ab humo*"), elemento che potrebbe lasciare intuire l'influenza dell'intertesto di Pier Delle Vigne nel XIII canto dell'*Inferno*, influenza che se è da supporre tuttavia si ferma qui, dato che Enea sembrerebbe aver ripetuto l'azione ed è colto nell'atto di strappare con la destra il secondo dei tre ramoscelli divelti secondo il racconto virgiliano, dal momento che uno di essi, insanguinato come altri, è già nella sua mano sinistra.

IV libro

Anche la miniatura del quarto libro, c. 46v, presenta un episodio celebre e di prevedibile scelta: il suicidio di Didone. I vari momenti sono riassunti in un'unica immagine in cui Didone si infilza gettandosi su una spada – in una maniera che ricorda l'Aiace suicida e che risponde al testo virgiliano – sulla pira che già brucia secondo l'ordine che aveva dato alla sorella Anna macchinando il suo suicidio, ma non sul letto dove "*os impressa… ait*" (IV 659). La grande pira piramidale è inoltre posta in una scena d'esterno, su uno sfondo bucolico di colline verdi, rocce e mare, mentre in altre tradizioni la scena si svolge regolarmente in un contesto di interno. Un dettaglio che risponde al testo virgiliano, che spesso si ritrova nella raffigurazione del suicidio di Didone, è quello dei biondi capelli sciolti, il quale tuttavia compare nel testo molto prima del momento del suicidio (*cfr*. IV 509), quando la regina stava ancora preparando la pira per il rogo.

V libro

Il quinto libro, c. 60r, ci presenta l'episodio delle donne troiane che incendiano le navi. Nell'episodio virgiliano Iride, mandata da Giunone, sotto l'apparenza di Beroe - personaggio che compare solo in questo passo identificato

dall'essere moglie di Doriclo, anch'esso altrimenti sconosciuto - infiamma gli animi delle donne troiane, spossate dai continui viaggi e dal non trovare una terra su cui finalmente fermarsi e fondare una nuova Troia. Nella rappresentazione del momento di comune follia viene colto il riferimento ai Penati (*cfr*. V 632, *rapti nequiquam ex hoste penates*) attraverso la presenza dell'altare sull'erba. Un gruppo di donne presenti alla destra dell'immagine sono in un fitto assembramento, quasi a rimarcare la concitazione e il furore del momento, e una di loro ha un braccio proteso verso le numerose navi troiane già in fiamme. Sembrerebbe che invece non sia sottolineata la presenza di Iride, la quale aveva usato un astuto sotterfugio per convincere le donne, ovvero la falsa notizia di una profezia di Cassandra secondo la quale sarebbe stata proprio quella la terra dove fondare una nuova Troia.

VI libro

All'inizio del sesto libro, c. 77v, la miniatura compare solo dopo gli ultimi quattro versi del libro precedente, anch'essi inquadrati dalla consueta cornice. La rappresentazione è abbastanza più complessa di quelle degli altri libri, le quali presentano un solo personaggio o un solo gruppo omogeneo di personaggi su cui si concentra l'attenzione, con la presenza quindi di un nucleo unico dell'azione. In questo caso, invece, siamo di fronte a una narrazione che presenta non un unico *focus*, ma molteplici, disposti secondo una linea cronologica che va dalla rappresentazione delle figure in primo piano, in basso a sinistra, fino a quelle nella parte superiore della miniatura, che ci pone di fronte a uno squarcio nel terreno dove compaiono alcune figure dell'aldilà virgiliano. Sulle ideali soglie dell'Inferno sono rappresentate alcune delle creature ibride che Virgilio pone qui in forma di ombre incorporee; la calca della rappresentazione lascia intravedere sicuramente la figura di una o forse due Arpie, dell'idra di Lerna, rappresentata con un verde acqua molto vivace, dei Centauri di cui sono apprezzabili due corpi equini sovrastati dal busto umano e che coprono altre due figure visibili solo parzialmente. In questo gruppo, tuttavia, sembrerebbe rappresentato, dove non

ce la aspetteremmo, anche una figura di quadrupede a tre teste, presumibilmente Cerbero. Tuttavia, nel testo dell'Eneide, Cerbero compare solo successivamente, sull'altra sponda del fiume Acheronte (*cfr.* VI 416 ss.). La sua rappresentazione è tutt'altro che mostruosa, il corpo, nient'affatto enorme, presenta delle somiglianze con un cervo e non è riconoscibile se non dalle tre teste – tra l'altro poco canine - che compaiono al di sopra di un lungo collo. La sua presenza qui e non altrove risulta anomala anche perché l'Acheronte è qui rappresentato, insieme al nocchiero Caronte. Al centro della miniatura, infatti, quasi a separare la parte inferiore e superiore della rappresentazione, è rappresentato il fiume infernale e anche il "*turbidus* […] *vasta*(*que*) *voragine gurges*", in una vera e propria spirale che si allarga sulla destra della raffigurazione. Sulla sinistra, invece, è presente Caronte che conduce la barca *ferruginea* e che presenta una capigliatura bionda e una barba appena accennata che pende dal mento. Accanto a lui, sull'imbarcazione, è presente una figura più piccola, nuda e quasi trasparente, che potrebbe essere la raffigurazione rappresentativa di una delle anime trasportate da Caronte, dato che qui manca ogni riferimento alla turba di esse che si affollano sulla riva per essere trasportate dall'altro lato. È probabilmente da escludere, infatti, l'identificazione della figura con Enea sia per motivi di abbigliamento che per la mancanza della Sibilla, che accompagnava il viaggio dell'eroe. Nella sezione rimanente della miniatura sono rappresentati tre personaggi che scontano le pene della città di Dite. A destra è presente la raffigurazione del supplizio di Tizio, riverso a terra e con un avvoltoio impegnato a rodergli il fegato come secondo il mito raccontato da Omero – dove però gli avvoltoi sono due – proprio nella νέκυια dell'Odissea e che Virgilio qui quasi traduce. Più avanti un uomo con un masso, a testimonianza del gruppo di anime che "*saxum ingens volvont*" (cfr. VI 616), con una allusione al mito di Sisifo. Al posto di far rotolare il sasso, però, la figura qui rappresentata lo sostiene sulle spalle, né è presente il monte che fa tradizionalmente parte del mito e da cui il masso, una volta portato su, rotola fino alla base rendendo inutile la fatica del condannato. In questa raffigurazione, quindi, potrebbe verificarsi uno di quei

fenomeni di contaminazione tra le illustrazioni dell'*Eneide* e quelle della *Divina Commedia* in relazione alla pena che i superbi devono subire tra la fine del X e l'XI canto del *Purgatorio*. Le anime dei superbi, tra cui compare anche quella del miniatore Oderisi da Gubbio, il quale dà prova di aver capito quanto sia vana ed effimera la gloria umana in una celebre terzina, sono infatti gravate da massi che fanno sì che si incurvino come cariatidi nel paragone dantesco. Già nel XIV secolo il motivo compare nel ms. Egerton 943 a c. 82*v*, in cui Dante, per poter rivolgersi ai superbi, è costretto ad assumere la stessa posizione, piegandosi su sé stesso, o anche nel ms. Holkham Hall 514, c. 77r, in cui una didascalia mostra Virgilio e Dante a colloquio con Oderisi da Gubbio e Provenzano Salvani, gravati dai massi insieme ad altri due superbi. Molto interessante, però, risulta un altro manoscritto, in quanto di ambiente napoletano, ovvero l'*Additional* 19587 della *British Library*, datato circa al 1370, ma in cui compaiono, a c. 177*v*, annotazioni delle nascite delle morti della famiglia Monforte tra il 1449 e il 1483. Nella miniatura in *bas-de-page*, senza riquadro, compaiono Dante e Virgilio che si rivolgono a un gruppo di anime gravate da sassi, appunto i superbi, che scalano con il loro peso sulle spalle una collina; tra questi è anche Omberto Aldobrandeschi, a cui nella raffigurazione è consentito, in deroga al testo, di sollevare la testa per rispondere alla domanda di Virgilio, indicando con il braccio e la mano il passo dove anche una persona viva quale Dante potrà raggiungere la seconda cornice. Altri manoscritti danteschi rappresentano la pena dei superbi; tra questi presenta una raffigurazione più simile a quella presente nel VI libro del manoscritto virgiliano il ms. B. R. 39 della Nazionale di Firenze, a c. 189*v*, in quanto i dannati non appaiono, come nel caso dell'Egerton 943 e di altri[6], totalmente piegati in due, ma semplicemente gravati da massi che sostengono a fatica sulle spalle. Tornando al manoscritto virgiliano, l'ultima figura del gruppo di dannati rappresentata nel canto VI è testimone del gruppo di anime la cui pena

[6] Ad esempio il ms. It. IX 276 della Biblioteca Marciana di Venezia, c. 34r, in cui i superbi sono completamente piegati su sé stessi.

è quella di essere legate a raggi di ruote, ovvero il supplizio che, secondo una delle versioni del mito, doveva subire Issione, padre di Piritoo. Tuttavia, questa non è la versione del mito riferita da Virgilio a Issione, che non viene nominato in riferimento alla ruota, ma nei versi precedenti ed associato insieme al padre ad un'altra pena, quella di una roccia che incombe sulla sua testa. La pena della roccia, tuttavia, è utilizzata da Pindaro come versione secondaria del mito del supplizio di Tantalo; Virgilio la trasferisce inspiegabilmente su Issione. La scelta del miniatore o del suo committente di rappresentare la versione del supplizio di Issione legato a una ruota e di non rappresentare affatto, invece, l'incombente caduta del masso sulla sua testa, come da testo virgiliano, potrebbe essere indizio di una presa di posizione sulla versione del mito da preferire in quanto più nota. La versione riportata da Virgilio ai vv. 601-603 è infatti soltanto una versione secondaria del mito, che noi conosciamo tramite il poeta e che sostituisce quella più nota della ruota, ma che l'illustratore decide di non rappresentare affatto, probabilmente anche perché sarebbe entrata in contrasto, appunto, con la "corretta" versione della pena di Issione, utilizzata anche dallo stesso Virgilio nelle *Georgiche* (III 38-39 e IV 484) e quindi da lui sicuramente conosciuta.

VII libro

La miniatura inquadrata all'inizio del settimo libro, c. 95v, presenta l'episodio di Ascanio che uccide il cervo che i figli di Tirro – detto padre di Silvia e probabilmente padre del Silvio capostipite dei re d' Alba - nutrivano. In veste rosa e calzari dorati come la lancia che sta scagliando e le corna del cervo, Ascanio darà così origine al primo scontro tra i Troiani e i pastori latini, animato già dalla Furia Aletto, mandata a questo scopo da Giunone. A riprova della connessione di questo episodio, considerato come l'atto di apertura delle ostilità, con la vicenda dell'alleanza con i Latini, sono presenti in secondo piano molti cavalieri in un assembramento che rende completamente visibili solo alcuni di loro. Si tratta, probabilmente, dei Troiani di ritorno – anche se desta perplessità il fatto che siano orientati verso destra - dal palazzo di Latino, i quali hanno

ricevuto in dono dal re i cavalli con cui portano, tornando, notizie di pace. Sullo sfondo è presente la città di Latino dagli alti tetti.

VIII libro

A c. 111v è rappresentata la forgiatura delle armi di Enea, chieste da Venere a Vulcano, e in particolar modo del grande scudo. Sono presenti quattro uomini, tra cui uno, seduto, che tiene lo scudo poggiato su un pilastro, mentre gli altri tre sono impegnati nel martellarlo, sullo sfondo di un edificio con una fucina dove, nel forno, arde il fuoco. Nel testo virgiliano i fabbri sono Ciclopi che lavorano nell'isola di Vulcano – o in un'isola che secondo la descrizione dell'*Eneide* potrebbe essere anche Stromboli. Qui, tuttavia, i Ciclopi hanno perso ogni loro caratteristica e sono raffigurati piuttosto come dei semplici fabbri all'opera.

IX libro

Il libro nono presenta una miniatura alla c. 126r anch'essa abbastanza usuale. In mare sono presenti tredici navi dei troiani su cui, al posto della prua, appaiono dei personaggi vestiti in rosa: si tratta della raffigurazione del momento in cui le navi troiane si trasformano in ninfe, secondo IX 77-106. La Madre degli dei, Cibele, aveva infatti chiesto a Giove di consentire che le navi costruite con il legno della selva di pini a lei cara diventassero indistruttibili. Nell'impossibilità di renderle immortali in forma di nave, Giove promette che quando avrebbero raggiunto la sicurezza dei porti ausoni sarebbero state trasformate in ninfe del mare. La metamorfosi si compie con un prodigio nel momento in cui Turno e i suoi, animati dalla battaglia, avevano intenzione di appiccare un incendio alle navi troiane: vengono tuttavia fermati dal miracolo e dalla voce della dea Cibele che annuncia ai Troiani di non affrettarsi a difendere le navi fatte col legno della sua selva, in quanto Turno e i suoi potranno incendiare solo il mare. Non compare, tuttavia, alcun riferimento visivo a Turno o ad altre scene di battaglia.

X libro

A c. 142r, dove inizia il decimo libro dell'*Eneide* dopo gli ultimi tre versi del libro precedente, viene rappresentato il momento in cui Mezenzio, ferito, si riposa appoggiato al tronco di un albero nei pressi del Tevere. Accanto a lui, a terra, la lunga spada insanguinata e la lancia, con il pesante elmo dorato. Sul corpo di Mezenzio, visibilmente sofferente e dagli occhi chiusi, è visibile la ferita all'inguine da cui sgorga molto sangue che macchia l'armatura. Accanto c'è un cavallo, con cui probabilmente non aveva affrontato Enea; anzi, viene specificato in un paragone che Mezenzio assomiglia a Orione "*cum pedes incedit*" (X 764). Tuttavia, successivamente, dopo aver saputo della morte di Lauso, intervenuto per permettergli la fuga, Mezenzio si fa portare il cavallo Rebo, con cui aveva vinto tutte le sue battaglie e a cui si rivolge lamentando la morte del figlio e promettendo vendetta su Enea. L'episodio del dialogo con il cavallo rappresenta una scelta significativa dal momento che sottintende l'illustre antecedente del dialogo di Achille con Xanto - che presagisce la morte dell'eroe - e di Ettore con i suoi cavalli nei poemi omerici.

XI libro

La miniatura a inizio dell'undicesimo libro, c. 160r, presenta due fulcri dell'azione narrativa: il trofeo innalzato con le spoglie di Mezenzio, sullo sfondo, e in primo piano la scena del corteo funebre di Pallante, accompagnato alla città del padre Evandro. In apertura del libro infatti Enea fissa le armi di Mezenzio sui rami una grande quercia, dedicando quel trofeo a Marte. Anche questo è un episodio significativo nell'economia generale dell'undicesimo libro in quanto contrappone la *pietas* di Enea, che offre le spoglie in voto agli dei, alla tracotanza di Mezenzio che le avrebbe volute destinare al figlio Lauso. La presenza sullo sfondo della quercia da cui pendono le armi sottolinea inoltre la priorità cronologica dell'azione del sacrificio agli dei rispetto alla stessa sepoltura dei morti – e quindi al corto funebre -, come la stessa prassi romana imponeva.

XII libro

Infine, a c. 178r, è presentato il momento dello scontro finale tra Enea e Turno, che viene riassunto in tre momenti rappresentati dai tre piani dell'azione: la presenza di un animale, probabilmente il maiale del sacrificio, presente al centro della scena tra Enea e Turno insieme a un altare, che costituisce un elemento abbastanza insolito nell'iconografia consueta; il duello tra i due uomini raffigurati in atteggiamento ostile e con sassi tra le mani; lo schieramento in battaglia, nella parte superiore, dei due gruppi di guerrieri armati con lance e scudi. La presenza del maiale può essere interpretata come allusione al piccolo di maiale che Enea sacrifica prima dello scontro, anche se qui la scena rappresenta vari momenti successivi colti nel loro insieme. Tra le mani dei guerrieri impegnati nel duello singolo, inoltre, ci sono sassi, forse allusione al celebre episodio di Turno che prova a lanciare un grosso macigno su Enea, ma gli vengono meno le forze, anche se è anomala la scelta di raffigurare entrambi con piccoli sassi tra le mani.

I.2.7 Leiden, Universiteit Bibliotheek, BPL 6 B[1]

Appartenente al gruppo di codici virgiliani miniati a Napoli nell'ambito della corte aragonese, il manoscritto pergamenaceo BPL 6 B è ora conservato nella Biblioteca di Leiden. Contiene l'*Opera* di Virgilio, comprensiva di *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*[2]. Oltre alle miniature-frontespizio a tutta pagina all'inizio delle opere, accanto alle quali sono incollati fogli purpurei aggiunti a un'organizzazione fascicolare che prevede la presenza esclusiva di quaternioni, sono presenti anche iniziali istoriate all'inizio degli altri libri delle *Georgiche* e di quelli dell'*Eneide*, per un totale di quattordici capilettera istoriati, sei illustrazioni a tutta pagina affiancate a due a due e molte lettere decorate più piccole o iniziali in semplice oro.

Sulla base dell'esame approfondito dello stemma (ora eraso) alla c. 2r e 17r, il codice appartenne probabilmente a Matteo III Acquaviva[3] per cui fu prodotto tra il 1482 e il 1494. Il copista è stato riconosciuto in Clemente Genovese[4] di Salerno, autore anche di altri manoscritti per il duca di Acquaviva; il miniatore è

---

[1] È possibile vedere la digitalizzazione del manoscritto all'indirizzo http://hdl.handle.net/1887.1/item:1607191.

[2] J. Geel, *Catalogus librorum manuscriptorum qui inde ab anno 1741 bibliothecae Lugduno Batavae accesserunt.* Leiden, Brill, 1852, nr. 350, in cui si avanza l'ipotesi poi sorpassata (?) che lo stemma eraso appartenga ai Piccolomini; *Catalogus compendiarius continens codices omnes manuscriptos qui in Bibliotheca Academiae Lugduno-Batavae asservantur*, 1, Leiden, 1932, p. 97; A. W. Byvanck, *Les principaux manuscrits a miniatures conservés dans les collections publiques du Royaume des Pays*-Bas in «Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits a peintures», 5, 1931, pp. 81 – 82; una notazione da fare è tuttavia che lo spazio per lo stemma alla c. 2r, del quale si asserisce, p. 82, "*cette place n'a jamais été remplie",* è stato in realtà riempito con lo stemma e successivamente eraso.

[3] Cfr. A.W. Byvanck, *Les principaux manuscrits*, op. cit., p. 81-82; E. Cassée, *La miniatura italiana in Olanda. Risulti di ricerche nella collezione della biblioteca dell'Università di Leida*, in: E. Sesti (ed.), *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, pp. 155-174, p. 158; R. Breugelmans (ed.), *Goed gezien. Tien eeuwen wetenschap in handschrift en druk* [Exhib. cat.], Leiden, 1987, nr. 28 e anche J. P. Gumbert, *IIMM. Illustrated Inventory of Medieval Manuscripts*, 2, Leiden, Universiteitsbibliotheek BPL, Hilversum Verloren, 2009, p. 14, n. 01017, B P L 6 B.

[4] Cassée, *La miniatura italiana*, op. cit. p. 155.

con ogni probabilità Cristoforo Majorana[5], come sappiamo attivo almeno in un altro manoscritto napoletano-aragonese, il manoscritto IV.E.25 conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli, il quale, tuttavia, contiene unicamente l'*Eneide*.

Molto significativamente, così come in quel manoscritto, il nostro codice considera incipit dell'*Eneide* il Preproemio "*Ille ego*…", caratterizzato da una iniziale decorata in oro e sfondo blu fintomarmoreo inquadrato all'interno di una miniatura a tutta pagina all'interno di una cornice che riproduce una struttura architettonica marmorea; i primi due verso di esso sono scritti in una capitale dorata riservata anche alle rubriche delle *Bucoliche* e all'incipit dei libri delle *Georgiche*, mentre il successivo *arma virumque* è trattato alla pari del restante testo.

Eneide

I libro

Alla c. 52r, all'interno di una monumentale edicola con colonne e puttini e con l'iscrizione in lettere capitali dorate su blu intenso dell'indicazione dell'autore e del libro dell'opera, la finta porta marmorea che apre il maggior poema di Virgilio si apre sullo sfondo di un mare in tempesta dove, mentre nel cielo corrono fitte nuvole, una molteplicità di navi è alla deriva e ha le vele spezzate o è senza albero maestro, chiaro riferimento alla tempesta del libro I che distrugge tante navi troiane da indurre a specificare *rari nantes*. Nel mare galleggiano i resti delle imbarcazioni.

II libro

Il soggetto del libro II alla c. 63v, presentato verso il fondo della pagina all'interno di un piccolo riquadro dorato in cui l'iniziale "C" è segnata nel margine superiore destro, mostra la scena incredibilmente fortunata di Enea che,

[5] *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Ed. Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 718-720.

con il padre sulle spalle e il figlio che conduce per mano, scappa dalla città in fiamme presentata nella parte inferiore della miniatura con fitte fiammelle rosse che si ergono dagli edifici distrutti. Enea si reca verso il tempio di…

III libro

La scena della profezia di Celeno è quella scelta per illustrare il principio del III libro, all'interno di un piccolo riquadro verso il fondo della pagina in cui, come prima, l'iniziale "P" è scritta in lettere dorate nel margine superiore destro del riquadro alla c. 76r. Un gruppo di Troiani si accalca nella parte sinistra della miniatura, tra cui uno, probabilmente Enea, rivolto all'Arpia, rappresentata come da tradizione con testa umana e corpo di uccello, la quale dall'alto di una roccia profetizza la sventura e la fortuna della spedizione dell'eroe pio. Sulla sinistra sei navi sono ormeggiate lunga la costa.

IV libro

La pira già infuocata dove Didone prepara la sua morte è rappresentata in assenza della regina alla c. 87r. Fitte fiammelle fuoriescono dall'ammasso di legna che viene predisposta in una scena di esterno, la spada dell'eroe troiano è poggiata a terra. Stupisce l'assenza della regina, evocata dagli oggetti con cui si darà la morte.

V libro

Il libro V rappresenta l'incendio delle navi da parte delle donne troiane, in una scena che ricorda quella ambientata presso le isole Strofadi: le donne troiane, ammassate sulla sinistra, stanno come ritraendosi in una posa che lascerebbe intendere il pentimento per il proprio gesto, mentre le navi che hanno già preso fuoco sono ormeggiate nei pressi dell'isola. La miniatura si trova al principio della c. 90r.

VI libro

Enea con la spada già sguainata e la Sibilla sono rappresentati nell'atto di entrare nell'apertura della roccia nei pressi dell'Averno, lago rappresentato immediatamente fuori dallo squarcio nella collina rocciosa e già pieno degli uccelli che la sua aria mefitica fa morire tra le sue acque: il dettaglio sembra tipico soprattutto dei manoscritti napoletani. L'eroe troiano e la profetessa sono rappresentati l'uno visto di tre quarti, armato, mentre tiene per una mano la profetessa; l'altra con una veste rossa dal delicato panneggio e i piedi nudi. Il riquadro istoriato si trova sul fondo della c. 111r, accompagnato da una cornice con candelabri che si estende sulla sinistra della pagina.

VII libro

L'episodio raffigurato al principio del VII libro, alla c. 125r, riprende l'episodio raccontato ai vv. 286 – 340, ovvero l'invio della Furia Aletto da parte di Giunone per fomentare la guerra tra i Latini e i Troiani gettandovi discordia. In un riquadro dai bordi plumbei la lettera iniziale compare nel margine superiore destro, mentre tutta la scena è dedicata all'episodio virgiliano: dall'alto di una collina rocciosa Aletto, con i capelli serpentini e due serpenti che le circondando la vita come una fascia, suona il corno di guerra che getta la discorda tra i pastori latini, rappresentati in basso con i loro vestiti contadini e i bastoni rurali sollevati come lance. Non sono presenti, però, né Amata né Turno, a cui la Furia avrebbe dovuto rivolgersi nei piani di Giunone.

VIII libro

Venere colloca le armi fatte forgiare per Enea da Vulcano ai piedi di un albero nella miniatura iniziale dell'VIII libro alla c. 137v. L'episodio fa riferimento ad *Aen*. VIII 608 – 625 in cui le armi sono deposte sotto una quercia citata al v. 616. Venere, vestita di rosso come la Sibilla del VI libro e con una fiaccola tra le mani, è colta nell'atto di depositare lo scudo; sono già collocati al di sotto dell'albero (e non appesi ad esso, come in altre raffigurazioni) la corazza, l'elmo, gli schinieri e una spada che ricorda una scimitarra dorata.

IX libro

Alla c. 148v il consueto riquadro con la letterina verso la parte superiore del bordo introduce l'argomento del IX libro. L'episodio che viene raffigurato è un generico arrivo di guerrieri armati davanti a una porta fortificata. Si tratta probabilmente dell'assedio al campo troiano, rappresentato come una città fortificata come anche altre volte, senza però riferimenti più specifici a un momento particolare della narrazione, come l'assedio alla torre.

X libro

Il concilio degli dèi è al centro della raffigurazione alla c. 168r. Su uno sfondo blu, Giove circondato da una mandorla di luce al centro della scena, seduto sul trono e con i simboli del potere regale tra le mani (lo scettro e il globo).

XI libro

Alla c. 175r è mostrato, nel riquadro della miniatura della lettera iniziale, il trofeo che Enea consacra a Marte con le armi di Mezenzio, innalzata su una quercia. È presente l'armatura che riveste il tronco, l'elmo, la spada e lo scudo, mentre sullo sfondo del cielo a destra una piccola lettera "O" è scritta in oro.

XII libro

L'ultima miniatura del manoscritto alla c. 189r mostra Enea che infierisce sul corpo di Turno già disteso a terra, con una scena d'obbligo per l'episodio finale del poema. Enea ha conficcato la spada nel collo dell'eroe rutulo e il sangue già scorre rosso e abbondante dalla ferita. Sullo sfondo è presente il dettaglio dei carri trainati da cavalli che gli eroi hanno lasciato, scontrandosi a piedi.

I.2.8 Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1988[1]

Il manoscritto Reg. Lat. 1988 conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, un codice pergamenaceo con iniziali figurate e decorate a bianchi girari contenente *Bucoliche*, *Georgiche* e *Eneide*, sembrerebbe probabilmente legato in qualche modo ad Enea Silvio Piccolomini[2], ovvero Papa Pio II. Fu probabilmente prodotto per lui o per suo nipote Francesco Todeschini Piccolomini, alla cui biblioteca verosimilmente appartenne e dalla quale fu acquistato dai padri Teatini[3] di San Silvestro al Quirinale, come visibile dal bollo sul frontespizio. Se appartiene a Enea Silvio Piccolomini lo stemma cardinalizio che compare ed il ritratto nella losanga del frontespizio è suo[4], il manoscritto dovrebbe essere stato confezionato tra il 1456 e il 1458, in quanto Enea Silvio divenne cardinale nella prima data e poi Papa Pio II nel 1458; l'attribuzione sarebbe confermata anche

---

[1] La digitalizzazione del manoscritto si trova all'indirizzo https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1988.

[2] Cfr. *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma, Palombi, 1996, pp. 391-394, n. 103, in cui viene identificato lo stemma cardinalizio di Enea Silvio Piccolomini; É. Pellegrin, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, II, 1, Paris, Rome, 1978, p. 481-482**;** A. Marucchi, *Stemmi di possessori di manoscritti conservati nella Biblioteca Vaticana*, in *Mélange Eugène Tisserant*, VII, Città del Vaticano, 1964, pp. 29-95 alle pp. 71-72; N. Casella, *Pio II tra geografia e storia: la Cosmographia*, in Archivio della società Romana di Storia Patria, 95, 1972, pp. 35-112 alla p. 101, dove viene affermato che il manoscritto appartenne a Francesco Todeschini Piccolomini, sottolineando la sua attività di promotore di una bottega di artisti incaricati di miniare i codici della sua famiglia e nella qualche lavorò anche Gioacchino De Gigantibus. Cfr. anche J. Ruysschaert, *'Miniaturistes «romaines» sous Pie II'*, in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II: Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei*, Siena, Accademia senese degli intronati, 1968, pp. 245-82.

[3] E. Nilsson Nylander*, Ingens est codicum numerus: i fondi reginensi* in *La Vaticana del Seicento (1590-1700): una biblioteca di biblioteche*, a cura di C. Montuschi*,* Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana, 3, pp. 395-426; a p. 415-416 viene brevemente tracciata la storia dei fondi appartenuti ai padri Teatini, con cui era in stretti rapporti la contessa Costanza Piccolomini e a p. 425, tra i manoscritti di San Silvestro al Quirinale, viene nominato il nostro manoscritto che si andò ad aggiungere al fondo dei Reginensi.

[4] Secondo altri lo stemma apparterrebbe al nipote, cfr. Casella, *Pio II*, op. cit., p. 101.

dalla presenza delle due lupe, secondo L. Miglio riferite al legame tra Enea Silvio Piccolomini e la storia di Roma richiamata sia dal suo nome secolare che da quello papale, con un riferimento al *pius* Enea.

Secondo la studiosa, inoltre, il frontespizio parrebbe avere tracce di maggiore modernità, vicine alla sensibilità artistica di Gioacchino de Gigantibus[5].

Bucoliche

Alla c. 1r un frontespizio incornicia lo stemma cardinalizio di cui si è già parlato, mentre ai lati sono presenti dei medaglioni con le lupe che allattano Romolo e Remo. La losanga in alto rappresenta forse Enea Silvio Piccolomini quando era ancora Cardinale.

L'iniziale istoriata e decorata a bianchi girari rappresenta un soggetto tipico dei frontespizi virgiliani: Titiro a destra seduto sotto un albero e che tiene tra le mani una zampogna, a sinistra Melibeo che gli si rivolge. La scena ha tuttavia alcune varianti. In primo luogo, Melibeo è accompagnato da un altro uomo che ha un bastone rurale; inoltre, i costumi dei personaggi sono moderni e raffinati, in contrasto con la situazione che dovrebbero vivere entrambi i pastori e soprattutto Melibeo, costretto a lasciare i suoi campi. Sullo sfondo è visibile la città, teatro delle decisioni che tanto peso hanno sulle campagne dove, tra Titiro e Melibeo, pascolano inconsapevoli le caprette tradizionali nella raffigurazione.

Georgiche

I libro

L'iniziale istoriata della prima Georgica alla c. 16r mostra anch'essa una scena tradizionale di aratura molto simili alle altre di apertura del poema

[5] Cfr. *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma, Palombi, 1996, p. 394, n. 103.

didascalico, con due buoi in primo piano condotti da un allevatore; a una figura femminile è riservata la semina, dietro di loro.

II libro

La scena di una potatura impegna due agricoltori all'inizio del II libro, alla c. 25v. All'interno di una struttura lignea dove si inerpica la vite, un uomo sale una scala mentre l'altro è arrampicato già in cima; entrambi tengono un falcetto che individua la loro attività.

III libro

Alla c. 35v una rappresentazione più adatta alla *Bucoliche* mostra due uomini separati dall'asta della T, il primo, a sinistra, di spalle mentre regge un bastone rurale; il secondo, a destra, mentre suona il flauto. L'allusione probabilmente è alla vita dei pastori e all'allevamento in un contesto di *locus amoenus* dove gli allevatori si dedicano anche alla poesia e alla musica.

IV libro

Le api sono il soggetto della maggior parte delle raffigurazioni del IV libro; anche qui, alla c. 45v, in un vivido campo di fiori sono collocati piccoli contenitori lignei, probabilmente arnie, dove sono visibili le api dorate, dotate di grandi ali; un animale sta cercando di avvicinarsi alle arnie.

Eneide

I libro

Alla c. 57r, in una iniziale decorata a bianchi girari, è raffigurato l'incontro di Enea con Didone. Il tempio in cui avviene l'incontro è rappresentato attraverso uno sfondo che presenta una scena di interni, con una statua rappresentante probabilmente Giunone che tiene il globo. Enea, accompagnato dal fido Acate, si rivolge alla regina con una lunga veste rossa e dai capelli sciolti. L'eroe troiano

è vestito come un condottiero del '400 con un cappello a punta orientaleggiante e a tesa rivoltata[6].

II libro

La scena del banchetto, come spesso accade, è quella scelta per l'apertura del II libro dell'Eneide. La struttura della scena mostra Enea e Didone seduti al di là del tavolo con quattro commensali, di cui tre visti di spalle e uno mostrato accanto al tavolo a destra, probabilmente Ascanio data la giovane età. Didone, incoronata, rivolge il suo sguardo ad un Enea raffigurato come un uomo barbuto di una certa età. La raffigurazione, sia per la disposizione spaziale, sia per la raffigurazione di Enea come un uomo maturo e barbuto, ricorda da vicino quella contenuta nell'iniziale corrispondente del manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli, IV.E.6.

III libro

L'arpia Celeno, appollaiata su un albero nella rappresentazione classica di donna dal volto umano e corpo di uccello, rivolge ad un Enea ancora barbuto e di aspetto regale le sue parole profetiche alla c. 85r.

IV libro

Alla c. 98v Didone, con il dettaglio dei capelli sciolti che anche altrove indica una precisa attenzione al momento precedente all'azione qui raffigurata, è colta nell'atto del suicidio, mentre si lancia sulla propria spada in una scena all'esterno in cui è rappresentato un paesaggio marino, in allusione forse alla partenza di Enea la cui nave non è visibile.

V libro

[6] Cfr. *Vedere i classici*, op. cit., p. 393.

Nella gara della corsa per i giochi funebri di Anchise, in un paesaggio che mostra sullo sfondo colline verdi e specchi d'acqua, il momento qui scelto è quello in cui Niso scivola a terra, lì rappresentato al centro dell'iniziale figurata decorata a bianchi girari della c. 111v; il vincitore è Eurialo, rappresentato nella sua corsa a sinistra e indicato dall'arbitro che compare sulla destra con un dito alzato.

VI libro

Alla c. 127v un'iniziale figurata e decorata a bianchi girari mostra nella parte inferiore della "S" due figure maschili. In considerazione del contesto, si tratta con ogni probabilità di Enea ed Anchise, identificato dalle vesti come un uomo saggio e di rango[7]. Ci troviamo quindi nella sezione destinata ai Campi Elisi, ma qui Anchise dovrebbe mostrare ad Enea le anime in attesa di incarnarsi nei principali personaggi della storia romana; sembrerebbe tuttavia indicare delle fosse nel terreno. La rappresentazione del momento in cui Enea incontra il padre nei Campi Elisi mostra in altre raffigurazioni le anime nude o in armi che Anchise mostra al figlio; questa raffigurazione potrebbe mostrare una interferenza con le figure di Dante e Virgilio dinanzi alle tombe degli eretici[8].

VII libro

L'argomento scelto per illustrare l'iniziale del libro alla c. 144r è la scena di Ascanio che trafigge il cervo di Silvia. Il giovane, mostrato al centro della scena, di spalle, tiene l'arco da cui la freccia è già scoccata; sulla sinistra il cervo è infilzato dalla freccia e dal suo torace sgorga sangue, mentre ancora è impegnato nella risalita della collina che lo porterà dalla sua padrona.

VIII libro

[7] Cfr. ivi, p. 394.

[8] Per Luisa Miglio, ibid., tuttavia, la figura mostra senza dubbio Anchise.

Evandro affida suo figlio Pallante ad Enea nell'iniziale istoriata alla c. 158v. Sullo sfondo della città degli Arcadi rappresentata attraverso un edificio che dovrebbe rappresentare l'esterno della reggia di Evandro e una sezione di muro di cinta, i tre personaggi sono mostrati in primo piano, con Enea a sinistra che tiene per le mani Pallante, il quale si volta a guardare il re incoronato Evandro che sembra incitarlo o affidarlo ad Enea con gesto eloquente delle mani.

IX libro

Turno, con ampio scudo dorato e spada sguainata, è raffigurato nell'iniziale alla c.172r dinanzi all'accampamento troiano, riconoscibile attraverso le mura di fortificazione e le torri da cui emergono alcuni soldati con scudi. Come sottolinea L. Miglio[9], la scena è molto sintetica: non compaiono i compagni di Turno né l'eroe ha il cimiero rosso e il cavallo pezzato di bianco.

X libro

Alla c. 187r l'iniziale decorata, come consueto, a bianchi girari mostra una scena che è stata interpretata come quella di Enea che, raffigurato ancora una volta come uomo maturo, uccide Mezenzio con una scimitarra tenendogli il capo reclinato, mentre quest'ultimo sembra colto nell'atto di chiedere pietà. Tuttavia, la figura dell'assalitore, grazie alla presenza della scimitarra che compare come a lui associata anche nell'iniziale alla c. 220r, sembrerebbe essere piuttosto Mezenzio: l'altra figura dai capelli biondi non può che essere Pallante, come raffigurato anche alla c. 158v.

XI libro

Camilla domina l'intera scena dell'iniziale istoriata alla c. 203v: in piedi, senza il cavallo che compare altrove, è vestita di rosso e non come una guerriera, molto più simile a una dea o a Didone, a cui è accomunata anche dalla fluida

[9] Ibid.

chioma bionda. La regina delle amazzoni riceve una grande freccia dorata, nel testo scagliata da Arrunte, nel cuore, da cui sgorga sangue scuro. La raffigurazione ricorderebbe più da vicino l'iconografia della donna colpita al petto da Cupido. La donna è raffigurata nel momento in cui *manu telum trahit*.

XII libro

Alla c. 220r è raffigurata l'ultima iniziale istoriata del manoscritto: Enea sulla sinistra ha un grande scudo dorato e d è raffigurato nell'atto di uccidere Turno con una lancia. L'eroe rutulo è già piegato su se stesso e prova a sollevare la scimitarra in atto di difesa mentre Enea lo trafigge al petto.

I.3 Manoscritti di area fiamminga e renana

I.3.1 L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 21

Il manoscritto 76 E 21 I / II / III conservato alla *Koninklijke Bibliotheek* dell'Aia[1] è un codice attualmente composto di tre volumi che contengono le opere di Virgilio con glosse marginali e interlineari; i volumi sono rispettivamente di cc. 39 per il primo volume, contenente opere miscellanee con alla fine le *Bucoliche*[2], cc. 56 per le *Georgiche* e cc. 271 per l'*Eneide*[3], la quale presenta anche l'aggiunta del XIII libro di Maffeo Vegio[4].

---

[1] A. W. Byvanck, *Les principaux manuscrits a miniatures conservés dans les collections publiques du Royaume des Pays*-Bas in «Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits a peintures», 5, 1931, p. 44.

[2] Il codice 76 E 21 / I contiene alcuni estratti di citazioni da Claudiano, Giovenale, Ovidio, dallo stesso Virgilio, due epistole di Enea Silvio Piccolomini - o Pio II dal 1458 - e il *Moretum*. Per la descrizione dettagliata del primo volume è possibile consultare la scheda catalografica online del manoscritto a cura della *Koninkliije Bibliotheek*, Biblioteca Nazionale dei Paesi Bassi.

[3] Non contiene l'*Opera Omnia* o singole opere di Virgilio il codice 129 C 5, che è un codice miscellaneo di 16cc. con un'unica lettera decorata ora rilegato a parte e contenente una serie di citazioni di Omero tradotto in latino, di Enea Silvio Piccolomini, di Virgilio, di Ovidio, di Gauthier de Chatollion e altri. Il manoscritto, rilegato nello stesso marocchino verde con etichetta rossa del 76 E 21, viene a volte citato in cataloghi come *Opera omnia* di Virgilio o in alcuni casi la sua esistenza determina una descrizione del nostro codice contenente le opere di Virgilio come composto di quattro volumi, ovvero 129 C 5 e 76 E 21 I/II/III. In B. Bousmanne, *Item a Guillame Wyelant aussi enlumineur. Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bibliothèque royale de Belgique et Brepols, Bruxelles et Turnhout, 1997, p. 55 il manoscritto 129 C 5 è citato come *Opera Omnia* di Virgilio; ancora, in *Collectors and collections. Koninklijke Bibliotheek 1798-1998,* M. van Delft (ed.), Waanders Drukkers, Zwolle 1998, p. 39, una decorazione tratta dal ms. 129 C 5 viene attribuita all'*Eneide*; anche A. Derolez, *Nieuwe gegevens in verband met de ateliers van Raphael de Mercatellis* p. 479-503 in *Miscellanea Neerlandica: opstellen voor Dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag, 1*, Frans Hendrickx, Jan Deschamps and Elly Cockx-Indestege (ed.), Leuven, Peeters, 1987 cita il manoscritto 76 E 21 come composto di 4 volumi. All'origine del fenomeno c'è il fatto che, come segnalato anche dalla scheda catalografica della *Koninklijke Bibliotheek*, il manoscritto era prima del 1790 rilegato in un unico volume.

[4] Per l'opera di Maffeo Vegio, cfr. A. C. Brinton, *Maphaeus Vegius and His Thirteenth Book of the "Aeneid"*, London, Duckworth, 2002.

Si tratta di un manoscritto databile a un'epoca sicuramente non anteriore al XV secolo perché contenente, oltre al XIII libro di Maffeo Vegio che è già stato menzionato, anche alcune epistole di Enea Silvio Piccolomini[5], poi Papa Pio II a partire dal 1458.

Secondo Derolez la produzione del manoscritto sarebbe opera dello stesso *atelier* del cartolario di Oudenburg[6] e di altri manoscritti prodotti per Raphaël de Mercatellis, figlio illegittimo di Filippo il Buono che, come vedremo, è in qualche modo legato a questo manoscritto ed è sicuramente un proprietario e probabilmente committente di un codice miniato virgiliano che dipende sicuramente dal primo per l'iconografia, ovvero il manoscritto 9 di Gand.

Gli storici della miniatura del XV secolo che si sono dedicati al manoscritto 76 E 21 lo hanno ricollegato, come il successivo manoscritto 9 di Gand, alla "bottega", se di bottega si trattò, di Willem Vrelant, miniatore e pittore attivo a Bruges[7] dalla metà del secolo al 1481, più probabilmente come opera di un suo discepolo dell'*atelier* che secondo alcuni vede il suo apice intorno agli anni '70 del secolo, data in cui il codice è stato probabilmente confezionato[8]. I due manoscritti dell'Aia e di Gand sono molto legati tra di loro per ciò che riguarda le miniature e, come sarà mostrato nella sezione dedicata al codice di Gand,

---

[5] Cfr. *Catalogue raisonné de la collection de P. A. Crevenna, Négociant à Amsterdam*, Amsterdam, 1775, vol. 3, pp. 188-189.

[6] A. Derolez, *Nieuwe gegevens*, op. cit., p. 503.

[7] Cfr. *La miniature flamande: le mécénat de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occasion du 400e anniversaire de la fondation de la Bibliothèque royale de Philippe II le 12 avril 1559*, L. M. C. L. G. Delaissé (éd.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1959, pp. 99-103, e anche Bousmanne, *Item*, op. cit., in cui viene esplicitata alle pp. 54-55 la difficoltà stessa di parlare di una vera e propria bottega del miniatore, dato che il numero di manoscritti ad essa ricondotta non solo mostra molte differenze stilistiche e codicologiche, ma sarebbe anche troppo sterminata per poter essere produzione di un'unica bottega. Cfr. anche P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 1984, vol. 2, p. 141 e relativa bibliografia lì fornita per l'inquadramento del contesto artistico per l'attribuzione all'*atelier* di Willem Vrelant sulla base di altri manoscritti probabilmente miniati dallo stesso discepolo.

[8] Cfr. anche A. W. Byvanck, *Aanteekeningen over handschriften met Miniaturen, V. Vlaamsche Miniaturen in Nederland*, in «Oudheidkundig Jaarboek», vol. VI, 1926, pp. 191-192; viene qui datato tra il 1470 e il 1480 e attribuito alla bottega di Vrelant, come sembrerebbe confermato anche dagli studi successivi.

risulta evidente che buona parte dell'iconografia di quest'ultimo derivi in maniera precisa dal manoscritto dell'Aia (o da una terza fonte comune a entrambi). Il miniatore che è probabilmente l'autore delle illustrazioni del manoscritto è stato identificato come un aiutante del maestro Willem Vrelant: interviene con lui nel secondo volume delle *Croniques de Hainaut*, una traduzione francese, effettuata da Jean Wauquelin, degli *Annales historiae principum Hannoniae* che è contenuta nel manoscritto di Bruxelles, BR 9243, il quale fornirà, in maniera molto interessante, anche un modello abbastanza anomalo per l'ultima miniatura riguardante il duello tra Enea e Turno del manoscritto 9 di Gand. Il miniatore è conosciuto quale Maestro della "*Vraie cronicque descoce*" (Bruxelles, KBR, ms. 9469-70) e lavorerebbe anche autonomamente, in parecchi casi su committenza proprio di Raphaël de Mercatellis[9]. Sebbene la qualità artistica della sua produzione sia inferiore a quella di Willem Vrelant, non è certo che possa essere definito *tout court* un assistente del maestro più conosciuto, configurandosi piuttosto come un collaboratore occasionale. I manoscritti a lui attribuiti[10] sono soprattutto libri d'ore, parecchi manoscritti della *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze; tra questi potrebbe essere considerato come un manoscritto con un contenuto di ascendenza classica *Le livre des Conquestes et Faits d'Alexandre* di Jean Wauquelin, il ms. di Parigi, BN, français 9002. L'artista è molto vicino a Willem Vrelant dal punto di vista stilistico, ma si caratterizza per alcune particolarità, ad esempio per i visi

[9] Cfr. *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la bibliothèque royale de Belgique,* B. Bousmanne, F. Johan, C. Van Hoorebeeck (eds.), Brepols, Turnhout, 2000-2015, vol. I, 2000, pp. 168-169 (scheda del ms. Bruxelles, KBR, 9545-46 a cura di B. Bousmanne). Per il figlio di Filippo il Buono Raphaël de Mercatellis il Maestro realizza sicuramente almeno altri due manoscritti (Gand, Universiteitbibliotheek, ms. 5 e ms. 2) contenenti trattati astrologici, il primo del 1473 e il secondo più tardo, ma sicuramente anteriore al 1486. Ancora, insieme al Vrelant si occupò della illustrazione del manoscritto sopra citato, Bruxelles, KBR, 9545-46 contenente una traduzione francese di Guillame de Tignonville dei *Dicta et gesta philosophorum antiquorum* (cfr. anche G. Billanovich, La Tradizione del 'Liber de dictis philosophorum antiquorum' e la cultura di Dante e del Petrarca e del Boccaccio, in «Studi Petrarcheschi», vol. 1, 1948, p. 111-123).

[10] Bousmanne, *Item*, op. cit., p. 58.

dall'aria piuttosto sbalordita e per gli occhi rotondi delle figure che rappresenta, spesso socchiusi, i quali conferiscono un'aria ieratica o rattristata e che sono ben visibili in molte delle miniature del nostro manoscritto, come in quella che apre il libro II o anche negli evocativi sguardi di Pallante, Camilla e Turno morenti.

L'interesse del manoscritto 76 E 21 è notevole perché non soltanto è il primo manoscritto del XV secolo contenente miniature virgiliane connesso alla – problematica - bottega di Willem Vrelant, ma mostra l'interesse dell'area fiamminga a produrre un codice miniato di Virgilio nel contesto della rinascita dell'interesse librario e miniaturistico avvenuta a partire dagli ultimi anni del ducato di Filippo III di Borgogna detto il Buono, ramo cadetto della dinastia dei Valois. Mentre prima venivano preferiti libri d'ore o di contenuto religioso, a partire dalla spinta propulsiva del duca di Borgogna inizia una produzione significativa di libri miniati di contenuto laico e letterario. È più in generale dalla seconda metà del XV secolo e verso la fine di esso che nasce un interesse che potremmo definire umanistico nei Paesi Bassi e nella regione delle Fiandre. Già nel 1439 il precettore di Carlo il Temerario - il quale, come vedremo, potrebbe essere particolarmente legato al manoscritto anche per la presenza di una flotta che ricorda quella a lui appartenuta, nonché in quanto fratello da parte di padre proprio di Raphaël de Mercatellis - aveva incaricato lo scriba Joris van Oedelem di ricopiare un Sallustio in una scrittura corsiva umanistica[11] oggi a Leiden, Universiteitsbibliotheek, ms. Lips. 50. È molto interessante, inoltre, per motivi che saranno approfonditi in seguito, l'interesse di Carlo il Temerario a possedere un manoscritto riguardante i fatti di Troia*, Le Recueil des Histoires de Troie* di

[11] Cfr. G. Tournoy, *La littérature latine aux Pays-Bas à l'époque de Charles le Téméraire*, pp. 34-36, in *Charles le Téméraire. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de sa mort*. Catalogue rédigé par. P. Cockshaw, C. Lemaire, A. Rouzet, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1977. Il contatto con l'Umanismo italiano sembrerebbe sottolineato non solo dalla scelta di una scrittura di ascendenza petrarchesca, ma anche da una serie di citazioni proprio dal Petrarca comparse in un manoscritto del 1439 nella stessa scrittura umanistica (Bruxelles, Archives générales du royaume, régistre noir 11 de la Chambre des Comptes de Brabant, c. 369r-372v).

Raoul Lefevre[12] (Bruxelles, KBR, ms. 9261). È per volontà di Carlo il Temerario che il manoscritto, una volta acquisito, è stato successivamente arricchito di illustrazioni la cui realizzazione è stata affidata all'atelier di Loyset Liédet, legato molto significativamente anche alla produzione dell'altro manoscritto virgiliano che dipende dall'iconografia del nostro, ovvero il ms. 9 di Gand di cui si è detto in precedenza quanto sia legato al nostro codice.

Un altro elemento che può aiutarci a inquadrare il codice nel suo contesto storico è la presenza, più volte confermata, del simbolo dell'aquila nera a due teste negli stendardi dei nemici dei Troiani, che potrebbe evocativamente essere riconnessa allo stemma della casata d'Asburgo, se si può interpretarla in questo modo. Sono proprio due città delle Fiandre, Bruges e Gand, a capeggiare negli anni '80 la rivolta nei confronti di Massimiliano I d'Asburgo, prima della sua elezione a Imperatore – ma dopo che egli aveva ricevuto il titolo di Re dei Romani che lo candidava formalmente a quel ruolo. Già Federico III negli anni precedenti aveva stretto rapporti molto forti con il duca di Borgogna Carlo il Temerario; dopo alterne vicende e la morte di quest'ultimo nel 1477, sua figlia, Maria di Borgogna, nipote quindi di Filippo il Buono, aveva sposato proprio Massimiliano. La questione riguardava il conflitto che Carlo il Temerario aveva con Luigi XI di Francia per l'indipendenza dei suoi territori che si estendevano grosso modo sulle Fiandre, vaste zone della Francia del Nord, l'Olanda e il Lussemburgo; era questo il motivo per cui il duca aspirava a ottenere probabilmente la corona tramite l'Imperatore. Lo stesso conflitto con la Francia ebbe ripercussioni sulla politica di sua figlia e quindi di Massimiliano d'Asburgo, dato che le Fiandre mostrarono dopo la morte di Maria di Borgogna nel 1482 la volontà di non essere sottoposte all'austriaco. Se il manoscritto appartiene almeno alla fine degli anni '70 del secolo, non è escluso che il riferimento alle armi asburgiche collegate ai nemici dei Troiani possa contenere un riferimento alla politica di vicinanza agli Asburgo di Carlo il Temerario e di sua figlia e, con

[12] Cfr. *Charles le Téméraire*, op. cit., pp. 83-84 e relativa bibliografia.

esso, anche il manoscritto 9 di Gand appartenuto proprio a Raphaël de Mercatellis, figlio anch'esso di Filippo il Buono. Sarebbe molto suggestivo, se l'attribuzione al Maestro e collaboratore di Vrelant lo permettesse, se il manoscritto fosse stato prodotto verso la fine degli anni '80 e legato a questo contesto. È del 1488 la rivolta di Bruges contro l'Imperatore: in occasione del suo arrivo nella città furono tenute al di fuori delle mura le truppe imperiali e alcuni membri della corte furono uccisi dagli abitanti di Bruges. Le truppe assedianti i Troiani potrebbero così rievocare le truppe imperiali lasciate fuori dai cancelli di Bruges. In ogni caso, il riferimento alle insegne degli Asburgo come insegne dei Rutuli o dei Latini nella fase di scontro con la città dovrebbe essere considerata, se confermata questa interpretazione, come una presa di posizione abbastanza ostile a Federico III o a Massimiliano che si spiegherebbe di meno, probabilmente, datando il manoscritto agli inizi degli anni '70.

Ai Troiani invece è associato il simbolo del leone rampante, simbolo araldico molto utilizzato tanto da suscitare le ironie degli studiosi di araldica, ma legato in quegli anni alla regione del Brabante e appartenuto proprio a Filippo il Buono in quanto Duca di Borgogna; successivamente passerà a Filippo I d'Asburgo, nato proprio a Bruges nel 1478 da Massimiliano I e Maria di Borgogna. Nel caso dello stendardo dei Troiani, quindi, è significativo il tentativo di associarlo al ducato di Borgogna e alle Fiandre in particolar modo con lo scopo di marcare l'identificazione ideale tra il centro di produzione del manoscritto e gli eroi troiani. Lo stesso stemma è riprodotto in un manoscritto di cui si è avuto modo di parlare precedentemente, *Le Recueil des Histoires de Troie* dell'atelier di Loyset Liédet fatto illustrare proprio per volontà di Carlo il Temerario. La prima miniatura del manoscritto, alla c.1r, mostra Filippo il Buono che, seduto in abiti regali sul trono, dà indicazioni a Raoul Lefevre di procedere alla scrittura del *Recueil*. Davanti al re è mostrato uno scudo dorato che rappresenta proprio il leone rampante che ritroviamo nelle insegne dei Troiani.

Il manoscritto 76 E 21 appartenne nel XVIII secolo a Pierre Antoine Bolongaro Crevenna, commerciante nato a Milano e trasferitosi ad Amsterdam,

uomo colto e appassionato di libri tanto da pubblicare il catalogo della sua ricca biblioteca[13]. Successivamente, quando nel 1790 la sua biblioteca fu venduta, il manoscritto passò a un altro collezionista, avvocato e magistrato, Joost Romswinckel (1745-1824), da cui la Koninklijke Bibliotheek ottenne una ricchissima collezione di libri di circa 23.000 volumi. Molti di questi, in particolar modo quelli acquistati dalla biblioteca di Bolongaro Crevenna nel 1790, sono edizioni di classici rilegati nello stesso marocchino verde con etichette rosse e blu del nostro manoscritto 76 E 21[14].

I tre volumi misurano approssimativamente 275-280x194 mm. I codici, scritti in una colonna in scrittura gotica definita come *bâtarde bourguignonne* con annotazioni marginali e interlineari in gotica corsiva (ma che, nel commento presente a partire dal libro VI dell'Eneide diventa una gotica decisamente posata e più elegante del testo principale stesso, solo di modulo più piccolo), si caratterizzano quindi per un formato non particolarmente grande ma non piccolo e per una pergamena che presenta segni di rigidità e inscurimento. Il testo delle *Georgiche* e dell'*Eneide* è preceduto dai rispettivi *Argumenta*, ma non è presente il proemio alternativo "*Ille ego*…" spesso presentato al principio del primo libro dell'*Eneide*.

Le miniature sono costituite da tabelle e, a volte, composte da più riquadri messi insieme in un'unica cornice con bordature interne dorate con una lista nera, a volte per l'*Eneide* giustapposte su più registri così come succede per il manoscritto di Gand. L'iconografia del codice è squisitamente virgiliana, vale a dire che deriva certamente da una lettura dell'opera da parte del committente o dell'ideatore dell'apparato iconografico, sia stato esso realizzato per il codice o,

[13] Cfr. *Catalogue raisonné*, op. cit.

[14] Cfr. *Collectors and collections*, op. cit., pp. 34-40; sull'acquisto dalla biblioteca di Bolongaro Crevenna da parte di Romswinckel cfr. più nel dettaglio p. 37. Da notare che la didascalia n. 25 alla p. 39 segnala la presenza dell'immagine di un'iniziale "*in a fifteenht-century Virgil manuscript*", ma è in realtà rappresentata un'iniziale decorata dell'Iliade e non una riproduzione dal manoscritto 76 E 21, che compare invece a p. 34.

più probabilmente, sia derivante da una fonte a noi sconosciuta. La scelta delle scene da rappresentare non si basa, come succede a volte nei manoscritti che prevedono una miniatura a inizio libro, sui primi episodi del libro; probabilmente il fenomeno è dovuto al fatto che si preferisce riassumere l'intero contenuto del libro attraverso più rappresentazioni messe insieme, scegliendo quelle più significative. In alcuni casi si tende a rendere contemporaneo il racconto, inserendovi interpretazioni cristiane o medievali nei rituali o nelle gare; in generale, tuttavia, non si tratta semplicemente di rielaborazioni iconografiche derivanti da altre fonti cristiane, se non di singoli elementi rifunzionalizzati per illustrare una scena virgiliana nella sua impostazione.

Enea è caratterizzato per l'utilizzo di un cappello tondo dai bordi rialzati che lo rende riconoscibile in tutto il codice, così come Didone vestita sempre di rosso.

Alcuni elementi, come dicevamo, tradiscono la reinterpretazione della vicenda virgiliana in chiave contemporanea, come nel caso dell'ultima vignetta riguardante i giochi funebri per Anchise in cui sembra lasciato spazio a un torneo medievale più che alla descrizione virgiliana, o anche nel caso del sacrificio che Enea compie per il padre, in cui l'altare con i Mani e l'officiante sembrano più rifarsi a una tradizione cristiana che cerca di adattarsi all'immagine che si aveva dei riti pagani. Anche la Sibilla, come in verità spesso accade nella tradizione dei manoscritti virgiliani, sembra alquanto simile a una religiosa cristiana.

Una particolarità del manoscritto è la scelta insolita di raffigurare Venere in sostituzione di altre divinità: questo accade sia nel libro IV, dove sembrerebbe essere sostituita a Mercurio nel dare a Enea l'ordine della partenza (se non dobbiamo interpretarla, piuttosto, come la divinità per eccellenza del IV libro dell'*Eneide*, di argomento amoroso), sia nel libro V, dove compare nel cielo nel momento della rappresentazione della regata in occasione dei giochi funebri per Anchise dopo la preghiera di Cloanto al dio del mare.

La rappresentazione è sostanzialmente fedele, pur con qualche svista che tradisce una lettura non troppo approfondita di alcuni passaggi: ad esempio il ramo d'oro che Enea continua a tenere per tutto il viaggio nell'oltretomba o le

navi dei Troiani del IX e X libro, le quali sono rappresentate come navi e sono presenti anche dopo la loro trasformazione in Ninfe da parte di Giove per renderle immortali per volere di Cibele. In altri casi è forse l'esigenza di mettere iconograficamente insieme più vicende a determinare alcune scelte che non rispettano totalmente in testo, come nel momento in cui Enea sbarca sulla costa direttamente vicino alla reggia di Evandro e alla presenza sia di Pallante sia del padre, dal quale è invece condotto successivamente secondo il testo virgiliano. Ancora, le uccisioni che nell'*Eneide* avvengono tramite il lancio di un giavellotto sono mostrate, probabilmente per maggiore resa stilistica o forse per la presenza di modelli più facilmente reperibili, attraverso l'uso di una spada, come nel caso dell'uccisione di Pallante o di quella di Camilla. Il duello finale tra Enea e Turno è a cavallo e il modello di Turno morente sembra essere lo stesso di quello di Camilla.

La scelta dei soggetti rappresentati, dunque, non ricade sulle scene presenti nei primi versi del libro, come succede spesso quando la modalità prediletta è quella delle iniziali miniate. Oltre ai libri per cui la scelta è quasi obbligata, come nel caso del libro IV che presenta senza quasi eccezioni la figura di Didone in tutta la tradizione delle illustrazioni virgiliane, vengono scelti uno o più momenti salienti di ogni libro, generalmente quelli consacrati dalla maggiore fortuna letteraria. Così come spesso avviene, nella seconda parte sovrastano le scene di battaglia tutte molto simili tra loro e con lo stesso impianto fondamentale: soldati in primo piano e città fortificata alle loro spalle.

76 E 21 / I

Bucoliche

Dopo una sezione iniziale con opere di vari autori di cui si è detto sopra, l'inizio delle *Bucoliche* è alla c. 16r. La sezione dedicata a quest'opera si caratterizza anche per la presenza di commenti in margine e intralineari in gotica corsiva. Ci sono, inoltre, indicazioni paratestuali con la designazione dell'opera e del libro nel margine superiore della pagina. I nomi dei personaggi dialoganti

sono scritti nei margini in rosso. In tutti i casi la miniatura è presentata dopo l'indicazione dell'incipit e prima dell'inizio del libro.

I *Ecloga*

Alla c. 16r è presente solo una cornicetta angolare con l'iniziale dorata.

II *Ecloga*

Alla c. 18r, prima del primo verso in cui compare un'iniziale decorata e dopo l'indicazione dell'incipit del secondo libro, è presente una cornice tabellare al centro, con l'immagine un pastore sulla sinistra contornato da pecore; a destra è presente un altro pastore ed entrambi hanno tra le mani un bastone rustico. Il contesto in cui sono immersi è quello di un bosco, con alberi sulla destra, mentre sullo sfondo si intravede una città fortificata con alte torri. L'immagine rappresenta i due pastori Coridone e Alessi, tuttavia Coridone non è rappresentato nell'atto di porgere un dono all'amato, ma la raffigurazione è abbastanza generica.

III *Ecloga*

Alla c. 20r una miniatura quadrata tabellare presentata dopo pochi versi, quasi al centro della pagina e non seguita da righi di scrittura, presenta sulla sinistra un uomo appoggiato su bastone con un toro e delle pecore alle sue spalle; a destra due uomini sono impegnati nel suonare il flauto alla presenza di altre pecore che marcano il contesto bucolico. Sullo sfondo è presente il profilo scuro di una città di cui si vedono solo pochi edifici alti in lontananza, sparsi. Si tratta della rappresentazione del canto amebeo tra Dameta e Menalca alla presenza del giudice Palemone. Il toro è probabilmente allusione alla giovenca, forse male intepretata, caratteristico della raffigurazione anche nelle altre tradizioni, come nel manoscritto di San Lorenzo de El Escorial S II 19 o in quello di Lione, ms. 27. L'iniziale nel *verso* successivo è decorata in rosso con una cornicetta angolare.

IV Ecloga

Alla c. 23r, quasi a fine pagina, la miniatura quasi quadrata mostra la scena di un interno, dove una donna su un letto a baldacchino è circondata da varie figure. A partire da sinistra, una donna tiene in braccio un bambino che ha tra le mani un globo dorato; un uomo e una donna sono inginocchiati ai piedi del letto; una donna tiene un cesto, un'altra tiene sottobraccio una figura abbigliata da prete, vestito di nero con un cappello in mano. Nell'estrema sinistra un'altra donna con un cesto entra dalla porta e ha un capretto cornuto nero in grembo. L'interno si apre su uno sfondo verde con la stessa città scura presentata nella miniatura precedente. La raffigurazione è quella, piena di interpretazioni allusive e poco chiare, alla *Ecloga* più enigmatica di Virgilio, dedicata alla nascita del *puer* salvifico. È a lui che allude il piccolo con un globo in mano, probabilmente appena nato e già consapevole sel suo ruolo nella rinascita dell'età aurea. La rappresentazione non sembra avere corrispondenti nelle altre raffigurazioni della IV *Ecloga*, almeno nei pochi manoscritti contenenti anche l'*Eneide* che hanno un'illustrazione puntuale anche delle *Bucoliche*. Sebbene sia presente tradizionalmente il letto o una culla con allusione alla nascita del *puer*, generalmente è presente anche un riferimento visuale al poeta stesso nell'atto di scrivere la sua opera, mentre non sono presenti tutte le figure di contorno che si accumulano qui intorno al letto. Nel *verso* successivo l'iniziale è decorata con una cornicetta angolare.

V *Ecloga*

Alla c. 25r, quasi al centro della pagina, due pastori si sfidano contornati da pecore e rivolgendosi l'uno contro l'altro tenendo un flauto. Si tratta di Mopso e Menalca che gareggiano con un canto su Dafni nella stessa ambientazione bucolica e con la stessa città scura nello sfondo. L'iniziale è decorata in rosso con una cornicetta angolare nello stesso *recto*.

VI *Ecloga*

Alla c. 27v la miniatura tabellare è quasi al centro della pagina. Al centro è presente una collinetta rocciosa dove un uomo armato con una faretra è a terra, disteso. Accanto a lui una donna in rosso con capelli lunghi biondi e due uomini lo sostengono da dietro. Una brocca e dei calici indicano che l'uomo riverso a terra è ebbro e deve trattarsi di Sileno, benché la sua raffigurazione non sia canonica e abbia più l'aspetto di un nobile vegliardo. Accanto a lui sono evidentemente proposti la Naiade Egle e Cromi e Mnasillo, che non sembrano però rappresentati nell'atto di legarlo. Sono presenti sullo sfondo due città, una dal profilo scuro vista nelle miniature precedenti e una dalle alte torri e fortificata che avevamo visto nella prima miniatura del manoscritto. In primo piano a dx pecore. Sotto, l'iniziale è decorata e presenta la solita cornicetta angolare.

VII *Ecloga*

Alla c. 30r la miniatura, quasi a inizio pagina, ha un formato quasi quadrato come le altre, con doppio listello nero e dorato. A sinistra due uomini suonano il flauto nella sfida che oppone Coridone e Tirsi; a destra un uomo sotto un albero alla presenza di pecore li giudica. È chiaramente Melibeo, anch'esso pastore come mostrato dalla presenza degli animali e del bastone. La scena è standard ed è presente anche nel manoscritto 27 di Lione, anche se nella corrispondente scena del manoscritto di San Lorenzo de El Escorial sono presenti entrambi i giudici, Dafni e Melibeo. In primo piano scorre un fiumiciattolo e sono dipinte verdi collinette sullo sfondo. La lettera incipitaria, presente sotto, è decorata ed ha la solita cornicetta angolare.

VIII *Ecloga*

Alla c. 32r dopo pochi versi e quasi al centro della pagina è presente una miniatura dello stesso formato, dopo l'iniziale decorata con la cornicetta angolare. La vicenda è narrata in tre piani diversi: in primo piano a sinistra sono presenti due uomini con il flauto, di cui uno lo tiene in mano rivolgendolo

all'altro, mentre quest'ultimo sull'estrema sinistra lo tiene legato al fianco: sono probabilmente Damone e Alfesibeo che si sfidano in un canto, alla presenza di un terzo uomo che tuttavia non è citato nella *Ecloga*. Sulla destra, in secondo piano, una donna abbigliata come una suora legge da un manoscritto davanti a un tavolo di marmo, mentre un uomo suona il flauto. Si tratta probabilmente della rappresentazione, che sembrerebbe però riadattata da altra fonte, della vicenda narrata da Alfesibeo, ovvero dei tentativi di una donna, Amarilli, di legare a sé Dafni. Sullo sfondo a sinistra, sulla porta di una chiesa, due sposi si danno la mano mentre a celebrare il loro matrimonio è presente un uomo di Chiesa. Forse è una allusione al canto di Damone in cui Nisa si concede a Mopso. Sullo sfondo è presente la solita città con la grande porta d'accesso che abbiamo visto anche nelle precedenti miniature.

IX *Ecloga*

Alla c.35r dopo soli due versi è presente la miniatura tabellare con al di sotto le consuete lettera decorata e cornice angolare. A sinistra due pastori, Meri e Licida, uno con un bastone e circondato da pecore e l'altro con dei capretti in grembo, si incamminano attraverso una strada verso la città, secondo una raffigurazione tipica dell'*Ecloga*. A destra gli stessi personaggi si sono adagiati sul prato dove pascolano le pecore suonando il flauto, nella loro pausa prima che Meri debba andarsene perché il suo padrone ha perduto i campi. Sullo sfondo è presente non solo la città, ma anche una grande porta di pietra con torrioni che si vede anche nella miniatura precedente.

X *Ecloga*

Alla c. 37r la miniatura è a inizio pagina, seguita dall'iniziale decorata con cornice angolare. Al centro della scena giace un uomo morto, intorno a cui si accalcano pastori con bastoni, pecore e capretti, con i flauti al fianco, mentre fanno gesti di lutto e sofferenza. Sulla sinistra un pastore che probabilmente rappresenta il poeta suona il flauto appoggiato su una roccia, mentre sullo sfondo

di un paesaggio bucolico con uno specchio d'acqua, una barca con un piccolo nocchiero e un ponte una figura di donna, velata e vestita di rosso, sta attraversando il ponticello. Si tratta della raffigurazione di Gallo, morto per l'amore di Licori, che se ne va portata via dall'amore di un soldato, e dei molti pastori tra cui Menalca accorsi lì per lui. Anche Apollo, Silvano e Pan sono tra coloro che si recano dall'uomo straziato per amore, ma non sono riconoscibili da particolari attributi nelle figure che circondando il corpo di Gallo.

Alla c. 39v è presentata una miniatura insolita rispetto alle altre, quasi a tutta pagina. Il senso di una miniatura del genere alla fine delle *Bucoliche* e presente all'interno del manoscritto ad esse dedicato è enigmatico. La miniatura mostra due uomini che arano un campo con una coppia di buoi cornuti, uno rosso e uno nero a chiazze; uno tiene l'aratro e una frusta e l'altro gli indica, tenendo tra le mani un bastone, la città che si trova sullo sfondo. Più vicina, a sinistra, c'è una casa circondata da alberi. Più probabilmente la miniatura si riferisce al I libro delle *Georgiche* ed è stata erroneamente compresa nel primo tomo del manoscritto dopo la sua nuova rilegatura e la separazione dell'originale volume in tre parti. Si tratta, quindi, di una vera e propria miniatura frontespizio in apertura dell'opera.

76 E 21 / II

Georgiche

Le caratteristiche codicologiche del manoscritto sono pressoché le stesse, dato soprattutto che originariamente esso era fascicolato insieme agli altri.

I libro

Alla c.1r è presente solo la decorazione dell'iniziale con la cornicetta angolare. Tuttavia la rappresentazione del I libro delle *Georgiche* con l'argomento principe in esso trattato, ovvero l'aratura e la semina, è presente

come abbiamo specificato sopra nella c. 39v del codice 76 E 21 / I, erroneamente attribuita ancora alle *Bucoliche*.

II libro

Alla c. 14r inizia il secondo libro ed è presente una miniatura tabellare dopo soli due versi, prima dell'*argumentum* dell'inizio del secondo libro. Entrambe le iniziali, dell'*argumentum* e del libro vero e proprio, sono decorate, ma la seconda è più grande e presenta la cornicetta angolare. In miniatura, caratterizzata da un bordo a doppia lista dorata separata da una lista nera, a sinistra un uomo pota la vigna e a destra due uomini inginocchiati piantano le viti, in corrispondenza dell'argomento del libro. Sullo sfondo la città che abbiamo già visto nelle miniature presentate nelle *Bucoliche*.

III libro

Alla c. 28r la miniatura è a inizio pagina; dopo di essa è presente l'*argumentum* con una piccola iniziale decorata e l'inizio del III libro con un'iniziale decorata e una cornicetta angolare. La struttura della rappresentazione ricorda molto da vicino quella del manoscritto 27 di Lione, con la presenza di molti animali che si affastellano sulla pagina, con la differenza che qui, come nel Virgilio Romano (c. 45r), sono presenti anche figure umane, sebbene in una diversa collocazione spaziale e più numerose, così da non poter lasciare intendere un'influenza specifica. A sinistra sono presenti sei maialini, di cui due ripresi nella posa dell'accoppiamento; al centro sono raffigurati due allevatori con bastone; a destra, in primo piano, tre cavalli di cui due impegnati nell'accoppiamento. Sullo sfondo è presente a sinistra la casetta bianca con tetto nero che si trovava anche nella miniatura-frontespizio, mentre a destra sono presenti quattro tori affrontati.

IV libro

Alla c. 42v dopo un solo rigo della conclusione del III libro è presentata la miniatura tabellare, seguita dall'*argumentum* del IV libro con una piccola iniziale decorata e dall'inizio del quarto libro delle *Georgiche* vero e proprio con la consueta iniziale decorata e la cornicetta angolare. L'illustrazione riguarda l'apicoltura: sono presenti in primo piano a sinistra e sullo sfondo a destra delle strutture di legno con alveari all'interno, forniti di due piccole porticine; sullo sfondo c'è la casetta bianca con tetto nero che abbiamo visto anche in due miniature precedenti e in primo piano, a destra, un alto prato con fiori gialli. Non sono presenti figure umane come quelle che compaiono nel manoscritto 27 di Lione, dove era presentato un uomo con le vesti del coltivatore delle api, o nel manoscritto S II 19 della Biblioteca del Monastero di San Lorenzo de El Escorial, dove un uomo sollevava una mano al centro della scena. Sullo sfondo, appena visibili, pochi edifici alti della città dai colori scuri spesso presentata negli sfondi delle miniature del manoscritto.

76 E 21 / III

Eneide

Il volume inizia con il riassunto dei dodici libri dell'*Eneide* attribuito a Basilio, seguito dagli *Argumenta* pseudo-ovidiani corredati dei *Monosticha*, tutti alla c. 1r. Sono presenti iniziali decorate per entrambi, con cornicette piccole sul lato. E rubriche per introdurre le varie sezioni. Non è presente il preproemio "Ille ego…" e il primo libro inizia con il consueto "Arma", che è però solo decorata al centro della pagina: la lettera è in blu picchiettata di bianco e con intrecci su sfondo d'oro. Se dobbiamo estendere il fenomeno delle *Georgiche* anche all'*Eneide* è probabile che anch'essa fosse preceduta da una miniatura a tutta pagina, ora caduta in lacuna.

La scrittura in questo volume è sempre la gotica che abbiamo incontrato in precedenza, ma il commento marginale è in un gotico posato molto chiaro, solo di modulo più piccolo, e non in gotico corsivo come, ad esempio, nelle *Bucoliche*; è anzi una scrittura più posata di quella del testo principale.

II libro

Alla c. 20v la miniatura quasi quadrata all'interno di una cornice nera e dorata si trova posizionata prima dell'inizio del primo verso del libro II. La scena riprende quella del banchetto come raccontato nel primo libro, ma si riferisce al momento in cui, in apertura del II, Enea comincia il suo racconto (vv. 1-3 e teoricamente tutto il libro insieme al successivo). Didone ed Enea, riconoscibili per l'abbigliamento più sontuoso degli altri, in particolar modo Didone per un turbante con un velo che tiene sulla spalla e una veste rossa scollata ed Enea per un cappello tondo con i bordi all'insù che indosserà anche in miniature successive, sono posizionati alla sinistra della grande tavola rotonda, anch'essa sulla parte sinistra della miniatura, dove sono seduti gli altri convitati, tre dame e tre uomini. Didone ha davanti a sé un calice dalla forma di un globo, probabilmente allusivo al suo ruolo di regina. Tutti sembrano prestare attenzione ad Enea che sta enumerando le sue avventure per mare, mentre sulla tavola sono posizionate stoviglie dorate (e non d'argento come nel v. 640 del I libro), che compaiono anche sulla destra della vignetta, dove un attendente sembra fare un gesto di sofferenza all'ascolto delle parole di Enea, in piedi accanto a un ripiano dove sono posizionate altre stoviglie su un telo bianco. In primo piano a destra altri due personaggi sembrano parlare tra loro, commentando il racconto di Enea. Non ci sono molti riferimenti puntuali all'*Eneide*, come succede spesso peraltro nella scena del banchetto presentata a inizio del II libro: alcun riferimento alla *sponda* dove era adagiata Didone, ma una semplice tavola con sedie. La scena sembra riadattata da un banchetto di corte contemporaneo alla produzione del codice anche per ciò che riguarda i costumi. L'intera scena è mostrata tra due arcate sorrette da colonne, su un pavimento di piastrelle verdi, non identico a quello del manoscritto 9 di Gand, dove la stessa scena è rappresentata con alcuni cambiamenti nella disposizione degli spazi probabilmente a causa del formato molto più lungo che largo.

IV libro

Non sono presenti miniature all'inizio del libro terzo; alla c. 40v viene lasciato un ampio spazio bianco prima dell'inizio del III libro alla c. 41r, con iniziale decorata dell'*argumentum* e iniziale decorata con una piccola cornice laterale del vero e proprio libro.

La miniatura successiva è inserita alla c. 59r, ed è divisa da un bordo interno a croce dorata e nera in quattro miniature più piccole, rettangolari e leggermente più larghe che alte; si riferisce agli episodi salienti del IV libro dell'*Eneide*. Nel primo riquadro il tradizionale dialogo dei vv. 9-55 di Didone, vestita con la stessa veste in rosso, con Anna, vestita come spesso accade di blu. La scena si svolge all'interno della reggia, visibile dalla quarta parete e riconoscibile anche per lo stesso pavimento in piastrelle verdi; la stanza è inquadrata anche questa volta all'interno di due colonne, mentre una finestra e un'arcata aperta mostrano il paesaggio verde di Cartagine. È visibile a sinistra il letto blu con il cuscino bianco dove si svolgerà poi la scena del suicidio di Didone, visibile nel quarto riquadro.

Nel secondo riquadro in alto a destra Enea e Didone nella stessa veste rossa a cavallo, lui bianco e lei nero, sono accompagnati da due uomini, a destra e sinistra, che suonano il corno della caccia: anche tre piccoli cani vivaci alludono alla battuta di caccia dei vv. 129-159, come la foresta visibile a destra. La mano di Enea poggiata su quella di Didone allude in maniera discreta al loro amore che si consumerà nella grotta ai vv. 160-173 grazie all'improvvisa tempesta di cui qui non si ha ancora alcun riferimento.

Nel terzo riquadro in basso a sinistra una inspiegabile Venere appare ad Enea. La dea è rappresentata in un angolo dal blu più intenso del cielo, incoronata e con i capelli biondi sciolti e sparsi come nella sua apparizione nelle vesti di una cacciatrice del libro I, ma in realtà nel libro IV essa appare per l'accordo con Giunone (vv. 90-128) e non per ordinare a Enea di partire, come sembrerebbe suggerire la scena qui mostrata: la dea si rivolge all'eroe troiano che, più in basso, a cavallo, porta il corno di caccia ed è accompagnato da un piccolo cane. La scena

è completata sulla sinistra dalle 5 navi[15] in mare, che mostrano la futura partenza di Enea e dei suoi compagni da Cartagine. La presenza di elementi associati alla caccia vicini ad Enea suggerirebbe piuttosto un momento anteriore della vicenda, quando l'eroe si reca a svolgere questa attività con la regina; tuttavia la scena della caccia è stata mostrata già prima e la presenza delle navi non lascerebbe margine di equivoci, sebbene Venere sia del tutto fuori contesto. Un'ipotesi plausibile è che il miniatore, rifacendosi a un modello iconografico, abbia male interpretato la figura della divinità, che originariamente doveva essere Mercurio inviato da Giove che intima all'eroe di partire secondo i vv. 265-278; in alternativa, a dispetto del rigore filologico, si sarà voluta inserire Venere come allusione alla divinità che muove tutte le vicende amorose del libro IV, anche se è piuttosto strano inserirla non al principio delle miniature del IV libro e nemmeno nel secondo riquadro alla presenza dei due amanti, ma solo qui, al terzo riquadro e con una funzione molto specifica relativa alla partenza di Enea.

L'ultimo riquadro mostra la scena del suicidio di Didone e della disperazione di Anna dei vv. 648-685. Nella reggia, orientata verso sinistra e in senso opposto a quella raffigurata nel manoscritto 9 di Gand, è visibile la regina Didone che, adagiata sul letto indaco visibile anche nel primo riquadro, affonda la spada nel petto, mentre le fiamme si spandono per tutta la stanza; da una finestra vicina Anna si affaccia disperata; un'altra figura, probabilmente un inserviente, esce dalla porta con un gesto di concitazione molto più spiegabile di quello del manoscritto di Gand. In questa raffigurazione è evidente la terza figura della miniatura in basso non sia Enea, dato che è vestita in modo molto diverso e porta un cappello puntuto diverso dal cappello tondo dai bordi sollevati che Enea porta in tutte le raffigurazioni finora viste e che lo rende riconoscibile.

[15] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 143 nota che le navi sono identiche a quelle che Willem Vrelant ha dipinto nel manoscritto di Parigi, BN, *français* 6449, cc. 1r e 98v, le quali sarebbero una riproduzione della flotta commerciale di Carlo I di Borgogna, ovvero quel Carlo il Temerario che, come abbiamo visto, dovrebbe essere in qualche modo connesso alla produzione del manoscritto per molte ragioni.

Al verso successivo è presente la piccola iniziale decorata dell'*argumentum* e l'iniziale decorata con sfono oro e in blu con racemi interni dell'inizio del libro. La consueta cornicetta laterale si estende al di sopra e al di sotto della lettera, come succederà per tutte le iniziali di libro.

V libro

Prima dell'*Argumentum* del libro V e nella parte superiore della pagina, la miniatura alla c. 77v è divisa in tre spazi rettangolari molto più lunghi che alti. In alto, mentre lasciano alle loro spalle la reggia di Didone avvolta dalle fiamme con un riferimento alla pira funebre di Didone, le navi si dirigono verso il regno di Aceste; sulla terra egli e i compagni accolgono festosamente i Troiani (vv. 35-41).

Nel riquadro successivo è rappresentato il sacrificio funebre per Anchise, in particolar modo il momento del prodigio in cui all'invocazione dell'anima di Anchise un serpente verde chiaro si manifesta e striscia lungo l'altare (vv. 84-90). Enea è inginocchiato, l'altare è ricoperto da una tovaglia bianca dove compare una cassa con due statuette di uomini nudi al di sopra di essa, al posto dei Mani di Anchise (vv. 98-99), mostrando un tentativo di interpretazione della vicenda che però tradisce elementi contemporanei, come anche l'immagine della figura dell'officiante, in abiti blu e oro, il quale mostra un berretto a punta come nelle raffigurazioni coeve dei pagani o degli ebrei[16]. Così come nella corrispondente miniatura del ms 9 di Gand, tra le nubi in alto a destra, in una porzione di cielo blu più intensa, Venere è presente alla scena. Secondo l'interpretazione di Courcelle[17] è la divinità che consente a Cloanto di vincere la gara della regata, mostrata con le tre navi nel mare alla destra della miniatura. Nelle parole di Cloanto, però, sembrerebbe esserci più un riferimento a Nettuno[18]

[16] Cfr. ivi, p. 144.
[17] Ibid.
[18] *Aen*. V 235: *Di, quibus imperium est pelagi* (…).

che a Venere, la quale anche in questo caso sostituisce un'altra divinità: nel primo caso Mercurio, qui il dio del mare.

Il terzo riquadro mostra vari momenti dei giochi funebri in onore di Anchise, senza tuttavia particolare attenzione ai dettagli del testo virgiliano: il lancio dei dischi, la lotta, la scherma alla presenza di un pubblico seduto su spalti di legno, un torneo medievale di cavalieri arbitrato da Enea, riconoscibile per la corazza nera con lo stemma del leone, sostituiscono la gara di corsa, il pugilato, il tiro con l'arco, la parata dei giovani cavalieri raccontati nei vv. 286-602, dando piuttosto l'impressione di una totale rivisitazione della scena alla luce dei tornei contemporanei. Sullo sfondo è presente una città dalle alte torri.

VI libro

Alla c. 100r una serie di tre miniature inquadrate da un bordo esterno e due bordi interni racconta le vicende del VI libro dell'*Eneide* mostrandocele nel loro svolgersi, con molta attenzione ai particolari della narrazione. Tutta la vicenda rappresentata non ha nulla dell'inquietudine del racconto virgiliano né sembra raffigurare realmente un paesaggio infernale[19]. Nella prima, a partire da sinistra vengono mostrate le navi con cui Enea è giunto alle spiagge di Cuma (vv. 1-8). Subito dopo, Enea vestito di blu rivolge un gesto di congedo ad Acate, alla sua sinistra, che lo aveva accompagnato dalla Sibilla, ma che non può accompagnarlo nel suo viaggio agli Inferi. Ha appena colto il ramo d'oro che l'eroe doveva trovare per ordine della Sibilla e che gli hanno indicato le due colombe bianche, come quelle citate nel v. 190, che sono posate su un albero con attenzione al dettaglio della vicenda. Accanto ad essi, la profetessa vestita di nero come una religiosa e di aspetto ieratico solleva la sua mano verso il ramo d'oro, mentre alle

[19] Cfr. P. Menard, *Le thème de la descente aux Enfers dans les textes et les enluminures du Moyen Age*, pp. 37-58 in *Images de l'antiquité dans la littérature française*, Textes rassemblés par E. Baumgartner – L. Harf-Lancner, Parigi, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, pp. 45-47. A p. 46 è sottolineato anche qui come "*Malgré l'effort de précision du peintre, il ne reste rien du climat de l'oeuvre*" e poco dopo "*Au lieu d'avancer, comme chez Virgile, dans l'obscurité de la nuit, les héros progressent en pleine lumière*".

sue spalle delle rocce fanno probabilmente riferimento all'antro. A destra, senza alcun elemento che lasci intendere che si sia entrati nell'oltretomba, né elementi coloristici e paesaggistici che marchino questo passaggio, vengono rappresentate quattro piccole anime nude che aspettano sulla riva dell'Acheronte, fiume sinuoso sul quale è posta una barca. Come ci aspetteremmo, è qui presentato Caronte, vestito di arancione e tuttavia dall'aspetto tutt'altro che *horrendus*, con la barba sì bianca, ma vagamente sorridente; il suo cappello tondo col risvolto bombato lo rende simile a un fiammingo alla moda, e dalla sua barchetta di legno fa un gesto quasi accogliente, con un probabile riferimento ai due visitatori non ancora lì presenti, ma sottintesi, piuttosto che alle anime insepolte presenti sulla riva. La scena ripropone la vicenda dei vv. 295-330, anche se Enea non è ancora realmente giunto alle rive dell'Acheronte e né lui né la Sibilla vengono qui rappresentati nuovamente secondo la tecnica che sarà usata nei successivi due riquadri dello stesso gruppo. L'unico elemento che fa sì che il Caronte qui rappresentato rispetti il testo virgiliano è il *contus* con cui governa la barca; ha anche un mantello intorno al collo, ma senza nodo.

Il secondo riquadro, caratterizzato anch'esso da un'atmosfera tutt'altro che infernale, mostra altri episodi della discesa di Enea agli Inferi, ovvero l'attraversamento dell'Acheronte sulla barca di Caronte che tiene il *contus*, insieme alla Sibilla, l'incontro con Cerbero e, presumibilmente, con le anime dei morti prematuramente. Enea e la Sibilla sono rappresentati tre volte corrispondentemente ai tre episodi. Essi sono in piedi nella barca di Caronte, che invece è seduto e governa la barca. Stupisce particolarmente la rappresentazione di Cerbero che, oltre ad avere una corona sulla testa più alta, ha un'aria serpentina o di drago[20] (ricordiamo i *colubris* del v. 419 sui *colla* di Cerbero) con le zampe

[20] Ivi, pp. 46-47: "Ici il [Cerbère] est bien plus redoutable debut, pourvu de sept têtes, comme certains dragons monstrueux, comme la Bête de l'Apocalypse. Une tête principale au summet d'un long cou, trois têtes plus petites d'un côté, trois autres petites têtes de l'autre côté, deux pattes volumineuses, une queue très courte, tel est ici l'animal. Il appartient assurément à un des types iconographiques du fragon. Dans l'imaginaire médiéval la différence entre le serpent et le dragon n'était pas vraiment nette".

e ha ben più che tre fauci: si contano ben sei teste oltre a quella principale con la corona[21]. In quella più alta si può notare anche la focaccia soporifera che secondo Virgilio gli ha gettato tra le fauci la Sibilla (vv. 420-421), anche se nella miniatura l'eroe troiano è davanti alla profetessa e sembra aver dato in prima persona la focaccia al cane infernale, o almeno è rappresentato con il gesto consueto del braccio alzato che indica un dialogo, mentre nell'altra mano tiene il ramo d'oro, ben visibile in tutte le rappresentazioni di Enea in questa vignetta; come spesso accade, non c'è alcun riferimento alla porta dell'Ade, ma si passa direttamente a una pianura dove cinque piccole anime giocano con fiori. Si tratta probabilmente del luogo, evocato subito dopo la porta infernale, dove si trovano gli infanti strappati prematuramente alla vita (vv. 426-429), rappresentati come bambini nudi. È difficile sostenere con sufficiente evidenza che la figura nuda che si tiene una mano sul petto sia Didone[22] che allude alla ferita del suo cuore, sia perché è raffigurata come l'anima di un bambino, sia perché il luogo in cui si trovano i *lugentes campi* del v. 441 è - sebbene di poco – lontano dalla soglia dell'Ade appena oltrepassata, *procul hinc* (v. 440). È tuttavia da precisare che in generale tutte le anime qui raffigurate hanno l'aspetto di bambini, senza che per questo debbano obbligatoriamente esserlo, come nel caso delle anime che aspettano sulla riva dell'Acheronte di essere traghettate da Caronte. Potrebbe dunque trattarsi realmente dei *lugentes campi* e dei morti per amore, tra cui Didone, anche se non sembra che Enea si rivolga a lei né sia presente la selva menzionata; di conseguenza l'interpretazione più plausibile resta quella della raffigurazione dei morti prematuramente.

[21] Gioca qui, forse, l'influenza di alcune raffigurazioni dell'idra con sette teste che ha a sua volta determinato con ogni probabilità la descrizione che fa San Giovanni nell'Apocalisse (XII, 3-9) del dragone come un animale a sette teste coronate di diademi. C'è quindi una sovrapposizione tra la figura dell'idra e quella di Satana, in questo probabilmente con quella di Cerbero come animale infernale iconograficamente molto vicino alla rappresentazione del Diavolo, cfr. C. Heck – R. Gordonnier, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 366.

[22] Questa è l'ipotesi che avanza Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 145.

Nel terzo riquadro in basso, la Sibilla tiene per mano Enea sulla sinistra: ai loro piedi, nel fiume infernale, cinque anime – anche questa volta rappresentate come bambini nudi – bruciano nel fiume infernale. La rappresentazione dovrebbe corrispondere a quella del Tartaro, rappresentata dalla parte sinistra della biforcazione che la Sibilla mostra ad Enea. Tuttavia, in questo luogo non c'è alcun riferimento, nel testo virgiliano, ad anime che devono scontare la colpa immerse nel fiume infernale: gli unici che subiscono una pena che viene legata in qualche modo a un fiume sono i suicidi nel v. 439, circondati nove volte dallo Stige. Il riferimento al fiume che *flammis ambit torrentibus* del v. 550 è presente nel momento in cui Enea osserva osserva il grande bastione con una grande torre del Tartaro, le cui pene gli sono raccontate dalla Sibilla, di cui qui non si ha traccia, anche se è chiaramente questo il luogo in cui vengono descritte le pene più severe del Tartaro.

Più in là è rappresentata una porta color avorio ad arco, da sola ed aperta, che dà sul centro del riquadro. Si tratta della porta che dà accesso ai campi Elisi del v. 631 (*aduerso fornice portas*), dove, però, Enea non attacca il ramo d'oro, che continua a tenere nella mano fino alla fine. Oltre la porta, con un salto temporale che prevede l'incontro con Museo, sono rappresentati Enea, la Sibilla e Anchise dalla barba bianca (vv. 679-702), senza alcun ulteriore riferimento. Alla destra del gruppo, molto vicini, una nuova raffigurazione di Enea e della Sibilla che gli tiene la mano alla fine del loro viaggio, senza raffigurazione della porta d'avorio dove sono lasciati da Anchise (v. 898) che rende la rappresentazione abbastanza ridondante e non particolarmente significativa. In quest'ultimo riquadro Sibilla ed Enea si tengono sempre per mano. La Sibilla è vestita sempre di nero con un panno bianco sulla testa.

VII libro

Prima dell'inizio del VII libro alla c. successiva e subito dopo l'*explicit* del sesto, al centro della pagina e non seguita da testo si trova una miniatura d'apertura del libro, rettangolare e senza bordi interni che dividano la vignetta in

più scene come invece spesso è accaduto per le altre miniature. Ha un formato più alto che largo, un bordo nero e dorato e compare alla c. 123r.

La vicenda che viene scelta per rappresentare l'*incipit* della sezione di guerra dell'opera virgiliana è quella della scelta e dell'invio degli ambasciatori troiani a Latino.

Dopo lo sbarco (v.39), rappresentato dalle navi sullo sfondo in alto a sinistra che in realtà rappresentano forse il momento precedente in cui i Troiani di affacciano alle coste ausonie, dato che le navi sono ancora piene di uomini (vv. 35-36), un gruppo di Troiani armati e con l'emblema del leone sui vessilli (che designerà i Troiani anche successivamente) si trova sulla costa dei Laurenti. Enea è riconoscibile tra questi per il costume e il cappello consueto. Un gesto che rivolge all'uomo alla sua sinistra, e il mezzo inchino con le ginocchia piegate che costui gli rivolge, in segno di apprezzamento, sembra riferirsi al momento in cui Enea sceglie gli ambasciatori (vv. 152-155) che si recheranno alla città di Latino, in numero di cento, che quindi si svolge il giorno dopo rispetto allo sbarco e alla consapevolezza che è quella la terra destinata alla fondazione di una nuova Troia grazie all'episodio delle mense. Il momento dello sbarco rappresentato in alto e quello in primo piano, dunque, sono abbastanza distanti temporalmente. A destra in basso sono le tende dove i Troiani si sono accampati, mentre alcuni uomini vi depongono sacchi. Verso l'altro, in rappresentanza dei cento *oratores* chiamati a recarsi da Latino, tre ambasciatori a cavallo si dirigono verso la città fortificata di Latino, dove svetta l'insegna di un'aquila a due teste e due uomini sono di vedetta dalle torri. Lo stendardo dell'aquila a due teste che rappresenta l'unione di due Imperi era l'emblema dei Paleologi fino al 1453, ma in generale era sempre stato lo stemma dell'Impero Romano d'Oriente a partire da Costantino I ed era usato a quell'epoca dagli Asburgo, in particolar modo da Federico III incoronato imperatore nel 1452 e rimasto in vita fino al 1493 e da suo figlio Massimiliano; lo stemma viene qui legato ai nemici dei Troiani. La questione non è di poca rilevanza, come già fatto notare nella sezione introduttiva del codice. All'interno della miniatura, uno degli uomini dell'ambasceria porta un ramoscello,

probabilmente d'ulivo, come allusione al messaggio di pace dell'ambasceria. Risulta quindi quasi paradossale che sia questo il simbolo che viene associato al libro VII dell'Eneide, che è proprio il libro che viene tradizionalmente conosciuto come quello in cui inizia la sezione iliadica del poema virgiliano. Del resto il riferimento si trova nel testo dell'*Eneide*: v. 154, *ramis uelatos Palladis*. Qui a portare il ramoscello di ulivo, ovvero il ramo di Pallade, è probabilmente Ilioneo che al v. 249 prenderà la parola dinanzi a Latino.

VIII libro

Alla c. 144v la successiva miniatura riassume le vicende dell'VIII libro dell'*Eneide* con tre vignette separate da un bordo interno.

La prima in alto mostra il presagio della scrofa: mentre le navi (ancora piene di uomini) sono sul mare nello sfondo a sinistra ed Enea è sdraiato sulla destra e dorme sulla riva del Tevere (v. 30), il dio Tevere gli annuncia in sonno che, laddove troverà una scrofa bianca (*alba*) con trenta piccoli, lì sarà la sede della futura città di Alba fondata da Ascanio (vv. 42-48). Al centro della miniatura, sullo sfondo di un bosco verdeggiante, compaiono la scrofa e cinque piccoli - sebbene la rappresentazione sembri più simile a quella di una cagna con i suoi piccoli, tutti bianchi. Non è mostrato il dio Tevere, che altrove compare come se la vicenda non si svolgesse nei sogni di Enea.

Nella seconda vignetta, quella centrale, le navi cariche di uomini recanti lo stendardo con il leone dei Troiani si recano attraverso il Tevere (vv. 86-101) alla città di Evandro, rappresentata solo attraverso una porta e qualche edificio parzialmente visibile sulla destra che dà su una spianata dove avviene l'incontro. In realtà la scena viene riassunta all'interno della raffigurazione, in quanto compaiono insieme Enea che sbarca da una delle navi e si inchina al cospetto di Evandro e, accanto al re con la barba bianca, Pallante con la spada sguainata, alla presenza di qualche uomo arcade. In realtà la vicenda prevede prima il solo incontro di Pallante - che va a controllare chi siano gli stranieri che stanno giungendo con le navi - ed Enea (vv. 110-124) e solo successivamente i due

avanzano nel bosco e si recano dal re Evandro (vv. 125-174). Qui invece l'incontro è presentato contemporaneamente: Enea, appena sbarcato, mette piede sulla spianata dove si trovano già Evandro e il figlio.

L'ultimo riquadro mostra una scena abbastanza insolita: le consuete navi sulla sinistra; nella piana al centro, Enea è seduto in atteggiamento mesto. Accanto a lui una donna in abiti da cacciatrice, con le ginocchia scoperte, la balestra, stivali, una veste rossa e i capelli biondi sciolti: si tratta di Venere, che tuttavia viene raffigurata così come appare secondo le parole di Virgilio nel I libro dell'*Eneide* anche in questa situazione, in veste da cacciatrice, con la balestra, la faretra, i capelli sciolti, le ginocchia scoperte e gli stivali. Probabilmente la mestizia di Enea è dovuta alla scena dei vv. 520-524, in cui lui e il fido Acate hanno *defixi ora* e agitano molti pensieri *dura* nel cuore. La scena della consegna delle armi appare tuttavia dopo, ai vv. 608-625. La quercia qui presente, a cui sono attaccate le armi, è citata al v. 616. Tuttavia, a presentare armi sospese ai rami (sebbene non anche al tronco come qui) non è la quercia dell'VIII libro *al di sotto* della quale (*sub aduersa quercus*) Venere pone l'elmo, gli schinieri, la spada, la corazza, lo scudo (con il simbolo del leone dorato). All'interno dell'*Eneide*, infatti, è la quercia presentata nel libro XI (vv. 5-11) quella a cui le armi vengono legate, in quanto si tratta di un sacrificio delle spoglie di Mezenzio che Enea consacra a Marte. Si tratta di un episodio che non sarà affatto raffigurato nella miniatura dell'XI libro.

IX libro

La scena che viene raffigurata alla c. 163r è quella, estremamente concitata, dell'attacco di Turno al campo troiano. Il primo momento è rappresentato dalle navi in alto a destra prima che vengano tramutate in Ninfe da Giove per volontà di Cibele: secondo i vv. 69-70 era accanto all'accampamento troiano, circondata dai flutti del fiume. Subito dopo l'episodio della trasformazione, Turno agita gli animi dei Rutuli e infatti in primo piano ci sono le scene della concitata battaglia contro l'accampamento troiano, dopo la vicenda di Eurialo e Niso a cui la

miniatura non sembra fare riferimento. Un uomo a cavallo rappresenta probabilmente Turno, le insegne che i Rutuli portano sono quelle dell'aquila a due teste che già abbiamo ritrovato per designare i nemici dei Troiani e che probabilmente giocano un ruolo allusivo ai rapporti con l'Imperatore asburgico. Al v. 503 la tromba di guerra rimbomba ed è rappresentata la mischia in tutta la parte inferiore della miniatura; ai vv. 509-511 i Teucri si danno da fare a difendere le torri del loro accampamento, abituati al loro lungo assedio. Sulla destra, infatti, sono rappresentate le torri dell'accampamento troiano, al di sopra delle quali alcuni uomini armati lanciano frecce. Al v. 524 è citata la scala contro le mura che si vede nella miniatura. Probabilmente la figura più in alto è Ascanio che ai vv. 590-594 scaglia una freccia e uccide Numano. Non viene mostrato con particolare dovizia di dettagli il momento dell'assedio alla torre, ma in generale la scena qui raffigurata riguarda episodi raccontati in varie sezioni del libro condensate in un'unica immagine. Sullo sfondo, ad esempio, è visibile la città di Latino, in cui, dalle mura, è possibile scorgere alcune figure che guardano la scena con aria inquieta: si tratta di Latino, Amata e Lavinia.

X libro

La miniatura che rappresenta le vicende del X libro alla c. 184r ha un orientamento speculare rispetto a quella precedente. Le navi, che teoricamente dovrebbero essere state già trasformate in Ninfe e tradiscono l'assenza di questa tradizione e della conoscenza del corrispondente passo virgiliano, compaiono ancora anche in questa miniatura, ma sulla sinistra. Sullo sfondo, nella città fortificata di Latino, oltre alla regina Amata a una finestra (o forse Lavinia, anche se la regina moglie di Latino comparirà nella miniatura del XII libro alla stessa finestra nel momento del suo suicidio ed è quindi probabile che sia lei ad assistere a tutte le fasi della guerra[23]), molti uomini sono in attesa, sulle torri e dalle mura,

[23] Ivi, p. 147 propone l'identificazione con Lavinia "plutôt que sa mère" non specificandone il motivo, anche se a p. 148 riconosce alla stessa finestra il cadavere di Amata che si suicida.

a guardare la scena armati con archi e frecce. In primo piano si affollano Troiani e Rutuli, rappresentati dai rispettivi vessilli del leone rampante e dell'aquila a due teste. La vicenda principale è quella dell'uccisione di Pallante da parte di Turno: sul suo cavallo bianco (e non a piedi, dato che era balzato al v. 453 dal carro dove si trovava per affrontare il figlio di Evandro) al centro della scena e tra la folla dei combattenti, Turno tiene con la mano sinistra il collo di Pallante e solleva con la destra la spada, prima di assestargli il colpo fatale, che secondo l'*Eneide* ai vv. 479-489 sopraggiunge invece con una lancia vibrata da lontano dal re dei Rutuli, il quale proferisce intanto parole sprezzanti rivolte al giovane. Sulla destra è visibile ancora l'accampamento troiano. La posizione e l'espressione di Pallante saranno poi riprese anche per le successive scene dell'uccisione di Camilla e di Turno.

XI libro

Alla c. 207v è riprodotta una scena molto simile in apertura del libro XI, nella parte superiore della pagina e prima dell'*argumentum* del libro. Nella parte destra, separata dal resto della vignetta da una fila di alberi da rocce, è rappresentato in poco spazio il corteo funebre di Pallante, che dovrebbe riguardare, rispettando l'andamento spaziale della cronologia, la parte sinistra della vignetta, dal momento che si verifica quasi in apertura del libro (vv. 59-99), prima della scena raffigurata invece alla sinistra della miniatura. Qui, infatti, una scena di battaglia molto simile alla precedente, viene fissato il momento della morte di Camilla, che combatte alla testa dei Volsci.

Nella parte dedicata a Pallante, un corteo di uomini sta intorno alla bara del figlio di Evandro, coperta da un telo nero di lutto, con sopra disegnati sole e stelle e uno scudo con il simbolo di un drago dorato serpentiforme, ripreso anche dallo scudo nero con il drago dorato che uno degli astanti porta alla testa del corteo. Anche il cavallo di Pallante viene rappresentato, in accordo al testo virgiliano

come notato da Courcelle[24], *positis insignibus*, v. 89. In primo piano una tenda aperta, che è quella dove probabilmente erano state deposte le spoglie del giovane ucciso. Alcuni uomini sono vestiti con un mantello nero che copre loro la testa e portano fiaccole accese.

Nel settore più concitato della miniatura, la folla di Troiani e di Rutuli rappresentati dalle insegne rispettive si affrontano. La guerra è estesa anche alle torri della città di Latino, dove compaiono uomini armati di spade, tra cui uno che sta scalando una torre, mentre i Latini intervengono con le frecce e a una finestra compare Amata con la sua veste rossa. Tra i cadaveri disseminati sulla tavola nella folla dei nemici in avverse schiere e un uomo decapitato, in primo piano è presentata la vicenda della morte di Camilla che, come Pallante, non è uccisa secondo le modalità del testo virgiliano, che prevedeva l'uso di un giavellotto, ma con una spada. La vicenda del colpo mortale è presentata ai versi 799-804, in cui Arunte, dopo aver seguito l'eroina per tutto il campo, riesce infine grazie a una supplica ad Apollo a trafiggerle il seno con un giavellotto. Ma è in realtà ai vv. 816-831 che viene descritta nel dettaglio la morte di Camilla, a cui vengono dedicati più versi per descrivere il momento in cui, pallida in volto, le briglie le sfuggono dalle mani e si accascia sul cavallo dopo aver pronunciato le sue ultime parole. È questo il momento altamente patetico qui rappresentato. Camilla ha la stessa espressione che aveva Pallante nella miniatura precedente, ma è segnalata da un vistoso turbante giallo, mentre la figura che la sta per colpire con la spada è identificata come troiana dalla corazza su cui presenta il simbolo del leone rampante. Sembrerebbe tuttavia che la figura qui rappresentata non sia Arunte, ma Enea, perché porta le sue armi: armatura dorata, elmo dorato con la visiera aperta e copricorazza con il simbolo del leone. Si tratta di una significativa deviazione dal testo virgiliano.

XII libro

[24] Ivi, p. 148.

L’ultima miniatura dell’Eneide propriamente detta - ma non l’ultima del manoscritto, in quanto seguita dal XIII libro di Maffeo Vegio e relativa illustrazione – si trova alla c. 231r e riguarda l’episodio finale del libro, contestualizzato all’interno dell’attacco dei Troiani (vv. 574-594) alla città di Latino, dove svetta già lo stendardo con il leone proposto all’estrema destra della miniatura, su una torre raggiunta da un soldato troiano. Altri soldati con le spade sguainate, intanto, stanno portando la battaglia alle altre torri e uno prova a inerpicarsi con una scala. Alla finestra la regina Amata pende dalla trave a cui si è impiccata con le sue vesti: è ai vv. 595-603 che la regina vede sopraggiungere i nemici e prende la decisione finale.

L’episodio riportato in primo piano, invece, riguarda la fine dell’*Eneide* dei vv. 887-952: nell’affollamento di Troiani e nemici, mentre alcuni uomini sono ormai disarmati e riversi a terra, Enea su un cavallo bianco, in mezzo alle schiere di soldati, ha in mano la spada che ha colpito Turno che è stato disarmato ed è a cavallo così come Enea, contrariamente al testo virgiliano. Entrambi sono riconoscibili dai rispettivi simboli del leone e dell’aquila a due teste: Turno, con il sangue che gli scorre dal collo e va a macchiargli la corazza con l’aquila nera, sta lentamente scivolando dal cavallo, in una posa molto simile a quella di Camilla della miniatura alla c. 207v. Enea, trionfatore nella sua armatura dorata, sembra accennare un sorriso.

I.3.2 Gand, Bibliothèque de la Cathédrale, ms. 9[1]

Il codice pergamenaceo della *Bibliothèque de la cathédrale* di Gand, ms. 9 costituisce probabilmente l'unico esemplare di cui si può affermare che almeno parte della tradizione iconografica derivi da un altro manoscritto, ovvero il 76 E 21 dell'Aia.

Rimasto sempre a Gand dalla sua acquisizione, il codice fu acquistato o prodotto per Raphaël Mercatellis o Marcatellis, figlio illegittimo di Filippo III il Buono, duca di Borgogna, e adottato dal marito della madre, Marie de Belleval, che gli dona il suo nome. Il manoscritto fu comprato nel 1494, come leggibile nel *colophon*[2] del codice; fu probabilmente scritto e miniato a Bruges nel 1488[3]. Raphaël Mercatellis, nato a Bruges verso il 1437, divenne poi abate di Saint-Bavon presso Gand nel 1478, dopo essere diventato un benedettino nell'abbazia di Saint-Pierre nella stessa città. Fu, soprattutto, un umanista e bibliofilo, dato che la sua biblioteca contava molti manoscritti, tra cui per noi particolarmente rilevanti un Ovidio illustrato, una *Retorica* di Cicerone, un Boezio e un Plutarco[4]

---

[1] Non è stato possibile vedere il manoscritto sebbene sia stata svolta una missione a Gand e siano stati presi contatti con i responsabili della Cattedrale; l'ultima attestazione che lo vede nella biblioteca relativa della città è di Courcelle, che fornisce anche le riproduzioni delle miniature, cfr. J. e P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 2 voll., 1984, vol. 2, pp. 151-162.

[2] Il *colophon* recita: *Hoc volumen comparavit Raphaël de Marcatellis Dei gracia episcopus Rosensis abbas Sancti Bauonis juxta Gandavum anno Domini 1494*.

[3] Cfr. A. Derolez, *The copying of printed books for humanistic bibliophiles*, in H. Bekker-Nielsen, M. Boerch, B. A. Soerensen, *From Script to Book. Proceedings of the 7th International Symposium organized by the Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages, held at Odense University on 15-16 November 1982*, pp. 140–160, Odense, Odense University press, 1986, p. 149. Il manoscritto presenta un *colophon* uguale all'edizione virgiliana veneziana del 1475 di Jacobus Rubeus che recita *Omnia hec volumina que Virgilius Maro vates eminentissimus composuit, una cum Servii Honorati gramatici commentariis ac eiusdem poete vita mira quadam arte ac diligentia scripta Brugis anno 1488*. È differente solo l'ultima sezione relativa al luogo e all'anno di produzione.

[4] Sulla biblioteca di Raphaël de Mercatellis cfr. A. Derolez, *The Library of Raphael de Marcatellis*, Gand, E. Story-Scientia, 1979, dove è presente alle pp. 128-134 anche una dettagliata descrizione codicologica del nostro manoscritto che sarà ripresa nella nostra trattazione; cfr.

che testimoniano insieme al nostro Virgilio riccamente miniato l'interesse dell'ambiente degli umanisti di Borgogna per questi autori. La particolarità del manoscritto consiste anche nel fatto di essere sicuramente scritto tenendo presente la copia a stampa veneziana del 1475 di Jacobus Rubeus, anche se non risulta essere una mera copia da quell'edizione, dato che presenta un diverso ordine dei testi e delle *opera minora* aggiunte successivamente[5].

Il manoscritto virgiliano in-folio prodotto a Bruges conta 276 carte ed ha una grandezza di 405x300 mm. Contiene il *Catalepton*, le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide* con l'aggiunta del XIII libro dell'umanista italiano Maffeo Vegio, anch'esso illustrato. È presente anche il commento di Servio. Soprattutto per motivi iconografici, e anche grazie alla presenza del XIII libro, il manoscritto è fortemente legato – il ciclo illustrativo è parzialmente lo stesso – al codice 76 E 21 conservato all'Aia.

Le 17 miniature inquadrate in un bordo d'oro presenti per l'*Eneide*, quelle a tutta pagina spesso su *folii* inseriti successivamente e a parte, costituiscono qui come lì un esempio di illustrazione di ascendenza fiamminga, come testimoniato anche da alcune note in lingua scritte in inchiostro bruno che indicano il luogo in cui esse dovevano essere poste. Sono, come dicevamo, fortemente legate alle miniature del manoscritto de L'Aia presente nel nostro lavoro, anch'esso fiammingo, sebbene si debba ipotizzare almeno una terza fonte[6] dato che gli elementi iconografici non corrispondono sempre. Essa dovrebbe comunque avere una qualche relazione con la bottega di Willem Vrelant, importante pittore e miniatore olandese vissuto nelle Fiandre, in particolar modo a Bruges. Sebbene

anche per una breve notizia sulla figura J. De Saint-Genois, *Catalogue des manuscrits de la ville et de l'Université de Gand*, 1849-1852, p. 9. L'abate possedeva una biblioteca di almeno 62 manoscritti, di cui diciannove sicuramente confezionati tra il 1475 e il 505; molti sono rimasti a Gand.

[5] Cfr. Derolez, *The copying,* op. cit., p. 149.

[6] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 152 evidenzia uno stile delle miniature che non corrisponde all'epoca di produzione del manoscritto, in cui si prediligeva uno stile più lussuoso e con molto oro, mentre lo stile del nostro con registri sovrapposti tradisce l'ascendenza di un manoscritto forse precedente da cui sarebbe stato copiato, probabilmente perduto e anch'esso fiammingo.

la sua morte debba collocarsi intorno al 1481, la sua bottega fornirà una serie di modelli per la coeva e successiva miniatura fiamminga sviluppatasi grazie al mecenatismo di Filippo III il Buono e quindi in linea diretta con il primo possessore del manoscritto. Filippo III il Buono è il fautore di un nuovo mecenatismo che vede emerge nella miniatura fiamminga elementi di novità che vanno di pari passo con novità sul piano degli interessi letterari e su quello codicologico, dove viene favorito un grande formato dei codici. Questi elementi di novità si notano soprattutto a partire dal 1445: mentre prima il numero di manoscritti dal contenuto laico e letterario è molto ridotto, il loro formato è medio e gli elementi decorativi appaiono piuttosto arcaici, a partire da quella data si assiste a una rivoluzione per cui i grandi formati tradiscono l'opulenza, insieme all'impiego della bastarda bourguignonne che determina l'esigenza di un numero di linee e quindi di fogli più elevato. Chiaramente i diversi centri di produzione hanno ciascuno uno stile proprio, da quelli di Gand e Bruges che ci interessano più da vicino a quelli di Bruxelles, Valenciennes o Lille[7].

Almeno due miniatori[8] sono stati attivi nella realizzazione delle illustrazioni e il secondo artista parrebbe più raffinato e vicino al miniatore Loyset Liédet, anch'esso illustratore che lavorò per Filippo il Buono, sebbene l'opera decorativa del nostro manoscritto non si distingua particolarmente per esecuzione all'interno del folto panorama della illustrazione libraria fiamminga.

---

[7] Per una panoramica generale della questione, cfr. *La miniature flamande: le mécénat de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occasion du 400e anniversaire de la fondation de la Bibliothèque royale de Philippe II le 12 avril 1559, L. M. C. L. G. Delaissé (éd.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1959.* Su Willem Vrelant e la miniatura di Borgogna diffusasi nella zona di Bruges e Gand grazie al mecenatismo del padre del primo possessore del nostro manoscritto sono più specifiche le pp. 99-103, dove è dedicata una sezione anche all'altro miniatore di cui nel codice è tradita l'influenza, Loyset Liédet. Cfr. B. Bousmanne, *Item a Guillame Wyelant aussi enlumineur. Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bibliothèque royale de Belgique et Brepols, Bruxelles et Turnhout, 1997.

[8] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., pp. 152-153 attribuisce a un primo miniatore 10 illustrazioni, 7 all'altro; il primo tra essi dovrebbe essere lo stesso attivo in un manoscritto di Ovidio, Holkham Hall 324 del 1497, dove Scilla ha esattamente lo stesso aspetto della Sibilla del manoscritto virgiliano.

Una particolarità del manoscritto di Gand sta nel fatto che, su 17 miniature, in realtà ben 6 presentino almeno 16 illustrazioni differenti e separate all'interno di un unico riquadro esterno; quattro di esse, infatti, sono divise in tre pannelli indipendenti grazie a bordi interni, mentre altre due miniature sono a loro volta divise in due, così come succede per molti manoscritti di produzione fiamminga, compreso il 76 E 21. Anche le altre illustrazioni mostrano più soggetti all'interno della stessa scena, fenomeno che, tuttavia, è presente in molte delle illustrazioni al testo virgiliano e non suscita particolare stupore quando non sia caratterizzato da bordature interne. Complessivamente, quindi, il manoscritto consta di 27 riquadri illustrativi indipendenti particolarmente densi di avvenimenti, come sarà mostrato.

In molte le miniature, come in quella del VI libro, è evidente che l'illustratore copiava senza nessun nuovo apporto iconografico e nessuna originalità il modello rappresentato dal ms. 76 E 21 conservato a L'Aia, di una ventina di anni più antico, o forse un terzo modello che fece da base a entrambi. Anche per le poche miniature che probabilmente non dipendono da quest'altro manoscritto il miniatore aveva sotto gli occhi un modello, dato che tende a riproporre frequentemente una struttura spaziale che da un lato sembra frutto di un ritaglio da altre illustrazioni, dall'altro presenta un eccessivo ammasso di figure da una parte e molta più ariosità dall'altra, tanto da supporre che nel copiare da un modello non abbia ben calcolato l'ampiezza del riquadro a disposizione e sia stato così costretto a inserire molti elementi alla destra dell'immagine. La struttura spaziale della miniature a volte tradisce l'incomprensione del modello, creando una struttura totalmente caotica in cui gli elementi rappresentati non dialogano bene e non è rispettata la cronologia degli avvenimenti; un esempio tra tutti è quello della miniatura in apertura del IV libro che sarà descritta nel dettaglio più avanti e che ripresenta gli stessi elementi del manoscritto 76 E 21, ma con un formato e una struttura differente che non prevede, come lì, la divisione in più riquadri interni, in modo tale che la stessa comprensione del racconto visualizzato appare piuttosto difficoltosa. Complessivamente, sono otto

le miniature che riprendono in forma identica – ma a volte con maggiore abilità tecnica – le corrispettive miniature dell'altro manoscritto fiammingo: si tratta delle miniature dal libro V al XII; altre invece riprendono la stessa struttura, ma con alcuni cambiamenti dovuti forse al formato differente del riquadro, come nel caso della miniatura del libro II o del libro IV. Va esplicitato che le miniature del libro I e III non sono presenti nel manoscritto 76 E 21, non rendendo per questo possibile il confronto. Estranea alla tradizione del codice dell'Aia è la miniatura "bonus" prevista prima della fine del XII libro: si tratta di una rappresentazione abbastanza anomala – e con evidenti influenze da un altro modello di cui sarà detto dopo - del duello di Enea e Turno, già raffigurata in un contesto più ampio e con più precisione nella miniatura che la precede.

In molte miniature, come in quella del I libro, più vicende sono riassunte in spazi angusti che non lasciano comprendere la distanza cronologica e spaziale degli avvenimenti, dando un'impressione di caoticità; in altre, invece, si hanno spazi più ariosi e meglio architettati rispetto al modello del codice 76 E 21. Si nota, quindi, la differenza tra gli almeno due miniatori che intervennero nel codice. Spesso nella realizzazione della vicenda nello spazio – come nel caso del banchetto del libro II e nella scena in cui compare l'episodio di Polidoro del libro III – vengono poste in primo piano figure che hanno un ruolo minore, come gli attendenti che versano l'acqua e, appunto, dei contadini presumibilmente traci, mentre la scena principale (Enea e Didone al banchetto, Polidoro) è vista sullo sfondo, quasi di scorcio.

Nelle miniature che non dipendono dal codice 76 E 21 si notano alcune imprecisioni o elementi incomprensibili alla luce del testo virgiliano. Nella miniatura del libro III ambientato nella terra dei Traci, ad esempio, si insiste molto sui contatti tra i Troiani e gli abitanti di quel luogo; nel libro I Enea è accompagnato, oltre che da Acate, anche da un terzo uomo, incontra Venere nello stesso momento e luogo in cui i Troiani sono indaffarati con i cervi uccisi e Didone appare nel tempio di Giunone a Cartagine prima degli eroi troiani.

La scelta delle scene da raffigurare ricade, in ogni caso, sulle preferenze operate dal modello; i miniatori del nostro manoscritto non spiccano certamente per l'originalità della composizione, sebbene alcune miniature abbiano un livello artistico particolarmente elevato.

I libro

Alla c. 77v la prima miniatura è divisa da due bande interne in tre differenti spazi per tre differenti soggetti iconografici.

Nel primo riquadro viene riassunta la vicenda che parte dalla partenza da Troia fino all'incontro con Venere. Sullo sfondo, infatti, è visibile all'estrema destra una alta città fortificata da cui si vedono le fiamme dell'incendio troiano, mentre sulla sinistra le navi sono alla deriva e distrutte, con un riferimento al naufragio dei Troiani. I due elementi sono caratteristici, insieme alla presenza degli uomini armati, di molte miniature o iniziali istoriate all'inizio dell'*Eneide*, con evidente riferimento al proemio dell'opera che ne riassume il contenuto, dall'esilio ai viaggi per mare fino alla sezione iliadica. Ai vv. 81-123 la tempesta suscitata dai venti di cui è colpevole Giunone: la rappresentazione, tuttavia, elimina ogni riferimento a Eolo e alla regina degli dèi, mostrandoci solo sette (*Aen*. I 170-171: *septem* (…) *collectis nauibus / ex numero*) navi parzialmente distrutte, quattro nell'atto di affondare con allusione a quelle perdute – che quindi non apparterrebbero, teoricamente, al numero delle sette navi che Enea riesce a salvare. Le due sezioni dello sfondo della vicenda sono divise – con una preminenza spaziale data alla vicenda del naufragio - da un alto albero di un bosco che fa a sua volta da sfondo alle vicende rappresentate in primo piano. Si tratta del momento in cui Enea e i suoi sbarcano sulle coste della Libia, dove Enea, accompagnato dal fido Acate e da un terzo personaggio, è colto nell'atto di colpire con una balestra un cervo che, per l'appunto, si rifugia nel bosco prima menzionato. La vicenda è raccontata ai vv. 180-193 del I libro. Differentemente dal testo virgiliano, quindi, Enea è scortato da due compagni; inoltre ha una balestra piuttosto che un arco; il cervo è uno solo, mentre nel testo e in altre

iconografie che si riferiscono al momento qui raffigurato il numero dei cervi è maggiore, dato che quelli che Enea vede appena arrivato sono tre e non si ferma finché non eguaglia nell'uccisione di cervi il numero di navi salvate, ovvero sette. Se il cervo può essere considerato come solo allusivo alla presenza degli altri, rimangono deviazioni dal testo l'uso della balestra, particolarmente in voga tra le armi in Europa fino al XVI secolo, nonché la presenza di un altro troiano oltre ad Acate con cui Enea si incammina nel territorio punico. Sulla destra, i due compagni di Enea hanno legato il cervo e sono indaffarati ad aprire le viscere dell'animale per preparare il banchetto, vv. 210-215. Nella stessa scena, Enea è in piedi alle spalle del cervo e alla sua sinistra compare una figura femminile vestita con stivali, come una cacciatrice: si tratta di Venere così come descritta nei vv. 314-320, in particolar modo *nuda genu*. La scena in realtà dovrebbe verificarsi almeno dopo una notte ed Enea dovrebbe essersi incamminato solo con Acate, ma lo statuto di unica miniatura in apertura del libro costringe a riassumere tutte le principali vicende in uno spazio molto angusto.

Il secondo riquadro mostra il momento in cui Enea si avvicina alla città di Cartagine. Nella porzione di cielo in alto a destra Venere veglia sul figlio, sul mare sono ancora presenti quattro delle navi dei Troiani pieni di uomini; Enea avanza in primo piano a sinistra con la spada sguainata e intimando silenzio ai due personaggi che lo seguono; non è avvolto nella nube che rende invisibili lui e Acate ed è accompagnato ancora da un terzo personaggio oltre ad Acate. A destra è presente la raffigurazione di Cartagine; in basso sono rappresentati operai che lavorano a una torre dove è appoggiata una scala, mentre uno prepara i solchi per le mura della città. La scena dei lavori di costruzione dei vv. 418-440 è in scala ridotta rispetto alle altre e i personaggi appaiono molto piccoli. All'interno della reggia o forse del tempio innalzato per Giunone di cui si fa menzione nell'*Eneide*, Didone seguita da tre ancelle ha preparato un altare molto simile a quelli cristiani ed è in atto di preghiera con le mani giunte insieme alle ancelle. Enea e Acate non sono rappresentati nel momento in cui guardano le raffigurazioni all'interno del tempio, dove invece è Didone, che però nel racconto

virgiliano si dirige al tempio solo dopo di loro, ai vv. 494-495. La struttura all'interno della quale si trova, tuttavia, ha molto della reggia e poco del tempio.

Il terzo riquadro in basso mostra la scena dell'incontro tra Enea e Didone, rivisitata come la scena di un cerimoniale rinascimentale. Un corteggio di uomini armati, di cui due con un'ascia da battaglia, segue Enea inginocchiato alla presenza della regina, al cui cospetto si chinano anche tre degli uomini del corteggio, tra cui i due che accompagnano Enea in molte delle sue azioni; Didone è seguita a sua volta da un paggetto che le regge il lungo strascico e molte dame e uomini di corte vestiti alla maniera rinascimentale. Tutta la scena si svolge all'interno di quello che sembra un cortile della reggia a cui si accede da una porta ad arco, da dove entrano i Troiani, e che dà a sua volta su una doppia arcata da cui esce il corteggio di Cartaginesi. Da una finestra in alto due uomini assistono alla scena. La raffigurazione costituisce uno dei motivi iconografici che distinguono il manoscritto di Gand da quello dell'Aia, in quanto in quest'ultimo non è presente. A differenza delle raffigurazioni precedenti, caratterizzate da una notevole densità narrativa, la scena qui ripresa rappresenta un solo momento della vicenda del racconto virgiliano, ovvero quello del primo rivelamento alla regina, con nessun altro elemento narratologico evidente, dei vv. 586-630. La stessa scena è arricchita di dettagli che non sono presenti nel testo e che non costituiscono un segnale di rigore filologico, in quanto tutta la scena è modernizzata e interpretata secondo canoni di corte estranei alla narrazione; sebbene questo sia un fenomeno frequente, colpisce la preminenza data alla singola scena e il dettaglio degli uomini alla finestra, di quelli armati e del paggetto in un contesto in cui nelle raffigurazioni presenti nella stessa vignetta era stata preferita una tecnica che, più che aggiungere dettagli ampliando lo spazio visuale della narrazione, condensava varie scene in spazi più ristretti.

II libro

La successiva rappresentazione si trova alla c. 99v e presenta un motivo tipico del II libro dell'*Eneide*: il banchetto[9] offerto da Didone ad Enea. Anche qui la scena sembra piuttosto modernizzata, con la presenza di una grande tavolata rettangolare con pane e stoviglie attorno al quale si siedono gli uomini e le donne del corteggio. Enea e Didone, l'uno in un gesto di dialogo in cui sembra enumerare le sue vicende e l'altra con una mano sul petto e una sulla tovaglia, sono seduti dietro al tavolo, mentre in primo piano, in piedi, ci sono due attendenti che si occupano dell'acqua per lavarsi le mani e ai quali è data inspiegabilmente molta rilevanza, dando quasi l'idea che siano loro i protagonisti della scena, mentre l'eroe troiano e la regina sono visti sullo sfondo. Didone veste un copricapo tipico delle Fiandre a partire dal XIV secolo e che per tutto il XV fu di moda nei Paesi Bassi, nella Borgogna e in alcune zone dell'Inghilterra, un hennin che in questo caso è nella variante troncata. Molti sono i dettagli dell'ambientazione: le alte finestre, l'argenteria su mobili di legno coperti da teli bianchi, il soffitto di legno scuro, il mosaico alla parete e il pavimento composto da piastrelle con lettere[10] e simboli, due piccoli cani accanto agli attendenti. La scena, benché sia riferita all'inizio del libro II e al racconto di Enea che è rappresentato nell'atto di parlare a partire dal *Aen*. II 3, presuppone le descrizioni del primo libro, sebbene non ci siano riferimenti puntuali se non all'*ingens argentum* del v. 640 e ai servi che al v. 701 *dant manibus lymphas*. Gli ospiti, compresa la regina, siano seduti piuttosto che adagiati sui tappeti e divani (gli *aulaeis superbis* del v. 697 e la *sponda* del v. 698). La mano sul petto di Didone

[9] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 155 considera la miniatura del manoscritto come una copia della corrispondente scena alla c. 20v del codice che si trova attualmente a L'Aia, ms. 76 E 21, in particolar modo per l'identico gesto di Enea in entrambe le miniature. Ne deduce, insieme ad altri elementi, una dipendenza del manoscritto di Gand da quello, con, però, la evidente presenza di almeno un'altra fonte iconografica per le scene non rappresentate nel ms. 76 E 21. La qualità della miniatura è inferiore a quella della sua fonte, in particolar modo per il senso delle proporzioni e per l'incapacità di adattare alla nuova scena che è stata in parte tagliata le figure disposte nello spazio.

[10] Ivi, p. 155 in cui Courcelle nota che le stesse lettere sul pavimento di piastrelle di Faenza appaiono identiche in un altro manoscritto contenente Valerio Massimo e appartenente alla scuola del miniatore Willem Vrelant, il ms. Paris, Arsenal 5196 alla c. 362.

allude forse all'azione di Cupido che, con le sembianze di Ascanio, si reca al banchetto per il suo ruolo di infondere amore nel cuore della regina, vv. 695-722, benché qui niente evidenzi la presenza di Cupido/Ascanio al banchetto. La scena è in effetti simile alla corrispondente scena del manoscritto 76 E 21 dell'Aia, tuttavia molti sono i dettagli differenti: la tavola rettangolare e non tonda, la disposizione dello spazio e dei personaggi, in quanto viene tagliata totalmente la parte destra, i servitori in primo piano che rispettano il testo virgiliano versando acqua, con un dettaglio non previsto nel manoscritto dell'Aia, dove le due figure in piedi sembrano piuttosto convitati che commentano la scena, la presenza dei cani e delle finestre. È possibile che la scena possa essere stata ispirata da quella corrispondente dell'altro codice, soprattutto nel gesto di Enea che appare identico; tuttavia molti elementi fanno pensare o a una terza fonte o a una rielaborazione molto originale del secondo miniatore. La motivazione sta forse anche nel diverso formato della miniatura: lì quadrato, qui rettangolare che, quindi, offre molto più spazio in alto e in basso e ha permesso la realizzazione di elementi riempitivi, come le finestre in alto e il posizionamento dei due servitori, che non sarebbero entrati a destra, più in basso, tanto da porli in primo piano dando loro estrema rilevanza.

III libro

La scena rappresentata alla c. 113r è dipinta alla maniera delle prime due, sebbene costituisca un unico riquadro. Ciò significa che sono molti i momenti che sono rappresentati allo stesso tempo, senza una distinzione spaziale evidente tra l'uno e l'altro; inoltre, come di consueto, tutte le vicende sono ammassate nella parte destra dell'immagine, mentre sulla sinistra la scena lascia più spazio ai paesaggi. Viene scelta la vicenda relativa allo sbarco di Enea e dei compagni sulle coste della Tracia: nella parte superiore della vignetta si notano, in ordine da sinistra a destra, la città di Troia indicata con la didascalia "Troyen"; un edificio all'interno del quale si trovano alcuni personaggi, tra cui uno inginocchiato; una città che è probabilmente *Aeneades*, la città fondata da Enea

in Tracia. Se il riferimento a Troia si trova in apertura del III libro (vv. 1-3), è abbastanza enigmatica la presenza di un edificio all'interno del quale c'è un supplicante inginocchiato nella terra, presumibilmente, dei Traci, dato che non c'è alcun riferimento a un contatto con gli abitanti del luogo se non una breve menzione dei Traci come aratori (*Thraces arant*, v. 14); probabilmente il riferimento è quello, vago, all'*hospitium antiquum Troiae* del v. 15. La stessa perplessità si nota nella scena raffigurata più in basso, oltre la rappresentazione del bosco dove viene trovato Polidoro. Enea, alla testa di una truppa di uomini, rivestito di un casco[11] coperto di piume, rivolge la mano a un coltivatore che poggia una mano sulla vanga, mentre un altro è intento a lavorare. Anche qui si insiste sul rapporto e sul contatto tra Enea (se è Enea l'uomo supplicante nella scena di prima) e gli abitanti del luogo, rappresentati dai coltivatori forse in base al dettaglio che i Traci arano quel luogo. Dato il contesto e la presenza dietro Enea e i compagni del bosco e dell'albero di Polidoro, nonché del monumento funebre dello sfortunato figlio di Priamo e di una didascalia che cita (con un errore) i vv. 41 e 44 del III libro, non si può ipotizzare che l'incontro si riferisca a un altro momento del libro e ad altri ospitanti. All'interno del bosco, infatti, è visibile una figura di spalle, vestita di un casco, che con un'ascia colpisce un ramo di un albero – quindi non strappa un cespuglio di mirto - da cui sgorga sangue. L'episodio di Polidoro è tuttavia poco visibile nonostante l'ampiezza della raffigurazione restante e non si dà affatto preminenza alla scena, vista come di scorcio mentre in primo piano c'è l'incontro tra Enea e il contadino. Ancora, il casco della figura non sembrerebbe lo stesso di Enea, sormontato di piume; di conseguenza l'azione dovrebbe essere demandata a un altro personaggio, o almeno dobbiamo presupporre che Enea indossi il casco piumato soltanto in occasione di un incontro formale, che tuttavia in questo caso è con un contadino

[11] Ivi, p. 156 in cui viene fatto notare che la raffigurazione dello stesso casco si trova anche in un altro manoscritto fiammingo, Holkham Hall 307, che è contemporaneo al nostro. Questo rafforza l'idea di una connessione tra i manoscritti fiamminghi virgiliani dell'epoca, ma costituisce un elemento separativo, in questo caso, nei confronti del manoscritto dell'Aia.

e non giustificherebbe l'apparato speciale. Sulla destra del bosco un sarcofago indica il luogo in cui giace Polidoro, in luogo del tumulo che i Troiani ergono per lui prima di lasciare la terra scellerata (vv. 62-69): da esso parte, su un rotolo bianco che arriva al cielo, la didascalia che cita i vv. 41 e 44[12] in maniera imprecisa. In primo piano, un marinaio in una nave lascia scendere una passerella su cui i Troiani, capeggiato da Enea con lo stesso cappello piumato, stanno per imbarcarsi, armati di tutto punto e in schiera; più dietro, al centro della miniatura, la stessa nave è piena degli eroi che partono dalla Tracia (vv. 69-72), ma essa risale un fiume serpeggiante che attraversa tutta la miniatura fino in alto, dove si trova la raffigurazione di Troia. La scena, quindi, si presenta in forma ciclica, letta con difficoltà visuale e con andamento orario dalla parte sinistra superiore fino alla scena a destra in alto, più in basso e poi in primo piano, per finire al centro con la partenza che ci riporta visivamente alla città troiana, con parecchi riferimenti enigmatici o imprecisi. Il casco piumato che indossa Enea richiama il manoscritto Holkham Hall 307, anch'esso fiammingo e della stessa epoca.

IV libro

Alla c. 128v non potremmo che aspettarci la raffigurazione dell'episodio di Didone, centrale non solo del IV libro, ma dell'*Eneide* tutta. Anche qui tutte le vicende sono come ammassate nella stessa miniatura inquadrata, che ha lo stesso andamento spazialmente ciclico che parte dalla zona superiore di sinistra, attraversa in senso orario tutta la miniatura per concludersi con l'episodio raffigurato nuovamente a sinistra, centralmente; anche qui sono presenti alcune imprecisioni forse dovute al modo di rappresentare tutta la storia che non lascia spazio al singolo episodio e presenta una struttura troppo complessa per poter rispettare tutti i dettagli testuali. Gli elementi sarebbero singolarmente ripresi dal manoscritto 76 E 21, dove ciascuno è inquadrato, con più precisione spaziale e

[12] Il v. 44 è così citato: "*Fuge, fuge crudelos terras, fuge littus auarum*" in luogo di "*heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum*".

temporale, all'interno di una singola vignetta fornita di bordi. In primo luogo, nella miniatura del IV libro del codice di Gand è raffigurata in alto a sinistra Venere che assiste a tutta la scena, allusione all'amore che pervade Didone e come divinità rappresentativa di tutto il IV libro. Pierre Courcelle[13] nota che in realtà Venere è qui sostituita a Mercurio, come nel manoscritto dell'Aia; la sua funzione, che lui mette in relazione con la figura centrale a cavallo che rappresenta Enea con una tromba da caccia ed è rivolto verso di essa e che viene ripresa dal manoscritto dell'Aia, non è quella di intimare la partenza al figlio così come Mercurio dei vv. 265-278; in questo modo troveremmo l'ordine spaziale che rappresenta quello cronologico del tutto sconvolto, e la prima scena dovrebbe essere quella rappresentata in alto a destra. Venere, che compare nel suo dialogo con Giunone ai vv. 90-128, è la divinità che rende possibile tutta la vicenda raccontata nella miniatura e nel IV libro, ma non ha alcun ruolo nel richiamare Enea al suo viaggio, come sembrerebbe mostrato nel manoscritto 76 E 21 in cui Enea è effettivamente in dialogo con la divinità ed è però rivolto col in corpo e il cavallo alle navi, non alla foresta come in questo caso, dato che il caos spaziale ricreato in questa miniatura pone le navi al di sopra di lui a sinistra. In alto a destra, nella reggia di Didone che sarà rappresentata quindi due volte, è rappresentato il dialogo della regina con la sorella Anna che infiamma ancor di più il suo amore (vv. 9-55), in uno spazio molto angusto e particolarmente sacrificato rispetto al manoscritto dell'Aia; più in basso e al centro la foresta; alla sinistra degli alberi compare Enea da solo, a cavallo, rivolto in alto verso la divinità e che dovrebbe rappresentare il momento della sua fuga da Cartagine,

[13] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 157; secondo questa interpretazione, l'Enea al centro della miniatura si starebbe dirigendo verso le navi che prendono il largo, ma in realtà è rivolto verso la foresta alla sua destra e non verso le navi alla sua sinistra. In questo caso sarebbe comprensibile pensare a una cattiva interpretazione della figura divina, che dovrebbe essere effettivamente Mercurio che intima a Enea la partenza, e che tuttavia parlerebbe all'eroe dopo il suicidio di Didone, se l'andamento della miniatura è ciclico e in senso orario come in altri casi. Dovremmo altresì supporre la giustapposizione di elementi non collegati tra loro cronologicamente e che dialogano in maniera poco ordinata tra loro; probabilmente il tutto è dovuto a una ripresa abbastanza acritica del modello di riferimento.

ma ha in realtà il cavallo rivolto verso la foresta; alla destra degli alberi tre figure ammassate tra loro alla presenza di cani, allusivi alla caccia dei vv. 129-159; sono un suonatore di corno e l'eroe e la regina a cavallo. La resa degli spazi non è particolarmente felice, dato che i due personaggi a cavallo che rappresentano Enea e Didone non hanno spazio di essere mostrati nella loro interezza. Una resa del genere probabilmente tradisce l'adattamento da un altro modello di dimensioni differenti. In basso a sinistra, la reggia di Didone, rappresentata come una casa modesta da cui è già visibile l'incendio della pira: da una finestra è visibile Didone che, in piedi, si pugnala al petto con una spada; da un'altra finestra una figura, probabilmente Anna, sembra urlare chiedendo aiuto; nuovamente in primo piano è rappresentato un personaggio che sembra un servitore che esce dalla porta tendendo un braccio che mantiene con l'altra mano, con un gesto abbastanza inspiegabile. Sarebbe interessante riuscire a identificare la figura come quella di Enea che se ne va dalla reggia di Didone; tuttavia il personaggio è vestito e rappresentato diversamente rispetto all'eroe a cavallo e il suicidio della regina presuppone che Enea sia già via. Le tre figure si trovano anche nel manoscritto dell'Aia, abbigliate differentemente: è lì ancora più evidente che il personaggio qui raffigurato non è Enea, in quanto non porta il cappello che rende riconoscibile l'eroe in tutte le miniature. Allo stesso modo, dato che questa miniatura dipende da quella, probabilmente il miniatore ha semplicemente riportato le tre figure, tra l'altro rendendo in maniera molto approssimativa il gesto di concitazione del servo. Sullo sfondo, più in basso del cielo, tre navi cariche di soldati troiani che navigano allontanandosi da Cartagine e che rappresentano la fine dell'episodio, sebbene spazialmente la parte sinistra della vignetta generalmente rappresenti l'inizio di una vicenda nel suo svilupparsi cronologico. L'artista ha qua ripreso il suo modello in maniera abbastanza acritica, collocando tutti gli elementi quasi a caso all'interno del riquadro e non rispettando né i rapporti tra le parti né lo svolgersi cronologico delle vicende del IV libro.

V libro

Anche il manoscritto 76 E 21 presenta una miniatura distinta in tre diversi riquadri quasi identica, se non nello stile, a quella che è presente alla c. 141v del nostro codice.

Nella prima parte le navi troiane raggiungono il porto di Aceste, dove Aceste e i suoi compagni accolgono Enea pronto a sbarcare e i suoi compagni (vv. 35-41). Sullo sfondo è ancora presente Cartagine, ma la reggia di Didone non è avvolta tra le fiamme come invece accade nel modello presente nel manoscritto dell'Aia.

Nel secondo riquadro Enea inginocchiato presso l'altare offre una libagione sulla tomba di Anchise; viene raffigurato il prodigio del serpente che striscia sulla tomba di Anchise, qui presente sull'altare, dei vv. 84-90. Un officiante presiede al sacrificio e sono rappresentati due calici, mentre sono visibili le ombre dei Mani di Anchise e un gruppo di uomini sta alle spalle di Enea insieme a un uomo armato. In alto a destra, tra le nubi, nel solito riquadro colorato che si distingue dal resto del cielo, Venere assiste i Troiani e secondo i vv. 232-243 consente a Cloanto di vincere la gara della regata, rappresentata nella parte destra della miniatura dalle tre navi nel mare, sebbene anche in questo caso l'eroe si rivolga più a Nettuno che alla madre di Enea: mentre prima Venere sostituisce Mercurio, qui sembrerebbe sostituire il dio del mare.

Nell'ultimo riquadro in basso sono rappresentati gli altri giochi in onore di Anchise: il lancio dei dischi, la lotta, la scherma alla presenza in gruppo di spettatori seduti in una tribuna; Enea sta arbitrando un torneo di cavalieri sulla destra. Sono rappresentazioni generiche più simile ai tornei medievali e che tengono il posto della gara di corsa, del tiro con l'arco, della parata dei giovani cavalieri raccontate nell'*Eneide*: solo il pugilato sembra rispettato in una sorta di lotta greco-romana, pur senza i dettagli dei cesti e dei premi dei vv. 362-484.

VI libro

Anche la miniatura del VI libro, alla c. 145v, ricopia con quasi assoluta fedeltà la miniatura del ms. 76 E 12 alla c. 100r. Come lì la scena è divisa in tre riquadri rettangolari da due bordi interni. La scena della discesa agli Inferi è presentata con dovizia di particolari, seguendo il testo dell'*Eneide* passo per passo e presentandoci i protagonisti della vicenda più volte all'interno della seconda e della terza vignetta inquadrata, per un totale di sette raffigurazioni di Enea e della Sibilla. Per la descrizione dettagliata delle scene qui raffigurate (che prevedono l'arrivo delle navi a Cuma, il congedo che Enea prende da Acate alla presenza della Sibilla e delle colombe che indicano il ramo d'oro, già nelle mani dell'eroe, le anime sulla sponda dell'Acheronte, il nocchiero infernale, l'attraversamento sulla nave ferrigna dell'Acheronte, l'incontro con Cerbero, l'incontro con le anime dei morti prematuramente, le pene del Tartaro, la porta dei campi Elisi, l'incontro con Anchise e la fine del viaggio) rimando alla corrispondente miniatura del codice dell'Aia, con qualche precisazione relativa poche alle divergenze tra i due.

Nel secondo riquadro Cerbero non ha più nelle fauci la focaccia soporifera, probabilmente per dimenticanza del miniatore; accanto, le anime che Enea e la Sibilla incontrano subito dopo l'incontro con il cane infernale sono vestite con dei pantaloni corti.

VII libro

Alla c. 146v è presente un'altra miniatura che riproduce in tutto la struttura della corrispettiva illustrazione del VII libro del codice 76 E 21 dell'Aia a cui rimando per una descrizione più precisa con i riferimenti ai corrispondenti passi dell'*Eneide*. L'illustrazione prevede sullo sfondo le navi con ancora dentro uomini e la città di Latino, su cui svetta la stessa bandiera con l'aquila contrapposta al leone che i Troiani armati in primo piano hanno come vessillo. Enea sceglie gli uomini che dovranno recarsi da Latino, in particolar modo uno che fa lo stesso gesto di rispetto con l'elmo in una mano; essi al centro si recano verso la città con i loro cavalli e il ramoscello d'ulivo; in primo piano a destra le

tende dove vengono ammassati sacchi e botti. La realizzazione dell'immagine, tuttavia, è molto più raffinata ed è stata accostata alla bottega di Loyset Liédet, di cui si è parlato nell'introdurre il codice.

VIII libro

Anche alla c. 190v viene ripreso il sistema della divisione in tre registri della miniatura con bordature interne, che si trova anche nella corrispondente illustrazione del codice dell'Aia; anche qui la struttura è molto simile e prevede gli stessi soggetti nello stesso ordine, benché la realizzazione sia leggermente differente. Anche in questo caso si potrebbe supporre una terza fonte comune ad entrambi i manoscritti, interpretata diversamente per piccoli dettagli, come il fatto che il luogo in cui riposa Enea e il luogo in cui si trova la scrofa bianca sembrano due piccole isolette separate da rocce, o la maggiore importanza data nella seconda miniatura alle navi piene di uomini, che appaiono più imponenti. Per il resto, però, il tutto risulta quasi identico al manoscritto 76 E 21, a cui si rimanda per una più puntuale analisi.

IX libro

Di nuovo la miniatura alla c. 204v riprende la stessa struttura della miniatura corrispondente del codice dell'Aia, anche se la realizzazione è più raffinata e complessivamente la parte superiore è più ariosa e lascia più spazio al paesaggio. Vi ritroviamo l'assalto al campo troiano di Turno, in primo piano, e la città di Latino sullo sfondo, con i vessilli che indicano che si tratta dei Rutuli e dei Laurenti.

X libro

Anche per l'illustrazione alla c. 216v si rimanda alla miniatura del X libro del manoscritto 76 E 21. La resa del mare, come negli altri casi, è più vivace e mossa.

XI libro

La resa dell'illustrazione alla c. 229v che riprende quella del manoscritto dell'Aia è sicuramente più ariosa e comprensibile, ma ripropone la stessa struttura, con a destra il corteo funebre per Pallante e a sinistra l'uccisione di Camilla che sta seduta all'amazzone sul suo cavallo bianco.

XII libro

Anche la miniatura alla c. 244v riprende lo stesso modello della corrispondente del codice dell'Aia, ma la resa è sicuramente più ariosa e chiara. I dettagli sono rappresentati in maniera più visibile, anche nella calca in primo piano; anche qui le scene fondamentali sono quelle del suicidio di Amata mentre i Troiani assaltano il palazzo e dell'uccisione di Turno a cavallo in primo piano. Per altre considerazioni si rimanda al codice dell'Aia 76 E 21.

Non appartiene invece alla tradizione di quel codice la miniatura alla c. 257v, alla pagina prima della chiusura dell'*Eneide*, che rappresenta una seconda volta, ma con un focus più mirato, il duello tra Enea e Turno all'interno di un recinto, alla maniera di un torneo medievale. La rappresentazione non sembra tuttavia avere un modello realmente virgiliano: se la città sullo sfondo da cui alcuni osservano la scena può ricordare quella di Latino, la scena non mostra l'uccisione di Turno, ma la sua sconfitta. Enea, in piedi, mette sulla testa del vinto un casco, mentre Turno è inginocchiato in segno di sconfitta. Le insegne dell'esercito dei Rutuli sono a terra nel recinto, simbolo della sconfitta del loro re; quello dei Troiani, con il leone, svetta nelle mani di un soldato in primo piano sulla sinistra. I due cavalli sono all'interno del recinto, segno che il duello è avvenuto a cavallo, anche se ora i due uomini sono a piedi.

Il modello di questa miniatura si trova proprio, come notato da Courcelle[14], in quelle *Croniques de Hainaut* di cui si è parlato a proposito del manoscritto 76 E 21 e a cui dovrebbe aver partecipato nella realizzazione anche l'aiutante di

[14] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 160.

Willem Vrelant, aiutante che si suppone sia un miniatore del codice dell'Aia. Il codice conservato a Bruxelles, BR 9243, contenente il modello di riferimento utilizzato per illustrare l'opera di Jean Wauquelin, era stato miniato per Filippo il Buono da parte di Vrelant e del miniatore che interviene anche nel codice 76 E 21, a conferma dello stretto rapporto dei codici fiamminghi prodotti in questo periodo, a partire dalla seconda metà del XV secolo, con le iniziative del duca mecenate e soprattutto delle influenze tra essi.

Il codice di Gand presenta altre quattro miniature che illustrano il XIII dell'*Eneide* di Maffeo Vegio, che prevedono l'investimento di Enea, la promessa di matrimonio con Lavinia alla presenza di Latino, il matrimonio e infine la morte dell'eroe, accolto da Giove.

I.3.3 Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1632

Il manoscritto pergamenaceo di grande formato conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana Pal. lat. 1632[1] è un un *in-quarto* eseguito probabilmente per Filippo di Baviera il Giusto, elettore del Palatinato. È stato supposto che la confezione del codice avesse come occasione di realizzazione il matrimonio di Filippo con Margherita di Baviera-Landshut nel 1474. È infatti visibile c. 2v il suo stemma[2] accompagnato alla c. 1v da un'allegoria dell'amore che allude simbolicamente al matrimonio attraverso la compiaciuta rappresentazione di un falcone poggiato su un fitto ramo in fiore su cui si interseca un cartiglio con un motto allusivo all'amore in lettere gotiche in antico tedesco; nello stemma è riconoscibile quello della Baviera e del Palatinato[3]. Nell'iniziale "U" del libro VII, inoltre, è presente la datazione della miniatura al 1473[4], che conferma l'ipotesi dell'occasione di preparazione del codice. Oltre a questa informazione, segnalata da Courcelle, va aggiunta quella contenuta alla c. 108v, nell'iniziale

---

[1] G.C. Alessio, *Medioevo. Tradizione manoscritta*, in *Enciclopedia Virgiliana,* III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 433 – 443; É. Pellegrin, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, II, 1, Paris, Rome, 1978, pp. 280-282, in cui viene fornita una descrizione puntuale del manoscritto; F. Avril, *Un manuscrit d'auteurs classiques et ses illustrations*, in *The Year 1200. A Symposium*, New York, 1975, pp. 261-282 alla p. 265.

[2] Cfr. Pellegrin, *Manuscrits*, op. cit., p. 282: tra i possessori è citato « le comte palatin Philipp, dont les armes sont peintes à pleine page au f. 2v : ecartelé aux 1 et 4 de sable au lion d'or couronné, armé et lampassé de gueules ; aux 2 e 3 losangé en bande d'argent et d'azur ».

[3] J. Courcelle-Ladmirant, *Les miniatures inédites d'un Virgile du XVe siècle conservé à la Bibliothèque Vaticane*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XXV, 1949, pp. 145-158, p. 149 si riferisce allo stemma qui miniati in questo modo: "*L'écu écartelé porte au I et au III de sable au lion contourné d'or, couronné de gueules, qui est du Palatinat ; au II et au IV losangé d'argent et d'azur en bandes, qui est de Bavière* […]. *Le* Virgile *fut donc probablement exécuté pour un prince palatin de la maison de Bavière, ce qui explique son origine allemande occidentale*". Più tardi identifica il principe palatino con Filippo di Baviera, in J. e P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 1984, II, p. 135, così come anche in J. Courcelle, *Les illustrations de l'"Enéide" dans les manuscrits du Xe au XVe siècle*, in «Lecture médiévales de Virgile», pp. 395-409 alle pp. 395 e 397-399.

[4] Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 156: *"L'initiale V du libre VIII est complétée d'un cartouche datant la peinture de 1473"*.

istoriata che apre il IV libro e in cui sono raffigurate Didone ed Anna. Anche qui, in una banda dorata nella porzione superiore del riquadro, compare un'iscrizione con l'anno 1473.

Si tratta con ogni probabilità, sulla base di considerazioni legate sia alla decorazione – che prevede iniziali istoriate che erano evidentemente già previste nel progetto del manoscritto – sia allo stemma, di un codice di area di produzione renana della fine del XV secolo, il quale mostrerebbe affinità stilistica con le miniature della scuola di Utrecht e più in generale del Basso Reno[5] con qualche influenza della regione delle Fiandre.

Due iscrizioni in antico tedesco e in olandese fornirebbero un ulteriore indizio in tal senso. Alla c. 1v, infatti, all'interno di un riquadro ornamentale con un falco e le ramificazioni di un albero, è lasciato pendere dal ramo un cartiglio con una iscrizione in lettere gotiche e in antico tedesco[6] che potrebbe tradursi con *sul ramo dell'amore io mi riposo*. Più in basso, in una bolla dorata al di sotto del riquadro della miniatura a tutta pagina è presente la data del 1474, posteriore a quella del 1473 che ritroviamo nell'iniziale del libro VII, e al di sopra di essa, in un cartiglio dorato, una iscrizione che J. Courcelle[7] interpreta come una scritta in olandese che dovrebbe potersi tradurre come "ora e in futuro".

---

[5] Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., pp. 146-147, "Cette décoration est importante car elle indique à elle-seule la contrée d'origine du manuscrit […]. Nous sommes loin des élégantes architectures italiennes, loin de ces bordures françaises […] ; cette décoration n'a aucun rapport avec les bordures flamandes dites ganto-brugeoises […]. Il faut remonter vers des contrées plus septentrionales et trouver des points de comparaisons dans les manuscrits de l'école d'Utrecht de la seconde moitié du XVs., influencés eux-mêmes par l'école du Bas-Rhin" e anche Courcelle, *Lecteurs païens,* op. cit., p. 135.

[6] UFF LIEBES AST, NYM ICH RAST, cfr. Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 148. Uno studio del foglio con il falcone si trova anche in T. Haffner, *Das Falkenblatt der Virgilhandschrift Vat. Pal. Lat. 1632*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae V: Palatina Studien», 1997, pp. 85-94. Cfr. anche *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma, Palombi, 1996, p. 406 e Pellegrin, Manuscrits, op. cit., p. 280.

[7] Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 148, NYETZETRA, "maintenant et à l'avenir" ; cfr. Anche Pellegrin, *Manuscrits*, op. cit., p. 206.

F. Stok[8] conferma l'ipotesi di Pellegrin[9] e J. Courcelle che gli stemmi e le miniature apparterrebbero alla scuola di Magonza e in particolare alla mano di tre miniatori diversi, il primo che avrebbe miniato le cc. 2v 3r 29v 49v; il secondo le cc. 19r, 51v, 94v, 188v, 222v, mentre al terzo andrebbero attribuite tutte le altre miniature.

Si potrebbe ipotizzare che le due carte con miniature a tutta pagina di cui si è scritto, così fondamentali nella collocazione dell'area di produzione e nell'individuazione del destinatario del manoscritto, in quanto fascicolate a parte all'interno di un quaternione con la prima carta lasciata bianca (e non compresa nella numerazione) e la seconda asportata, siano state aggiunte in un secondo momento o almeno decorate in un secondo momento: a conferma di questa ipotesi è anche la data successiva a quella presente nell'iniziale del libro VII.

Il codice fu conservato nella biblioteca palatina di Heidelberg, di cui si conserva alla c. I una annotazione relativa alla segnatura e al trasferimento, C 91 / 1897[10].

La scrittura è una scrittura umanistica che risente in molti aspetti della scrittura gotica[11].

Il codice è annotato con glosse marginali e interlineari tratte dal commento di Servio[12], dalla *Praefatio* di Servio al principio dell'Eneide e, relativamente alle sole *Georgiche*[13] e all'*Eneide*, è corredato dagli elementi paratestuali degli *Argumenta* pseudo-ovidiani che introducono i singoli libri, oltre agli *Argumenta in libros Aeneidum* o *De Duodecim libris Aeneidos* attribuiti a Basilio che

[8] *Vedere i classici*, op. cit., pp. 406.
[9] Cfr. Pellegrin, *Manuscrits*, op. cit., p. 281.
[10] Ivi, p. 282
[11] Ibid.: "écriture humanistique imitant la gothique primitive".
[12] Cfr. Ch. E. Murgia, *Prolegomena to Servius, 5, The manuscripts*, University of California Publications, Classical Studies, 11, Berkeley, 1975, p. 60.
[13] In relazione all'iconografia delle *Georgiche* è molto interessante la collocazione del nostro manoscritto all'interno di una tradizione più ampia grazie al lavoro di M. Perrine, *Enluminures médiévales des Géorgiques de Virgile*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», tome 107, n° 1, 1995, pp. 233-329. Considerazioni sul Pal. lat. 1632 si trovano disseminate in tutto lo studio, ma in particolare alle pp. 237, 241, 245, 254 – 259, 268, 275, 288, 325.

riassumono il contenuto dei XII libri dell'*Eneide* in un verso ciascuno, preposti al testo dell'*Eneide*. È presente anche il preproemio all'*Eneide* "*Ille ego*…", che spesso correda i manoscritti virgiliani.

Anche questo manoscritto appartiene alla tradizione dei codici che presentano iniziali istoriate, una per le *Bucoliche*, quattro per ciascun libro delle *Georgiche* e infine una iniziale istoriata per ogni libro dell'*Eneide*.

Se le iniziali miniate identificano con precisione visuale l'inizio di ciascun libro di *Georgiche* ed *Eneide*, non è posta particolare attenzione nel presentarle a inizio pagina prevedendo che ciascun libro abbia il suo incipit in corrispondenza di una nuova pagina, come accade in altri codici miniati. Solo la prima iniziale dell'opera maggiore, ovvero quella del I libro dell'*Eneide*, è rappresentata in un formato estremamente più grande e inquadrata all'interno di una cornice costituita da un bordo dorato con decorazioni fitomorfe e zoomorfe che contornano l'intera pagina e l'incipit del poema.

La legatura è più tarda[14].

Almeno tre miniatori differenti sarebbero intervenuti nel manoscritto, uno più esperto e fortunato nella resa artistica che avrebbe miniato almeno l'iniziale della prima *Bucolica* e il libro II e III delle *Georgiche* e sarebbe stato attivo anche nell'*Eneide* per le iniziali del libro III, IX, XI; un altro alquanto mediocre attivo nel libro I e IV delle *Georgiche*; infine l'ultimo, attivo nelle restanti nove iniziali dell'*Eneide*, anch'esso meno esperto del primo.

Courcelle[15] osserva che le iniziali istoriate dell'*Eneide* si limiterebbero a raffigurare i primi versi del libro, senza spingersi nella ricerca dell'episodio più famoso del libro. Tale operazione concettuale, che tradisce un *modus operandi* improntato a una apparente economia nell'interpretazione del testo e in cui la scena raffigurata ha, tuttavia, un fortissimo rapporto immagine-testo – in quanto il testo si presenta immediatamente dopo e quindi è intimamente legato

[14] Cfr. Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 146 : "*La reliure porte les armes de Pie IX e du cardinal Mai*".
[15] Ivi, p. 137.

all'immagine che lo introduce come commento visuale – riaccosterebbe il manoscritto al primo esemplare pienamente medievale che ci consegna una illustrazione sistematica all'*Eneide*, ovvero il manoscritto francese 7936 di cui si è discusso in precedenza, il quale, però, rifunzionalizzava scene probabilmente tratte da un contesto biblico. A una lettura più attenta dei vari episodi racchiusi in ciascuna immagine appare evidente, tuttavia, come ci sia una ricerca e, a volte, una deformazione del testo virgiliano anche al di là del caso dell'iniziale del XII libro che riproduce il duello tra Enea e Turno: già nella prima iniziale, infatti, compare una Didone che non viene nominata nei primi versi del poema e che osserva l'arrivo dei Troiani da un'alta torre[16], ma non è l'unico caso in cui l'episodio raffigurato non è semplicemente quello che il miniatore – o l'ideatore concettuale della scena – aveva dinanzi agli occhi, nei primi versi del libro.

Certamente nel manoscritto è presente una rielaborazione in senso contemporaneo di molti episodi virgiliani, a partire dall'uso di vesti e armature, la quale però non ci stupisce; Giove è rappresentato come un imperatore nel concilio degli dèi; sono presenti mazze chiodate utilizzate nelle Fiandre nel tardo Medioevo. Particolarmente interessante è il caso della raffigurazione del luogo in cui viene seppellita Caieta come cimitero cristiano, con tanto di croci nel terreno, alla c. 157v al principio del libro VII dell'*Eneide*.

Bucoliche

Alla c. 3r l'iniziale istoriata al principio delle *Bucoliche* è l'immagine abbastanza convenzionale di Titiro, seduto accanto a una fonte d'acqua (e, come di frequente, non sdraiato) all'ombra di un albero sulla destra del riquadro in cui è inscritta l'iniziale decorata e illustrata, mentre tiene una zampogna tra le mani, mentre Melibeo, con bastone rurale e mantello che gli copre il capo, si rivolge a

[16] Potremmo dire tutt'altro rispetto alla considerazione che *l'auteur lisait attentivement le text*, (ivi, p. 136) in questo caso, sebbene come vedremo la scelta potrebbe tradire non una mancanza di attenzione al testo *tout court*, ma una volontà di piegare la scena alle esigenze di dedica del codice.

lui con un gesto della mano in un contesto bucolico, accompagnato da una capretta di cui spuntano solo la testa e le corna. La pagina è riccamente ornata con una cornice floreale con elementi fitomorfi e uccellini variopinti.

Le iniziali delle *Bucoliche* seguenti sono decorate, ma non istoriate.

Georgiche

I libro

Una scena di aratura apre il I libro delle *Georgiche* con l'iniziale istoriata "Q" alla c. 19v, sebbene la scena sia verticalizzata e i buoi si dirigano verso il fondo del campo, laddove buona parte della tradizionale scena di apertura dell'opera prevede lo stesso soggetto trattato orizzontalmente. Con la "Q" in oro caratterizzata da una doppia circonferenza si interseca un dragone alato dal lungo collo di colore bronzeo.

Come nota F. Stok[17], a trainare l'aratro sono sempre tori o giovenchi, non cavalli come nella miniatura qui raffigurata e l'aratore è vestito e non *nudus*; l'aratro inoltre terrebbe conto della descrizione virgiliana, ma in particolar modo le ruote qui raffigurate risentirebbero dell'esegesi serviana di *currus* come di aratro a ruote proprio degli abitanti della Gallia Retica più che delle popolazioni italiche secondo Plinio nat. 18, 172[18].

Nel margine sinistro della pagina sono presenti decorazioni floreali lungo tutto il bordo.

II libro

Alla c. 29v una scena di potatura delle vigne apre il successivo libro delle Georgiche. In primo piano un uomo, con un falcetto poggiato a terra, piega i rami dell'albero dinanzi a sé; sullo sfondo un altro uomo si dedica ai fitti filari rappresentati in file ordinate che degradano verso la parte superiore

[17] *Vedere i classici*, op. cit., p. 407.

[18] Ibid., dove viene affrontata la questione dell'interesse sorto intorno all'aratro virgiliano a partire dal commento serviano con relativa bibliografia.

dell'illustrazione[19]. La "H" con cui si apre la *Georgica* è decorata per metà in oro e per metà in blu con volute.

III libro

L'illustrazione presente nell'iniziale del III libro delle *Georgiche* ricorda, per composizione, quella presente nello stesso luogo del Virgilio Romano, il Vat. Lat. 3867, sebbene il senso della profondità sia reso in maniera più abile e moderna attraverso un paesaggio che degrada con colli verdi verso lo sfondo del riquadro, laddove il manoscritto tardoantico mostra semplicemente pastori e animali giustapposti senza profondità spaziale in un grande riquadro senza sfondo. Alla c. 40v del nostro manoscritto un gruppo di pastori, disseminati nel paesaggio in basso a destra, al centro a sinistra e sullo sfondo a destra, al di sotto di un albero, portano al pascolo gli animali raccolti in piccoli gruppi.

IV libro

Come di consueto, il tema prescelto per l'illustrazione dell'ultimo libro delle *Georgiche* è quello dell'apicoltura. Alla c. 51v quattro arnie sono collocate in una struttura lignea che tenga al riparo le api, mentre un apicoltore di spalle tiene una fiaccola che arde prescritto al v. 230. Ai suoi piedi, una cesta e un cagnolino. Nella stessa pagina, l'iniziale dell'*Argumentum* è decorata con un riquadro in oro.

Eneide

L'*Eneide* si apre con gli elementi paratestuali che spesso accompagnano l'introduzione all'opera. Alla c. 63r, ina una bella cornice ariosa e spaziosa, è inserito verso la fine della pagina il componimento costituito dai versi sui dodici libri dell'*Eneide* attribuiti a Basilio, *De XII libris Aeneidos* con una iniziale decorata. Gli *Argumenta* decastici pseudo-ovidiani al primo libro compaiono alla

[19] Per Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 151 la miniatura sarebbe la riproduzione dei "*tableaux ornant les calendriers des livres-d'heures de l'époque pour marquer le mois des labours*".

c. 63v – seguiti successivamente, in apertura di ciascun libro, da quelli relativi a ciascuno di essi. La c. 63v, con il primo degli *Argumenta* pseudo-ovidiani seguito dall'intestazione in oro che annuncia l'incipit dell'*Eneide*, presenta anche il preproemio "*Ille ego*…" scritto in lettere rosse e separato dal testo vero e proprio dell'*Eneide*, ovvero giustamente interpretato come elemento paratestuale. La pagina presenta una struttura diversa dalle altre in quanto è circondata, nel margine superiore e destro, dalla fitta annotazione in scrittura umanistica corsiva del commento serviano "*In exponendis auctoribus*…"; successivamente da Servio saranno tratte solo alcune annotazioni marginali.

I libro

Alla c. 64r una cornice dorata con elementi animali e vegetali inquadra l'intera prima pagina dell'*Eneide*; una grande lettera illustrata occupa l'intera porzione superiore della pagina, molto più grande delle altre iniziali.

Il soggetto scelto per l'inizio della più importante opera della latinità è quello della nave che raggiunge il porto ancora incerto di Cartagine. Due momenti sono in verità rappresentati: sullo sfondo a sinistra una città con una cinta muraria fortificata e torri dai pennacchi aguzzi davanti alla quale, nel mare, affonda una nave distrutta, in un paesaggio di tempesta e che sembra gelido dato il prevalere dei colori del grigio e dell'azzurro ghiaccio, da cui è caratterizzata l'isola rocciosa presentata poco davanti alla città; a destra in primo piano, in un paesaggio decisamente più verde e rigoglioso, una imponente nave con molti elementi arricchiti di oro splendente si avvicina a una città anch'essa munita di alte torri, da una delle quali si affaccia una figura femminile a salutare e metaforicamente ad accogliere i Troiani non ancora sbarcati, tra cui è visibile Enea sulla prua della nave. Contrariamente all'interpretazione di Courcelle[20], che vedeva nei due momenti due rappresentazioni della città cartaginese, sarebbe opportuno cogliere nella città a destra l'abbandonata Troia, dinanzi alla quale l'isola rocciosa

[20] Courcelle, *Lecteurs,* op. cit., p. 136.

potrebbe rappresentare Tenedo; la nave distrutta rappresenterebbe il momento della tempesta causata da Eolo e voluta da Giunone; in primo piano la nave dei Troiani raggiunge Troia in un'interpretazione che piega alle esigenze del codice – probabilmente con allusione al matrimonio tra Filippo e Margherita da scorgersi nell'incontro tra Enea e Didone anticipato al momento dell'approdo – il reale svolgersi degli eventi. Non c'è, dunque, in questo luogo, una sorvegliata attenzione filologica al testo virgiliano e al suo racconto.

II libro

Mentre gran parte della tradizione sceglie di raffigurare l'episodio del banchetto – anche grazie alla presenza del *Conticuere omnes* che apre il II libro e allude al silenzio che si fa intorno ad Enea, prossimo a raccontare la sua storia – il nostro manoscritto predilige nell'iniziale illustrata al principio del II libro, alla c.79r, il momento della fuoriuscita dal cavallo degli eroi Greci che mettono a ferro e fuoco la città di Troia. Sebbene quindi il cavallo sia menzionato effettivamente al v. 15, il momento raffigurato dalla miniatura è quello, ben successivo, dei vv. 259-265, sconfessando ancora una volta l'ipotesi che l'iniziale riprenda semplicemente le immagini evocate dai primi versi del libro. La scena dell'iniziale istoriata mostra anche l'esito dell'abbattimento della cinta muraria narrata ai vv. 234 – 240, dato che il cavallo di legno chiaro è già all'interno della città e gli eroi greci in armatura dorata ne fuoriescono tramite una scala; un soldato, probabilmente Sinone che aveva dato il segnale, ne occupa una porta. La miniatura è stata definita come "*la plus médiocre du manuscrit*[21]" e in effetti appare molto confusa e di difficile decifrazione spaziale. All'interno della città, sulla sinistra e sulla destra, dai tetti blu delle case fuoriescono le fiamme, segno che la conquista della città è già in fase avanzata. La sproporzione tra gli eroi e la grandezza delle case è evidente. La cornice sul margine sinistro e superiore è completata da una scena di caccia: un cervo dalle grandi corna sulla

[21] Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 155.

sinistra è oggetto di caccia da parte di uomo che, sulla destra, ha già sparato il suo colpo dall'archibugio che tiene in spalla.

Alla carta precedente, verso il fondo della pagina, inizia l'*Argumentum* del II libro con una iniziale decorata.

III libro

La scena raffigurata alla c. 94v, al principio del III libro, mostra una scena di navigazione. Mentre sulla riva sono rappresentate le indistinte case di una città, il mare chiaro che diventa più scuro sullo sfondo è solcato da tre navi, la prima grande in primo piano, le altre due progressivamente più piccole sullo sfondo. Il momento potrebbe alludere all'abbandono di Troia da parte degli esuli e rifarsi ai primi versi del libro (vv. 8 – 11) o a qualche altra peregrinazione per mare del libro, dato che il contesto non lascia intuire dettagli che possano collocare la vicenda in un momento più preciso. Courcelle ritrova nelle imbarcazioni qui raffigurate un modello simile a quelle della flotta di Carlo il Temerario spesso raffigurate in quegli anni e che riaccosterebbe l'illustrazione all'area fiamminga testimoniandone i contatti[22].

IV libro

Alla c. 108v, verso la fine della pagina e dopo l'*Argumentum* introdotto da un'iniziale decorata, la scena raffigurata nel capolettera istoriato, costituito da una grandissima "P" dorata con volute, inquadrata all'interno di una cornice, è quella della confessione dell'amore di Didone ad Anna dei vv. 9 – 30. La regina, caratterizzata da un abito blu e una corona d'oro che la identifica come regina di Cartagine, tende un braccio verso la sorella, vestita in rosso e che incrocia le mani sulle proprie gambe. Entrambe sono sedute su una panca di legno, secondo un'iconografia frequente per l'iniziale del libro.

[22] Ivi, p. 152.

V libro

La scena raffigurata al principio del V libro nel capolettera istoriato in basso alla c. 122v – il quale segue l'*Argumentum* con iniziale decorata - rappresenta i sacrifici presso la tomba di Anchise, raffigurati anch'essi con forte confusione spaziale e poca chiarezza. Il corpo della lettera "I", decorata in verde con volute è spostato sulla destra del riquadro, ricavato all'interno dell'apice del piede decorativo della lettera e colorato parzialmente in oro. All'interno di un'edicola triangolare che rappresenta probabilmente l'interno di un tempietto, il monumento funebre del padre di Enea è rappresentato sulla sinistra e ricoperto da un drappo nero che presenta due statuette, spesso raffigurate in questo contesto, le quali alludono probabilmente ai Mani del padre di Enea. Probabilmente il corpo di Anchise è la figura che compare all'interno del monumento, evocato dal rito.

Al centro una figura vista di spalle celebra un sacrificio alla presenza di due officianti sulla destra che tengono in mano l'uno una spada poggiata a terra e una coppa per la libagione dei vv. 77 – 83, l'altro solo una coppa[23]. Non è chiaro se Enea debba essere interpretato in questa figura di spalle o in quella, che, sullo sfondo, rivolge una preghiera alla statua di una divinità poggiata su una colonna.

VI libro

Al principio della c. 140r il capolettera istoriato snatura la struttura della lettera "S" con cui si apre il libro, rendendola più simile a una grande "O" ornata come un arbusto dorato e inscritta in un riquadro. Alla carta precedente è contenuto l'*Argumentum* introdotto da una lettera decorata. La scena principale della miniatura al libo VI presenta Enea che impugna il ramo d'oro, sollevandolo e brandendolo come uno scettro prima di portarlo alla Sibilla (v. 210). Sullo sfondo è presente la radura in cui è stato trovato il ramo e al di sopra di essa un

[23] La coppa tenuta tra le mani del secondo officiante è interpretata come una candela da Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 155; non viene fatta menzione della coppa che tiene nell'altra mano anche l'altro officiante, oltre alla spada puntata verso il suolo.

uccello scuro, più somigliante a un corvo che alle colombe di cui si fa menzione nel testo dell'*Eneide*; in primo piano sulla destra è presente, disteso, il cadavere di Miseno (vv. 162 – 165) che l'eroe trova di ritorno dalla visita alla Sibilla insieme ad Acate. Sono le stesse parole di Enea che mettono in relazione, ai vv. 187 – 189, il ritrovamento del cadavere di Miseno, che tradisce la veridicità delle parole della Sibilla, con lo sperato ritrovamento del ramo d'oro che puntualmente si verifica poco più tardi. Probabilmente con allusione a questi versi sono mostrati qui in contemporanea i due episodi.

L'ingresso degli Inferi è mostrato attraverso un'immagine insolita, ovvero un'alta porta grigia al di sotto della quale si sprigionano delle fiamme – che anche altre volte segnalano l'ingresso nel mondo infernale, come le molte fiammelle nella roccia del manoscritto 837 conservato a Valencia. Attaccato al braccio destro, un filo collega Enea ad una figura sulla parte destra della scena, forse la Sibilla o forse, dato l'abbigliamento, lo stesso Enea che si avvicina alla porta infernale guidato da una delle colombe[24]. Il riferimento al filo di Arianna è contenuto in realtà al principio del libro, nella descrizione dei battenti delle porte del tempio di Apollo (*Aen*. VI 9 – 14) e nell'*excursus* sulle opere di Dedalo che avrebbe costruito quel tempio a Cuma dopo la sua fuga. Una lettura insolita dell'episodio delle colombe o un accostamento alla vicenda di Teseo potrebbe essere contenuto in questa stravagante interpretazione dell'ingresso di Enea negli Inferi, visti come il labirinto di Dedalo; tuttavia la scena conserva molto di quella indefinitezza spaziale che non lascia molto spazio a un'interpretazione certa.

VII libro

L'incipit del VII libro dell'*Eneide* è corredato da un capolettera istoriato presentato verso il fondo della pagina, dopo l'*Argumentum* del libro, alla c. 157v. Vi è mostrata la sepoltura di Caieta, secondo un'iconografia più propriamente

[24] Courcelle vede nel filo qui rappresentato una allusione alle colombe che hanno guidato il suo cammino e interpreta quella che sembrerebbe una porta infernale come una colonna di fumo, non menzionando la figura più piccolina a cui sembrerebbe legato il filo.

cristiana, dei vv. 1-7: in questo caso sono proprio i primi versi ad essere rappresentati, così come nel manoscritto parigino 7936. La scena è tuttavia molto più complessa. All'interno di un recinto dalla porta aperta che segnala l'ingresso in un cimitero, infatti, il cadavere velato della donna è già interrato alla presenza di quattro officianti, tra cui quello in primo piano con una veste d'oro che è probabilmente Enea; uno di essi, vicino alla fossa, tiene in mano la vanga per ricoprire la defunta di terra; qualche croce emerge dal terreno delimitato dalla cinta del cimitero cristiano.

VIII libro

Alla c. 174r il capolettera istoriato "U" del principio del libro presenta una scena militare in corrispondenza dell'argomento del libro. Nei primi versi, Turno chiama alla guerra ed è sicuramente uno dei personaggi presentati in armi in primo piano, probabilmente quello con l'armatura splendente d'oro. Sulla destra è presente una città fortificata e un altro gruppo di guerrieri si ammassa sullo sfondo. Il dettaglio dell'arma utilizzata dai guerrieri, la goedendag[25], una mazza chiodata tipica delle Fiandre nel tardo Medioevo, ha fatto ipotizzare contatti con il mondo fiammingo del nostro manoscritto. Ricordiamo che in questa iniziale illustrata è presente il dettaglio della scrittura della data che lascia datare con più certezza il manoscritto all'anno 1473: in una bolla dorata all'estremità sinistra inferiore del riquadro è segnalata la datazione.

IX libro

La scena dell'apparizione di Iride a Turno si ritrova già nel Virgilio Romano, sebbene sia stata lì in seguito legata male per un errore materiale e apra l'*Eneide* invece di essere collocata al principio del libro IX. Nel capolettera istoriato alla c. 188v, in alto una figura angelica con veste dorata, faretra ed alata, che

[25] L'osservazione è contenuta nello studio di Courcelle-Ladmirant, *Miniatures inédites*, op. cit., p. 157.

sembrerebbe essere influenzata dalla simbologia cristiana, è collocata al di sopra di un arcobaleno rosso, verde e giallo: si tratta di Iride inviata da Giunone all'eroe rutulo al principio del libro (*Aen*. IX 1 - 15). Al centro della scena è presente una radura in cui scorre un ruscello, nella quale è riconoscibile il bosco sacro a Pilumno, nonno di Turno per Virgilio e menzionato in *Aen*. IX 6. Turno è seduto su una sontuosa sedia di legno che ricorda più un trono.

X libro

Alla c. 204v l'iniziale "P" del X libro è collocata dopo gli ultimi cinque versi dell'*Argumentum* del libro. Anche qui l'ascendenza del soggetto sembrerebbe rimontare addirittura al Virgilio Romano: viene qui raffigurata l'assemblea degli dei, in una forma chiaramente differente, dato che lì erano previste due miniature a tutta pagina che dialogavano tra di loro e dovevano essere immaginate come i due emicicli in cui da un lato comparivano Giove, Giunone, Minerva, Mercurio e Vulcano, dall'altro – e quindi nella seconda miniatura a tutta pagina – erano presenti Nettuno, Diana, Apollo, Venere e Marte. In generale il soggetto ha abbastanza fortuna nella tradizione successiva. Nel nostro manoscritto è rappresentata una scena di interni che ricorda più da vicino una corte, con un tappeto blu lungo steso ai piedi di una figura imperiale che rappresenta chiaramente Giove con lo scettro regale[26] - e probabilmente seduto su un trono non visibile, dato che cogliamo la posizione del corpo del padre degli dèi attraverso la piegatura delle ginocchia visibile al di sotto dell'ampia veste purpurea che lo avvolge. Ai due lati del tappeto sono presenti due figure di donne, chiaramente Venere e Giunone che discutono in presenza di personaggi indistinti alle spalle della figura di destra, di cui si vedono solo le vesti. La scena è ridotta all'essenziale, mostrando il momento del dialogo tra le due divinità in presenza di coloro che le giudicherà come dio e arbitro e che inizia al principio del libro.

[26] Courcelle, *Lecteurs païens,* op. cit., p. 138 definisce Giove in questa iniziale illustrata come la figura di un uomo "*déguisé en empereur du Saint-Empire*".

XI libro

Al principio del libro XI Enea innalza un trofeo a Marte su una quercia con le armi di Mezenzio; nella parte sinistra dell'iniziale illustrata alla c. 222v è visibile il sarcofago dell'eroe e, al di sopra di esso, un albero a cui sono state appese le armi dell'eroe: la corazza, la faretra, lo scudo, la spada. Sulla destra, Enea in presenza di altri troiani, tra cui si distingue un più giovane e biondo Ascanio, tiene tra le mani quello che sembra un lungo ramo o uno scettro, abbigliato con una lunga veste da officiante. In basso un cane, simbolo di fedeltà, avanza in maniera mesta verso la tomba dell'eroe; sullo sfondo è visibile in lontananza una città.

XII libro

Un grande riquadro dorato con decorazioni fitomorfe e antropomorfe circonda l'ultima miniatura del libro, nell'iniziale istoriata del XII libro. L'uccisione di Turno o il duello tra l'eroe ed Enea è un soggetto che ripercorre a ritroso tutta la tradizione iconografica dei manoscritti miniati virgiliani fino al Virgilio Romano, passando attraverso l'esemplare del X secolo conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli, ovvero il manoscritto latino 6 *ex vindobonense*. Insieme alla presenza di Didone del IV libro costituisce l'altro soggetto iconografico che effettivamente risulta sempre presente, con qualche variante, a conclusione del poema epico laddove sia prevista un'illustrazione del libro XII. Anche nel Pal. Lat. 1632 alla c. 240v, dopo gli ultimi quattro versi dell'*Argumentum* della pagina precedente, l'iniziale istoriata predilige questo soggetto. Sullo sfondo campeggia la città di Latino con le sue mura e le sue torri dai pennacchi appuntiti, ai due lati della scena due gruppi di soldati armati appoggiati sulle lance assistono al duello finale. Al centro, i due eroi sono impegnati nello scontro dall'esito già certo: Turno è già riverso a terra, lo scudo e la lancia al suo fianco, Enea sopra di lui alza le braccia con una lunga spada nel gesto finale che manderà l'anima di Turno *sub umbras* (*Aen*. XII 950 – 952).

L’anima di Turno sembra scorrere via dal suo fianco, in una lunga scia di fumo grigio, e riversarsi in parte nel fiume azzurro alla sua sinistra.

Capitolo II

Manoscritti virgiliani con un ciclo “esteso”

II.1.1. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 7939A

Il manoscritto 7939A conservato alla *Bibliothèque Nationale de France* è un codice pergamenaceo che riprende, probabilmente come primo testimone quattrocentesco, la tradizione tardoantica dell’illustrazione continua al testo virgiliano.

Il codice fu scritto nel 1458 da Leonardo Sanudo, ricco patrizio veneziano; l’illustrazione si deve a due artisti ferraresi, Guglielmo Giraldi e Giorgio d’Alemagna.

Nel commentario[1] di A. Mazzucchi e G. Ferrante pubblicato in occasione della pubblicazione del fac-simile del manoscritto è possibile trovare una dettagliata descrizione codicologica del codice e una puntuale analisi delle illustrazioni in esso contenuto, insieme alla storia della sua produzione; di conseguenza è a quel lavoro che qui si rimanda, tenendone in conto le nuove acquisizioni relative sia alla tradizione dei codici miniati virgiliani sia alle interferenze con l’illustrazione della *Commedia*.

Guglielmo Giraldi, infatti, è un miniatore attivo sia nella produzione del manoscritto 7939A sia nell’illustrazione di un importante manoscritto della *Commedia* riccamente miniato, l’Urb. Lat. 365, commissionatogli dal Duca di

[1] G. Ferrante – A. Mazzucchi (a cura di), *Virgilio. Bucoliche. Georgiche. Eneide. Appendix Vergiliana. Commentario al ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin, 7939A*, Roma, 2017.

Urbino Federico da Montefeltro e ora conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

È proprio dal confronto tra questi due codici che emergono evidenti interferenze tra le figure di Caronte e Cerbero virgiliane e dantesche: il miniatore, infatti, rappresenta il Caronte virgiliano come un diavolo nella sua barca-gondola, mentre il Caronte dantesco ha caratteristiche che, all'opposto, presuppongono un antecedente classico e il riferimento al *portitor* infernale virgiliano.

Per ciò che riguarda la miniatura relativa a Cerbero del manoscritto Urbinate, Giraldi inserirà un dotto riferimento al testo virgiliano sullo sfondo della miniatura, così come sarà descritto nel dettaglio nel capitolo del presente lavoro riservato ai personaggi virgiliani ripresi nella *Commedia* e a cui rimando, insieme alle conclusioni, per un'analisi più puntuale dei casi presenti nel codice di ambiente veneziano-ferrarese.

II. 2 Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 492[1]

Il lussuoso e raffinatissimo manoscritto *in-folio* 492[2] conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze è, tra i codici miniati delle opere di Virgilio, quello che avrebbe dovuto contenere il più ricco apparato iconografico a noi rimasto se la realizzazione delle illustrazioni non si fosse arrestata alla fine del III libro dell'*Eneide*.

La realizzazione del codice in pergamena finissima e dagli ampi margini che contiene le tre opere di Virgilio è affidata a un copista fiorentino attivo nella bottega di Vespasiano da Bisticci[3] e che lavora spesso per i Medici e per gli Acciaioli, Niccolò de' Ricci, detto *Spinosus* con probabile allusione a un carattere difficile. Si tratta con ogni probabilità di Niccolò di Antonio di Pardo de' Ricci[4], un copista attivo almeno fino al 1490 e specializzato soprattutto nella produzione di codici di autori classici, da Cicerone e Sallustio a Ovidio e attivo almeno per

[1] La digitalizzazione integrale del manoscritto Riccardiano è disponibile all'indirizzo http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/parnaso/Ricc492/index.html.

[2] Riprodotto in due *fac-simili*, Vergilius Publius Maro, *Opera. Manoscritto riccardiano 492*, 2 voll., Modena, Incipit edizioni d'arte, 2004 e Virgil, *Opera: Bucolica, Georgica, Aeneis. Manoscritto 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Riproduzione Mycron, 1969.

[3] Cfr. A. C. de la Mare, V*espasiano da Bisticci as Producer of Classical Manuscripts in Fifteenth-Century Florence*, in *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use. Proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500*, C. A. Chavannes-Mazel – M. McFadden Smith (a cura di), Leiden 1993, Los Altos Hills 1996, pp. 166-207. Vespasiano da Bisticci fu una figura fondamentale nell'introduzione del nuovo modello del libro umanistico, introdotto a Firenze poco prima del '400 grazie a personalità come Niccolò Niccoli e Coluccio Salutati, oltre a Poggio Bracciolini. La tipologia di manoscritto viene creata riprendendo modelli carolingi dell'XI e XII secolo, a partire dalla scrittura minuscola carolina e dal layout con margini più abbondanti. La decorazione è molto raffinata e semplice.

[4] È Albinia de la Mare che identifica il Ricci *Spinosus* con Niccolò di Antonio di Pardo de' Ricci, cfr. A. C. de la Mare, New *research on Humanistic scribes in Florence*, in Annarosa Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 2 voll., I, 1985, p. 393-600, alle pp. 431-432. Almeno 64 manoscritti sono attribuibili a lui, dei quali 17 sono sottoscritti; tra questi due semplicemente come "Riccius". Solo due manoscritti sono datati tra il 1458 e il 1468; tutti gli altri si estendono per un periodo che va dal 1450 al 1480. Cfr. l'*Introduzione* a cura di B. Maracchi Biagiarelli del *fac-simile* del 1969, Virgil, op. cit., pp. VIII-IX, in cui si offre una panoramica delle altre opere scritte dal copista.

dieci manoscritti di testi latini classici di cui sei indicano la committenza di un membro della famiglia dei Medici[5]. Il copista è, soprattutto, esecutore di almeno due manoscritti di Virgilio nella cosiddetta *littera antiqua*: il nostro e il codice 3200 della Coll. Major J.R. Abbey di Londra[6] con cui mostra affinità grafica[7] tale da presupporre una vicinanza temporale dei due codici, il secondo dei quali databile agli anni '60, probabilmente prima della fase della maturità dello *Spinosus*, identificabile in quanto caratterizzata da una evidente evoluzione stilistica[8]. Non è certo che il copista sia autore anche delle 41 iniziali d'oro, decorate con i bianchi girari caratteristici della produzione umanistica del secolo, probabilmente per influenza dei codici carolini. L'attribuzione al Ricci è in ogni caso confermata dalla presenza della sottoscrizione alla c. 254v: "*Nicolaus Riccius Spinosus vocatus feliciter scripsit*"; l'opera si colloca dunque probabilmente intorno agli anni '50-'60 del XV secolo, data desumibile anche dalla collaborazione con il più anziano artista autore delle miniature. La scrittura

[5] Cfr. A. Patterson, *Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 69. In particolar modo l'associazione con un membro della famiglia dei Medici del nostro manoscritto è qui sostenuta sulla base della presenza del palazzo dei Medici a Firenze alle cc. 72r, 72v, 74v, 77v, 79r, 80v, 82v, 83r, 84r, 85r, 85v, 86r, 86v.

[6] Cfr. Sotheby & Co., *Catalogue of the Celebrated Library of the late Major J. R. Abbey. The Eighth Portion: The Hornby Manuscripts*, I, Londra, 1974, pp. 85-86, n. 2930, pl. 40, G. Savino, *Riaprendo il Virgilio Riccardiano*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano: atti del convegno di studi, Firenze, 17 maggio 2007,* Firenze, Polistampa, 2009, pp. 11-12, alla p. 11 e J.J. G Alexander – A. de la Mare, *The Italian manuscripts in the Library of Major J.R. Abbey*, London, Faber and Faber, 1969, pp. 48-49. Il manoscritto, appartenuto prima a Tommaso De Marinis e poi a Hornby, contiene unicamente *Georgiche* ed *Eneide* e presenta 15 iniziali decorate, di cui due più grandi.

[7] Così nota Giovanna Lazzi, cfr. G. Lazzi, *Enea sull'Arno: un sogno greco e un messaggio illustrato*, in *La stella e la porpora*, op. cit., pp. 119-134, alla p. 121.

[8] Albinia de la Mare pone come termine *ante quem* del manoscritto 3200 della Major J. R. Abbey i primi anni '60 in quanto, basandosi sulla differente scrittura del Laurenziano Pl. 39.37 contenente Valerio Flacco e datato al 1458 e il manoscritto 832 della Biblioteca Municipale di Besançon con l'Epitome di Giustino, datato al 1468, si evidenzia quanto la scrittura del copista sia profondamente mutata nel giro di un decennio, rendendo più plausibile la datazione del codice nella prima fase di questi anni, cfr. Alexander – de la Mare, *The italian manuscripts*, op. cit., p. 49. Dato che il nostro codice presenta una architettura della pagina e una scrittura molto più simile al manoscritto della Major J. R. Abbey, se ne deduce che si può estendere la considerazione anche ad esso.

è una semigotica "quasi umanistica" che è stata spesso paragonata alla scrittura utilizzata nei primi manoscritti a stampa, come quella del Lattanzio stampato a Subiaco del 1465[9].

La realizzazione delle ottantotto miniature tabellari *en bas de page* è affidata invece a un artista che non è legato esclusivamente all'illustrazione del libro; si tratta di Apollonio di Giovanni[10], un pittore attivo con la sua bottega piuttosto per dipinti su spalliere e su cassoni a partire già dagli anni quaranta del Quattrocento, sebbene almeno due dei temi prediletti siano quelli classici dell'*Eneide*[11] e dell'*Odissea*[12] e sia stato al contempo autore di miniature per opere di Petrarca e Dante (si citano a titolo esemplificativo i manoscritti Biblioteca Laurenziana, ms. Strozzi 174, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 683, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pal. 72, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1129). L'umanista fiorentino Ugolino di Vieri detto il Verino[13] lo ricorda, significativamente, come pittore di illustrazioni virgiliane: l'identificazione della sua mano all'interno del nostro codice, così come in quella dei cassoni poc'anzi menzionati, risolve l'annosa questione del cosiddetto "Maestro del Virgilio". La sua morte è da collocarsi nel 1465, data che costituisce quindi il termine *ante quem* per datare la realizzazione delle illustrazioni del nostro manoscritto; non è

---

[9] Relativamente all'altro manoscritto virgiliano dello stesso copista di cui si è parlato cfr. L. Olschki, *Le livre en Italie à travers les siècles*, Firenze, Imprimerie Juntine, 1914, p. VI, p. 38, n° 108.

[10] Cfr. E. H. Gombrich, *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet*, pp. 16-34 in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 18, 1955; M. Levi D'Ancona, *Miniatura miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Firenze, Olschki, 1962, pp. 23-25; E. Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974; *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Ed. Sylvestre Bonnard, 2004, pp.44-46; Garzelli A. Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 2 voll., I, 1985, pp. 41-48.

[11] I cassoni con scene dell'*Eneide* facevano parte della Jarves collection, ora New Haven, Yale University, Art Gallery.

[12] Un cassone con scene dell'*Odissea* si trova al Chicago Art Institute, un altro al Fogg Art Museum dell'Harvard University, Art Museums, Cambridge (MA).

[13] Il riferimento compare in un sonetto all'interno della *Flametta* intitolato *De Apollonio pictore insigni*, cfr. *Ugolini Verini Flametta*, a cura di L. Mencaraglia, Firenze, Olschki, 1940, p. 9.

ipotizzabile con qualche fondamento, tuttavia, che sia stata unicamente la morte del miniatore a causare il brusco interrompersi dell'apparato illustrativo che correda il manoscritto, in quanto sarebbe stato plausibile, anche in caso di morte in corso d'opera, affidarne la successiva realizzazione o a un altro artista della sua bottega o a un altro miniatore. Senza dubbio, tuttavia, sembrerebbe il dato confermato da elementi stilistici evidentemente frutto della sua ampia esperienza di pittore[14] che l'illustrazione dell'*Eneide* sia stato uno dei lavori della maturità dell'artista, eseguito verso la fine della sua attività e, come si diceva, interrotto dalla sua morte. In particolar modo, questo è evidente da alcune differenze stilistiche e da numerosi arricchimenti rispetto all'abilità del miniatore nell'arte dei cassoni riscontrabili soprattutto nelle ultime miniature non terminate che sono testimoni di uno "sguardo in avanti[15]" dell'artista, come nel caso della miniatura alla c. 94r che presenta i Penati che si rivolgono ad Enea in una disposizione dello spazio meno claustrofobica rispetto a quella che si trova nella scena molto simile alla c. 67v, nella rappresentazione dell'episodio di Didone e Sicheo.

Una caratteristica del paesaggio mitologico del nostro miniatore è la predilezione per elementi cittadini che rievochino Firenze, dal palazzo Medici di via Larga a strutture marmoree bicrome che ricordino il Battistero, con il recupero al contempo di elementi romani che saranno analizzati in seguito più nel dettaglio. Le sue scelte oscillano tra il recupero classicheggiante e la rievocazione in chiave moderna, sia nella scelta dei costumi che delle armi, sia in quella degli ambienti urbani e bucolici che degli atteggiamenti[16]. Sicuramente è presente un influsso orientaleggiante che, come vedremo, ha anche una motivazione funzionale nel situare ideologicamente la vicenda troiana; tuttavia,

[14] Cfr. Garzelli, *Miniatura fiorentina*, op. cit., p. 43.
[15] Ivi, p. 46.
[16] Ivi, p. 44, dove in verità si riduce al minimo l'intenzione "classicheggiante" di Apollonio, definita come equilibratamente antica piuttosto che antiquaria: "Il classico perseguito filologicamente avrebbe implicato una semiotica archeologizzante del personaggio. (…) Il sistema globale della rappresentazione della vicenda classica (…) ha invece, in Apollonio, tratti minimi di classicità".

sicuramente avrà influito nella Firenze dell'epoca la presenza della corte dell'Imperatore bizantino e di dotti bizantini di cui si dirà.

Nonostante l'evidente ricchezza e importanza del manoscritto rimangono per noi ancora ignoti committente e destinatario dell'opera, di cui mancano le carte di guardia e qualsiasi indizio documentario in tal senso. Sono solo ipotesi quelle che sono state avanzate, tra cui quella che vedrebbe come possibile destinatario o almeno in qualche modo legato al Virgilio Riccardiano il Papa[17], all'epoca Pio II, a lui legato sia dal suo nome originario, Enea Silvio, sia dalla scelta del nome "Pio" in omaggio al *pius Aeneas*. Sembrerebbe oltretutto di scorgere un riferimento alla sua figura alla c. 78v, dove Priamo è raffigurato dinanzi a Sinone. Anche l'ipotesi che il destinatario potesse essere Cosimo Dei Medici, sulla base della presenza all'interno del manoscritto di miniature con la raffigurazione del palazzo Medici Riccardi in molte miniature, non trova in realtà altre prove, né esistono prove documentarie negli archivi dei Medici che testimoniano in qualche modo che ne possa essere stato il committente[18].

Il contesto della confezione del codice è quello molto vivo della Firenze della metà del secolo XV, ovvero una ventina d'anni dopo del Concilio di Firenze che aveva favorito il contatto in città con importanti esponenti del mondo orientale. Soprattutto, però, è quello degli anni immediatamente successivi alla caduta di Costantinopoli, che probabilmente rinverdisce nell'immaginario di molti il

[17] Cfr. sulla questione P. Viti, *Novità e fermenti culturali fiorentini a metà Quattrocento*, in *La stella e la porpora*, op. cit., pp. 13-22, alla p. 18, in cui vengono passati in rassegna i contatti di Pio II con Firenze e il plausibile significato del codice in relazione al tentativo di unificazione dell'Oriente e dell'Occidente, messaggio suggerito, oltre che dal significato dell'opera, soprattutto dal suo apparato iconografico ricco di spunti che rimandano al mondo bizantino. In questo caso, però, nota Viti, "rimarrebbe senza risposta il perché il manoscritto non venisse completato e offerto al papa".

[18] Gombrich sostiene che non ci sarebbe alcuna allusione, nelle immagini di Cartagine in costruzione, alla costruzione del Palazzo dei Medici completato grosso modo nel 1452 perché non in linea con il modo di rappresentazione degli artisti del Quattrocento, cfr. Gombrich, *Apollonio*, op. cit., p. 19. Con Gombrich, in merito al fatto che non ci sia permesso dedurre che Cartagine in costruzione sia una allusione a quel palazzo, risulta d'accordo anche Callman, *Apollonio*, op. cit., p. 7-11.

ricordo letterario della caduta di Troia e delle peregrinazioni di Enea prima di raggiungere l'Italia[19]. In questo senso vanno con tutta probabilità intese le miniature del Riccardiano che ripropongono una Troia con edifici romani, fiorentini o bizantini: il *Pantheon*, la Colonna Traiana[20], Palazzo Medici o le cupole di Santa Sofia. Allo stesso modo si gioca con i riferimenti visuali agli abiti, per raffigurare i quali, probabilmente allo scopo di marcarne la distanza geografica e temporale, si scelgono modelli che da un lato presentano costumi all'antica, dall'altro influenze turche o orientali in generale che evidenziano l'alterità di quella realtà. I Troiani, rappresentanti sia della continuità con il mondo romano, sia di un mondo altro e lontano spazialmente e temporalmente da Roma, sono infatti abbigliati con abiti che a partire dal Concilio e poi con la caduta di Costantinopoli si vedono sempre più spesso imitati nel contesto artistico fiorentino. Le armi dei Greci, gli invasori di quel mondo alla pari dei Turchi della presa di Costantinopoli, sono armi chiaramente ispirate alle scimitarre turche, così come le scene che rappresentano la malvagità e l'aggressività di una conquista che non risparmia donne e bambini, spesso presenti sullo sfondo a rievocare probabilmente il ricordo e i racconti della caduta dell'antica Bisanzio. I copricapi[21] portati dai Greci, Troiani e Cartaginesi

[19] Paolo Viti, op. cit., alla p. 17 nota: "Potrebbe in qualche modo esservi una relazione fra questo codice e la famiglia degli imperatori d'Oriente, ormai in esilio, lontano dalla patria e umiliati, come farebbe pensare il ritratto del giovane erede di un trono che mai avrebbe riconquistato, presumibilmente raffigurato proprio al centro della prima miniatura del manoscritto?".

[20] Melania Ceccanti, pur alludendo alle difficoltà di dedurre una conoscenza da parte di Apollonio dei rilievi della Colonna Traiana, evidenzia la presenza di elementi che potrebbero suggerire una corrispondenza tra il Virgilio Riccardiano e la Colonna, non soltanto basandosi sulla tipologia di narrazione continua, per l'uso di elementi naturali o in muratura per scandire le vicende ed altri fenomeni esteriori che si potrebbero ritrovare in molte esemplificazioni di narrazioni visuali cicliche, ma anche con il riferimento più puntuale a una possibile somiglianza tra i cavalli della Colonna e quelli del Riccardiano, cfr. M. Ceccanti, *L'Eneide rinnovata. Persistenze e originalità nel Virgilio Riccardiano*, in *La stella e la porpora*, op. cit., pp. 153-160 alla p. 159.

[21] Una dettagliata analisi dei differenti usi dei copricapi e del significato dei Troiani e dei Greci rappresentati come Turchi in momenti diversi si trova in P. Bell, *L'impero colpisce ancora. I Greci e l'antichità nel Virgilio Riccardiano*, in *La stella e la porpora*, op. cit., pp. 161-170 alla p. 167.

mostrano differenze identificative, i Greci si distinguono per il *kamelaukion* - tipico copricapo regale orientale - tranne che nella scena di Sinone. Probabilmente l'effetto di *mélange* che l'utilizzo dei costumi di Apollonio dà a noi è dovuto alla percezione dell'artista, secondo cui i vestiti dei Greci contemporanei, cioè del mondo bizantino, sembrava riprendessero quelli del mondo antico. Una interessante suggestione, inoltre, vede nel gruppo di Enea, Anchise e Ascanio una raffigurazione che riprende quella del corteo dei tre Magi[22] rappresentati da Benozzo Gozzoli nella Cappella dei Magi di Palazzo Medici Riccardi nel 1459. La questione è di una certa rilevanza, dato che nelle figure dei Magi sono stati visti echi delle vicende bizantine che confermerebbero la sovrapposizione della vicenda dell'eroe troiano con quella del sovrano bizantino in esilio. In particolar modo nella figura di Baldassarre potrebbe essere riconosciuta quella di Giovanni VIII Paleologo.

Rimane un mistero senza spiegazioni soprattutto la brusca interruzione delle miniature alla fine del terzo libro, che non può essere dovuta semplicemente alla morte del miniatore, sebbene questa ne possa essere stata una concausa. Come già accennato, la confezione di un codice di così tanta ricchezza e raffinatezza lascerebbe pensare che, anche in caso di morte del miniatore alla cui bottega l'opera era stata affidata, così come in altri casi di manoscritti miniati in cui intervengono un secondo o un terzo miniatore, non sarebbe stato difficile o commissionare il lavoro ad altri esponenti della stessa bottega di Apollonio o trovare altre maestranze a cui affidare il proseguimento e la conclusione dell'opera di illustrazione. La vicenda dell'interruzione della decorazione illustrativa deve essere legata, più plausibilmente, alla committenza o al destinatario dell'opera e con essa avvolta nel mistero. Un'ipotesi supportata dalla presenza di figure che ricorderebbero Pio II, Bessarione e Filippo di Borgogna vorrebbe il codice legato, anche in virtù dei chiari riferimenti a Costantinopoli e probabilmente al Paleologo, agli eventi del Concilio di Mantova nella visione di

[22] G. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 129.

una possibile crociata[23] al fallimento della quale sarebbe da ascrivere la brusca fine del progetto decorativo del codice. Un'altra ipotesi[24] che trova la sua più forte conferma nel fatto che le miniature sono molto fedeli al testo, tanto da presentare didascalie per intendere meglio le vicende rappresentate con l'indicazione chiara dei personaggi raffigurati, è quella secondo cui il codice fosse stato confezionato per scopi didattici; in questo caso, tuttavia, non riusciremmo a spiegarci con gli elementi a nostra disposizione l'interruzione del lavoro di miniatura.

Il codice è, in ogni caso, chiaramente pensato per offrire, attraverso le immagini, una lettura continua, pagina per pagina, dell'opera di Virgilio, in particolar modo dell'*Eneide*, tanto che si può parlare di un vero e proprio commento visualizzato che evidentemente non doveva interrompersi, ma proseguire fino alla fine dell'opera. Il margine inferiore del manoscritto, infatti, è così sproporzionato da lasciare supporre che il progetto del codice prevedesse sin dalle origini la presenza di miniature tabellari al di sotto delle 26 linee di testo, regolari per tutto il codice, anche se si può supporre che intercorresse un certo lasso di tempo tra la scrittura e la decorazione. La modalità narrativa che viene preferita attraverso le immagini è quella del ciclo continuo, che richiama alla memoria echi dal mondo dell'antica decorazione ellenistica[25], seppure non

[23] Cfr. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 133: "Se ammettiamo l'identità Troia-Bisanzio, la dedica ideale al Paleologo ultimo erede al trono, la presenza di Pio II e il suo miraggio di rivincita contro gli infedeli, le mire dei Medici a conquistare il loro posto nello scacchiere politico non solo cittadino, ci rendiamo conto che questi segnali ci sono tutti. E si spiega anche la scelta di Apollonio, quale esperto di orientalità e la improvvisa decisione di abbandonare l'ambizioso e fastoso progetto decorativo. Fallita l'idea della crociata forse neanche il libro aveva più senso, venendo meno il peso dell'idea che lo aveva originato. Il sogno del pontefice era tramontato, la Cappella era finita ed era stata già consegnata ai Medici, a Pio II, ai posteri. Il Virgilio, complesso e lungo da completare, ormai non serviva più e il funerale del vecchio patriarca poteva amaramente suggellarne la fine".

[24] Cfr. l'*Introduzione* di B. Maracchi Biagiarelli al *fac-simile* del 1969, Virgil, op. cit., pp. XII-XIII.

[25] Cfr. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration,* Princeton, Princeton University Press, 1947 in cui viene fornita una generale e molto

sembra pensabile avventurarsi in ascendenze così remote per ipotizzare quale potesse essere il modello di riferimento di Apollonio e della sua bottega. La scelta di rappresentare la vicenda troiana in più immagini che rappresentano l'una di seguito all'altra un vero e proprio ciclo appare anche in altri - sebbene rari - esemplari, dal Virgilio Vaticano al manoscritto della Biblioteca del Monastero di San Lorenzo de El Escorial S II 19; tuttavia, probabilmente, la rarità del fenomeno è semplicemente dovuta al fatto che sono altrettanto rari i casi di un ciclo che si possa definire almeno in parte esteso per ciò che concerne la rappresentazione dell'*Eneide* nei codici pergamenacei. Se si considera la coeva produzione di manoscritti miniati fiorentina il nostro codice rappresenta dunque un'eccezione. Al di fuori delle miniature e della decorazione libraria, invece, sono numerosi i modelli che riprendono e reinterpretano le storie di Ulisse e del cavallo, della fine di Troia, di Enea[26], tanto da rendere difficile ipotizzare un modello diretto, ma al contempo da rendere plausibile una derivazione o almeno un contatto con la pittura su tavola o su cassoni degli stessi temi presenti nella decorazione del manoscritto. L'interesse per Virgilio nella Firenze di quegli anni è testimoniato infatti sia da un *revival* di soggetti artistici ispirati alle vicende troiane sia dal contemporaneo fiorire degli studi virgiliani. In particolar modo Cristoforo Landino inizia a dedicarsi allo studio dell'*Eneide* proprio a partire dal 1462, ovvero negli anni in cui presumibilmente si stavano eseguendo le miniature del Virgilio Riccardiano, per poi arrivare alla pubblicazione del commentario all'autore latino nel 1488.

---

chiara descrizione dei principali metodi di illustrazione libraria a partire dal rotolo papiraceo, distinti in *simultaneous method*, pp. 12 sgg., *monoscenic method*, pp. 14 sgg., e infine *cyclic method*, pp. 17 sgg. L'ultima delle tre fasi sembra caratterizzare in alcuni passaggi il nostro manoscritto. In particolar modo il *cyclic method* fa più attenzione all'unità di tempo e di spazio, non permettendo la presenza di più scene contemporanee senza che gli attori di esse siano ripetuti all'interno della scena rompendone l'unità e la plausibilità narrativa.

[26] Cfr. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 120, in cui si ipotizzano una serie di modelli, tra cui alcuni forzieri di nozze e cofani – non dimenticando che Apollonio di Giovanni era principalmente un cofanario – le cui pitture sono iconograficamente vicine al Riccardiano 429 e relativa bibliografia.

Il manoscritto compare nel più antico inventario[27] della raccolta del 1706 dei marchesi Riccardi, che costituisce il primo nucleo della Biblioteca Riccardiana.

Il manoscritto conta 245 carte con richiami alla fine dei fascicoli di *Bucoliche* e *Georgiche* e numerazione dei fascicoli da A a T per l'*Eneide*. I 27 fascicoli sono costituiti prevalentemente da quinterni[28]. L'unica segnatura precedente ancora visibile è L. IV. 7, risalente all'epoca della collocazione data dal bibliotecario dei marchesi Riccardi G. Lami. Come già sottolineato, si tratta di una architettura della pagina molto regolare che prevede 26 linee di scrittura con margini ariosi; è molto ampio soprattutto quello inferiore destinato alle miniature. La legatura in marocchino marrone fu aggiunta al codice durante il secolo XVIII[29].

Il rapporto, all'interno del manoscritto, tra il testo virgiliano e le immagini è davvero molto stretto, quasi come un commento testuale. Generalmente la vicenda narrata nell'illustrazione è presente infatti nel testo virgiliano nella stessa pagina in cui essa compare. Ci sono addirittura casi in cui il testo virgiliano viene ad essere utilizzato come se fosse proprio una sorta di didascalia nel margine superiore della miniatura, perché vengono presentati in maniera strettamente connessa ad essa nella sezione di testo immediatamente precedente. Un tipo di illustrazione così concepita, dunque, deve essere stata frutto di una precisa organizzazione concettuale del lavoro operata tra committente, scriba e miniatore, chiunque sia stato l'ideatore della scelta delle immagini da raffigurare.

Una caratteristica delle miniature di Apollonio in linea con una tradizione del Virgilio Vaticano, anche se non ci sono motivi per pensare che il fenomeno sia diretto, è quella di indicare con delle chiare didascalie le figure che compaiono, ovviando così al problema dell'identificazione delle persone rappresentate, sebbene in moltissimi casi che saranno segnalati volta per volta i nomi siano

[27] Cfr. l'*Introduzione* di B. Maracchi Biagiarelli al *fac-simile* del 1969, Virgil, op. cit., p. VIII.
[28] Un duerno, un quaderno, due quinterni, un quaderno, diciotto quinterni, un quaderno, due quinterni, un ternione, ivi, p. IX.
[29] Ivi, p. VII.

sbagliati (come quelli di *Romulus* e *Remulus*, *Pulisena*, *Racaoon* o *Licaoon*, *Deifebus* e così via). Il nome - probabilmente - di Miseno, per motivi sconosciuti, risulta spesso eraso e non più visibile nelle miniature in cui compare. La necessità di identificare le figure in maniera puntuale si spinge al punto da specificare, come a ricordarlo al lettore poco memore della storia virgiliana, che il personaggio di Ascanio è in realtà *Cupidus* nascosto nel suo corpo per fare invaghire la regina tiria. Un'altra caratteristica che spicca rispetto alla scelta narrativa del manoscritto S II 19, ad esempio, è quella per cui la scena che viene di volta in volta rappresentata è generalmente isolata all'interno della narrazione e non vengono presentate più vicende insieme, a meno che esse non siano contemporanee – con alcune significative eccezioni. Spesso, inoltre, la vicenda è come calata nel suo contesto e sono presentati altri dettagli che non sono espressamente citati nella porzione di testo a cui l'illustrazione si riferisce, ma sono per così dire sottintesi nella narrazione o presentati in precedenza. Questo fenomeno è la spia di una particolare attenzione del testo virgiliano che ne presuppone una conoscenza molto dettagliata da parte dell'ideatore della raffigurazione, che tende a mettere in connessione i vari elementi e farli dialogare con il resto delle vicende presentate, seppure con attenzione all'evitare quanto più possibile incongruenze di tempo e di spazio, se non in particolari condizioni come nel caso del riassunto della vicenda di Romolo e Remo da dover condensare in un'unica miniatura. Ancora, assistiamo all'inserzione di vicende che non hanno paralleli nella rappresentazione dell'*Eneide* e che si rifanno a vicende secondarie risalenti ad altri cicli narrativi, ma tangenzialmente esposti anche se con un solo, breve riferimento nel testo virgiliano: questo accade, ad esempio, nel caso della raffigurazione del giudizio di Paride o del rapimento di Ganimede, che sono programmaticamente inseriti proprio in apertura della maggiore opera del Poeta. Lo stesso fenomeno si trova alla c. 66r, in cui con un *excursus* storico-mitologico viene rappresentata la vicenda dell'abbandono e del ritrovamento di Romolo e Remo di cui si è già parlato e si parlerà meglio in seguito. Viene inoltre raffigurato, alla c. 67v, un flashback relativo alla vicenda di Didone e Pigmalione

e della fuga della regina da Tiro per raggiungere Cartagine e alla c. 68r l'incontro di Didone con Iarba all'arrivo della regina, non narrato nel testo virgiliano in maniera dettagliata. Anche la vicenda di Ifigenia, raffigurata nel centro del I libro, non riguarda in maniera specifica la narrazione dell'*Eneide*, ma viene inserita con un significativo rimando alla vicenda mitica all'origine della navigazione verso Troia, da cui si scatenerà tutta la storia eneadica. In più casi che saranno affrontati volta per volta - a cui va aggiunto qui solo quello della raffigurazione dettagliata delle vicende troiane dipinte nel tempio di Cartagine alla c. 70r - dunque, tra cui almeno uno in una posizione particolarmente rilevante all'inizio dell'opera, viene sottolineato un evento che si trova all'origine del racconto dell'*Eneide* o è un evento collaterale e che quindi in entrambi i casi non fa parte della linea cronologica degli avvenimenti che vanno dalla distruzione di Troia all'uccisione di Turno, non trovandosi altri riscontri nelle altre illustrazioni dell'opera in nessun altro manoscritto virgiliano e, soprattutto, con una colta e raffinata attenzione a connettere la vicenda troiana al passato mitologico e al futuro di Roma che non ha uguali.

Bucoliche

Alla c. 1r del manoscritto, una miniatura tabellare posta in *bas de page* sembra riassumere il contenuto bucolico della prima opera virgiliana in un grande paesaggio d'insieme, ma senza riferimenti specifici a passaggi testuali, se non nel caso di Titiro e Melibeo. Tre figure sono poste in primo piano, una di spalle con cappello e bastone da capraio, una seduta su un masso nell'atto di suonare una zampogna, all'ombra di un albero che dovrebbe essere il faggio frondoso. Inoltre, è presente una figura nobile dai lunghi capelli biondi, che emerge al centro della scena accompagnata da un cagnolino e che ha destato molti interrogativi[30]. L'allusione è alla commistione bucolica tra poesia e vita

[30] Già M. L. Scurricini Greco, *Miniature riccardiane*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1958, pp. 141-148, cat. 95 notava l'insolita presenza di tre pastori invece dei due canonici.

pastorale, confermata anche dalle altre scene che si osservano sullo sfondo: un pastore che suona tra le capre a destra, due pastori che litigano in un'allusione ai canti amebei sulla sinistra, mentre altri due poco distanti discutono amabilmente: uno è sdraiato sotto un albero, forse una duplicazione del dialogo tra Titiro sdraiato sotto l'ampio faggio e Melibeo della prima ecloga. Un recinto pieno di pecore è sorvegliato da un cane. Tre grandi tori in primo piano sulla sinistra fanno da contraltare ai tre personaggi prima presentati. Tutta la scena ha un forte gusto del dettaglio che sembrerebbe rifarsi alla scuola fiamminga con cui la miniatura fiorentina ebbe molti contatti nel corso del Quattrocento[31]. L'iniziale "T" in apertura è decorata a bianchi girari.

Georgiche

Dopo la c. 17v bianca, alla c. 18r si aprono le *Georgiche*, precedute dagli *Argumenta tetrasticha* pseudo-ovidiani. Anche la miniatura d'apertura della seconda opera virgiliana presenta un grande quadro d'insieme molto generico, con vari personaggi impegnati nelle attività connesse alla lavorazione della terra. Molti di essi si dedicano ad arare con i buoi come Virgilio consiglia di fare al principio della primavera (vv. 43-46), come il personaggio in primo piano e altri gruppi di coltivatori presentati in due campi arati sullo sfondo. A destra in primo piano tre uomini zappano la terra rompendo le zolle coi rastrelli (vv. 94-95) come un altro gruppo poco più in là, impegnato con grandi cesti nella raccolta. Sulla riva del fiume che scorre nel centro tre figure tra cui due donne si dedicano a bere, mentre su una piccola collina a sinistra, più lontano, un piccolo edificio che sembrerebbe un monastero è il luogo idilliaco, circondato da fonti d'acqua, dove alcuni monaci stanno portando i frutti del raccolto. Uno di essi, in accordo al testo virgiliano (vv. 273-275), ha caricato i fianchi di un asinello di pesi. Nonostante

[31] Ibid., dove viene specificato "la minuzia e la precisione del disegno dello sfondo e il senso di ampiezza, che pure vi è unito, richiamano la scuola fiamminga […]; l'esecuzione assai accurata ed elegante ci parla della scuola fiorentina, a cui ci riporta anche il verismo attento e pur poetico con cui sono ritratti gli animali".

non siano presenti miniature all'inizio dei libri II-IV delle Georgiche, la miniatura *incipitaria* sembra riferirsi soltanto al libro I.

Eneide

Libro I

Alla c. 61r un ignoto miniatore fiorentino - o forse lo stesso copista - inserisce una iniziale decorata a bianchi girari, la "A" di *Arma* che viene confermato come classico proemio dell'opera senza la presenza del proemio alternativo "*Ille ego*…", spesso presente ad apertura dell'*Eneide* insieme agli *Argumenta* pseudo-ovidiani che qui, insieme ad esso, mancano.

Alla c. 61v il miniatore Apollonio di Giovanni illustra una miniatura tabellare collocata nel margine inferiore della carta: sono rappresentati il giudizio di Paride a sinistra e il ratto di Ganimede a destra. Paride (indicato dalla didascalia *Paris*), seduto sulla sinistra, tiene nella mano un frutto dorato alla presenza di Venere, Giunone e Atena (*Venus*, *Iuno*, *Pallas*) rappresentate nella loro nudità e con un sottile velo come scialle. Paride porge il pomo dorato a Venere, che allunga una mano. A destra Giove (*Iupiter*) in forma di un'aquila splendente per attributo divino sta per afferrare Ganimede (*Ganimedes*) mentre il giovane va a caccia e un suo cane ha appena azzannato un cerbiatto. L'attributo della divinità si scorge nella rappresentazione della testa dell'aquila, circondata da raggi dorati. Le scene sono collocate nello stesso ambiente bucolico caratterizzato da erba, fiori, alberi, ruscelli e colline arate, con una cittadella in lontananza e un cielo blu che domina il tutto, con prevalenza dei colori verde e blu. I due momenti sono separati dalla presenza di un albero al centro, che divide simbolicamente sul piano temporale e spaziale i due avvenimenti. Nel testo virgiliano le cause dell'ira di Giunone, quindi della caduta di Troia, sono rappresentate da questi due momenti: l'offesa del giudizio di Paride e gli onori a Ganimede. In particolare quest'ultimo per un duplice motivo: da un lato che Ganimede fosse amato da Giove, dall'altro che sostituisse Ebe, figlia di Giove e Giunone, nella funzione di coppiere degli dei.

Scegliere dunque la rappresentazione di questi due episodi, in realtà estranei al vero e proprio racconto virgiliano, sta a significare la volontà di soffermarsi sulle cause prime del futuro viaggio di Enea che non ha eguali nelle altre tradizioni iconografiche relative all'illustrazione dell'*Eneide* e testimonia la volontà di una ricerca approfondita dell'elemento mitologico. Il riferimento è comunque testuale, ai vv. 26 – 28: «[…] *manet alta mente repostum* / *iudicium Paridis spretaeque iniuria formae* / *et genus inuisum et rapti Ganymedis honores*».

La miniatura tabellare alla c. 62r è collocata nel margine inferiore della carta: Giunone (*Iuno*) prega Eolo (*Eolus*) di scatenare una tempesta contro i Troiani; Eolo apre il fianco del monte e libera i venti, nella parte di destra della miniatura: *Boreas, Eurus, Aq(ui)lon, Chorus, Nothus, Affricus, Zephirus, Auster*. Il miniatore rappresenta Giunone splendente, Eolo seduto sulla cima del monte con un bastone per scettro; il varco aperto da Eolo (*porta*) viene raffigurato come una vera e propria porta che si apre nel monte, quando nel testo ha un significato traslato di ingresso/uscita o passaggio. Questa seconda miniatura rappresenta l'inizio dell'azione vera e propria del racconto virgiliano. Eolo è rappresentato come un anziano dai lunghi capelli bianchi, barbuto. Il testo si riferisce ai vv. 52 - 53 ss.: «[…] *hic uasto rex Aeolus antro* / *luctantis uentos tempestatesque sonoras* […]», ai vv. 56 – 57: «[…] *celsa sedet Aeolus arce* / *sceptra tenens* […]», al v. 64 «*ad quem tum Iuno supplex his uocibus usa est*» e ai vv. 81 ss.: «*Haec ubi dicta, cauum conuersa cuspide montem* / *impulit in latus: ac uenti uelut agmine facto,* / *qua data porta* […]». La scena è rappresentata anche nel manoscritto dell'Escorial S II 19, c. 54r, che tuttavia fornisce una panoramica più ampia della vicenda e sceglie un diverso metodo narrativo, presentando diversi momenti nella stessa raffigurazione, dalla vicenda di Giunone che si reca nella grotta ai venti liberati, dalle navi salvate da Nettuno ad Enea e Acate che cacciano i cervi. La scena di Giunone che si reca da Eolo è tuttavia molto simile, anche se nel manoscritto napoletano è molto sacrificata anche in termini di grandezza.

Alla c. 62v la miniatura tabellare di Apollonio è collocata come sempre nel margine inferiore della carta: i venti si accaniscono contro le navi dei Troiani, come nella seconda sezione della miniatura alla c. 54r del manoscritto dell'Escorial. Quasi metà della miniatura, a sinistra, è occupata dalla rappresentazione dei venti con le loro denominazioni: *Auster*, *Nothus***,** *Eurus*, *Boreas*, *Zephirus*, *Aquilon*, *Affricus*, alcuni dei quali sono rappresentati a figura intera; dall'altro lato le navi troiane con gli alberi spezzati e molti compagni di Enea che cadono in mare. Separato dagli altri, sulla destra, *Chorus*. Nel passo virgiliano in questione sono nominati l'Euro, il Noto e l'Africo, solo più tardi Aquilone e Zefiro; mancano i riferimenti al Coro e all'Austro che è in realtà il Noto. Ai vv. 84 – 87 si legge: «*incubuere mari totumque a sedibus imis / una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis / Africus et uastos uoluunt ad litora fluctus; insequitur clamorque uirum stridorque rudentum*»

Nella miniatura tabellare della c. 63r Apollonio rappresenta le navi dei Troiani in balia dei venti. Si contano undici navi nella miniatura (ma 12 nel testo dell'*Eneide*). Sulla destra in alto sono presenti le folgori che balenano dalla volta del cielo. Qua e là scudi e armi di troiani. Ai quattro angoli della miniatura Euro, Zefiro, Africo e Aquilone; al centro in alto Noto. In mare appare qualche superstite in accordo a uno dei versi più fortunati dell'*Eneide* e della letteratura latina in genere. È inoltre visibile un simbolo sugli scudi e sulle vele dei Troiani che è stato interpretato come un segno dell'Impero Romano d'Oriente: si tratta dell'aquila nera[32], un blasone che allude genericamente al potere imperiale, ma che fu concesso a molte famiglie fiorentine dopo il Concilio del 1439. In questo contesto potrebbe essere un'allusione al ruolo di Firenze come novella Roma tramite il passaggio del simbolo imperiale dal mondo orientale, troiano-bizantino, a quello occidentale, romano-fiorentino. Lo stesso simbolo è visibile

[32] Cfr. Lazzi, op. cit. in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 128

anche alle cc. 64r e 71v. In altri contesti il simbolo dello stendardo dei Troiani è diverso, come nel caso dei manoscritti fiamminghi 76 E 21 e del ms. 9 di Gand che attribuiscono ai Troiani il simbolo del leone rampante, connesso ai duchi di Borgogna reggenti delle zone delle Fiandre. È chiaro, dunque, che ci sia qui come lì la volontà di fare propria la storia degli eroi troiani. La miniatura si riferisce ai vv. 90 – 91: «*Intonuere poli et crebris micat ignibus aether* / *praesentemque uiris intentant omnia mortem*»; vv. 101 – 102: «*Talia iactanti stridens Aquilone procella* / *uelum aduersa ferit fluctusque ad sidera tollit*»; vv. 108: «*Tris Notus abreptas in saxa latentia torquet* / *- saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus Aras, /dorsum immane mari summo -, tris Eurus ab alto /in breuia et Syrtis urget*»; vv.118 – 119: «*Apparent rari nantes in gurgite uasto,* / *arma uirum tabulaeque et Troïa gaza per undas*». Appare in maniera evidente la differente modalità illustrativa presente in questo manoscritto, in cui viene preferito il *cyclic method*, con la rappresentazione di più vignette singolarmente presentate per singoli momenti della vicenda narrata rispetto al manoscritto S II 19 che, in un'unica miniatura, riassume tutti i momenti presentati in ben tre miniature tabellari del Riccardiano, con l'aggiunta inoltre della caccia ai cervi di Enea ed Acate.

La miniatura tabellare collocata nel margine inferiore della carta 63v mostra Nettuno che placa la tempesta richiamando i venti. Nettuno appare sulla destra sul suo carro trainato da che sembrano più grifoni (e sono simili alla rappresentazione dei mostri che assalgono Laocoonte) con squame e becco aguzzo, tenendo in mano il tridente e placando il mare su cui compare l'arcobaleno. La miniatura appare così quasi divisa esattamente in due metà, da una parte la tempesta, dall'altra il sereno. I versi a cui fa riferimento puntuale la raffigurazione sono il v. 131: «(sott. Neptunus) *Eurum ad se Zephyrumque vocat* […]» e i vv. 142–143: «*Sic ait et dicto citius tumida aequora placat* / *collectasque fugat nubes solemque reducit*». La scena corrispondente, non raffigurata nel manoscritto S II 19, ma nel 7939A, mostra un'immagine speculare in cui Nettuno

è trainato su una sorta di zattera attorno alla quale si trovano i volti di due venti, mentre una sola grande nave, non presente nella raffigurazione corrispondente del Riccardiano, compare sulla destra.

Alla c. 64r, Enea e i compagni approdano in Libia, sbarcando in un'insenatura tra due rocce. Sono presenti, come nel testo virgiliano, una coppia di scogli a limitare l'insenatura, una grotta con un ruscello. Acate accende un fuoco sulla sinistra, sulla destra è Enea circondato da troiani, in mare le navi superstiti, non corrispondenti in numero alle sette nel testo dell'*Eneide*. Probabilmente sono rappresentati diversi momenti della stessa vicenda, una volta sullo sfondo, una volta in primo piano, forse un'altra volta anche sulla destra, da ciò il numero non corrispondente di navi rispetto al testo virgiliano. Il riferimento testuale è ai vv. 159 ss.: «*Est in secessu longo locus: insula portum*…»; vv. 174 – 176: «*Ac primum silici scintillam excudit Achates* / *succepitque ignem foliis atque arida circum* /*nutrimenta dedit rapuitque in fomite flammam*». Negli altri due manoscritti con un ciclo più corposo, la vicenda che viene raffigurata subito dopo (nel caso del S II 19 nella stessa vignetta) l'episodio della flotta assalita dai venti è quello della caccia ai cervi.

Subito dopo, infatti, alla c. 64v, Enea e i compagni uccidono un branco di cervi per procurare cibo a tutte le navi. Compaiono in ordine Niso, Lico (cfr. però I 222 in cui si parla di *crudelia fata*: Lico sarebbe tra i compagni già morti di Enea insieme a Oronte, Amico, Gìa e Cloanto), Eurialo, Palinuro, Eleno, Enea, Acate. Sette sono i cervi, come il numero delle navi superstiti, in corrispondenza al testo virgiliano, secondo la narrazione dei vv. 187 sgg.: «*Constitit hic arcumque manu celerisque sagittas* /*corripuit, fidus quae tela gerebat Achates*» e dei vv. 192–193 «*nec prius absistit, quam septem ingentia uictor* / *corpora fundat humi et numerum cum nauibus aequet*».

Alla c. 65r i Troiani banchettano con i cervi uccisi e con il vino. Compaiono molti troiani che si accingono a far ribollire un calderone, a infilzare le carni dei cervi sugli spiedi e a bere vino. La scena rappresentata nel manoscritto 7939A prevede gli stessi riferimenti testuali, ma a parte la presenza del calderone raffigura le stesse scene in maniera differente, ad esempio non è presente alcun uomo accanto al calderone, le carni vengono infilzate da due uomini e non sono già sul fuoco, ma soprattutto la raffigurazione è anche in questo caso speculare, dato che il calderone è rappresentato sulla destra e non sulla sinistra. I corrispondenti versi virgiliani sono i vv. 210 - 215: «*Illi se predae accingunt dapibusque futuris:* / *tergora diripiunt costi et uiscera nudant;* /*pars in frusta secant ueribusque trementia figunt,* / *litore aëna locant alii flammasque ministrant.* / *Tum uictu reuocant uires fusique per herbam* / *implentur ueteris Bacchi pinguisque ferinae*».

Nella miniatura tabellare collocata nel margine inferiore della c. 65v Giove rassicura Venere e le profetizza la fondazione di Roma. Le due divinità sono rappresentate sulla destra, più grandi delle figure dei Troiani Enea e Acate sullo sfondo a sinistra, a significare che le scene sono contemporanee. In uno sfondo bucolico i due discutono in vesti splendenti e caratterizzati dal peculiare modo di raffigurare l'attributo divino, ovvero la presenza di raggi dorati intorno ai loro corpi. Giove presenta barba e capelli castani, Venere la consueta treccia bionda che era presente anche nella prima miniatura dell'*Eneide*. Le due scene sono spazialmente distinte da una delle due rocce che delimitano l'insenatura. Il riferimento è ai vv. 229 sgg., ma cfr. tutto l'episodio: «*Adloquitur Venus* […]». Nel manoscritto S II 19 il dialogo di Venere con Giove è presente, ma confinato nell'angolo destro di cielo della miniatura alla c. 61v, mentre poco più in là c'è la rappresentazione, nella modalità narrativa frequente del manoscritto che prevede più scene nella stessa immagine, dell'incontro della divinità con Enea ed Acate e poi dell'avvicinamento dei due alla città di Cartagine. Anche in questo caso la vicenda raffigurata nel Riccardiano vede più da vicino e isolato dagli altri

un momento specifico della narrazione, senza sovrapposizione di diversi piani temporali.

Come già anticipato, alla c. 66r viene illustrata la storia di Romolo e Remo. Da sinistra sono presenti i loro genitori, la sacerdotessa Ilia e Marte davanti a un pozzo, con un tempio sullo sfondo; è poi raffigurato l'abbandono dei gemelli nel Tevere e il ritrovamento da parte di Faustolo che porta i gemelli a Laurenzia. I due bambini sono indicati come *Remulus* e *Romulus*, con un errore nella didascalia, come spesso succederà nelle didascalie nel corso delle raffigurazioni. Nell'*Eneide* compare un breve riferimento, nelle parole di Giove, alla duplice prole di Ilia e Marte e alla fondazione di Roma da parte di Romolo. Nella miniatura è raccontato invece tutto il mito[33] non più secondo il *cyclic method*, ma condensando i momenti successivi della stessa vicenda nella stessa rappresentazione, così che gli stessi personaggi compaiono più volte. Il riferimento è ai vv. 273 – 277: «[…] *donec regina sacerdos* / *Marte grauis geminam partu dabit Ilia prolem.* / *Inde lupae fuluo nutricis tegmine laetus* / *Romulus excipiet gentem et Mauortia condet* / *moenia Romanosque suo de nomine dicet*».

Alla c. 66v Giove, avvolto da un ovale d'oro che sprigiona raggi luminosi e rappresentato sempre come un uomo di mezza età dalla barba e dai capelli castani, manda Mercurio – dai calzari alati - sulle coste della Libia affinché i Cartaginesi accolgano bene Enea. Entrambi sono posti su piccole nuvole. Sullo sfondo Giunone, circondata da raggi dorati e seduta sul carro tirato da pavoni con Iride e, sulla destra, Venere. In basso le navi dei Troiani sono nel mare. In questa miniatura viene citato uno specifico momento dell'azione dell'*Eneide*, ma al contempo vengono per così dire riassunte nella rappresentazione le forze in

[33] Il riferimento sembrerebbe essere ai *Fasti* ovidiani (II 381) e al commento di Servio a Virgilio (I 237-274).

campo che determinano quell'azione, anche se non sono specificamente presenti nella porzione di testo che viene illustrata se non nelle parole di Giove e in virtù del colloquio appena avuto con Venere. Ancora una volta, quindi, viene fatta una grande attenzione al contesto, con uno sforzo di riannodare le fila della narrazione per farne comprendere lo svolgimento. Il verso a cui si fa riferimento nello specifico è il v. 297 e sgg.: «*Haec ait et Maia genitum delitti ab alto* […]».

Alla c. 67r viene rappresentata una vicenda presente sia nel manoscritto BNF 7939A che nel codice S II 19: Venere, nelle sembianze di una giovane cacciatrice, incontra Enea e Acate. Nel testo dell'*Eneide* viene fatto riferimento alla chioma fluida, che nell'immagine è invece raccolta in una lunga treccia così come nelle altre raffigurazioni della divinità, e la dea ha la veste legata in vita che lascia scoperte le ginocchia: qui compare solo un lembo di pelle nuda, così come nel manoscritto 7939A in cui però sono visibili le caviglie della divinità. Sulla destra Eurialo e Niso che si abbeverano e, più giù, Diore e Mnesteo, figure utilizzate per calare l'episodio nel contesto in cui si verifica, anche se non espressamente presente nel testo virgiliano. Il riferimento è ai vv. 312 – 315: «[…] *ipse uno graditur comitatus Achate,* / *bina manu lato crispans hastilia ferro.* / *Cui mater media sese tulit obuia silua,* / *uirginis os habitumque gerens et uirginis arma*» e vv. 318 sgg., cfr. tutto l'episodio: «*Namque umeris de more habilem suspenderat arcum* […]».

Alla c. 67v è rappresentato un *excursus* relativo alla storia di Didone**.** Pigmalione uccide il marito Sicheo; costui le appare in sogno esortandola alla fuga, rappresentata con una nave. La vignetta è divisa in tre parti che ricalcano questi momenti, spazialmente separati dell'edificio centrale – la stanza di Didone - in cui si colloca l'azione mediana tra le tre, così che, come spesso accade, vengono mostrati episodi successivi come contemporanei. Il riferimento è ai vv. 343 – 351: «*Huic coniunx Sychaeus erat* […] *Ille Sychaeum* / *impius ante aras atque auri caecus amore* / *clam ferro incautum superat, securus amorum*

/*germanae* […]» e ai vv. 353 – 364: «*Ipsa sed in somnis inhumati uenit imago* / *coniugis* […] / *auxiliumque uiae ueteres tellure recludit* / *thesauros, ignotum argenti pondus et auri* / […] *nauis, quae forte paratae* / *corripiunt onerantque auro* […]»

Nella miniatura tabellare della c. 68r, Didone incontra Iarba mentre si tracciano i confini di Cartagine. L'episodio non è in realtà raccontato in questo passo dell'*Eneide* e viene tratto probabilmente da un'altra fonte come il commento serviano o rappresentato per conoscenza della storia di Didone. L'identificazione è resa sicura dalle didascalie "Dido" – "Hiarbas". Vengono rappresentate varie insenature e alcune navi; nella scena principale, a sinistra, Didone e Iarba parlano seguiti rispettivamente da una donna e da uomini; sullo sfondo, dietro Didone, altri due uomini sembrano parlare. A destra vengono conficcati nel terreno paletti su cui si fissa un filo e viene scuoiato un toro: il riferimento è probabilmente all'evento mitico secondo cui Iarba avrebbe detto alla regina che le avrebbe donato quanta terra sarebbe potuta essere coperta dalla pelle di un toro. La regina, allora, secondo un racconto conosciuto già a partire da Timeo di Tauromenio (fr. 23 Müller) e ripreso nel commento di Servio dopo essere stato trattato dall'epitomatore Giustino (*Storie filippiche*, XI, 10, 13 e XVIII 4-6), avrebbe fatto tagliare la pelle del toro in tante piccole strisce e, legatele in una corda, avrebbe circondato con esso quanta più terra possibile con sbocco a mare per la fondazione della nuova città dei Tirii.

Alla c. 68v Venere mostra ad Enea i dodici cigni scampati all'aquila di Giove, interpretati come buon presagio che rivela la condizione dei superstiti. Sulla sinistra un leone e un ghepardo si abbeverano a una fonte, notizia che non compare nell'*Eneide* e ha forse un significato simbolico; sulla destra sono presenti alcuni compagni di Enea ("*Nisus*", "*Palinurus*" e "*Misenus*", con quest'ultima didascalia parzialmente erasa come accade di frequente a Miseno) con un probabile riferimento ai superstiti. I versi a cui l'illustrazione si riferisce

sono i vv. 393–395: «*Aspice bis senos laetantis agmine cycnos* / *aetheria quos lapsa plaga Iovis ales aperto* / *Turbabat caelum* […])».

I Tirii nella c. 69r costruiscono Cartagine alla presenza di Didone: il nome della città è presente sulle mura. Nel testo c'è il riferimento all'arrivo di Didone a Cartagine. Da sinistra sono presenti le navi, alcuni Tirii che arrivano sulla terra della loro nuova città, un teschio di un cavallo da guerra, probabilmente quello a cui si fa riferimento dopo (vv. 443-444) in relazione alla costruzione del tempio di Giunone, luogo che era stato indicato dalla dea appunto con questo segnale e che però dovrebbe essere collocato in mezzo a un bosco rigoglioso. Compare anche il teschio di un toro, più sopra, che potrebbe essere un riferimento al fatto che l'acquisto del suolo fu compiuto in base a quanto potesse essere cinto con la pelle di toro (vv. 367 – 368). Tutt'intorno vi sono uomini intenti alla costruzione della città, dalle fondamenta alle mura. La raffigurazione segue il racconto dei vv. 365–366: «*Deuenere locos, ubi nunc ingentia cernes* / *moenia surgentemque novae Karthaginis arcem*» che sono precedenti rispetto alla miniatura presentata prima e dei vv. 443–444: «*effodere loco signum, quod regia Iuno* / *monstrarat, caput acris equi* […]».

Alla c. 69v Enea e Acate avvolti dalla nube, raffigurata come un velo trasparente e luminoso, vedono le vicende della guerra di Troia rappresentate nel tempio di Giunone mentre i Tirii, sullo sfondo, cercano di scacciare le navi troiane. Sono rappresentate nel tempio le vicende di Troilo (che, con un errore, presenta la didascalia "*Troiolus*") contro Achille e di Ettore trascinato da Achille secondo i vv. 456–457: «[…] *videt Iliacas ex ordine pugnas* / *bellaque iam fama totum uulgata per orbem*», 474–478: «*Parte alia fugiens amissis Troilus armis* / *infelix puer atque impar congressus Achilli,* / *fertur equis curruque haeret resupinus inani,* / *lora tenens tamen; huic ceruixque comaeque trahuntur* / *per terram et uersa puluis inscribitur hasta*» e 483 – 484: «*Ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros* / *exanimumque auro corpus uendebat Achilles*».

Alla c. 70r la stessa scena di prima è rappresentata più nel dettaglio, con una sorta di messa a fuoco della vicenda raffigurata nel tempio: Achille trascina il corpo di Ettore - trafitto da una lancia nel fianco - brandendo una sciabola, mentre dalle mura di Troia osservano la scena Priamo e Polissena ("*Pulisena*"); sulla destra, nella stessa vignetta, è rappresentata la restituzione a Priamo del corpo del figlio, che si svolge in un altro momento. Questo secondo episodio non è raccontato nella sezione dell'*Eneide* in cui compare la miniatura, come a volte succede nel corso di questa rappresentazione figurata del testo virgiliano in cui vengono inserite scene o intere miniature dedotte da altre fonti. I versi a cui fa riferimento la scena sono i vv. 483 – 484: «*Ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros* / *exanimumque auro corpus uendebat Achilles*» presentati anche prima.

Alla c. 70v viene illustrato l'arrivo di Didone al tempio; Ilioneo, seguito da Sergesto e Cloanto va verso Didone, arrivata al tempio. Sullo sfondo a sinistra i Troiani che i futuri Cartaginesi, armati, stanno ricacciando dal lido in cui sono approdati. Intanto Enea e Acate, sulla destra, sono ancora avvolti nella nube, nascosti, e vedono arrivare i superstiti. Il riferimento è ai vv. 494 – 519.

Il primo colloquio tra Ilioneo e Didone viene presentato alla c. 71r. Nella scena dell'*Eneide* Ilioneo chiede a Didone di accogliere i Troiani vinti, che devono raggiungere l'Italia, se la sua volontà è quella di rispettare gli dei. Qui sembra piuttosto che sia Sergesto a prendere parola, all'interno del tempio con la raffigurazione della guerra di Troia dove si trovano in quel momento raccolti i Troiani superstiti, compresi Enea e Acate ancora avvolti nella nube. Didone, con una mano appoggiata al petto e lo sguardo basso, sembra dare plasticamente e piamente il suo assenso alle parole che le sono rivolte. Sulla sinistra sono ancora visibili le navi troiane che ormeggiano su un lido dove alcuni Tirii armati tentano di evitare l'approdo. Sulla destra compare un cane bianco con museruola, un porticato con sedili, su cui siede un uomo, sormontato da un edificio con delle finestre da cui osservano la scena delle donne con delle acconciature

presumibilmente di XV secolo e uno squarcio di vita cittadina con alcuni uomini in strada, edifici e colline sullo sfondo. Le vicende sono presentate ai vv. 520 – 578.

Alla c. 71v un'altra vicenda raramente rappresentata: i Cartaginesi non vogliono far approdare le navi dei Troiani, secondo il racconto di Ilioneo. Compaiono dieci navi a remi cariche di Troiani superstiti che tentano l'approdo, mentre i Tirii usciti dalle mura della città cercano di ricacciarle con lance, balestre e archi, secondo i vv. 525 – 541.

La famosa vicenda in cui Enea e Acate escono dalla nube ed Enea si rivolge a Didone è presentata alla c. 72r. Alla presenza di Ilione, Cloanto e Segesto - che mostra mimicamente stupore - Enea e Acate sono liberati dalla nube che li rendeva invisibili e Didone è rivolta verso di loro, con una mano sul petto e l'altra col palmo sollevato. Sulla sinistra due donne abbigliate secondo la moda del tempo dell'illustrazione sembrano parlare. Sulla destra lo sfondo cambia rispetto alla precedente vignetta e compare una città dalle mura in costruzione, con una gru di legno a rotelle, mattoni sparsi e scale di legno secondo una raffigurazione di Cartagine in costruzione che è presente in forme diverse già nel Virgilio Vaticano. La raffigurazione segue i vv. 586 - 610

Alla c. 72v Enea saluta i compagni nel tempio e abbraccia Ilioneo mentre Acate stringe la mano a Cloanto. Questa volta la costruzione della città con ponteggi di legno compare sulla sinistra, sullo sfondo, mentre in primo piano alcuni Tirii ne costruiscono le fondamenta.

Sullo stesso sfondo del tempio, alla c. 73r Didone accompagna Enea alla reggia e ordina di preparare gli animali per il banchetto. Sulla sinistra il mare e le navi troiane, le mura e i doni di tori e agnelli ai troiani – mancano i maiali e il

numero di venti tori e cento agnelli è chiaramente ridotto per ragioni pratiche. L'immagine si riferisce ai vv. 631 – 636.

Alla c. 73v vengono raffigurati più episodi. Sulla destra della miniatura Venere con la consueta treccia bionda parla con il figlio Cupido e gli dà istruzioni. Cupido appare nudo con ali e calzari d'oro e un arco. Sullo sfondo, in un paesaggio agreste fatto di fonti d'acqua, rocce e selve, degli uomini cacciano un cervo; sulla sinistra alcuni Troiani tra cui Miseno e Niso giocano su una scacchiera mentre si vedono le navi nel mare. Il riferimento testuale, unicamente relativo ai versi del dialogo di Venere con Cupido presenti nell'*Eneide*, è ai vv. 683 – 688

Cupido viene trasformato in Ascanio alla c. 74r e porta doni ai Tirii, mentre il vero Ascanio è trattenuto da Venere. Il dettaglio filologico fa sì che la didascalia specifichi che il secondo Ascanio che compare nella raffigurazione è in realtà "*Cupido*". A sinistra in uno sfondo agreste con cervi che si abbeverano, uccelli e alberi, Venere è in procinto di abbracciare Ascanio per farlo assopire, mentre i due terzi della vignetta sono occupati dai Troiani che recano doni ai Tirii – tra cui un velo di croceo acanto che apparteneva a Elena - dal finto Ascanio che è scortato da Acate secondo la narrazione dei vv. 689 – 696.

Alla c. 74v Cupido-Ascanio abbraccia il padre e offre doni a Didone. Le due scene consecutive sono rappresentate, come non accade spesso, nella stessa immagine; sulla sinistra compaiono i Troiani tra cui Enea che abbraccia il figlio, sulla destra lo stesso Cupido-Ascanio è accolto da Didone in procinto di abbracciarlo, alla presenza dei Troiani che recano i doni ai Tirii. Compare, sull'estrema destra, una donna abbigliata come una monaca con una sorta di rosario, che potrebbe essere interpretata non per forza come anacronismo, ma come traduzione in termini contemporanei di un'allusione alla castità di

Didone[34]. Sullo sfondo un palazzo con grate di cui si intravede l'interno con una colonna che sorregge archi. Le vicende sono quelle dei vv. 715 – 722

Il banchetto di Didone è una delle raffigurazioni più presenti nell'illustrazione all'*Eneide*, spesso collocato in apertura del II libro nell'iniziale istoriata. Qui viene raffigurato alla c. 75r, come ultima miniatura del libro I a cui teoricamente la scena, narrata ai vv. 728-729 e 740-741 appariene. Sulla sinistra Enea e Didone, con accanto Cupido-Ascanio in piedi. Viene riempita una coppa d'oro che compare sulla tavola. Sono presenti altri personaggi come Acate, Mnesteo, Eurialo e sulla destra un grande cratere di vino con tanti vasi. Iopa suona la cetra al centro della vignetta.

Libro II

Alla c. 75v è decorata a bianchi girari l'iniziale dell'*argumentum* del libro, presentato nel recto successivo. Alla fine della c. 76r, in bas de page, compare la consueta miniatura tabellare d'apertura del II libro, che rappresenta la falsa partenza degli Achei. Sono rappresentate le navi identificate dal nome del re (Agamennone, Ulisse) che prendono il largo. L'isolotto che compare è la raffigurazione dell'isola di Tenedo, dove si nascondono gli Achei. Al centro gli Achei caricano i loro beni sulla nave di Ulisse ed è visibile la tenda di Achille. Sullo sfondo le mura di Troia, dove sono inserite le cupole di Santa Sofia, con un tocco che lascia intendere la significativa identificazione della città con quella di Costantinopoli e la vicenda con la caduta di entrambe. Il riferimento è ai versi presenti all'inizio del libro, vv. 21-25, presentati nella stessa pagina, poco prima della miniatura. Il riferimento a una scena però successiva è anche nel manoscritto S II 19, c. 66v, in cui viene mostrato l'isolotto di Tenedo, ma il cavallo è già presente sulla costa troiana.

[34] Così la interpreta Peter Bell in P. Bell, *L'impero*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 165.

Laocoonte percuote il cavallo di legno sul fianco alla c. 76v. Sullo sfondo le mura di Troia e una folla di donne che osserva il funesto dono degli Achei. Alcuni eroi troiani sono vicini al cavallo; tra questi spicca Laocoonte (la cui didascalia lo definisce "*Racaoon*", ma gli errori nelle didascalie sono frequenti nelle miniature di questo manoscritto), dalla barba bianca, che con una lancia colpisce il cavallo, sulla destra, fornito di una struttura con ruote di legno e poco più grande di un cavallo normale. Sullo sfondo colline, mare e le navi presumibilmente achee. Anche qui sono visibili le cupole di Santa Sofia che legano la vicenda della città di Priamo a quella di Costantinopoli. La scena, ad esclusione della presenza di un folto gruppo di personaggi tra cui il menzionato Laocoonte, ricorda da vicino la struttura della miniatura corrispondente del codice 7939A, dove il cavallo viene tirato con corde all'interno delle mura. Anche qui c'è un rapporto molto stretto con i versi corrispondenti, i vv. 40 – 53 che compaiono nella pagina prima e dopo la miniatura.

Alla c. 77r Sinone è catturato e condotto prigioniero a Troia. Sulla sinistra, sullo sfondo, i Troiani trovano un ignoto acheo, rappresentato con le mani giunte in segno di supplica; viene poi portato con le mani legate sul dorso verso Troia. La raffigurazione dovrebbe essere quella di un giovane, ma sembra più quella di un uomo maturo. Compare sulla destra, alle porte di Troia, un certo "*Riphus*", probabilmente Rifeo, che però non è presente in questo passo dell'*Eneide* ma più avanti, al v. 339. Dalle mura di Troia si affacciano tre figure. L'episodio di Sinone è presentato ai vv. 57 – 64, ancora una volta con una perfetta corrispondenza tra la pagina in cui sono presenti e la collocazione della miniatura.

Nel *verso* successivo viene ripreso il *cyclic method* che si sofferma su ogni singola azione del libro mostrata nel suo svolgersi e Sinone si rivolge a Priamo. Sullo sfondo a sinistra un tempio con un altare, una folla di Troiani e Priamo, seduto su un trono d'oro zooforme, ascolta le parole di Sinone alla presenza di

Laocoonte (stavolta segnalato come "*Lacaoon*"). L'episodio comincia al v. 57 per protarsi fino al v. 145, la pagina si apre con il v. 79.

Alla c. 78r viene presentato un altro episodio che teoricamente è estraneo alle vicende dell'*Eneide*: il sacrificio di Ifigenia. Nel passo dell'*Eneide* in cui compare l'illustrazione, il sacrificio di Ifigenia è solo accennato in relazione al sacrificio di una vergine che consentì il viaggio d'andata, rendendo indispensabile, nelle false parole di Sinone, un analogo sacrificio per il ritorno. Non viene narrato tutto l'episodio del sacrificio della figlia di Agamennone, così come viene rappresentato qui. L'episodio era chiaramente molto noto, soprattutto dal commento serviano. Ifigenia è ingannata dal padre e condotta all'altare con la falsa speranza di sposare Ulisse. Nel racconto lucreziano viene meno nel momento in cui vede gli astanti pallidi e il padre che tiene nella mano una spada con cui sarà sacrificata. Qui è raffigurata sull'altare nell'atto di chinarsi verso Ulisse, mentre Agamennone la afferra per una spalla, brandendo nell'altra mano una spada. Intanto gli Achei accendono una pira e le navi rappresentano il prossimo compimento del viaggio a cui i Greci sono predestinati. Anche in questo caso la fonte è altrove, probabilmente in Servio più che in Virgilio stesso. Sulla destra, tre personaggi abbigliati in maniera enigmatica ai fini dell'interpretazione della scena: due sono in costumi orientali e uno ha scarpe alla francese[35].

Alla c. 78v viene ripreso il racconto principale. Sinone, spergiuro, inganna i Troiani. Priamo dà l'ordine di sciogliere i lacci che legavano Sinone, ed egli solleva le mani al cielo come nel momento in cui viene raccontato l'inganno per cui gli Achei sarebbero fuggiti dopo aver costruito il cavallo, dono a Minerva, che non deve essere violato quindi dalla mano dei Troiani. La scena è raffigurata un in interno con nicchie e statue classicheggianti alla presenza dei Troiani in

[35] G. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 131.

abiti quattrocenteschi. La figura di Priamo, per la presenza di una tiara molto simile a quella papale, è stata accostata a quella di Pio II, il cui ruolo nei confronti del codice, come già detto, non è del tutto chiaro. Tuttavia, il riferimento papale sarebbe giustificato nel momento in cui Pio II è riaccostato al pio Enea sia attraverso la scelta del suo nome pontificio che attraverso il suo nome proprio, Enea Silvio[36]. Sullo sfondo a sinistra un tempio con tre uomini che ha la funzione di rammentare al lettore del ratto del Palladio, mostrato in maniera compiuta nella vignetta successiva: in questa, invece, compare lo stesso tempietto mostrato dopo, ma senza il Palladio, a rimarcare il fatto che la vicenda qui rappresentata è in realtà posteriore a quella raffigurata dopo, che rappresenta un'analessi inserita nelle parole di Sinone. L'episodio è narrato ai vv. 152 – 194.

Ancora una volta viene preferita una narrazione di secondo grado: Ulisse e Diomede rubano il Palladio secondo il racconto di Sinone (vv. 164-168) alla c. 79r. Viene quindi rappresentata, come spesso accade, non una scena accaduta nell'*Eneide* ma un episodio riportato dalle parole di uno dei personaggi. Sono rappresentati Ulisse e Diomede, di cui parla Sinone, più Toante nell'atto di rubare il Palladio dal tempio sacro, dopo aver ucciso con una clava e una sciabola le sentinelle della rocca, che giacciono a terra alle due estremità della vignetta. I due eroi avrebbero rubato il Palladio poiché esso era garanzia della sopravvivenza di Troia. Da notare nuovamente che la scena viene introdotta in maniera originale in uno scorcio della vignetta precedente, in cui il Palladio manca.

Alla c. 79v è raffigurata la morte di Lacoonte e dei suoi figli. Dall'isoletta di Tenedo (raffigurata per esigenze di rappresentazione molto vicina al lido troiano e con la didascalia "*Tenedos*") arrivano dei serpenti marini che presentano becco come d'aquila e dentatura aguzza. Nel testo virgiliano i mostri si scagliano prima

[36] Cfr. G. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 130.

sui figli e si pascono delle loro carni, successivamente Laocoonte interviene in armi per fermarli ma viene avvinto al collo e ai fianchi. Qui compaiono sia due mostri ancora in acqua sia quelli che avvinghiano Laocoonte e i figli; uno dei due figli appare già morto riverso a terra e l'altro è avvinto, ancora vivo, dal serpente. Anche Laocoonte (segnalato da una didascalia di incerta ortografia come "*Licaoon*", diversa dalle precedenti "*Racaoon*" e "*Lacaoon*") è avvolto contemporaneamente al figlio da un solo serpente e non due volte, ma una. Entrambe le figure appaiono con le palme delle mani sollevate, quasi in aria di rassegnazione. Sullo sfondo i Troiani rivolti verso il mare da cui sono venuti i mostri alzano le mani al cielo, avendo assistito al presagio, mentre donne e uomini osservano la scena dalle mura della città. A destra, oltre l'altare dove Laocoonte stava sacrificando, c'è il cavallo a causa del cui oltraggio i Troiani riterranno che Laocoonte è stato ucciso circondato da uomini che alzano le palme. Uno di questi sembrerebbe avere la didascalia "*Corebus*", anche se il personaggio compare solo più in là nel II libro, al v. 424. Anche qui i versi corrispondenti, vv. 199 – 224, sono presentati nella stessa pagina della miniatura corrispondente.

In un altro episodio della stessa vicenda, alla c. 80r i Troiani abbattono parte delle mura per introdurre il cavallo in città secondo i vv. 234-240. Atterriti dal presagio della morte di Lacoonte tutti si affaccendano a porre al di sotto del cavallo delle ruote per trascinarlo e lo legano con funi, che giovani tirano. A terra compaiono calcinacci delle mura di Troia e una parte delle mura è abbattuta e crepata. Due personaggi ("*Hyparus*" e "*Deifebus*" in didascalia) parlano al di sotto delle mura, mentre sullo sfondo molti uomini e donne si affacciano dagli edifici della città.

Alla c. 80v è presente una miniatura parzialmente rovinata sulla destra: è la scena in cui i Greci escono dal cavallo da un'apertura al di sopra del cavallo, brandendo le armi. Sullo sfondo un tempio del tutto simile a quello della nuova città di Didone. Sulla destra avanzano le navi achee che si erano nascoste al di

dietro dell'isola di Tenedo. Gli Achei penetrano dalla breccia che i Troiani avevano aperto per accogliere il cavallo, anche se la scena è scarsamente visibile per una macchia abbastanza grande. La scena è luminosa, quando l'episodio è invece notturno nel testo; tuttavia nel cielo a destra è visibile un quarto di luna che colloca l'evento di sera/notte (v. 255 «*a Tenedo tacitae per amica silentia lunae*», verso puntualmente presentato poche linee prima della miniatura).

L'ombra di Ettore appare in sogno a Enea alla c. 81r, in corrispondenza dei vv. 268-297. Sulla sinistra Troia è sconvolta dall'assalto notturno: alcuni Troiani sono a terra, morti, compaiono uomini armati e fuoco dagli edifici; in alto nel cielo compare l'indicazione del momento della giornata in cui inizia il primo riposo dei mortali, così come indicato dal testo dell'Eneide che però non fa riferimento alle costellazioni che qui appaiono, ovvero quella di Orione con ai piedi quella della Lepre ("*Leplus*", deformazione del latino "*lepus*"), quella dello Scorpione e il pianeta Marte, ben visibile, affianco al quale campeggia la didascalia "*Mars*". Sulla destra sella vignetta l'ombra di Ettore trafitto e sanguinante appare nella stanza di Enea, che ancora dorme, a rappresentare il sogno con cui lo sveglierà per dirgli di fuggire da Troia in fiamme.

Alla c. 81v Enea sale su un terrazzo e vede l'incendio della casa di Deifobo. Sulla sinistra una scena confusa in cui appare la casa di Deifobo (segnalata come "*Domus Deifebi*") in fiamme e una folla di uomini armati e di morti. Nel testo virgiliano (vv. 302 – 312) Enea sale sul tetto e sente con le orecchie tese i rumori della guerra, con un paragone tratto dal mondo pastorale, per poi vedere la casa di Deifobo in fiamme; qui è sulla destra e con il palmo alzato sembra quasi indicare la scena dall'alto di una terrazza con merli tipicamente medievali.

Enea incontra Panto che porta il simulacro dei Penati nel *bas de page* della c. 82r secondo il racconto dei vv. 318-335. Sulla destra, seguito da un gruppo di compagni, Enea appare armato di sciabola al fianco. Nel testo virgiliano infatti

viene specificato che egli prima di scendere in strada si arma. Panto ("*Panthus*") porta con sé i *sacra* e trascina il piccolo nipote per mano, mentre uomini si affacciano dagli edifici e sull'estrema destra compaiono ancora uomini che combattono e caduti. In alto la luna indica il tempo notturno. Al centro, sullo sfondo, vi è un tempio in cui compare sull'architrave un'iscrizione in lettere capitali in riferimento architettonico al Pantheon che indica probabilmente la connessione simbolica tra Troia e Roma attraverso uno degli edifici di epoca antica di quest'ultima città.

Alla c. 82v viene illustrata la battaglia contro i Greci. È presente una concitata scena di calca e di ressa nella battaglia, con molti cadaveri a terra e uomini sanguinanti. Sullo sfondo sono presenti gli edifici troiani e una delle navi degli Achei. Compaiono nelle didascalie alcuni eroi espressamente nominati da Virgilio: *Dimas*, *Hipanus*, *Epytus* (probabilmente Ifito). Le vicende sono raccontate ai vv. 355 – 430, ma più nel dettaglio ai vv. 355 – 358, presentati proprio immediatamente alla miniatura nello stretto rapporto immagine-testo presente nel manoscritto.

Una delle vicende più autenticamente raccapriccianti e sorprendentemente vivide nella paura che la parola scritta può suscitare è quella dell'uccisione di Androgeo, rappresentata alla c.83r. Su uno sfondo di battaglia e di edifici in fiamme da cui si sbracciano uomini, una schiera di Troiani incontra Androgeo, segnalato con precisione in didascalia, che li ha scambiati per alleati, per poi rendersi improvvisamente conto dell'errore in un attimo di terrore. L'eroe è rappresentato nel momento in cui sta per essere trafitto da una sciabola nemica, secondo i vv. 370 – 385.

Alla c. 83v viene rappresentata la cattura di Cassandra dei vv. 403-430. Cassandra viene trascinata dal tempo con i capelli sparsi, raffigurati infatti sciolti nella miniatura mentre un Acheo gliene afferra una ciocca. A terra uno degli eroi

che si è precipitato a difenderla, probabilmente Corebo. Rifeo (segnalato come "*Erifeus*") sarà il prossimo a cadere, anche se qui appare ancora in piedi che si scaglia su uno dei Troiani che trascina per il braccio Cassandra.

Gli Achei assaltano la reggia di Priamo alla c. 84r, secondo gli episodi raccontati nei vv. 437-444. Sulla sinistra appaiono cadaveri troiani, tra cui quello di Rifeo, presentato anche prima; sulla destra i Greci appoggiano le scale alle pareti per arrampicarsi ed entrare nella reggia di Priamo e in un'altra casa sullo sfondo.

Alla c. 84v i Dardanidi si difendono dai Greci. I Troiani usano ogni arma per difendersi dagli Achei, tra cui quella di svellere i tetti per farli precipitare sugli Achei assedianti, come fa Enea salito sulla torre della reggia di Priamo. Più probabile che la scena raffigurata sia quella in cui i Troiani lanciano le travi e i fregi che la scena della caduta della torre, che Enea fa precipitare direttamente sui Greci nella sua interezza dopo averne scardinato le giunture, raccontata nei vv. 445-466 con cui inizia la c. 84v. Sulla sinistra è presente ancora il cavallo di Troia.

Alla c. 85r Pirro assalta la reggia di Priamo, secondo i vv. 469-485. A differenza del testo dell'*Eneide*, presente nella pagina e in cui Pirro entra dalla porta della reggia fracassandola con una scure (*ipse inter primos correpta dura bipenni / limina perrumpit postisque a cardine vellit / aeratos*), qui Pirro entra da una finestra, salendo su una scala: probabilmente viene frainteso il *fenestram* del v. 482, in cui viene spiegato come l'eroe greco *crei* una finestra. Sulla destra altre scene di stragi, con Epeo che sta per colpire un uomo riverso a terra e sanguinante.

Nella miniatura tabellare collocata nel margine inferiore della c. 85v, Priamo veste le armi ed Ecuba gli rivolge parole con cui cerca di dissuaderlo dal

combattimento (vv. 506-525). La scena è ambientata all'interno del palazzo, nell'area con l'altare accanto al quale c'è un alloro, come descritto da Virgilio.

Alla c. 86r Pirro uccide Polite alla presenza di Priamo (vv. 526-546). Le due scene sono condensate in una: sulla sinistra Pirro uccide Polite con una spada (nel testo virgiliano è una *hasta*), sulla destra Priamo, pur sapendo di rischiare la vita, si rivolge a Pirro con parole di sdegno ed è raffigurato nel momento di colpire il nemico con la lancia, vibrata senza la sufficiente forza.

Proseguendo la narrazione delle uccisioni di Pirro, alla c.86v è illustrato il turno di Priamo. Alla presenza del cadavere fresco del figlio, Pirro uccide anche Priamo afferrandogli la chioma con la mano sinistra, ma qui la spada è conficcata invece che nel fianco, come secondo il testo virgiliano (vv. 547-557, con il v. 549 all'inizio della pagina), nel collo del re. A sinistra i compagni di Pirro, a destra Ecuba che alza le mani al cielo.

Alla c. 87r Venere appare a Enea mentre gli dei si accaniscono contro Troia. Nel discorso della dea, la cui luminosità e la cui natura divina è segnalata da raggi dorati, sono gli dei a imperversare contro la città di Troia: le case appaiono infuocate e crollate, sconnesse dalle fondamenta, Nettuno ("*Neturnus*") è rappresentato nell'atto di sconquassare col il tridente le mura di Troia, Giunone e Atena compaiono in alto, la prima alle porte Scee e la seconda sulla cima di una torretta, così come sono nominate nel discorso di Venere; Giove invece vola nel cielo animando i Danai, rappresentati presumibilmente dalle navi nel mare al di sotto di lui, secondo i vv. 589 – 621.

Enea cerca di persuadere Anchise a fuggire nella miniatura della c. 87v. Gran parte della vignetta è rappresentata all'interno della casa di Anchise; a sinistra, invece, la figura di una donna dai lunghi capelli sciolti e biondi, probabilmente Cassandra, che però non è presente nel passo dell'*Eneide* (vv. 634-654) ed è stata

già rappresentata anche in precedenza, nella miniatura che si trova in corrispondenza del passo dell'*Eneide* a cui fa riferimento[37]. L'insistere sulla scena dei soldati che commettono violenze sulle donne strappandole alla loro casa in un contesto estraneo al passo in questione è probabilmente ancora una volta un riferimento al trauma della ferocia turca nella vicenda della conquista di Costantinopoli.

Alla c. 88r Creusa supplica Enea di non lasciare la famiglia. Sullo sfondo di nuove stragi e di morti lungo le strade di Troia, che probabilmente rievocano nuovamente l'assedio e la caduta di Costantinopoli, Creusa, all'affermazione di Enea di voler combattere, si butta ai suoi piedi mostrandogli Ascanio e cercando di convincerlo a non andare, o almeno a difendere prima il figlio e la famiglia (vv. 673-679).

La scena rappresentata alla c. 88v ha un parallelismo nella corrispondente scena del manoscritto S II 19, alla c. 79v, dove si verifica un prodigio: sulla testa di Ascanio compare una fiamma. Anchise alza le mani al cielo per il prodigio avvenuto, mentre per la città continua la furia degli Achei. La scena, raccontata nei vv. 680-691, oltre ad essere simile a quella del codice napoletano perché viene isolata dal contesto attraverso la scelta di porla in un contesto d'interno con un doppio arco, sembra riprendere il modello presente nel Virgilio Vaticano, in cui Enea è rappresentato con Creusa; tuttavia la scena è speculare e non compaiono le due figure che cercano di spegnere la fiamma sulla testa di Ascanio.

[37] Giovanna Lazzi ipotizza che questa scena possa essere stata ispirata dai racconti relativi alla conquista di Costantinopoli filtrati attraverso il diario di Isidoro di Kiev, in cui viene descritta la ferocia dei soldati turchi che scovano e si spartiscono giovani fanciulle, sia laiche che religiose, giovani e nobili: tra le donne della scena relativa a Cassandra, ancora parzialmente nascosta all'interno della casa dove viene "scovata" dai soldati con una lunga scimitarra, ne compare una vestita effettivamente come una religiosa, con un velo da suora, insieme a una laica e, in primo piano, la nobile Cassandra bionda ed elegante; cfr. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 127.

Alla c. 89r viene rappresentata la scena della fuga da Troia dei vv. 707-728. Enea si cinge con la pelle di un leone e solleva sulle spalle il padre, che porta con sé i Penati e tiene per mano Ascanio mentre Creusa li segue, secondo un'iconografia molto nota. Il gruppo si avvia verso il bosco dove sono rappresentati due cervi e sullo sfondo ci sono le mura della città abbandonata e le navi achee. In realtà Virgilio fa menzione delle porte poco prima che Anchise dica che sente appressarsi i nemici, a cui segue la corsa di Enea per raggiungere il luogo convenuto, ovvero un colle con accanto un tempio di Cerere: è durante questa corsa che si perdono le tracce di Creusa.

La scomparsa di Creusa è la scena che viene scelta per la rappresentazione della c. 89v. Arrivati al tempio di Cerere abbandonato, dove avevano stabilito di ritrovarsi con gli altri profughi da Troia, Enea si rende conto di aver perso Creusa e alza le mani al cielo (vv. 741-744); sullo sfondo la fila degli esuli che escono dalle porte di Troia dirigendosi verso il tempio.

Alla c. 90r Enea incontra l'ombra di Creusa. L'eroe torna sui suoi passi ed è raffigurato nel momento in cui si imbatte nell'ombra di Creusa. Nel testo virgiliano dei vv. 771-789 Creusa è *maior imago*, mentre qui le proporzioni sono quelle consuete. Sullo sfondo le consuete scene della distruzione di Troia, con gli Achei che continuano a assaltare edifici e a fare strage di Troiani.

Nell'ultima miniatura del II libro, alla c. 90v, i Troiani in fuga si radunano al tempio di Cerere. Enea, tornato al tempio, si rivolge ad Anchise che gli indica la moltitudine di Troiani convenuta lì, secondo i vv. 795 – 800.

III libro

Dopo le iniziali di *argumentum* e libro decorate a bianchi girari "P" (Post eversa; Postquam), la miniatura tabellare collocata nel margine inferiore della c.

91r presenta la scena della costruzione delle navi per lasciare il lido. Mentre Troia, in alto a sinistra, brucia e a terra ci sono cadaveri troiani, Enea e i compagni costruiscono le navi per iniziare il loro viaggio, come Anchise suggeriva, e sono rappresentati nell'atto di imbarcarsi. La scena è raccontata ai vv. 4-9.

Alla c. 91v, approdati sulla spiaggia vicina sacra a Marte, terra di Traci, Anchise si prepara a sacrificare un toro agli dei accanto all'altare alla presenza di tutti i Troiani superstiti, mentre alle sue spalle compare per l'appunto il toro. Tra le varie figure lì presenti, emerge nuovamente la figura della monaca vestita di nero che sembrerebbe anacronistica rispetto alle vicende narrate, ma che è spesso presentata nelle miniature del Riccardiano. Enea, in posizione isolata sulla sinistra, prova a strappare un cespuglio, che si rivelerà essere quello di Polidoro. Alla base del cespuglio, infatti, compaiono tracce di sangue, segno del prodigio di cui Enea sarà testimone. La scena, narrata ai vv. 19-30, è particolarmente fedele al testo: Enea cerca di strappare una pianta dal terreno, da cui inizia a scorrere del sangue. La scena così narrata è assente nel manoscritto napoletano S II 19, dove viene ritrovato il cadavere di Polidoro, mentre nel latin 7939A compare nell'iniziale istoriata, dove dalla pianta emerge la testa dello sventurato ed Enea è accompagnato da un troiano, forse Acate, impegnato anch'egli nello svellere rami. Nessuno degli altri manoscritti, dunque, ha una scena così attenta e fedele al testo virgiliano, rappresentata anche nella c. 24v del Virgilio Vaticano, ma in una forma diversa oltre che speculare: lì Enea, mentre sulla sinistra è presente un altare in forme classiche in una sorta di edicola dove si sta effettuando il sacrificio rituale, si trova in presenza di un alto albero da cui sgorga, in più punti dei rami in alto, del sangue rosso in presenza di una lapide che ricorda Polidoro.

Ancora una volta una scena che rappresenta la narrazione di fatti molto precedenti è presentata alla c. 92r: si tratta dell'uccisione di Polidoro. Polidoro è trafitto del re tracio Polimestore a cui era stato affidato da Priamo. L'episodio è

citato da Virgilio per spiegare l'antefatto della morte del figlio del re di Troia ai vv. 49-61. Sulla destra Enea si consulta con i suoi compagni per decidere il da farsi, convenendo con loro sul fatto di abbandonare quella terra e fare dei sacrifici per Polidoro. Ai piedi degli alberi che separano le due scene è presente una figura demoniaca dai piedi caprini che sembrerebbe una rappresentazione del diavolo e che non ha un parallelo nel testo. È in ogni caso una delle rare raffigurazioni in cui non vengono rispettate né l'unità di azione né quella di tempo.

Alla c. 92v è raffigurato il sacrificio in onore di Polidoro, con un tumulo su cui è sacrificato il capro nero dalle fattezze luciferine che era presente anche nella miniatura precedente e che non compare nel testo virgiliano secondo i vv. 62-68. Compaiono invece le donne coi capelli sciolti rappresentate intorno al tumulo e le coppe di latte. A destra è rappresentata la partenza dei Troiani, con Enea e Anchise che si apprestano a salire sulla nave dove sono già alcuni loro compagni, secondo i vv. 69-71.

Il responso dell'oracolo di Apollo a Delo, dove regna il sacerdote Anio, viene raffigurato alla c. 93r. Anchise stringe la destra al re (nella miniatura entrambe le mani) come segno di ospitalità durante la cerimonia dei vv. 80-101. All'interno del tempio Apollo dà il suo responso. In una delle figure, quella del vecchio con la lunga barba sullo sfondo, potrebbe essere riconosciuta un'allusione al cardinale Bessarione[38].

La miniatura della c. 93v è parzialmente colorata: Enea fonda Pergamo nell'isola di Creta, ma dopo un anno una pestilenza costringe i Troiani a ripartire. Sulla spiaggia sono presenti animali selvatici (un pavone, un leone, un'aquila e altri uccelli) e all'interno delle mura la pestilenza è segnalata da alcuni cadaveri distesi per terra e dagli alberi secchi.

[38] Cfr. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 132.

Anche la c. 94r presenta una miniatura parzialmente colorata: i Penati appaiono a Enea e gli predicono che raggiungerà l'Italia (vv. 147-176). La vignetta presenta all'interno della stanza di Enea la sola colorazione in oro, non terminata in quanto anche i tre Penati che compaiono attorno al letto dell'eroe portano i segni della luminosità divina attraverso raggi disegnati intorno al corpo, che sono generalmente dorati. Sono inoltre abbigliati secondo la moda del tempo del manoscritto. Enea si solleva dal letto, come nel testo virgiliano, poiché gli sembra che non sia un sogno ma una vera e propria visione. Al di fuori della casa, a destra, un segnale della strage che nel frattempo sta facendo altri morti a Pergamo, desunta dai versi precedenti e che contestualizza il sogno.

In un'altra miniatura lasciata incompiuta alla c. 94v Enea racconta il sogno a Anchise e Anchise espone la sua opinione ai Troiani, per cui anche Cassandra aveva profetizzato il giusto. La decisione di partire viene presa di comune accordo da tutti i superstiti secondo i vv. 179-189. Anche la città di Pergamo e i suoi edifici sembrano riflettere una reinterpretazione contemporanea dell'architettura classica, come nella colonna Traiana a destra. Particolare rilevanza rispetto al testo originale è data alla descrizione visuale dei Troiani con cui Anchise dialoga, in particolar modo a una figura abbigliata alla francese[39] che spesso appare nelle scene di terzetti.

Alla c. 95r, anch'essa parzialmente colorata, una tempesta spinge Enea alle isole Strofadi dove incontra le Arpie (vv. 196-213). La tempesta è rappresentata dai venti che soffiano in un corno, con le nuvole infuocate e le navi dalle vele

[39] Cfr. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 132: la figura potrebbe alludere a quella di Filippo di Borgogna; in generale la riunione degli uomini in un contesto che richiama l'architettura classica marcando la vicinanza tra Oriente e Occidente potrebbe, secondo Giovanna Lazzi, essere un riferimento al Concilio di Mantova, così come anche la figura che ricorderebbe Bessarione di c. 93r e 98v.

rotte o gli alberi spezzati. A destra e a sinistra le rive delle Strofadi, dove compaiono le Arpie dalla testa di donna e dal corpo di uccello, in numero di quattro invece che di tre, vicine ad alcuni superstiti.

I Troiani approdano alle Strofadi e sono assaliti dalle Arpie nella miniatura incompleta della c. 95v. Da sinistra a destra ci sono varie scene descritte da Virgilio ai vv. 219-28: i Troiani scendono dalla nave, trovano dei buoi senza custode, li cacciano e poi banchettano. Mentre stanno banchettando sono assaliti dalle Arpie, con corpo di uccello e testa umana.

Alla c. 96r è rappresentata l'ultima scena riguardante le Arpie: la lotta contro di esse, la predizione di Celeno e la partenza (vv.234-257 e 263-267). Sulla destra i Troiani combattono le Arpie che per la terza volta assalgono il loro banchetto. Nel testo virgiliano si parla di spade e scudi, qui compaiono due sciabole (usate normalmente per rappresentare le spade) e un arco. Le Arpie, inoltre, sono in numero di quattro, più due su un albero che forse rappresenta un momento successivo. Sulla destra altre cinque Arpie sono al cospetto di Anchise ed Enea, ed è il momento della profezia di Celeno con cui anticipa che i Troiani saranno per fame costretti a mangiare anche le loro mense. Sullo sfondo Anchise e i Troiani si imbarcano dopo che il padre di Enea ha invocato i Numi e ha ordinato di allontanarsi da quella terra infausta.

Anche i giochi sui lidi di Azio in onore di Giove alla c. 96 sono raffigurati in una miniatura solo parzialmente colorata. Sulle rive si celebrano giochi con la lotta tra compagni spalmati di olio, alcuni rappresentati nudi e altri parzialmente vestiti, mentre alcuni preparano quelle che sembrano delle balestre; sullo sfondo si caccia; nel tempio sono fatti dei sacrifici a Giove. Nel testo virgiliano ci sono riferimenti ai giochi e ai sacrifici (vv. 276-283), ma non alla caccia. Enea pone sui battenti del tempio uno scudo di bronzo di Abante, scena che dovrebbe verificarsi un anno dopo rispetto alle altre rappresentate (vv. 286-288).

Alla c. 97r è raffigurato l'incontro tra Enea e Andromaca. I Troiani approdano a Butroto, dove scoprono che Eleno si è impossessato del regno di Pirro e Andromaca è tornata a uno sposo troiano. Scesi dalla nave, come raffigurato a sinistra, Enea incontra Andromaca che nel testo virgiliano dovrebbe essere presso un fiume, ma che in accordo al testo sta libando e sta consacrando un tumulo vuoto a Ettore con due are (vv. 300-314).

Nel *verso* successivo, nell'illustrazione parzialmente colorata, Eleno riconosce i Troiani. Mentre sta ancora parlando con Andromaca sopraggiunge Eleno, il re, che stringe le mani ad Enea in accordo ai vv. 345-351. Sullo sfondo la città costruita a somiglianza di Troia e le sue porte.

Alla c. 98r, parzialmente colorato, è raffigurato il banchetto di Eleno ed Enea che chiede a Eleno una profezia. I vassoi sono dorati come nel testo virgiliano e costituiscono una delle poche porzioni colorate della miniatura (vv. 353-355). Nella seconda sezione della miniatura, a destra, sembra che Enea e Eleno parlino e si potrebbe interpretare sia come il momento in cui Eleno introduce i Troiani nella sua casa, dove si svolge il banchetto, sia come il momento successivo in cui Enea chiede una profezia al re (vv. 358-368). Più probabile la seconda dato che compare dopo la menzione del banchetto.

Il sacrificio di Eleno e la sua predizione è il soggetto della miniatura non totalmente colorata alla c. 98v. Dopo la richiesta di Enea, Eleno lo conduce nel suo tempio e profetizza il futuro ad Enea (vv. 369-462). Il tempio è simile agli altri che sono rappresentati nel manoscritto, in particolare a quello presente a Cartagine. Anche qui potrebbe comparire il cardinale Bessarione, nella figura dell'anziano a cui si fa incontro un giovane[40].

[40] Cfr. Lazzi, *Enea*, op. cit., in *La stella e la porpora*, op. cit., p. 132.

Una miniatura che non ha paralleli nelle altre raffigurazioni librarie dell'*Eneide* è la carta dell'Italia a segno della rotta da seguire alla c. 99r, così come nelle parole della profezia di Eleno (vv. 384-442). La prima parte è l'Occidente, con Italia e la Sicilia. Intorno agli stessi anni di produzione del Riccardiano Jacopo di Angelo da Scarperia traduce in latino la *Geographia* di Claudio Tolomeo proprio a Firenze, dove ritroviamo un esemplare di tale opera, datato intorno al 1460-1470, contenente raffigurazioni di simili cartine geografiche[41] e ora conservato a New York.

Alla c. 99v è raffigurata la seconda parte della carta geografica rappresentante l'Oriente, con parte dell'Italia, la Grecia e l'Asia Minore.

Nella miniatura alla c.100r i Troiani salpano con i ricchi doni di Eleno e Andromaca, tra cui lebeti dorati e vasi e cavalli con guidatori di cui si parla ai vv. 463-471, che sono portati fino alla nave ancorata sul lido. Sullo sfondo le mura della città e la strada che porta lì.

Alla c. 100v, mentre i Troiani si imbarcano per la partenza, Andromaca regala a Iulo la clamide frigia e altri vestiti ricamati (vv. 482-491). Aquilone soffia sul mare, anche se nel testo virgiliano non è citato.

Nuovamente una miniatura non colorata e parzialmente disegnata, come tutte quelle successive a partire da questo momento, è collocata in *bas de page* alla c. 101r: i Troiani si stendono a terra per riposare e Palinuro osserva il cielo per

[41] Cfr. *The painted page: Italian Renaissance book illumination, 1450-1550. Exhibition catalogue of Royal academy of arts, London, 27 October 1994-22 January 1995, the Pierpont Morgan library, New York, 15 February-7 May 1995*, J. J. G. Alexander (a cura di), Munich, 1994, p. 128, n 54 ; si tratta del manoscritto New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden foundations, Rare Books and Manuscripts division, ms 97.

proseguire verso l'Italia secondo i vv. 509-518: nel cielo, come indizio temporale, compaiono Orione con ai piedi la Lepre e al suo fianco il Toro.

Alla c. 101v la miniatura l'apparizione di quattro cavalli bianchi e il sacrificio a Giunone. I Troiani scendono dalle navi e hanno l'apparizione, sulla riva dell'Italia, di quattro cavalli. Sullo sfondo, in lontananza, viene celebrato il sacrificio a Giunone. L'episodio si trova ai vv. 532-547.

Alla c. 102r i Troiani giungono all'isola dei Ciclopi, mentre soffiano i venti, dove l'Etna ("*Vulgano*") emana nubi nere, secondo i vv. 569 – 577.

Alla c. 102v è raffigurato l'incontro con Achemenide. Achemenide è rappresentato con una lunga barba e i vestiti strappati, come nel testo di Virgilio in cui confessa subito di essere un Acheo (vv. 590-609).

Il racconto della storia di Polifemo, con una nuova inserzione di una narrazione di secondo grado, è presentato alla c. 103r. Anchise dà la sua mano ad Achemenide e lui racconta la storia di Polifemo (vv. 610-627) che mangia i corpi dei suoi compagni. La miniatura è dunque divisa in due parti, una, a sinistra, che rappresenta l'azione narrata nell'*Eneide* e l'altra, a destra, che rappresenta il racconto di Achemenide, senza che le due abbiano una netta cesura spaziale mediana se non quello che sembrerebbe il ribollire dei fumi dell'Etna. Anche qui, come nella miniatura in cui è raffigurato l'episodio dell'uccisione di Polidoro, viene scelto di rappresentare due momenti che rompono l'unità di tempo e di azione, differentemente da altre soluzioni illustrative di casi simili che prevedevano – come nella vicenda di Romolo e Remo o di Ifigenia – un'unica vicenda o vista nel suo svolgersi o fermata in un unico momento all'interno della miniatura.

Alla c. 103v Achemenide continua a raccontare la storia di Polifemo ai Troiani: Polifemo accecato da Ulisse dopo essere stato indotto ad ubriacarsi dall'eroe greco. (vv. 630-638). La miniatura è nuovamente divisa in due parti narrative la cui cesura spaziale è rappresentata dall'albero sotto il quale Polifemo si è addormentato e sta per essere accecato da Ulisse e dai suoi compagni. Si vuole quindi volontariamente illustrare nella stessa vignetta da un lato la narrazione di primo grado dell'*Eneide*, dall'altro quella di secondo grado rappresentata dal racconto che fa Achemenide, quando si sarebbe potuto agevolmente racchiudere in un'unica vignetta tutta la vicenda anteriore relativa a Polifemo e consacrare l'altra ad Achemenide.

Alla c. 104r i Troiani, grazie all'avvertimento di Achemenide, fuggono dall'isola dei Ciclopi all'arrivo di Polifemo circondato dal suo gregge, mentre si affacciano anche gli altri Ciclopi, secondo i vv. 655-683. Stavolta Polifemo compare sulla sinistra e i Troiani sulla destra, a significare l'intrusione improvvisa ma annunciata del personaggio reale che fino a quel momento era stato solo nominato dal narratore greco Achemenide, che pare indicarlo.

Nel *verso* successivo alla c. 104v è rappresentata la morte di Anchise sulla spiaggia di Drepano, odierna Trapani (vv. 707-715). Sulla destra l'esposizione del cadavere di Anchise, circondato dai Troiani. A destra le navi che arrivano nel porto di Drepano.

Le successive iniziali di *Argumenta* e libri sono tutte decorate a bianchi girari.

II.3 San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, S II 19

Il manoscritto virgiliano recante la segnatura S II 19, perfettamente conservato nell'incantevole sede della *Real Biblioteca del Monasterio di San Lorenzo de El Escorial*, è uno dei pochi codici che conservano, in epoca successiva a quella tardoantica, un numero di miniature particolarmente esteso rispetto alla tradizione illustrata delle opere dell'autore, almeno per come la conosciamo relativamente ai manoscritti pergamenacei di XV secolo. Si tratta infatti del ciclo più corposo di illustrazioni virgiliane su codice sopravvissute fino a noi, con ben 78 raffinatissime miniature tabellari, di cui 63 relative all'*Eneide*, con 11 miniature che riguardano la discesa di Enea nell'oltretomba. Queste ultime sono particolarmente interessanti per l'oggetto della presente trattazione, soprattutto dato che trovano un corrispondente interesse così diffuso per l'illustrazione del soggetto infernale in pochissimi altri manoscritti, ovvero nelle miniature dell'altro manoscritto napoletano che presenta un ciclo più corposo di illustrazioni virgiliane, il manoscritto 837 conservato nella Biblioteca Universitaria di Valencia e nel manoscritto miniato da Guglielmo Giraldi e Giorgio d'Alemagna, il BNF latin 7939A.

Il codice contiene le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide* preceduta dai quattro versi del cosiddetto preproemio "*Ille ego*…", con l'aggiunta degli *Argumenta* pseudo-ovidiani alle *Georgiche* e all'*Eneide* che precedono i corrispondenti libri. Appartenne all'ambiente di produzione manoscritta e decorazione dell'Italia meridionale: il contesto di esecuzione e probabilmente committenza è quello della Napoli aragonese della seconda metà del XV secolo. Il codice fu infatti scritto e miniato con ogni probabilità per la corte d'Aragona, come si dedurrebbe dalle caratteristiche di produzione del manoscritto e dallo stemma[1] più volte

[1] Lo stemma si trova alle cc. 1r, 17r, 26r e 53r ed è inquartato, nel 1° e nel 4° d'oro a tre pali di rosso, nel 2° e nel 3° interzato con alcune varianti tra le cc.; di base è nel 1° fasciato di rosso e d'argento, nel 2° d'azzurro seminato di gigli d'oro, nel 3° d'argento alla croce potenziata d'oro

riproposto nelle cornici decorative, appartenente ai Trastamara del Regno di Napoli e utilizzato già da Alfonso il Magnanimo e dal figlio Ferrante I d'Aragona, ripreso anche dal Cardinale Giovanni d'Aragona (1456-1485), quarto figlio di Ferrante I, avuto da Isabella di Chiaromonte e che nella sua seppur breve vita mise su una significativa biblioteca all'interno della quale era compreso forse anche il nostro manoscritto[2]. Originariamente lo stemma aragonese di Napoli presente nel manoscritto e attribuito a Giovanni d'Aragona conteneva forse anche il cappello cardinalizio[3]. Probabilmente il codice fu eseguito per volontà di Ferrante I come dono al figlio Giovanni d'Aragona, rimarcando anche attraverso una serie di simboli presenti nel primo frontespizio[4] – di cui si parlerà più

con agli angoli quattro crocette, mentre alla c. 53r nel 2° e nel 3° l'ordine è invertito e compare prima la fascia con la croce potenziata. Il codice è da alcuni attribuito sulla base dello stemma ad Alfonso V, re d'Aragona e di Napoli, cfr. *Les rois bibliophiles. Bruxelles: Bibliothèque royale Albert I, 26 sept. - 30 nov. 1985: exposition organisée par Europalia 85 Espana avec la collaboration de la Bibliothèque royale Albert I*, A. Sarriá (a cura di), Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 1985, p. 68 e J. D. Bordona, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones pùblicas y particulares de Espana*, 2 voll., Madrid, Blass, 1933, p. 53, n° 1506, fig. 467; tuttavia se, come detto più sotto, le miniature devono attribuirsi a Cola Rapicano o a un suo seguace è più probabile una datazione più tarda di quella che dovrebbe essere presunta attribuendo la confezione del codice alla committenza di Alfonso V; con ogni probabilità lo stemma è quindi ripreso per volontà di Ferrante I d'Aragona, che è probabilmente il committente del manoscritto.

[2] Cfr. T. Haffner, *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1486). Illuminierte Handsschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1997. In particolar modo il nostro manoscritto è descritto alle pp.160-191, ma cfr. anche p. 56 sgg. in merito al problema delle imprese nello stemma e pp. 123-131 sull'interesse per Virgilio nel contesto umanistico italiano. Nei frontespizi e nei margini decorati dei manoscritti Giovanni d'Aragona fece mettere il suo stemma personale, secondo un uso della sua famiglia da Alfonso V a Ferrante I d'Aragona. Lo stemma di Giovanni si differenzia solo per la presenza, al posto della corona nella parte alta dello scudo caratteristica del nonno Alfonso, del cappello cardinalizio; stando così le cose, dunque, lo stemma riproposto dal manoscritto allo stato attuale è quello regale di Alfonso o quello di Ferrante, dato che presenta la corona nella parte superiore.

[3] Cfr. *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonese. La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa, a cura di G. Toscano, València, Generalitat Valenciana, 1998*, cat. 34, p. 594.

[4] Per un inquadramento generale relativo all'araldica nei manoscritti aragonesi napoletani cfr. J. Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso V de Aragon en Napoles*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, I, pp. 169-192.

approfonditamente - la sua vicinanza culturale e politica al nonno Alfonso il Magnanimo, anche se non ci sono notizie d'archivio riguardanti il pagamento dell'opera[5]. Le miniature furono realizzate presumibilmente prima del 1480[6] nell'*atelier* di Cola Rapicano[7], un miniatore originario della Calabria particolarmente attivo nell'illustrazione dei classici almeno a partire dal 1470 - sebbene sicuramente attivo già da prima, come mostrato da numerosa documentazione d'archivio - per illustrazioni o decorazioni di opere di altri classici, tra cui si distinguono manoscritti contenenti Plinio, Strabone, Esopo, Cesare, Diogene Laerzio, Ovidio, Tacito, Cicerone, e tra questi anche un Senofonte per Andrea Matteo III Acquaviva. Probabilmente il codice era concluso nel 1477 e si ipotizza che sia stato donato a Giovanni d'Aragona nel 1478[8].

Probabilmente le miniature contenute nel manoscritto S II 19 sono opera collettiva di un gruppo di artisti della stessa generazione del figlio Leonardo o Nardo, miniatore raffinato come il padre; De Marinis[9] suggerisce che anche l'illustrazione del nostro manoscritto sia opera sua, sulla base della somiglianza con il suo modo di dipingere le teste, minute, all'opposto del padre che preferiva "larghe teste rotonde". Secondo P. Courcelle[10], tuttavia, Nardo Rapicano non sembrerebbe aver preso parte all'illustrazione di questo specifico manoscritto per delle non secondarie differenze stilistiche con altri manoscritti sicuramente di sua

[5] Cfr. Haffner, *Die Bibliothek*, op. cit., pp. 71-73.

[6] Ivi, p. 72 e p. 105, in cui Haffner ipotizza che il manoscritto potesse essere stato donato a Giovanni d'Aragona dal padre o dal fratello in occasione della cosiddetta cerimonia dell'apertura della bocca, destinata ai novelli cardinali, svoltasi per Giovanni a Roma nel dicembre del 1478.

[7] In merito all'attività di Cola Rapicano presso i regnanti aragonesi cfr. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1947-1952, vol. I, pp. 145 sgg. Cfr. anche *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Ed. Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 893-896; per Nardo Rapicano cfr. le pp. 896-899.

[8] Cfr. *La Biblioteca Reale*, op. cit., p. 594 e Haffner, *Die Bibliothek*, op. cit., p. 105.

[9] Cfr. De Marinis, *La biblioteca*, op. cit., vol. I, p. 149 e vol. III, pp. 173-174, in cui viene fornita anche una descrizione del nostro manoscritto e di alcune caratteristiche della decorazione. *Dizionario biografico*, op. cit., pp. 896-899.

[10] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 231 sgg.

mano; un segnale della sua partecipazione sarebbe però visibile[11] nello stile nella miniatura rettangolare al di sopra del libro I e in alcune altre scene, come quella in cui vengono mostrati i Campi Elisi, quella della vista della città di Evandro o nella sepoltura di Caieta. Sulla base di dati stilistici si ipotizza anche la partecipazione di Cristoforo Majorana[12], la cui mano è ravvisabile in alcuni putti che ornano le cornici delle *Bucoliche*, delle *Georgiche* e dell'*Eneide*[13]. Alcune influenze parrebbero venire non solo dalla miniatura fiamminga e francese, ma anche da quella fiorentina di Francesco di Antonio del Chierico[14] a cui lo stesso Nardo Rapicano sembra rifarsi più volte nelle sue miniature. Il codice è stato miniato nello scrittorio di Castel Nuovo, luogo d'origine anche del codice di Valencia 837.

Il manoscritto fu poi portato in Spagna e donato alla Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial da Filippo II, sovrano che si circondò di umanisti pronti ad orientarlo e sostenerlo nel suo interesse verso la cultura scritta, come anche il suo segretario Gonzalo Pérez, a sua volta collettore di libri provenienti dalla biblioteca aragonese di Napoli, ma che non sembrerebbe essere stato il tramite per il passaggio di tutti i codici di Filippo finiti poi alla Biblioteca di San Lorenzo El Escorial[15]. Filippo II fu un importantissimo bibliofilo e costituì due biblioteche di una certa rilevanza, quella personale e quella che ebbe il primo carattere di biblioteca pubblica di Spagna, ovvero appunto la Real Biblioteca di San Lorenzo de El Escorial di cui fu fondatore. Il primo nucleo di manoscritti della biblioteca reale può essere considerato proprio quello della biblioteca privata del sovrano e, come molti altri manoscritti, il nostro codice è citato negli

[11] Cfr. G. Toscano, *Les rois Bibliophiles. Enlumineurs à la cour d'Aragon à Naples (1442-1495). Les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris*, 1992, I, p. 314.
[12] *La Biblioteca Reale*, op. cit., p. 594.
[13] Cfr. Toscano, *Les rois bibliophiles*, op. cit., I, pp. 313-314.
[14] Ibid.
[15] Cfr. Haffner, *Die Bibliothek*, op. cit., p. 137 e il *Prólogo* di G. Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real biblioteca del Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1910-1923, vol. I, 1910, pp. VII-LIII.

inventari del 1576[16] tra i manoscritti di *poetae latini* che furono affidati al responsabile del Monastero per volontà di Filippo II.

Il manoscritto è stato prodotto in una pergamena molto fine e chiara, dai margini molto ariosi e dalla scrittura umanistica *rotunda* elegante e posata e tipicamente napoletana, con alcune note marginali più significative nel VI libro in umanistica corsiva. Se è vero che la numerazione del manoscritto indica 231 carte, un errore che si è prodotto a partire dalla c. 36 fino alla c. 39, ripetute due volte, fa sì che il computo totale effettivo sia di cc. 235. A partire dalla c. 100, al di sopra dell'originale numerazione delle carte scritta nello stesso inchiostro del manoscritto, in cui si produce un errore (in quanto a partire da qui la numerazione salta al numero 110), una seconda mano a matita interviene correggendo e fissando la numerazione di cui viene qui tenuto conto. Questo comporta che per la mano della prima numerazione le carte siano in totale ben 240, in quanto un altro errore si produce alle cc. 159 e 160, entrambe segnate come 169.

La fascicolazione prevede la prevalenza di quinioni, che tuttavia non rappresentano il solo tipo di fascicolo presente nel manoscritto; in particolar modo prima dell'inizio dell'*Eneide* alla c. 53r il fascicolo che la precede è un settenione e l'*Eneide* si apre con il VI fascicolo, costituito da un quinione come tutti i fascicoli seguenti, tranne l'ultimo mutilo dell'ultima carta. Non sono presenti i richiami e la rigatura è a secco; generalmente nelle pagine che non prevedono la presenza di una miniatura all'interno del resto il numero di linee è di 31 per 30 righe – vale a dire che la prima riga compare al di sotto della prima

[16] Cfr. R. Beer, *Die Handschriftenschenkung Philipp II. an den Escorial vom Jahre 1576: nach einem bisher unveröffentlichten Inventar des Madrider Palastarchivs*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 23, 1902, 2, p. LXVI. Il nostro codice è nell'inventario dei libri che furono consegnati al Monastero il 30 Aprile 1576, con la segnatura 5 all'interno del gruppo 131 "*Poetae latini manuscripti in folio*", cfr. anche *Les rois bibliophiles,* op. cit., p.68. Il manoscritto compare anche nel IV volume del *Catálogo* dei manoscritti latini oggi conservati nella Biblioteca sopra citato, cfr. G. Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real biblioteca del Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1910-1923, vol. IV, 1916, p. 586.

linea di scrittura; se è presente una miniatura, generalmente abbiamo circa 20 linee di scrittura.

Il particolare interesse che bisognerà riservare a questo testimone della tradizione miniata sta, oltre che nella puntuale rappresentazione letterale di diversi passaggi dell'*Eneide*, alcuni riproposti anche con inusuale dettaglio in più vignette nel loro svolgersi – ma altri anche particolarmente noti, come vedremo, totalmente eliminati -, nella tipologia di miniatura che, se vogliamo, riprende la tipologia tardoantica della vignetta inquadrata all'interno di bordi, posizionata non soltanto in *bas de page*, ma anche al centro, interrompendo lo scorrere dei versi, o all'inizio della pagina, a seconda del suo rapporto con la parte di testo che essa va ad illustrare; oltre alle miniature a vignetta, però, viene integrato anche il sistema di miniatura diffusosi a partire dall'epoca carolingia dell'iniziale istoriata, non sempre presente, ma che testimonia lo stratificarsi di tradizioni relative alla decorazione dei manoscritti. Questo fenomeno nel rapporto testo-immagine, sebbene indichi alla base un progetto grafico che ha visto sicuramente interfacciarsi scriba e miniatore, dato che gli spazi per la miniatura (tranne in un caso particolarmente evidente relativo a un episodio principe dell'illustrazione virgiliana, ovvero il suicidio di Didone) sono quasi sempre stati previsti in corso di copia – cosa che, tuttavia, è abbastanza standard per i manoscritti virgiliani di questa epoca, essendo superata la tendenza ad arricchire in fase successiva il manoscritto con decorazioni varie -, viene a essere incrinato nel momento in cui si riconoscono alcune scelte insolite nella collocazione delle immagini rispetto al testo: un caso emblematico, ancora più emblematico - e sospetto - se lo confrontiamo con il manoscritto BNF 7936, è quello della miniatura riferita alla morte di Palinuro, presente nell'iniziale istoriata del libro VI. L'episodio di Palinuro, infatti, si trova nel testo virgiliano a chiusura del libro V, ma qui, come nel manoscritto prima citato (se è Palinuro che dobbiamo riconoscere nell'iniziale), si trova in apertura del libro VI, con un insolito e in apparenza inspiegabile spostamento. La figura di Palinuro è chiaramente presente anche nel corso del VI libro, quando Enea lo incontrerà sulla riva dell'Acheronte; tuttavia

l'episodio a cui qui si fa riferimento è quello della morte del *gubernator*. Un altro caso significativo e che mostra nuovamente una corrispondenza con il manoscritto 7936 è quello presente nell'iniziale del V libro, aniconica e semplicemente decorata in entrambi i manoscritti. Questo lascerebbe ipotizzare la possibilità di un'influenza della stessa tradizione iconografica relativamente alle iniziali, tuttavia nel caso delle altre, ad eccezione del tema dell'iniziale del VII libro caratterizzato dalla presenza degli onori funebri per Caieta, non sono presenti le stesse scelte dell'episodio da raffigurare. Sembrerebbe quindi che solo il gruppo delle iniziali dei libri V – VI – VII abbia lo stesso soggetto iconografico nei due manoscritti, escludendo il libro IV in cui il tema è sì lo stesso ma, dato che la rappresentazione di Didone è praticamente onnipresente nel libro in questione, l'ipotesi di un'influenza nello specifico tra i due è probabilmente da scartarsi. È sicuramente interessante il fenomeno per cui almeno due libri tra questi presentino un'anomalia nella raffigurazione standard.

Altri casi del genere saranno trattati nella sezione dell'analisi specifica delle singole miniature.

In generale le miniature presentano una narrazione molto dettagliata, che prevede la presenza degli stessi personaggi rappresentati più volte, in maniera molto simile a quello che avviene in altri manoscritti, ma in particolar modo con il Riccardiano 492 conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, con cui il nostro manoscritto possiede altri elementi in comune come la vicinanza della rappresentazione della scena dell'incontro di Giunone con Eolo.

Una raffigurazione particolarmente evocativa, che merita un inquadramento più puntuale, è quella filologicamente molto precisa della rappresentazione della *Fama*, un soggetto che viene inserito nella tradizione della raffigurazione virgiliana solo in un altro caso, nel manoscritto Richardson 38, ma che ha molto successo nella letteratura classica e medievale e inizia ad avere una sua popolarità dell'illustrazione a partire solo dal XIII secolo, con i *Trionfi* del Petrarca, in cui tuttavia il soggetto è trattato, come vedremo nel corso della nostra trattazione, in forma molto diversa rispetto alla raffigurazione che troviamo nel nostro codice,

per motivi che rientrano probabilmente nella reale funzione della personificazione in Virgilio[17].

Un elemento di primaria importanza per inquadrare il contesto della realizzazione del manoscritto e le possibili influenze iconografiche è la notizia della nuova circolazione del Virgilio Vaticano nell'ambiente napoletano e aragonese della metà del XV secolo, che induce a un confronto più serrato delle miniature presenti nel nostro codice con quelle sopravvissute dell'antichissimo codice a noi pervenuto mutilo e ora alla Biblioteca Vaticana. L'interesse per Virgilio nell'ambiente napoletano fu sempre molto forte anche per la presenza della tomba del poeta e di tradizioni a lui legate che gli attribuivano la qualifica di Mago, ma una possibile circolazione del manoscritto tardoantico, secondo alcuni nelle mani di Pontano, sebbene la cosa non parrebbe affatto confermata, avrebbe facilmente potuto determinare il fiorire di una rinnovata tradizione iconografica da lì ripresa, così come il sicuramente florido interesse per manoscritti virgiliani miniati testimoniato non solo da questo esemplare, ma anche dai mss. 837 (ex 748) ed ex 766 ora conservati a Valencia, nonché dal piccolissimo e graziosissimo codice IV.E.25 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, anch'esso di ambiente aragonese. Tuttavia in seguito all'analisi dettagliata delle miniature proposta successivamente non sembra che nel codice S II 19 molti elementi iconografici siano ripresi dal manoscritto latino 3225 della Vaticana, pur rimanendo del tutto possibile un rinnovato interesse per questa tipologia di codice miniato virgiliano veicolata dalla riscoperta dell'esemplare tardoantico nel caso in cui fosse confermata la conoscenza del codice prima del XVI secolo, all'inizio del quale sicuramente il Virgilio Vaticano fu conosciuto nell'ambiente di Raffaello. Né i soggetti né la collocazione delle

[17] Il codice è citato proprio a proposito della sua particolare raffigurazione della *Fama* tra la tradizione virgiliana e quella petrarchesca nella rivista Medioevo Latino, vol. XIX, p. 812, n. 9836. Se ne parlerà con più dovizia di particolari in relazione alla miniatura ad essa dedicata nel libro IV dell'*Eneide*; cfr. C. Raynaud, *En quête de renommée*, in «Médiévales», 24, 1993, pp. 57-66.

miniature sembrerebbe la stessa, con pochissime eccezioni significative come nel caso della rappresentazione di Cerbero e Minosse nel VI libro che, tuttavia, essendo molto standardizzata in tutta la produzione in cui compare, non fornirebbe particolari appigli a un'interpretazione secondo cui la seconda in ordine cronologico deriverebbe in maniera diretta dalla prima.

Bucoliche

Il manoscritto contiene un ciclo completo di illustrazione delle *Ecloghe* che non ha paralleli nei manoscritti italiani con un abbondante numero di miniature, né nel latin 7939A né nel Virgilio Riccardiano. Per trovare altri esempi di un'illustrazione altrettanto dettagliata delle Bucoliche bisogna guardare ad esempi nelle regioni del Nord, in particolar modo al manoscritto 27 conservato nella Biblioteca Municipale di Lione e al ms. 76 E 21 dell'Aia, insieme al manoscritto 9 della Biblioteca della Cattedrale di Gand e a quello di Dijon, Biblioteca Municipale ms. 493.

I *Ecloga*

Alla c. 1r una cornice con elementi floreali, zoomorfi e puttini si estende sui 4 lati della pagina del codice. Tutt'intorno sono presenti vari medaglioni: in alto il simbolo di un libro aperto[18], già utilizzato in manoscritti miniati per Alfonso il Magnanimo in riferimento ai suoi interessi culturali; a sinistra cinque anelli stretti da un cappio; a destra un trono su cui arde una fiamma; in basso è presente lo stemma di cui si è già parlato, sostenuto da puttini all'interno di una ghirlanda a sua volta sostenuta da puttini. Al di sopra dello scudo è posta la corona che differenzia lo stemma regale da quello cardinalizio di Giovanni d'Aragona, che presenta invece della corona un cappello da Cardinale. Il cappio con cinque anelli

[18] Cfr. cfr. J. Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso*, op. cit., p. 180.

è forse un riferimento al cosiddetto nodo o laccio di Salomone[19], spesso utilizzato nei manoscritti aragonesi, mentre il simbolo del trono ardente presente in questo frontespizio potrebbe essere un riferimento al cosiddetto *sitio peligroso* o *silla fogosa* (e altri nomi del genere), ovvero alla leggenda secondo cui solo una persona si sarebbe potuta sedere su di esso, con una allusione alle pretese degli Aragonesi sul trono di Napoli[20] che si trova anch'esso in molti altri manoscritti della stessa provenienza. Il riferimento è alla leggenda di Galahad del ciclo arturiano, secondo cui, in base a una profezia di Merlino, una delle sedie della tavola rotonda era destinata solo al più puro degli uomini: chiunque altro vi ci si fosse seduto sarebbe morto all'istante. Galahad, sedendosi sulla sedia, dimostra di essere il predestinato.

La miniatura del primo componimento virgiliano, di 115 x 115 mm, è presentata in alto, ha un formato quasi quadrato ed illustra il contenuto della prima *Ecloga*: è l'immagine abbastanza standardizzata e famosissima di Melibeo, in piedi, con un bastone tra le mani che si rivolge a Titiro sulla sinistra, il quale suona uno strumento simile a una zampogna sotto l'altrettanto famoso faggio alla presenza del gregge, con ai piedi una pecora. Il contesto è chiaramente bucolico, con la presenza di un ruscello e animali. Melibeo è caratterizzato come un pastore dall'incarnato scuro e i vestiti laceri, mentre Titiro è senza barba, molto chiaro di carnagione e dall'abbigliamento ben tenuto.

L'iniziale "T" a bianchi girari è abitata da draghi serpentiformi contro cui si rivolgono due puttini, che suonano corni da cui escono fiamme.

II *Ecgloga*

[19] Cfr. Haffman, *Die Bibliothek*, op. cit., p. 72 e, per una casistica dei manoscritti che contengono questa raffigurazione, cfr. anche Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso*, op. cit., p. 183.
[20] Haffman, *Die Bibliothek*, op. cit., p. 71. Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso*, op. cit., p. 181, evidenzia come anche questo emblema appaia molte volte nella decorazione dei manoscritti aragonesi e fornisce una lista dei codici oggi a Valencia in cui esso compare.

Alla c. 2v un'altra miniatura tabellare di mm 82 x 132 è posta quasi a fondo pagina, dopo solo 5 versi e prima dell'inizio della II ecloga, che presenta un'iniziale decorata bianchi girari e in oro. Rappresenta una foresta ai piedi della quale un gregge e un uomo, presumibilmente Coridone, ha una zampogna che pende dal collo, menzionata al v. 36, dono di Dameta. Sulla destra sono presenti i due caprioli, possedimento del pastore citati al v. 40 tra i beni di cui dispone per convincere Alessi ad accorgersi di lui e del suo amore. Coridone è rappresentato nell'atto di cogliere cotogne, castagne, noci, alloro e mirto, con allusione ai beni di Apollo e Venere, prima di rendersi conto che il suo amore non potrà mai essere ricambiato per la sua natura di *rusticus*.

III *Ecloga*

Alla c. 4r una miniatura tabellare è posta prima dell'iniziale decorata a bianchi girari e in oro, nella prima metà della pagina. Nella stessa ambientazione bucolica, a sinistra, con allusione al canto amebeo tra Menalca e Dameta, due pastori sembrano litigare. Sulla destra ai due pastori si aggiungono l'arbitro Palemone e una giovenca, premio promesso da Dameta nella sfida canora.

IV *Ecloga*

Alla c. 6r, prima dell'iniziale decorata come solitamente a bianchi girari e in oro, è posta una miniatura tabellare al centro della pagina che mostra un interno diviso in due parti da un'arcata. A sinistra è presente uomo in abiti regali rossi e un cappello rosso e bianco che legge un libro seduto alla cattedra, presentato di profilo, probabile allusione all'opera del poeta, dato che la stessa figura comparirà nella VI ecloga in cui verrà ripresentato il poeta in cattedra. Sulla destra viene profetizzata la nascita del *puer* salvifico identificato nella storia con una serie di personaggi, dal figlio di Asinio Pollione, di Marco Antonio e Ottavia, di Ottaviano e Scribonia o addirittura, nell'idea di un Virgilio *naturaliter christianus*, di Gesù: un uomo con una veste blu è posto accanto a una donna e una culla, mentre sullo sfondo è visibile un letto. La figura di Virgilio in una

struttura formale simile era stata già utilizzata, qualche decennio prima, nel manoscritto 27 di Lione; lì, tuttavia, Virgilio era stato raffigurato nelle vesti di un pastore, che in una scena d'esterno bucolica – e con un bastone rurale appoggiato vicino – componeva le sue opere seduto, con una tavoletta sulle ginocchia. Significativo è dunque che qui compaia quale *auctor* in cattedra; non possiamo sapere se la variazione della raffigurazione dipende dal manoscritto dell'Escorial o dalla sua fonte, o se è piuttosto il manoscritto francese a presentare una interpretazione propria di un modello precedente. Tuttavia, per differenza, si coglie appieno il valore ideologico della rappresentazione di Virgilio in cattedra.

V *Ecloga*

Alla c. 7v prima dell'iniziale decorata, all'inizio della pagina, sullo sfondo di una grotta sono presentati due pastori, rappresentazioni di Mopso e Menalca che si sfidano in un canto sulla morte e sulla apoteosi del pastore Dafni – con probabile allusione a Cesare - alla presenza di un gregge e sullo sfondo di una grande foresta. Uno dei due pastori è in piedi e ha un bastone, l'altro, seduto, ha una zampogna.

VI *Ecloga*

Alla c. 9r, al centro della pagina, prima dell'iniziale decorata a bianchi girari e in oro, una miniatura tabellare presenta sulla sinistra un interno con lo stesso uomo che era presentato alla c. 6r, probabile riferimento al poeta seduto alla cattedra e vestito in rosso. Accanto a lui un altro uomo vestito in blu è in piedi, mentre sullo sfondo sono presentate mensole e libri. Si tratta con ogni probabilità del dialogo iniziale della VI Ecloga in cui Virgilio si giustifica con Varo per la sua scelta di dedicarsi alla poesia pastorale. Sulla destra Cromi e Mnasillo legano Sileno addormentato, gonfio di vino, che giace nell'antro di una grotta, alla presenza della Naiade Egle che tiene in mano una delle ghirlande di Bacco.

VII *Ecloga*

Alla c. 10v in *bas de page* è presentata una miniatura tabellare, mentre è alla carta successiva l'inizio della VII *Ecloga* con l'iniziale decorata. La raffigurazione mostra un recinto con animali e, immersi in un paesaggio con un ruscello, buoi e vacche, quattro uomini, due seduti sotto un albero con lunghi bastoni tra le mani e due in piedi con le zampogne. Probabilmente questi ultimi sono Coridone e Tirsi, impegnati in un canto amebeo alla presenza del pastore Melibeo. La quarta figura potrebbe essere quella di Dafni, che non compare nelle altre rappresentazioni della VII *Ecloga* presenti nel manoscritto 27 di Lione alla c. 13r né in quello fortemente connesso a quest'ultimo di Holkham Hall, ms. 307, c. 28r, dove è presente un unico giudice seduto al di sotto dell'albero menzionato da Virgilio.

VIII *Ecloga*

Alla c. 12r, quasi al centro della pagina e prima dell'iniziale decorata secondo le modalità consuete, una miniatura tabellare mostra a sinistra un suonatore e a destra un pastore con un bastone, che rappresentano i due pastori cantori Damone e Alfesibeo, accompagnati sulla destra da quattro pecore in presenza di un ruscello; sullo sfondo in alto a destra dalla foresta emergono due grandi teste di cavalli e tre di tori, con probabile allusione agli animali incantati dal suono del canto di Damone.

IX *Ecloga*

La IX *Ecloga* rappresenta il rovescio della I, presentandoci Meri, il servo del pastore Menalca che ha subito l'espropriazione delle sue terre. Alla c. 14r, dopo soli sei versi e quasi a inizio della pagina, la miniatura che precede l'iniziale decorata mostra due uomini con bastone in spalla, evidentemente Meri e Licida che si avviano verso la città con le sue mura e le sue torri.

X *Ecloga*

Alla c. 15r in *bas de page* la miniatura precede l'iniziale decorata della X *Ecloga*, presentata nel *verso* successivo. La vicenda rappresenta l'amore non corrisposto di Gallo, presentato insieme a altri tre uomini che giungono per chiedergli del suo amore sulla sinistra: potrebbero essere raffigurazioni di Apollo, Silvano e Pan menzionati nell'ecloga insieme ai pastori e ai pecorai. Sulla destra il poeta, con una cornamusa, canta della sventura dell'uomo, accompagnato dalle pecore, mentre tra gli alberi della selva menzionata da Virgilio le Ninfe, chiamate dal cantore, se ne stanno in disparte.

Georgiche[21]

I Libro

Alla c. 27r la miniatura è presentata all'inizio del primo libro delle Georgiche, preceduta alla c. 16v dall'*Argumentum* tetrastico con la consueta iniziale decorata. Una cornice si estende per i quattro lati della pagina e la miniatura tabellare in alto si aggiunge alla successiva iniziale istoriata. Nella cornice sono presenti elementi zoomorfi e puttini con cammelli, tori e pavoni. Lo stemma in basso è sorretto da due putti.

La miniatura tabellare presenta sulla sinistra un uomo che, tenendo una frusta, conduce due buoi che arano un campo; a destra e più in alto un uomo si dedica alla semina in un campo già arato. Il tema è quello dell'aratura e della semina presentato nel libro.

II libro

Alla c. 26r l'inizio del II libro, preceduto alla c. 25v da un'iniziale decorata a bianchi girari dell'*Argumentum,* presenta una cornice alla sinistra in cui due puttini reggono lo stemma, nuovamente rappresentato. Il libro delle Georgiche è dedicato alla celebrazione di Bacco e alla coltivazione delle piante, in particolar

[21] Per l'analisi delle miniature premesse alle *Georgiche* nel codice cfr. anche M. Perrine, *Enluminures médiévales des Géorgiques de Virgile*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», tome 107, n°1, 1995, pp. 233-329.

modo alla viticoltura. La miniatura tabellare in alto è divisa in due da un bordo centrale secondo una modalità narrativa tipica dei manoscritti virgiliani di area fiamminga. Nella sezione di sinistra un uomo sale su una scala per potare un albero, mentre un altro si arrampica su un altro arbusto, impegnato anche lui nella potatura. Nella sezione di destra, sullo sfondo di un vitigno, vengono rappresentati i momenti della raccolta dell'uva: un uomo visto di spalle ha appoggiato un cesto a terra e raccoglie i grappoli; in primo piano un altro uomo sale su una scala e regge con la corda un cesto posizionato anch'esso a terra, in cui un terzo uomo versa altri chicchi d'uva dorati. Nell'iniziale istoriata "H" sono rappresentati degli alberi e una macina azionata da un uomo.

III libro

Alla c. 35r la miniatura è in *bas de page* dopo l'*Argumentum* con l'iniziale decorata a bianchi girari, forse per questioni di spazio. In alto a sinistra è raffigurata una stalla con della paglia e una pecora al di fuori di essa; in primo piano sono presentati tre buoi cornuti, di cui uno steso; nella parte centrale c'è un alto recinto con capre cornute di vari colori; a destra uomo che tiene una frusta è a cavallo in presenza di altri tre cavalli. Il riferimento è all'allevamento, argomento del III libro.

Alla c. 35v una cornice si estende sulla sinistra, con elementi zoomorfi tra cui, in basso, un bellissimo pavone con una lunga coda d'oro e blu; l'iniziale, solo abitata, ha un puttino abbracciato all'asta della T ed è decorata in oro e con bianchi girari.

IV libro

Alla c. 41r la miniatura è al centro della pagina; sulla sinistra si estende una cornice con elementi animali tra cui un uccello e un coniglio. In alto è presente l'ultimo verso del III libro e successivamente l'*Argumentum* del IV, con la consueta iniziale in oro decorata a bianchi girari. Di seguito la miniatura presenta tre casse di legno a destra e tre a sinistra che fungono da alveari, dove sono

presenti api dorate e un uomo che si dedica all'apicoltura. Sulla destra sono presenti degli alberi su cui le api dorate creano un nido. L'iniziale del libro è abitata da un puttino e decorata alla solita maniera. Il IV libro ha infatti come oggetto proprio l'apicoltura; manca qui il riferimento, spesso presente, al mondo degli Inferi da cui Orfeo cerca di richiamare Euridice.

Eneide

Libro I

Alla c. 53r, all'interno di una grande cornice con elementi fitomorfi e zoomorfi sui quattro lati della pagina, inframmezzata da medaglioni e dalla presenza, in basso, dello stemma, è presente una grande miniatura tabellare in apertura dell'*Eneide*, che sormonta la "A" istoriata, la quale è quindi considerata – cosa non scontata – come l'inizio dell'opera sebbene sia presente il preproemio "*Ille ego*…", il quale altrove, come nel manoscritto IV.E.25, presenta l'iniziale trattata alla stregua di un inizio del I libro dell'*Eneide*. Il medaglione all'interno della cornice a sinistra presenta il tema mitologico di Romolo e Remo allattati dalla lupa; poco più in alto un puttino tiene tra le braccia lo stemma della famiglia aragonese, mentre un altro puttino più in basso cavalca un pavone. Nella parte inferiore della cornice molti altri puttini sono impegnati chi a suonare una tromba a sinistra, alla presenza di una scimmia, chi a scacciare, a destra, un drago serpentiforme. Il soggetto della miniatura tabellare è rappresentato dal tema della presa di Troia e dell'esodo dei Troiani, con la rappresentazione di più scene nella stessa vignetta, secondo una modalità narrativa che rompe l'unità di tempo e luogo ed è tipica di quel "*monoscenic method*" già in uso nel V-IV secolo a. C[22]. In primo piano infatti c'è la città da cui esce un gruppo di uomini. Sulla sinistra una divinità nel cielo che potrebbe essere interpretata come Venere - generalmente le divinità non sono nel manoscritto caratterizzate o illustrate

[22] Cfr. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Studies in Manuscript Illumination, Number 2),* Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 14.

secondo i loro attributi, ma rappresentate in maniera generica – che compare al di sopra di un'altra città vicino alla quale è posto un accampamento; la scena potrebbe rappresentare la sorte dei Troiani e il favore che la divinità accorderà loro, in una sorta di prolessi di quello che accadrà a partire dal VII libro. Un'altra interpretazione[23], tuttavia, vedrebbe nella divinità vestita di rosso un'allusione piuttosto a Giunone e nella città lì rappresentata Cartagine proprio sulla base della presenza della divinità protettrice dei Tirii. Un ulteriore indizio in questo senso è la veste rossa con cui Giunone è rappresentata anche quando si reca da Eolo, alla c. 54r. Sullo sfondo sono presenti le navi, allusione alla parte odissiaca del poema, su uno sfondo marino. Si tratta, quindi, del riassunto dell'*Eneide* rappresentato alla sua apertura: una città conquistata da cui fuggire e i viaggi per mare per riconquistare una terra grazie al volere del Fato e degli dèi. I troiani portano un vessillo con un'aquila nera con la testa orientata a sinistra.

L'iniziale istoriata che compare poco più sotto presenta la figura dell'autore: Virgilio, vestito di rosso con una tunica dai bordi orlati d'arancione con puntini neri e con una fascia d'alloro sulla testa, seduto in cattedra, si rivolge, mentre indica probabilmente Enea, a una figura femminile che vola verso di lui. Si tratta con tutta verosimiglianza della rappresentazione della invocazione alla Musa, che compare ad *Aen.* I 8 e a cui Virgilio chiede, come sembra chiedere nell'iniziale, "*mihi causas memora*" alla presenza dell'"*insignem pietate virum*", rappresentato nell'atto di partire, mentre dà le spalle al poeta, con uno scudo dorato tra le mani, poggiato in parte a terra e di profilo, sul quale è visibile in parte l'aquila nera con la testa girata a sinistra che rappresenta l'armata troiana nella miniatura poc'anzi presentata.

Anche alla c. 54r sono diversi momenti ad essere rappresentati in un'unica vignetta, che compare quasi al centro della pagina subito dopo *Aen.* I 49, ovvero immediatamente prima del primo episodio da sinistra ad essere raffigurato:

[23] Haffner, *Die Bibliothek*, op. cit., p. 167.

quello in cui Giunone si reca nell'antro di Eolo, riparato dentro un monte, per chiedergli di scatenare la tempesta sulle navi dei Troiani. La scena è rappresentata sulla destra: Giunone fa visita alla divinità dei venti, rinchiusi accanto a lui all'interno dell'antro in cui si trova, seduto sul trono, incoronato e con uno scettro, il dio. Al centro i venti liberati da Eolo imperversano sulla flotta, da essi agitata sul mare; a destra le navi dei Troiani sono nuovamente rappresentate, ma stavolta non sono più agitate dal vento e dai flutti e sono ancorate in una baia: da notare l'accuratezza filologica del rappresentarne sette. Al centro della miniatura compaiono otto isole vulcaniche, tra cui un vulcano che emette del fumo e uno che sputa fiamme. Sulla terra, specularmente alle figure di Giunone ed Eolo, compaiono Enea e Acate, nell'atto di entrare in una foresta e cacciare i cervi. Gli episodi qui raffigurati riassumono a grandi linee, rispettivamente, i vv. 50-80, 80-123 e 157-193, tralasciando l'episodio dell'intervento di Nettuno, ben raffigurato invece ad esempio nel manoscritto BNF 7939A. L'idea di una derivazione di un tale apparato iconografico dall'unione – plausibilmente effettuata in un archetipo - di più miniature, rappresentanti i vari momenti qui raffigurati e che originariamente dovevano essere disposte separatamente in apertura dell'episodio, con un più stretto rapporto testo-immagine, rimane affascinante seppure difficilmente dimostrabile a partire dagli esemplari tardoantichi dell'*Eneide* miniata.

Alla c. 61v è rappresentata un'altra scena con la stessa modalità descrittiva che prevede il susseguirsi di diversi episodi nella stessa vignetta, ma questa volta Venere è presente in ben tre momenti diversi: prima nel suo incontro con Giove dei vv. 229-253, sulla sinistra tra le stelle dorate del cielo, in un angolo di un blu più intenso che ha la funzione di rimarcare l'incontro divino; poi nella sua apparizione, nelle vesti di una cacciatrice, ad Enea ed Acate – i quali si avviano verso la città, mentre le navi sono lasciate ormeggiate in una baia sulla sinistra - dei vv. 314-401: la dea porta un arco sulla spalla, la faretra al suo fianco e ha i capelli sciolti al vento, ma la veste la copre fino agli stivali sotto le ginocchia;

viene poi rappresentata nuovamente nell'atto di andarsene dell'episodio immediatamente successivo, vv- 402-405. Sulla destra Enea e Acate, anche loro rappresentati per la terza volta, sono raffigurati all'interno di una nuvola in forma di piccole nuvolette bluastre che li attorniano; la nuvola è quella in cui li ha avvolti la dea ai vv. 411-414, mentre si dirigono verso la già visibile città di Cartagine nel margine destro, più in alto. Da notare che la miniatura è invece presentata dopo parecchi versi, precisamente al centro della pagina dopo il v. 494, ovvero dopo l'episodio in cui i due eroi osservano le loro vicende rappresentate nel tempio di Giunone a Cartagine e nel momento dell'arrivo di Didone. In questo caso il rapporto testo-immagine risulta sfalsato per ciascuna delle scene raffigurate, che compaiono nel testo molto prima dell'illustrazione che le riassume.

A c. 63v la miniatura tabellare è in *bas de page*, subito dopo il v. 612, ovvero dopo la rivelazione di Enea, fuoriuscito dalla nube, allo sguardo di Didone e dopo il discorso che le rivolge. L'illustrazione riguarda, nella sezione sinistra, l'incontro tra Enea e Didone incoronata alla presenza dei Troiani e di un corteggio per la regina dei vv. 579-612. Sullo sfondo è visibile la città di Cartagine, presente anche nella miniatura precedente in lontananza. Alcuni operai sono intenti a completare la costruzione delle mura di Troia, dettaglio rappresentato con rigore filologico in corrispondenza ai vv. 423-437 del testo virgiliano, ovvero in una sezione del testo abbastanza lontana dal luogo in questione e che viene però rievocata come sfondo ben preciso a un'altra vicenda a cui viene data qui rilevanza. L'elemento della presenza dei costruttori risale già al Virgilio Vaticano alla c. 13r, ma in un contesto iconografico totalmente differente che prevede la separazione degli spazi in due livelli, uno superiore e uno inferiore, divisi a loro volta in due scene, una a destra e una a sinistra: di queste, tutte sono occupate da costruttori all'opera tranne la scena in alto a sinistra, dove troviamo Enea e Acate che, senza la nuvola bianca in cui erano stati avvolti, guardano la città a cui sono giunti. La scena dell'incontro con Enea,

invece, è nella successiva miniatura alla c. 16r. Nella parte di destra della vignetta del nostro manoscritto la scena si sposta in un interno: un'arcata senza quarta parete lascia vedere al suo interno un banchetto, con allusione a quello offerto dalla regina ai Troiani dei vv. 697-756. I convitati sono i soli Enea e Didone, alla presenza di qualche servitore tra le centinaia di cui fa menzione il testo: tre entrano dalla porta, uno è inginocchiato vicino alla mensa nell'atto di portare una vivanda. All'estrema destra della raffigurazione un uomo suona la cetra: è Iopa, citato al v. 740. Chiaramente per la posizione della vignetta all'interno del testo il rapporto con il testo è mantenuto solo relativamente ai versi 579-612: la miniatura della parte sinistra compare esattamente dopo l'episodio a cui fa riferimento. L'episodio miniato nella parte della vignetta destra sembra piuttosto rispondere positivamente, ancora una volta, al dubbio se non si tratti del risultato dell'unione di più miniature un tempo separate; la soluzione sembrerebbe suggerita anche dal contesto diverso, ovvero un interno, che rappresenta sia spazialmente sia cronologicamente un momento successivo della vicenda, presentata dopo parecchi versi, ovvero più di 80, precisamente alla conclusione del libro I. In molti manoscritti, infatti, il tema iconografico del banchetto, sebbene la descrizione sia presente nel primo libro, è scelto per l'illustrazione del secondo libro, soprattutto nei codici che presentano iniziali istoriate o una sola miniatura all'inizio di ciascun libro dell'*Eneide*. Si tratta di una scelta iconografica dovuta, più probabilmente, al volersi riferire, più che al banchetto in sé, al racconto che Enea fa durante quel banchetto.

Libro II

Alla c. 66v l'inizio del II libro è sottolineato dalla presenza di una miniatura tabellare che compare quasi a inizio pagina, dalla "C" dell'iniziale istoriata e da una cornice fiorita che si estende nella parte sinistra della pagina, dove un puttino è a cavallo di un pavone con la coda a ruota e più in basso compare un coniglietto. In quella precedente, alla c. 66r, era decorata con bianchi girari l'iniziale dell'*argumentum* del libro.

La miniatura rappresenta un argomento principe del II libro, ed è indicativo si trovi al suo inizio: viene qui presentato l'episodio del cavallo di Troia sulla costa troiana, con le mura ancora intatte e dei gruppetti di Troiani che sembrano discutere davanti al prodigio. In lontananza si scorge l'isola di Tenedo al di dietro della quale sono visibili le navi degli Achei. L'episodio si riferisce ai vv. 13-49, se dobbiamo tenere conto anche della menzione dell'isola di Tenedo e del discorso di Laocoonte, che potrebbe essere uno dei Troiani rappresentati insieme a Priamo, con la lunga barba, la corona ed abiti regali.

All'interno dell'iniziale "C", decorata a bianchi girari, è presente l'immagine rappresentativa di tutto il libro dell'incendio di Troia, con le fiamme che fuoriescono dalle case della città.

Alla c. 71r la scena è quasi la stessa della precedente, in una tipologia di rappresentazione ciclica[24] anch'essa frequente nelle miniature. Il contesto è ancora una volta quello della costa troiana e del cavallo di Troia: stavolta, tuttavia, le mura della città appaiono distrutte perché i Troiani vi hanno scavato una breccia per permettere al dono degli Achei di entrare, dopo il presagio funesto della morte di Laocoonte. Dai fianchi del cavallo stanno già uscendo i Greci armati e la flotta si sta avvicinando alle coste, nell'imminenza della fine della città di Priamo. A dare il segnale è con tutta probabilità Sinone, che nel testo virgiliano avvisa i compagni rinchiusi dentro il ventre del cavallo: gli risponde una delle navi con una fiammella che compare dalla prua. Si tratta dell'episodio dei vv. 234-267 e la miniatura compare subito prima dei vv. 268-269 che chiudono la pagina: in questo caso il rapporto testo-miniatura è completamente rispettato. È un dato significativo nel momento in cui il modello della raffigurazione non è quello di più vicende rappresentate in un'unica vignetta, come altre volte successo nel libro I e anche, in parte, nella miniatura precedente, ma è, questa volta, espressione di una modalità narrativa che prevede

[24] Cfr. Weitzmann, *Illustrations*, op. cit., pp. 17-19.

al contrario più vignette quasi identiche per più scene consecutive, che vengono quindi rappresentate nel loro svolgersi ed estese in più raffigurazioni diverse piuttosto che concentrate in un'unica immagine.

Alla c. 76r una miniatura tabellare *en bas de page* riassume le principali vicende dell'assedio di Troia. Sulla sinistra la città è rappresentata dalle sue alte case da cui escono le fiamme, mentre i Greci assaltano le case troiane con scale, asce e archi e i Troiani lanciano massi dall'alto per farli desistere; il resto della vignetta rappresenta quella che è teoricamente la corte interna della casa di Priamo, che appare però come un recinto all'aperto all'interno della quale è presente una collinetta. Qui sono sottintesi i vv. 300-317 dell'incendio delle case dei Troiani, mentre la scena rappresentata sembra riferirsi più che altro all'assalto alla reggia di Priamo, dove vengono citate le scale (v. 442 e complessivamente l'episodio riguarda i vv. 438-505). Con precisione vengono riassunte nella miniatura, in presenza dell'antico alloro che sovrasta dall'alto al di sotto del quale sbuca un nemico, la scena dell'altare dei Penati (rappresentati come tre figure in miniatura al di sopra dell'altare) attorno al quale si riuniscono Ecuba e le figlie di Priamo, che separa spazialmente la rappresentazione, a sinistra, della morte di Polite dinanzi al padre incapace di difenderlo per mano di Pirro e la morte dello stesso Priamo, rappresentato nuovamente a destra. Anche in questo caso più episodi (vv. 506-558) vengono riassunti in una sola immagine molto fitta di riferimenti, che richiede perciò la riproposizione degli stessi personaggi in diversi momenti; rispetto al testo si trova posizionata leggermente dopo, alla fine dei vv. 565-566.

Alla c. 79v nuovamente sono rappresentate in un'unica vignetta più scene, subito dopo i vv. 769-770 posti ad inizio pagina. La scena rappresentata nella parte centrale della miniatura, così come quella a destra, sono di facile interpretazione: nella prima, in un interno che rappresenta la casa di Anchise, alla presenza di Anchise, Enea e Creusa si verifica il prodigio della fiamma nei capelli

di Ascanio, che convincerà l'anziano riluttante a partire con il figlio e il nipote per salvarsi dalla distruzione di Troia, secondo i vv. 679-691. La scena è di illustrazione antica: anche nel Virgilio Vaticano è rappresentata la stessa vicenda, tuttavia secondo un modello differente che prevede Anchise che solleva le mani al cielo, mentre Ascanio al centro riceve i soccorsi di due altri personaggi ed Enea e Creusa sono separati dal gruppo: si trovano entrambi sulla destra, Creusa inginocchiata ai piedi dell'eroe troiano. A destra della miniatura del manoscritto di El Escorial viene rappresentato nuovamente Enea con il padre Anchise che tiene ancorato per le braccia sulle spalle e il figlio davanti a loro, di spalle; il gruppo parte alla volta della salvezza, raffigurata nelle navi ancorate sullo sfondo di una baia in lontananza dove si sono accalcati i Troiani, minuscoli per la distanza. Creusa, vestita di blu, li segue da poco lontano, di spalle e un po' in disparte come a significare la sua prossima scomparsa (vv. 721-740). La vicenda rappresentata a sinistra è, invece, abbastanza dubbia. Pierre Courcelle[25] interpreta la scena, in cui Enea rivolge lo sguardo a una donna prima in volo e poi parla con la stessa donna accanto a lui, come il ritorno di Enea sui suoi passi per ritrovare Creusa e il suo dialogo con l'ombra della moglie, con un'interpretazione del v. 791 (*tenuisque recessit in auras*) e del v. 794 (*par leuibus uentis uolucrique simillima somno*) secondo cui Creusa si sarebbe involata, scivolando via dal marito e sollevandosi nell'aria. La posizione della scena è però insolita, se consideriamo che l'episodio è non solo successivo (vv. 771-804) a quelli rappresentati alla destra della miniatura, ma anche successivo alla stessa posizione della vignetta all'interno del testo nel manoscritto. Sarebbe quindi qui rotta la convenzione secondo cui gli episodi, anche quando presentati in un'unica vignetta, vengono rappresentati nel loro svolgersi cronologico in maniera spaziale, da sinistra verso destra, così come accade in tutti gli altri casi visti fino ad ora. Se pure l'argomento che l'immagine è collocata prima dell'episodio a cui si riferisce, che parte dal v. 771, mentre gli altri episodi sono presenti prima della

[25] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 235 e fig. 428.

miniatura sia un ulteriore indizio a conferma del fatto che non si tratti della rappresentazione dell'episodio di Creusa, non è tuttavia questo un elemento determinante da solo. Tuttavia, se a questo indizio aggiungiamo il fatto che la scena romperebbe il naturale svolgersi della narrazione visuale, quello che c'è da chiedersi è quale altro episodio potrebbe essere qui rappresentato. Il confronto con la miniatura alla c. 61v ci viene in aiuto, insieme all'episodio che si trova raccontato proprio all'interno dei molti – e altrimenti lasciati visualmente totalmente scoperti - versi presenti tra i vv. 565-566, dove si trova la precedente miniatura, e i vv. 679-680, dove viene raccontato il primo episodio presente nell'illustrazione di cui ci stiamo occupando. Dopo l'episodio che ha suscitato tanti dibattiti e dubbi, in cui Enea vede Elena ed è preso dal sentimento di vendetta, Venere ferma la mano del figlio e gli ricorda la moglie, il padre e il figlio intimandogli di cercare piuttosto la salvezza. La figura rappresentata nella miniatura, infatti, ricorda da vicino quella di Venere come era già apparsa, identica in tutto tranne che nell'armamentario della cacciatrice e negli stivali rossi; probabilmente il fatto che in una delle due scene essa appaia in volo allude al suo essere un'entità divina, così come alla c. 61v. Poco dopo, ancora a sinistra della scena all'interno della casa rappresentata al centro, la stessa Venere sembra indicare al figlio proprio le figure presenti in questa scena d'interno centrale (tra cui il figlio stesso), con un riferimento agli affetti familiari da salvaguardare e un sottile gioco allusivo all'episodio del prodigio, ovvero agli ordini del Fato che impone la distruzione di Troia, ma la salvezza della sua stirpe. Sembra quindi più probabile per un concorrere di elementi che sia qui presente la rappresentazione del dialogo con Venere piuttosto che di quello successivo con Creusa.

III libro

Dopo la c.80r in cui è presente l'iniziale decorata a bianchi girari dell'*argumentum* del III libro, alla c.80v sono presenti di seguito la miniatura incipitaria del libro e l'iniziale istoriata, in presenza della consueta cornice alla sinistra della pagina.

La miniatura posta all'inizio del libro e che dovrebbe quindi riassumerne il contenuto crea qualche problema di interpretazione. Nella parte sinistra i Troiani, tra cui un barbuto Anchise, sono probabilmente alle prese con un rituale, per cui sollevano le mani in presenza dell'altare dei Penati che brucia alla presenza delle piccole divinità ai lati. Altri hanno tra le mani un piccone, un personaggio si appoggia su un bastone; sullo sfondo le navi ormeggiate in una baia che recano il simbolo dell'aquila nera e una collina sormontata da alberi. Lì, piccoli per la lontananza, molti Troiani scaricano viveri dalle navi. Pierre Courcelle[26] interpreta la scena come quella dell'incontro con l'indovino Eleno, episodio che viene esposto ai vv. 294-505 e che comprende l'incontro con il troiano ora sposo di Andromaca, la visita alla piccola Troia da loro costruita e la sua profezia prima del commiato con i Troiani, che dovranno ripartire per trovare la terra a loro destinata. Sulla destra è presente, disteso sotto gli alberi di una foresta, lo scheletro di un uomo, che viene interpretato come l'episodio della morte di Anchise (vv. 687-718) a Drepano, raccontato però dopo molti versi, dopo la partenza dalla piccola Troia, l'arrivo nella terra dei Ciclopi e l'episodio di Achemenide. Si tratterebbe quindi di una rappresentazione di momenti lontani tra loro interpretati come fondamentali per il libro e quindi qui accostati in apertura. Un'altra interpretazione è tuttavia possibile. Nei versi iniziali (vv. 13-68) del III libro, i Troiani sbarcano sulle coste della Tracia, dove Enea pone le fondamenta di una città – rappresentate forse dagli uomini coi picconi - e si appresta ai sacrifici rituali. Viene descritta una collina piena di alberi e un altare che brucia, qui presente. Se bisogna identificare la scena con questo momento dell'*Eneide*, sulla destra la figura del cadavere che Enea trova ai suoi piedi potrebbe essere quello di Polidoro, rappresentato non secondo il racconto classico, ma come un vero e proprio corpo privo di vita ritrovato dall'eroe troiano, in forma di scheletro al di sopra del quale si erge la foresta. In questo modo anche l'unità di luogo e parzialmente quella di azione non sarebbero rotte

[26] Ibid.

e ci si spiegherebbe il perché della presenza della miniatura a inizio del libro. L'incontro sulla sinistra potrebbe anche riferirsi a quello di Enea con il sacerdote Anio del vv. 69-120, anche se la scena alla destra in questo caso sarebbe ancora una volta difficile da spiegare e presenterebbe le stesse difficoltà dell'interpretarla come l'incontro con Eleno.

L'iniziale "P" istoriata mostra come motivo centrale del libro le navi dei troiani che solcano le acque, in rappresentazione delle molte peregrinazioni per mare che vengono raccontate proprio in questa sezione dell'*Eneide*.

Alla c. 84r la seconda miniatura del III libro è posta al centro della pagina, dopo il v. 210, e rappresenta le vicende esposte nei vv. 147-171 e 209-258; si trova quindi a metà tra i due episodi. Nella parte di sinistra Enea e i troiani sono probabilmente ancora a Creta dove, all'interno di una tenda sul lido in cui sono presenti gruppi di troiani e vicino al quale le navi sono ormeggiate, a Enea compaiono nel sonno i Penati, che profetizzano all'eroe di dover cercare la terra chiamata Esperia: la scena è nuovamente presente anche nel Virgilio Vaticano, ma all'interno di un edificio di cui sono ben visibili le colonne e ad essa viene data piena rilevanza, dedicandole un'intera miniatura in cui Enea è reclinato su un *triclinium*, circondato dalle grandi figure incappucciate dei Penati. La localizzazione di Creta sembra confermata dal fatto che la terra appare totalmente arida e l'unico segno di vegetazione è rappresentato da piccoli tronchi di alberi secchi che escono dal suolo grigio. Dall'altro lato della miniatura è raffigurato l'arrivo alle Strofadi, dove le Arpie, in numero di sei – e quindi probabilmente nella rappresentazione di due momenti successivi -, sporcano il banchetto dei Troiani che si attivano a cacciarle con le armi, ricevendone in cambio da Celeno, probabilmente rappresentata dall'arpia un po' in disparte, la celebre profezia sulle mense. Le navi nel tratto di mare al centro tra le due isole sono prima ormeggiate a Creta, poi rappresentate in viaggio e poi ormeggiate sulla riva della terra delle Arpie. Sulla tenda di Enea, così come sulle navi, è presente il vessillo dell'aquila nera.

Alla c. 90r, nella miniatura quasi al centro della pagina dopo il v. 557, sono raccontati altri due episodi delle peregrinazioni di Enea e dei suoi compagni: lo sbarco alle pendici dell'Etna e l'incontro con Achemenide e con i Ciclopi dei vv. 554-587 e 588-691. In questo caso la miniatura è presentata quasi in apertura degli episodi a cui si riferisce, subito dopo la menzione dell'Etna; probabilmente l'isola raffigurata di fianco a quella dove compare l'Etna con le sue eruzioni è un'allusione allo scampato pericolo di Scilla e Cariddi, rappresentata però non secondo coordinate geografiche, ma alle spalle dell'isola, sulla sinistra, per indicare forse lo svolgersi cronologico degli eventi, anche se la presenza da un lato di Achemenide impaurito e vestito di stracci tra le due rocce potrebbe creare qualche difficoltà a questa interpretazione; in ogni caso sullo sfondo dell'isola di sinistra è presente in lontananza un campanile, che suggerisce probabilmente la presenza di un luogo abitato e non selvaggio. Con molta precisione i Ciclopi sono rappresentati con un unico e ben visibile occhio mentre conducono il bestiame al mare; Polifemo è riconoscibile perché, davanti al gruppo e un po' staccato da esso, stringe nella mano la "*trunca pinus*" citata al v. 659, come giustamente nota Courcelle[27]. Achemenide, l'eroe greco lasciato sull'isola dei Ciclopi da Ulisse all'epoca della sua fuga da Polifemo, indica da lontano nascosto tra le due isole e vestito come un selvaggio la presenza dei Ciclopi, mentre i Troiani sono suggeriti dalla presenza delle navi ormeggiate sulle coste.

IV libro

Alla c. 93r, in apertura del IV libro dell'*Eneide* non potremmo che aspettarci un'illustrazione con Didone, e infatti sia la miniatura d'apertura, posta circa a metà pagina, sia l'iniziale illustrata mostrano la regina cartaginese. L'iniziale dell'*argumentum* è come di consueto decorata a bianchi girari e sulla sinistra è

[27] Ivi, p. 236.

presente una cornice che si estende lungo il bordo, fiorita e animata da uccelli oltre che da un puttino.

La miniatura inquadrata raffigura da un lato il dialogo tra Didone e Anna dei vv. 6-53, dall'altro l'accordo di Venere e Giunone (vv. 90-128) per favorire l'unione di Enea e Didone nella grotta durante la tempesta. Anna e Didone sono mostrate sedute all'interno di un'arcata, l'una di fronte all'altra, mentre la regina solleva le mani in un gesto che indica la forte concitazione della sua confessione e le mani della sorella indicano la sua partecipazione al dialogo. Una freccia, allusione alla freccia di Cupido mostrata nell'iniziale illustrata subito dopo, è ancora piantata nel suo petto. La corona e la veste rossa con ricami dorati nonché il trono dorato identificano la regina dei Tirii, mentre la sorella Anna è vestita di blu. Al di fuori dell'edificio, sopra la selva mostrata alla destra della miniatura in cui si rifugiano conigli e piccoli cervi, due figure divine, Venere in rosso e Giunone in verde, indicano dal cielo il bosco popolato da animali come luogo in cui dovrà verificarsi l'incontro amoroso tra Enea e Didone. Si tratta sia di episodi notevoli all'interno del libro – spesso infatti anche nell'iniziale è presentata la confessione di Didone ad Anna – sia degli episodi iniziali del libro.

Nell'iniziale "A" istoriata e decorata a bianchi girari Didone, in piedi e con le mani alzate al cielo, riceve la ferita d'amore della freccia scoccata da Cupido, fanciullo alato e bendato presente in altro a sinistra, raffigurato come un puttino, al di fuori dell'asta della lettera dorata. La regina è rappresentata con la veste rossa ricamata in oro e la corona, così come nella miniatura precedente: le sue braccia aperte e sollevate fanno che riceva in pieno petto la freccia scoccata dal dio dell'Amore.

Alla c. 95v la successiva miniatura compare quasi a inizio di pagina subito dopo il v. 128, ovvero in conclusione del testo che si riferisce all'episodio raffigurato nella vignetta precedente e riguardante il raggiunto accordo tra Venere e Giunone. I vv. 129-172 che seguono riguardano la preparazione di Didone, dei Tirii e dei Troiani per la caccia: è esattamente la vicenda qui

illustrata. Con precisione filologica Didone è mostrata ancora nelle sue camere, all'interno di un palazzo di cui è visibile una finestra dalla quale si intravede di profilo la regina abbigliata in rosso e incoronata, in riferimento all'attesa di cui si rende protagonista secondo il racconto virgiliano. La sezione sinistra della vignetta mostra anche una folla di cavalieri, servi e cani che attendono la regina alle porte della reggia, in presenza di Ascanio ed Enea e di un cavallo bianco destinato a Didone. In alto un sole rosso viene caratterizzato come un volto umano, con occhi, naso e bocca.

Dall'altro lato sono rappresentati gli episodi riguardanti i vv. 160-164 e 165-172: la tempesta con fulmini e pioggia che si abbatte sul bosco, raffigurata visivamente con puntini bianchi per la pioggia e con del fuoco che cade dall'alto verso la grotta, sulla destra. Nella selva è rappresentata la folla di cavalieri insieme a conigli, cani, cervi e cinghiali ed Enea e Didone. Sulla destra la coppia della regina e dell'eroe è ripresa e disegnata nuovamente – per un totale, quindi, di tre rappresentazioni diversi nella stessa vignetta - mentre si accinge a entrare nella grotta dove si consumerà il *coniugium*.

Dopo il v. 295 sono rappresentati le vicende della Fama dei vv. 173-197, degli ordini che Giove dà a Mercurio dei vv. 222-244 e di quelli che Mercurio riferisce ad Enea dei vv. 245-278; la miniatura tabellare alla c. 98v è quindi presentata quasi esattamente dopo i versi a cui si riferisce, ovvero dopo l'episodio in cui Mercurio ordina a Enea di partire e l'eroe si prepara ad obbedire: la scena in cui informa del suo piano i compagni, raccontata nei versi immediatamente precedenti, sarà raffigurata invece nella miniatura successiva; ci troviamo quindi nella situazione di due miniature che si intersecano e in cui l'episodio raffigurato nella seconda viene raccontato dal testo presente prima della miniatura precedente.

La Fama, che è rappresentata più volte, una mentre esce dal terreno, una in piedi di fronte alla città e una mentre si aggira sopra le torri delle mura di una

città[28], è cosparsa di occhi, lingue e piume su tutto il corpo, ha una lunga lingua al di fuori della bocca, le ali e si eleva progressivamente maestosa e altissima: l'immagine che ci viene presentata colpisce ed inquieta. La descrizione che ne dà Virgilio è rispettata con attenzione nelle intenzioni del miniatore: prima piccola per la paura, emerge dal terreno, figlia della Terra; acquista man mano potere e forza finché s'innalza nell'aria (*parua metu primo, mox sese attollit in auras*, v. 176) ed è pieni di occhi, orecchie, bocche e piume su tutto il corpo (*monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot uigiles oculi subter (mirabile dictu) / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris,* vv. 181-183).

In alto a destra, più piccoli, due divinità nel cielo: si tratta di Giove incoronato e vestito in rosso che dà a Mercurio, inginocchiato, l'incarico di ordinare ad Enea di partire e Mercurio che "*uirgam capit*" (v. 242), ovvero prende il caduceo da cui, insieme ai calzari alati, è reso ben riconoscibile.

Con calzari alati e caduceo Mercurio è rappresentato nuovamente - per la seconda volta nella stessa miniatura - anche davanti alle mura della città, mentre riferisce gli ordini di Giove a Enea, armato di una spada ben visibile, che solleva le braccia quasi a indicare la sua totale obbedienza al padre degli dèi. I tre uomini che lavorano alla costruzione delle mura della città sembrano assistere alla scena: una scena simile si ritrova, purtroppo parzialmente in lacuna, anche alla c. 35v del Virgilio Vaticano, in cui compare sulla destra la città in costruzione e al centro la parziale figura di Enea. Probabilmente, però, la vicenda rappresentata non prevedeva le altre presenti nel manoscritto dell'Escorial e anche la posizione di Enea e di Mercurio rispetto alla città è differente, siccome non compaiono davanti ad essa.

[28] Cfr. ivi, p. 237, dove Courcelle identifica la città con Cartagine, dato che considera i personaggi lì presenti come operai che lavorano per l'edificazione della città. Del resto, la presenza di Enea e di Mercurio davanti alle mura sembrerebbe confermare l'identificazione, senza per forza ipotizzare che sia la rappresentazione della Fama che arriva anche da Iarba, il re dei Getuli che aveva chiesto la mano di Didone e che determinerà con le sue preghiere a Giove l'azione che porterà alla subitanea partenza dell'eroe troiano.

Alla c. 101v la miniatura tabellare che occupa una posizione quasi centrale all'interno della pagina è collocata dopo il v. 473. Gli episodi raffigurati si riferiscono ai vv. 288-361 e 408-449. Al verso successivo, dopo la miniatura, l'iniziale "E" del v. 474, che probabilmente doveva essere effettuata da un *rubricator* e quindi colorata, non è più stata inserita.

Sullo sfondo delle mura della città di Cartagine Enea, riconoscibile dall'elmo dorato, riferisce degli ordini relativi alla partenza a un gruppo di compagni rappresentati in un gruppo compatto; poco più in là è presentato nuovamente con un elmo dorato davanti a Didone, nelle solite vesti regali, in rappresentazione del celebre dialogo tra l'eroe e la regina che è venuta a sapere della sua prossima partenza che ha la sua prima rappresentazione nel Virgilio Vaticano alla c. 36v, dove Didone si rivolge a Enea alla presenza di una serva indicata come "*famula*" in didascalia. Ancora più in là, nel manoscritto S II 19, la figura di Enea è ripetuta nella stessa miniatura per la terza volta, mentre davanti a lui questa volta c'è Anna[29], in abiti blu come nella miniatura iniziale del libro, che riferisce le parole della sorella Didone per piegare l'eroe non più a non partire, ma almeno a rimandare la partenza: un tentativo, tuttavia, vano. Sullo sfondo la costa e le navi dei Troiani, alcune sulla sabbia circondate da Troiani minuscoli per la distanza che si affaccendano, altre già in mare, tutte in allusione ai preparativi per la partenza dei vv. 393-407.

Alla c. 104v una miniatura di formato più ridotto è presentata *en bas de page*, dopo il v. 667, ovvero subito dopo i versi che raccontano del suicidio premeditato di Didone. Lo spazio lasciato dallo scriba era evidentemente troppo poco per una

[29] Ibid. Courcelle ritiene che anche la seconda figura femminile sia quella di Didone: "*La même* [*Didon]*, *un peu plus loin*, *est vêtue sans apparat*". Tuttavia, in ossequio al testo dell'*Eneide* e considerando, soprattutto, il fatto che sono qui presentate due figure vestite diversamente, di cui una, sicuramente Didone, in abiti regali, ma l'altra vestita esattamente come Anna nella miniatura iniziale, risulta più plausibile che la seconda figura che si frappone tra l'eroe troiano e la flotta sia proprio la sorella della regina, a cui Didone affida le sue parole e lacrime ai vv. 416-446 per farle riferire ad Enea.

miniatura di grandezza standard o più probabilmente era stato totalmente omesso, dato che la miniatura compare al di sotto dei consueti 30 righi di testo e quindi nel margine inferiore, per cui il miniatore ha dovuto adattare il formato della miniatura rendendolo un rettangolo molto più lungo che alto; né avrebbe potuto scegliere di non raffigurare la scena qui presentata, che è uno degli episodi fondamentali non solo del IV libro, ma di tutta l'*Eneide*, tra i più raffigurati a partire dagli esemplari tardoantichi dei manoscritti virgiliani miniati. Alla sinistra della vignetta in una scena d'interno, visibile da una arcata: Didone, con il corpo trapassato dalla spada, è crollata sul letto alla presenza di tre ancelle, di cui una solleva le mani al cielo in gesto di dolore. Secondo un'interpretazione dubbia è Anna quella che la regge e la abbraccia, ma è più probabile che la sorella sia la figura vestita di blu - come nella rappresentazione standard del personaggio - che si sta in quel momento affacciando alla porta. Intanto un piccolo altare a destra, sempre all'interno della reggia, lascia che si sollevi un piccolo rogo, allusione a quello che la stessa Didone aveva fatto innalzare lasciando credere alla sorella Anna che si trattasse di un rituale magico per avvincere Enea o liberarsi da lui (vv. 474-503). La vera e propria scena del suicidio di Didone è ai vv. 642-666, ma probabilmente l'illustrazione allude anche alle parole che le rivolge la sopraggiunta sorella Anna mentre la regina si trova in punto di morte (vv. 667-689). Questa volta la regina, incoronata come di consueto, è vestita di blu, in maniera invece inconsueta.

Tutte le vicende intermedie, ovvero i riti che la regina compie, le sue parole di maledizione contro Enea, il suo dialogo con la nutrice di Sicheo e la stessa partenza di Enea non sono rappresentate, con l'intenzione, probabilmente, di dare assoluta prevalenza al momento più tragico del poema. Questa prevalenza che è assegnata all'episodio del suicidio di Didone, tuttavia, contrasta in parte col fatto che non sia l'unico a essere raffigurato qui: sulla destra, a partire da circa metà della vignetta, è visibile un paesaggio che fa da contraltare alle emozioni dell'interno della reggia, con montagne verdi, una foresta, il cielo ben visibile. La scelta è abbastanza singolare e ci si chiede come mai di tutte le vicende che

sarebbe stato possibile raffigurare, inclusa la partenza di Enea sullo sfondo, si preferisca impiegare ben metà di una illustrazione di un passaggio così fondamentale per mostrare un anonimo paesaggio. La sezione di destra della miniatura è, in fin dei conti, un'aggiunta pressoché inutile in termini di illustrazione narrativa. Probabilmente, ritornando alla riflessione di cui poc'anzi, la sua funzione è quella di stemperare la tensione della vicenda mostrata nella prima parte della vignetta con un parallelo paesaggistico senza intaccare il predominio visuale dell'evento più sentito e conosciuto del libro e forse dell'intero poema.

Libro V

Lo sfondo di tutte le miniature del V libro dell'*Eneide* nel manoscritto dell'*Escorial* è rappresentato dalla stessa isola, ovvero il promontorio di Erice, dove la flotta di Enea trova riparo subito dopo la partenza del regno di Didone e dove aveva trovato sepoltura Anchise. Si tratta quindi di un modo di raffigurare le vicende del V libro che assomiglia al cosiddetto *cyclic method*, in cui una scena è ripetuta come se fosse una sorta di *bande dessinée* che mostra gli eventi nel loro susseguirsi, e non succede, come spesso capita nel nostro manoscritto, che più scene differenti siano raffigurate nella stessa vignetta. In questo caso viene quindi quasi sempre rispettata l'unità di azione per più vignette consecutive.

Alla c. 105v, subito dopo la fine dell'*argumentum* del V libro che presenta la consueta iniziale decorata in oro e a bianchi girari, nella sezione sinistra della miniatura qui presente[30] è mostrata la partenza dai lidi di Cartagine, dove un grande fuoco si alza da una casa, allusione alla reggia di Didone e al grande rogo visibile anche da Enea e i suoi compagni in mare, citato ai vv. 1-7. Al centro le

[30] La miniatura non è qui menzionata da P. Courcelle, ma è da lui collocata alla fine del libro V ed interpretata, probabilmente per un errore di posizionamento, come il salvataggio della flotta troiana dopo l'episodio di Iride e del tentativo di incendiare le navi trasformate in Ninfe da Giove per volontà di Cibele, cfr. ivi, p. 239.

navi troiane si dirigono attraverso il mare verso i lidi siculi e le terre di Drepano ed Erice, dove aveva trovato la morte Anchise e dove Enea decide di fermarsi nuovamente per non andare in senso contrario ai venti che invano il *gubernator* Palinuro cercava di contrastare. Il promontorio visibile sulla destra ospita un tempietto dove si accalcano uomini, donne e cavalieri, probabilmente in riferimento al regno di Aceste, che accoglierà Enea e troiani per i giochi funebri in onore di Anchise.

Alla c. 106r l'iniziale è questa volta abitata da puttini che vi si arrampicano e decorata a bianchi girari, senza scene che alludano al testo. Anche nel manoscritto parigino BNF 7936 la "I" dell'iniziale è aniconica, non presentando alcun elemento illustrativo[31]. Questo elemento relativo alla decorazione e all'illustrazione delle iniziali dei libri si va ad aggiungere a un'altra particolarità presente in entrambi i manoscritti, ovvero l'iniziale del libro VI con la raffigurazione dell'episodio di Palinuro, relativo al libro precedente e quindi significativamente fuori contesto nel VI, sebbene il personaggio sia nuovamente incontrato nel corso della discesa agli Inferi di Enea. Sebbene non possano esserci conferme definitive, risulterebbe interessante ipotizzare la possibilità di una tradizione di iniziali istoriate che dal manoscritto 7936 arrivi fino al nostro, influenzando almeno in questi due luoghi due elementi totalmente "stravaganti" e degni di attenzione all'interno della tradizione illustrativa. È presente la consueta cornice sul lato sinistro.

Alla c. 107v sono presentati nella miniatura posta dopo il v. 103 i primi riti per commemorare la morte di Anchise, alla presenza dei Troiani che circondano i monumenti funebri di Anchise e di Enea, inginocchiato tra loro. Su uno dei tre altari si verifica il prodigio del serpente (vv. 84-93), che compare

[31] Alla c. 37v è presente una lettera rappresentata da un animale fantastico dalla lunga coda che si adatta bene a rappresentare una "I".

improvvisamente secondo il testo virgiliano e sembra abbeverarsi a una coppa d'oro. La figura posteriore, con la barba e il cappello, potrebbe essere quella di Aceste che attende al sacrificio. A destra sono presenti nell'illustrazione, come dai vv. 94-103, i buoi che dei mandriani portano per il sacrificio e i maiali che dovranno essere sacrificati sul falò che arde, i quali tuttavia sono in numero di quattro per specie. Secondo il testo virgiliano ripristinato da G. B. Conte al v. 96, *binas de more bidentis*[32] si parla di *binas* in relazione alle coppie di animali sacrificati. Il testo virgiliano qui presente, tuttavia, presenta la lezione alternativa *quinas* riportata in apparato da Conte; il numero di animali è in verità incoerente con entrambe le lezioni, oltre al fatto che manca ogni riferimento visuale alle pecore. È sempre presente l'altura con il monumento funebre ad Anchise sullo sfondo. Sull'estrema destra due uomini si dedicano ad arrostire vivande, probabilmente per il sacrificio, il che potrebbe in qualche modo spiegare la mancanza di un animale per specie.

La c. 111r presenta una miniatura posta in apertura di pagina, subito dopo il v. 288 del *verso* della carta precedente e di formato particolarmente grande rispetto alle altre, tanto che viene seguita da soli 18 righi di scrittura. Vi viene raffigurata l'inizio della gara con le quattro navi menzionate nel testo per celebrare i giochi funebri per Anchise, nel momento in cui ne viene dato segnale dell'inizio con il suono della *clara tuba* (v. 139) da parte dei Troiani presenti in un folto gruppo sulla riva. Quindi, sebbene l'episodio nella sua totalità si concluda al v. 285 e quindi la miniatura sia posta dopo l'intera sezione dell'*Eneide* a questo momento dedicata, il momento raffigurato si riferisce in maniera più stringente ai vv. 105-141. Probabilmente una delle isole o scogli presentati nel mare rappresenta la *meta* menzionata da Virgilio; sull'altra riva a

[32] Cfr. P. Vergilius Maro, *Aeneis*, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum Et Romanorum*, ed. G. B. Conte, De Gruyter, 2005, V 96.

sinistra sono presenti due uomini a terra, anch'essi con un corno. Enea si trova dall'altro lato, riconoscibile per la presenza dell'elmo[33].

Alla c. 112v è presentata l'illustrazione che riguarda la corsa a piedi dei vv. 286-333, quasi ad inizio pagina e dopo il v. 367. L'intero episodio si conclude al v. 361, ma nella scena è raffigurato sulla destra il momento in cui Niso, altrimenti vincitore della gara, scivola a terra su una macchia del sacro sangue (qui non presente) di un animale sacrificale che aveva macchiato il terreno, ma prima di rialzarsi e di opporsi a Salio per permettere la vittoria di Eurialo. Gli altri tre corridori sono raffigurati nell'atto di sorpassarlo. La scena segue il testo anche nella resa quasi curva degli alberi, i quali formano una sorta di anfiteatro in una pianura erbosa che permette agli eroi collocati a sinistra di assistere alla corsa. Sullo sfondo la consueta collina. Verso il centro della miniatura un folto gruppo di uomini, tra cui Enea con l'elmo e Aceste, rappresentato con la barba e il cappello come nella miniatura precedente, indicano la scena.

Alla c. 114v la miniatura tabellare è quasi al centro della pagina, dopo il v. 484, ovvero dopo la sezione in cui viene descritta la gara di pugilato dei vv. 362-484. Sullo stesso sfondo del promontorio la folla di Troiani assiste alla gara, che tuttavia è distinta in due momenti: prima Darete si presenta come sfidante per la gara, in presenza dei doni che Enea, presente nel gruppo, fa recare da un altro troiano che, al centro, tiene parte del bottino ben visibile nelle mani. Saranno offerti al vincitore un elmo dorato, una spada e un torello. Poco più a destra lo stesso Darete, sconfitto dall'anziano ma esperto Entello, che ha raccolto la sfida dopo aver esitato, ha già un ginocchio a terra, probabilmente in riferimento alle *genua aegra* del v. 468 che l'eroe troiano trascina pesantemente quando viene condotto via dai compagni. Courcelle[34] interpreta la scena di mezzo come quella

[33] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 238 sostiene sia uno degli uomini dell'altra riva, che però non presentano nessun attributo in tal senso.
[34] Ibid.

in cui Entello ottiene i suoi doni e fracassa la testa del toro. Tuttavia, non verrebbe così rispettata la sequenza cronologica. La scena sembra oltretutto più simile a quella in cui i doni vengono proposti da Enea, anche perché nei vv. 471-472 viene specificato che i Troiani *galeamque ensemque uocati* / *accipiunt, palmam Entello aurumque relinquunt*, mentre qui Enea sta offrendo l'elmo e la spada. Un'altra considerazione interessante è che c'è una evidente cattiva interpretazione di cosa siano i *caestus* citati da Virgilio, ovvero i guantoni di cuoio usati nel pugilato: gli eroi sono rappresentati con in mano una sorta di frusta a tre rami, con delle sfere probabilmente di metallo alla fine che interpretano così, fraintendendo il testo, il ferro con cui erano imbottiti quelli di Entello prima che si stabilisca di combattere con cesti uguali. Gli uomini sono nudi.

Alla c. 115v la miniatura tabellare *en bas de page* è dopo il v. 544, con cui termina il racconto della gara di tiro con l'arco (vv. 485-544). Al centro è rappresentato l'albero della nave che Enea ha innalzato e a cui ha legato con una fune una colomba a cui gli eroi devono mirare con le loro frecce. Quella di Ippocoonte si conficca nell'albero, Mnesteo colpisce la corda a cui è legata la colomba, Eurizione colpisce la colomba che già volava via. La freccia scoccata da Aceste - la figura vicina ad Enea sulla sinistra, coronata e barbuta - prende fuoco tra le nuvole, nel cielo. L'illustrazione segue attentamente il testo, con la folla di Troiani a sinistra, tra cui Enea riconoscibile dell'elmo, e i tre eroi sfidanti a destra, sullo sfondo del consueto promontorio.

Dopo il v. 603 nella pagina precedente, alla c. 117r la miniatura tabellare in alto mostra l'ultima delle scene che si riferiscono ai giochi funebri in onore di Anchise. Ascanio guida la parata dei giovani Troiani a cavallo dei vv. 545-603. I giovani cavalieri sono mostrati in gruppi di tre per fila, mentre Ascanio è solo al centro della scena e i Troiani sulla destra osservano la parata che sfila in primo piano, in orizzontale e con il consueto sfondo paesaggistico.

L'ultima miniatura del V libro è posta quasi in fondo alla pagina alla c. 119v, dopo il v. 761, e rappresenta un altro episodio notevole del libro: quello in cui Iride, inviata da Giunone, infiamma gli animi delle donne troiane spingendole a incendiare le navi per potere interrompere la loro infinite peregrinazioni. Iride è al di sopra dell'arcobaleno che discende dal celo sulle navi troiane, incendiate dalle donne troiane che sulla riva alzano le mani al cielo, e sembra star tornando verso il cielo. Sopraggiungono intanto i Troiani, tra cui Enea, ad osservare l'incendio delle navi (vv. 604-684). L'evento prodigioso della trasformazione delle navi in Ninfe per volontà di Cibele sembra tuttavia reso in maniera differente: dal cielo sembra cadere la pioggia, in forma di pallini bianchi così come nella miniatura del *coniugium* di Enea e Didone, come se l'esito fortunato della vicenda fosse dovuto a una pioggia che spegne le navi incendiate.

Come già fatto osservare, la miniatura posta alla fine del V libro da Courcelle è in realtà quella iniziale e, mentre viene da lui riferita all'episodio successivo a quello di Iride per la presenza dei Troiani e delle donne troiane, è tuttavia evidente che da lontano una casa (o reggia) bruci e sembrerebbe senza dubbio un riferimento alla pira di Didone, come anche in altri casi simili.

Libro VI

Alla c.122r, dopo l'iniziale dorata decorata a bianchi girari dell'inizio dell'*argumentum* della pagina precedente, la miniatura tabellare presentata in principio di pagina è contornata da una cornice, a sinistra, che presenta elementi fitomorfi e zoomorfi, tra cui un pavone dalla lunga coda dorata con occhi blu.

La scena rappresenta lo sbarco dei Troiani a Cuma, in apertura del VI libro: le navi con il consueto vessillo dell'aquila nera sono nel mare e i Troiani, in gruppo al centro della miniatura, sono sbarcati; Enea, isolato a destra, si è recato più in là – e non su un'altura - dove incontra la Sibilla presso il tempo di Apollo, rappresentato come un edificio ottagonale con una cupola dorata e una grande porta d'oro, con un frontone impercettibilmente decorato con figure umane. Sullo

sfondo è visibile una città dagli alti tetti appuntiti. Si tratta dei vv. 1-13. La Sibilla è rappresentata come una donna dai capelli lunghi e dalla lunga tunica arancione, al cospetto della quale Enea solleva le mani.

Come anticipato, ritroviamo qui un'iniziale illustrata che rappresenta un episodio del V libro invece che del VI: all'interno della grande "S" decorata la flotta troiana con il vessillo dell'aquila nera nella parte superiore della "S" procede la navigazione tranquillamente, mentre nella parte inferiore Palinuro cade dalla poppa e sprofonda nel mare, lui che aveva salvato la nave di Enea nella tempesta, ma era stato questa volta troppo confidente nel mare e nel cielo sereno. Oltre allo spostamento dell'episodio rispetto alla sua collocazione naturale (si trova infatti raccontato nei V libro nei versi finali, vv. 833-871) è un elemento notevolmente interessante anche il fatto che lo stesso spostamento sia presente nel manoscritto del XII-XIII secolo della Bibliothèque Nationale de France, latin 7936. Anche lì, infatti, l'episodio di Palinuro compare nell'iniziale[35] del VI libro in maniera abbastanza inspiegabile, dato che tutte le altre iniziali illustrate di quel manoscritto si riferiscono tendenzialmente ai primi versi del libro e non verrebbe quindi in soccorso nemmeno l'identificazione con Miseno che è proposta da Avril[36]. Miseno, ritrovato sulla costa nella vignetta successiva, appare peraltro in abiti totalmente diversi: nell'iniziale magenta, nella miniatura successiva blu.

Dopo il v. 148 del VI libro, la c. 124v mostra quasi al centro una miniatura tabellare con la rappresentazione del ritrovamento del cadavere di Miseno, citato

[35] Alla c. 43ra; nei primi righi di scrittura della colonna della pagina del manoscritto francese viene appunto raccontato l'episodio finale del V libro relativo alla morte di Palinuro, che quindi si trovano visivamente vicini all'iniziale istoriata, sebbene essi si riferiscano ancora al libro precedente. Questo potrebbe aver influenzato - se non si ipotizza l'esistenza di un modello prettamente virgiliano che sembrerebbe escludersi nel caso di questo codice, caratterizzato da riadattamenti di scene bibliche - la scelta dell'episodio da raffigurare nell'iniziale.

[36] Cfr. F. Avril, *Un manuscrit d'auteurs classiques et ses illustrations*, in *The Year 1200. A Symposium*, New York, 1975, pp. 261-282 alla p. 264.

proprio nei versi immediatamente seguenti dalla Sibilla e ritrovato da Enea ed Acate sulla riva al loro ritorno (vv. 149-174). È rappresentata la riva di Cuma, con la presenza della flotta sulla costa e di un folto gruppo di Troiani che lì ritrovano il cadavere di Miseno, vicino al quale è sdraiata a terra la tromba, mentre Enea e Acate sulla destra ridiscendono dal tempio di Apollo dove hanno parlato con la Sibilla. Sono presentati dinanzi a una fitta selva, tra i rami superiori della quale è già visibile un gruppo di foglie dal colore dorato: è il ramo d'oro che l'eroe dovrà trovare per recarsi negli Inferi.

Il paesaggio della miniatura seguente, in *bas de page* della c.126r, è lo stesso di prima e rappresenta due momenti strettamente legati dalle parole stesse della Sibilla: i funerali di Miseno e la scoperta del ramo d'oro, citato per la prima volta dalla Sibilla nei vv. 140-144. Durante i preparativi per il funerale di Miseno Enea, rappresentato sia al centro insieme ad Enea sia sulla destra in disparte, tra gli alberi, ritrova il ramo d'oro che gli permetterà di discendere agli Inferi (vv. 175-211) e lo stacca, mentre sulla costa sono svolti i riti funebri per Miseno con una grande pira accesa sull'altare, dove i Troiani ammassano il legno che stanno tagliando e raccogliendo dagli alberi del bosco come mostrato tramite due uomini con le asce sollevate vicini al primo albero della selva (vv. 212-235). Le navi troiane sono nel mare sulla sinistra, con il consueto vessillo dell'aquila nera. La miniatura è collocata proprio dopo il v. 235.

In apertura della c. 127v la miniatura tabellare posta dopo il v. 294 della pagina precedente presenta il momento dell'ingresso nell'Ade dopo i riti descritti nei vv. 236-263. È presente anche un riferimento ai versi precedenti nella parte sinistra della vignetta, dove, oltre allo sfondo del mare e delle navi ancorate sulla riva, è visibile la tomba di Miseno dei vv. 232-235, nera e con un bassorilievo che rappresenta due trombe incrociate.

Sulla destra sono disegnati gli animali sacrificali che la Sibilla aveva richiesto ad Enea per l'ingresso negli Inferi: i tori menzionati al v. 243 e un

animale più piccolo dal manto nero e con le corna, probabilmente l'*agna* del v. 249. È presente anche l'altare fumante posto all'ingresso dell'antro scuro per il re infernale. Nel laghetto rappresentato verso sinistra in primo piano sono caduti tre uccellini gialli, morti: è il riferimento all'alito pestilenziale dell'Averno, al di sopra del quale gli uccelli non possono volare.

Poco più in là rispetto alle vittime sacrificali la Sibilla conduce Enea all'interno della voragine che si apre nella roccia di una collinetta, immaginata come ingresso negli Inferi. È rappresentato anche Acate che fa da compagno dell'eroe, benché secondo il testo virgiliano non accompagni Enea nel suo viaggio nell'Ade. Una possibile causa di questo grave fraintendimento del testo dell'Eneide potrebbe essere contenuta in *Aen*. VI 258-259, in cui la Sibilla fa riferimento ai *profani* lì presenti che si sarebbero dovuti allontanare. Alcuni hanno inteso che in questo luogo Enea fosse assistito dai compagni[37], e in particolar modo da Acate che lo aveva accompagnato anche precedentemente in molte occasioni, sebbene anche in questo caso bisognerebbe considerare quanto l'invito della Sibilla sia proprio quello di far allontanare tutti non solo dall'ingresso degli Inferi, ma addirittura dal bosco sacro, per permettere a lei sola ed Enea la discesa nel mondo infernale. Acate accompagnerà Enea anche in tutte le miniature seguenti del VI libro. La Sibilla e Enea indicano la voragine nera descritta bene nell'*Eneide* come scura e maleodorante, Acate ha lo sguardo rivolto in alto e la bocca semiaperta in un segno di disgusto che probabilmente allude proprio al cattivo odore dell'Averno.

Non viene fatto alcun riferimento visuale ai vv. 264-294 che precedono immediatamente la miniatura e in cui il testo virgiliano descrive il vestibolo dell'Ade, non rappresentato quasi in nessuna miniatura della tradizione iconografica dei manoscritti virgiliani; qui viene preferita la scena dell'ingresso

[37] Virgilio, *Eneide*, E. Paratore (a cura di), Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, 2008, vol III, p. 249.

nel regno dell'Oltretomba. Nella miniatura successiva ci troviamo già in presenza dell'Acheronte e di Caronte.

Quasi cento versi dopo, ovvero dopo il v. 383 e alla c.129r, compare circa al centro della pagina una miniatura tabellare che mostra gli episodi raccontati nei vv. 295-383: l'arrivo all'Acheronte, l'incontro con Caronte e con Palinuro. Il paesaggio è arido, ma non particolarmente scuro né cupo, piuttosto sui toni del marroncino. Come nelle miniature seguenti ambientate nel mondo dell'aldilà, nella parte superiore della vignetta la volta di una roccia sulla cui parte superiore c'è dell'erba verde separa il mondo degli Inferi dal nostro. Il riferimento al mondo infernale caratterizzato da elementi rocciosi si trova anche in un parallelo interessante nella raffigurazione dell'*Inferno* dantesco[38]. La miniatura è divisa in due parti dall'Acheronte che scorre al centro. Nella parte sinistra Enea, Acate e la Sibilla (questa volta vestita in blu, come nella miniatura precedente e in tutto il viaggio infernale) incontrano una piccola anima nuda che si inginocchia e si è allontanata dal più folto gruppo delle anime ammassate e irriconoscibili che si accalcano sulla riva: è con tutta probabilità Palinuro che chiede all'eroe sepoltura (vv. 381-383). Più in là Caronte, menzionato prima (vv. 298-304), ma in effetti più lontano rispetto a Palinuro che è ancora sulla riva degli insepolti.

La rappresentazione di Caronte non rispetta esattamente il testo virgiliano, benché generalmente le miniature del manoscritto siano piuttosto precise nel rigore descrittivo. Piuttosto che come un anziano dall'incolta barba bianca e dal mantello sporco, appare come una divinità nel pieno delle forze, con barba e capelli castani e con i muscoli ben visibili sul torace e un mantello quasi regale color magenta. Tiene tra le mani un grosso bastone usato come *contus*. L'influsso

[38] P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton University, 1969, vol II, tavv. 266b 267a, come già notato in Haffner, *Die Bibliothek*, op. cit., p. 126 nota n° 49, in cui viene specificato anche che la presenza di Acate e quindi di due personaggi scortati negli Inferi dalla Sibilla non sembrerebbe poter avere una ascendenza dantesca.

per una rappresentazione di una figura così vigorosa e divina potrebbe venire in realtà dallo stesso testo virgiliano, dove al v. 304 Virgilio scrive che "*iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus*".

Sul *verso* della stessa carta, c. 129v, è raffigurata una miniatura molto ravvicinata alla precedente rispetto allo standard del manoscritto, collocata dopo il v. 414, ovvero dopo l'episodio in cui Caronte, alla vista del ramo d'oro, accoglie Enea sulla sua barca. La miniatura rappresenta invece gli episodi immediatamente successivi: l'incontro con Cerbero dei vv. 415-423 e con Minosse dei vv. 431-433, rispettivamente sulla sinistra e sulla destra della vignetta. Le figure della Sibilla, di Enea e di Acate sono ripetute per due volte, una volta dinanzi al cane a tre teste che poco ha dell'*ingens* della descrizione virgiliana, ma presenta tre teste sostenute da tre colli, uno sguardo molto aggressivo e una lingua rossa serpentina; la Sibilla gli porge l'*offa* drogata – una per ogni mano - e Enea si nasconde dietro la profetessa. Sullo sfondo lo stesso cane, assopito, viene riproposto una seconda volta per indicare il momento in cui *fusus humi totoque ingens extenditur antro* (v. 423), sebbene anche qui abbia poco della grandezza e del terrore che dovrebbe ispirare: ha in ogni caso un pezzo della focaccia della Sibilla tra una delle fauci, quella già assopita e poggiata sul terreno.

Più in là i tre visitatori dell'Ade superano, sulla destra, una figura mostrata sullo sfondo: Minosse, seduto in abiti regali su un trono di legno e con lo scettro in una mano e la corona sul capo – anche lui in forma quasi divina come Caronte, anche se ha al contempo l'aspetto dell'uomo di legge o del sapiente - giudica dal suo trono sette anime, rappresentate nude e immerse per metà nella terra mentre sollevano le mani in segno di supplica. Le tre figure di Acate, Enea e della Sibilla sono rappresentate quindi due volte in primo piano, ma la seconda, mentre proseguono nel loro viaggio, Enea sembra rivolto verso alcune delle anime sullo sfondo. La miniatura potrebbe ricordare, per struttura, quella corrispondente del

Virgiliano Vaticano, in cui, come qui, Cerbero è rappresentato nella porzione inferiore della miniatura e Minosse in quella superiore.

I vv. 440-476 riguardano l'episodio illustrato nella miniatura seguente alla c. 131r, posta subito dopo i vv. 475-476 con cui inizia la pagina. Lo stesso paesaggio arido e roccioso fa da contorno, la stessa roccia in alto separa il regno degli Inferi dalla luce; due gruppi di anime sono rappresentate sulla sinistra e in fondo. Tra Acate ed Enea, in primo piano, una piccola anima nuda rappresenta, più che Didone, Deifobo, dato che sembra presa nel gesto di parlare con l'eroe troiano, in opposizione ai versi virgiliani in cui la donna tiene gli occhi fissi al suolo e non risponde alle parole di Enea, rifugiandosi presto nell'ombra del bosco (qui non raffigurato) dove la accoglie il primo marito Sicheo. Intanto la Sibilla indica con la mano quello che è ancora da visitare e che è mostrato di scorcio nell'estrema destra della miniatura. La raffigurazione dovrebbe riferirsi ai vv. 538-543, in cui la Sibilla, dopo l'incontro con Deifobo, sprona Enea a riprendere il cammino che si biforca: nelle sue parole indica a destra Dite, a sinistra l'empio Tartaro. Nella miniatura i due scorci all'interno delle rocce infernali mostrano, però, sulla sinistra un edificio circondato da triplici mura, che nell'*Eneide* è il luogo riservato agli empi (secondo i vv. 549-550), ovvero il Tartaro: sia le tre mura che l'alta torre dal colore ferreo (*stat ferrea turris*, v. 554) sono elementi visuali ripresi dall'*Eneide*, ma probabilmente il colore è influenzato anche dalla città di Dite dantesca (*le mura mi parean che ferro fosse*, *Inf.* VIII 78). Anche l'elemento del fuoco, mostrato nella miniatura attorno alle mura e alla torre ad avvolgerle dal basso, è comune alle due descrizioni: *vermiglie come se di foco uscite* (*Inf.* VIII 72), mentre il Flegetonte avvolge l'Inferno virgiliano *flammis* […] *torrentibus* (v. 550). Il paesaggio scuro e cupo degli Inferi si apre sulla destra in uno scorcio che mostra tramite un'arcata il cielo luminoso e gli alberi dei Campi Elisi, dove sono diretti Enea e la Sibilla dopo essere passati *Ditis magni sub moenia* (v. 541).

La miniatura seguente si trova subito dopo il v. 554 che conclude il *recto* precedente, alla c. 132v, ovvero subito dopo la descrizione dell'alta torre di ferro che svetta nell'aria e immediatamente prima della menzione di Tisifone del v. 555. Proprio Tisifone nella descrizione virgiliana è mostrata al centro della miniatura mentre protegge il luogo dall'alto della torre infernale, riproposta come nella miniatura precedente ma questa volta al centro della scena, più grande dato che Acate, Enea e la Sibilla presenti sulla sinistra si sono ad essa avvicinati. Il riferimento testuale è ai vv. 552-572. Seguendo alla lettera il testo virgiliano, Tisifone ha una frusta (*accincta flagello*, v. 570) che nella miniatura è triforcuta e infuocata; i suoi capelli sono formati da serpenti dorati, un'eco del *toruos sinistra*/ *intentans anguis* (vv. 571-572). Intorno alle mura il Flegetonte avvolge tutto con le fiamme, che circondano la stessa Tisifone. La porta al centro della torre sembra di ferro con borchie che richiama il metallo durissimo dell'*adamans* del v. 552, riferito alle due colonne che la incorniciano. Tisifone sembra quasi fuoriuscire dalla stessa miniatura, il cui contorno dorato termina al livello della torre da cui la Furia emerge insieme al fuoco alla sommità della torre con le spalle e la testa, complessivamente molto più grande nell'aspetto dei tre personaggi sulla sinistra.

Alla c. 134r, tralasciando completamente la rappresentazione delle pene che gli empi devono subire, descritte dalle parole della Sibilla, da Salmoneo ai Lapiti, da Issione a Piritoo, l'eroe troiano, sempre accompagnato anche da Acate nelle miniature del VI libro, avanza insieme alla Sibilla verso le mura dei Campi Elisi. È ancora visibile parzialmente a sinistra l'alta torre circondata dalle tre mura, verso cui è rivolto Acate che con un gesto di terrore solleva le braccia in aria. La Sibilla invece indica ad Enea la prossima tappa e le mura – marroncino chiaro - costruite dai Ciclopi che circondano i Campi Elisi visibili sulla sinistra. Qui sono nuovamente rappresentate le tre figure, Acate e la Sibilla fermi dinanzi al fiume, mentre Enea si asperge di acqua fresca, secondo la descrizione dei vv. 628-636 (con l'ovvia eccezione della presenza di Acate). All'interno delle mura dei Campi

Elisi, fuori dalle rocce infernali, sono già visibili gli alberi e la terra sotto un cielo limpido e una porta di accesso dorata con colonne e frontone. La miniatura è posta in alto dopo un solo verso, ovvero il v. 636 in cui Enea si cosparge d'acqua fresca e colloca il ramo sulla soglia, a cui nella miniatura non è ancora giunto perché un tratto di strada separa il fiume da essa.

Finalmente Enea rincontra Anchise, nella miniatura seguente alla c. 134v, ovvero alla pagina immediatamente successiva, questa volta *en bas de page* e più piccolina rispetto alle altre miniature, dopo 23 righe di testo. Si tratta di una sezione del codice particolarmente densa di raffigurazioni, dato che anche alla c. 135r è presente una terza miniatura immediatamente dopo questa. Qui, dopo il v. 678 e subito prima della menzione di Anchise, un *locus amoenus* interno alla cinta di mura è un'oasi di pace in mezzo al dolore e al terrore degli Inferi: all'interno dei Campi Elisi rappresentati in forma di giardino felice sono raffigurate tante anime intente alle più disparate attività: due anime in primo piano a sinistra si sfidano nella lotta, un gruppo danza tenendo il ritmo con le mani (e non *pedibus*, più difficilmente rappresentabile), un altro suona strumenti musicali, in accordo ai vv. 642-647. Pascolano gli *equi* (v. 653), non più in assetto di guerra; sono raffigurati i carri dorati ormai inutili e le armi rappresentate da elmi e scudi (653-655), tutti oggetti che le anime continuano ad amare una volta coperte dal terreno della morte. Insieme all'intera scena raccontata nei versi che precedono la miniatura, vv. 637-678, anche i seguenti sono qui raffigurati grazie alla presenza di Anchise: in basso il gruppo di Enea, Acate e la Sibilla incontrano il vecchio uomo dalla testa coperta da un copricapo e un velo bianco Il padre e il figlio aprono le braccia per quell'abbraccio che non potrà esserci, ma è la Sibilla al centro tra loro due, più vicina al padre dell'eroe. Anchise sembra mostrare ciò che sta guardando, ovvero la pianura verdeggiante a destra della miniatura, dove scorre il fiume Lete, ma non sono presenti le anime citate nell'*Eneide*. L'intero episodio si trova ai vv. 679-702 del VI libro dell'*Eneide*.

Alla c. 135r, subito dopo la rappresentazione della precedente miniatura in *bas de page*, compare in alto senza alcun verso frapposto tra le due l'ultima miniatura del VI libro dell'*Eneide*. Si tratta di un fenomeno che compare solo in questo caso all'interno del codice, probabilmente per l'importanza e la centralità data nelle intenzioni del committente o di chi ha progettato il manoscritto all'episodio in cui Anchise spiega il destino delle anime a partire dal v. 703 fino all'episodio finale del VI libro dell'uscita dagli Inferi, anche qui rappresentato. La vignetta, particolarmente grande nel formato e seguita da soli 15 righi di testo, mostra infatti vari momenti del racconto; tuttavia pone dei problemi interpretativi. La figura con cui i tre turisti degli Inferi parlano dovrebbe essere a rigore quella di Anchise e viene così interpretata anche da Courcelle[39]; tuttavia essa da un lato non mostra alcuna somiglianza con il padre di Enea come rappresentato nell'illustrazione a c. 134v, dall'altro non mostra alcun segno distintivo della sua anzianità. Poco più in là è mostrato lo stesso gruppo, e la figura dai capelli corti e neri sembra indicare la folla di anime - ben otto - che si bagnano nel fiume che separa i quattro personaggi principali dalla porta d'avorio. Oltre il Lete, rimane all'interno del recinto dei Campi Elisi solo la quarta figura enigmatica, mentre Acate ed Enea si dirigono alle navi ormeggiate e la Sibilla al tempio di Apollo sullo sfondo, sebbene la cosa non venga esplicitata nei versi finali del VI libro, ma si specifichi soltanto che Enea – da solo – piega verso le navi troiane. Nella quarta figura rappresentata all'interno del recinto dei Campi Elisi sarebbe possibile vedere la figura di Marcello, nominata alla fine della carrellata di anime riguardante la storia romana: tuttavia Marcello non dialoga in alcun momento con Enea come sembra fare il personaggio qui rappresentato; rimane pertanto il dubbio sul perché rappresentare un Anchise in questo modo, soprattutto dato che nella raffigurazione precedente compariva secondo un canone più comprensibile per la figura di un anziano. Il riferimento potrebbe

[39] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 241.

essere, tuttavia, a una nuova possibile reincarnazione di Anchise, che tuttavia non è affatto suggerita dal testo virgiliano.

Libro VII

Alla c. 139r, quasi al centro della pagina e dopo la fine dell'*argumentum* del VII libro che presenta la consueta iniziale decorata a bianchi girari e in oro, la miniatura è seguita immediatamente dall'iniziale "T" istoriata del libro. Alla sinistra una cornice fiorita dove un pavone tiene nel becco il bordo dorato della miniatura. La "T" mostra Enea e altre tre figure, di cui una accanto a lui a sinistra e due a destra, che sollevano le mani in atto di preghiera con la testa sollevata verso il cielo alla presenza di un tumulo di terra; si tratta dell'illustrazione dei funerali di Caieta (vv. 1-6) senza che il corpo venga mostrato (come ad esempio nel manoscritto 7936 della BNF). L'iniziale, quindi, riprende come in altri casi i versi iniziali del libro.

La miniatura presente al di sopra, nello stesso *recto*, illustra un'altra vicenda presente nella parte iniziale del libro, ovvero la navigazione lungo i lidi della terra di Circe (vv. 10-24). Una città fortificata con torrioni di cui uno abitato da tre figure è mostrato sulla sinistra, rappresentazione della casa superba della figlia del Sole; una delle figure che animano la scena dall'alto della fortificazione, probabilmente Circe incoronata, indica sulla destra le grandi gabbie con gli animali in cui la maga aveva trasformato gli uomini con la sua arte magica: due leoni, un altro felino e probabilmente porci setolosi o orsi e lupi a cui fa riferimento il testo. Sullo sfondo il dettaglio delle navi che sfiorano la costa ma proseguono il viaggio senza ostacoli grazie a Nettuno propizio.

Alla c. 141r la miniatura compare dopo il v. 106 quasi al centro della pagina. La vicenda rappresentata è quella raccontata nei versi precedenti proprio fino al v. 106, dal prodigio dell'alloro di Latino all'oracolo di Fauno. A sinistra, all'interno della loro reggia, il re Latino, Amata e Lavinia, riconoscibili perché incoronati, insieme a un indovino con un copricapo e una veste lunga, stanno di

fronte all'alloro sacro da cui si diceva che i Laurenti avessero avuto il loro nome, dove si verifica uno dei due prodigi raccontati nell'episodio, ovvero quello per cui un gruppo di api in sciame rimane sospeso da un ramo dell'alloro. Poco più in là, al centro della scena, Latino e Lavinia offrono un sacrificio rappresentato dall'altare all'interno del quale brucia una fiamma, assomigliante a un piccolo tempietto per la sua forma ad edicola. Sulla destra Latino è disteso in un paesaggio bucolico: infatti l'oracolo di Fauno - il padre di Latino con le sue doti profetiche - poteva essere consultato da un sacerdote che si distendesse sulle pelli di pecore sacrificate a quel fine nel buio della notte, dopo essersi addormentato. Puntualmente, Latino è rappresentato incoronato durante il suo sonno lungo un ruscello che sgorga dalla collina al di sotto di un antro, avvolto in una mantellina di pelle animale e sdraiato su pelli.

Dopo il v. 285 della c. 144r, in *bas de page*, una miniatura che riassume più episodi che sono raccontati ai vv. 107-134 e 192-285. Sullo sfondo di un lido con le navi ormeggiate alla foce del Tevere i Troiani, in numero di sette, sono seduti sulla riva e alle prese con un banchetto: si tratta del momento in cui si avvera la profezia di Celeno, riconosciuta nelle parole scherzose di Ascanio che nota che per la fame gli eroi hanno mangiato anche le mense. Infatti poco più in là Enea, in mezzo a un gruppo di compagni, spiega il senso di quel momento riconoscendo finalmente che quella è la terra dovutagli dai fati e il momento di quella incredibile fame sua e dei suoi che li costringe a mangiare le mense è l'ultima fatica delle loro peregrinazioni - a cui seguirà quella delle guerre. Sulla destra, l'altra vicenda qui rappresentata è quella della delegazione dei Troiani inviati da Enea al re Latino, incoronato e seduto sul trono regale al di fuori (e non dentro, come specificato nell'*Eneide*) del palazzo del suo avo Pico, la sua reggia.

Alla c. 147v, quasi al centro pagina, la miniatura compare dopo il v. 474. L'episodio raffigurato è quello dell'alata Furia Aletto inviata da Giunone (vv. 286-340) per gettare la discordia tra gli abitanti del Lazio e i Troiani. In alto la

testa di Giunone sormontata dai serpenti della discordia esce da un grande monte e si rivolge ad Aletto[40]; Aletto raggiunge la soglia di Amata sulla sinistra (vv. 341-372) e, nelle vesti della vecchia sacerdotessa di Giunone Calibe, ovvero nella stessa veste che tradisce il suo essere Aletto, ma con un panno color crema sulla testa, raggiunge Turno dalla destra (vv. 415-474), che è incoronato e sta sulle soglie della casa insieme a un gruppo di Rutuli.

Al centro della c. 150v e dopo il v. 646 viene raffigurato l'ultimo episodio considerato degno di nota del VII libro, ovvero l'uccisione del cervo di Silvia che in altri manoscritti appare come l'episodio più importante del libro tanto da essere raffigurato nell'iniziale istoriata. L'episodio ha un suo ruolo fondamentale nello svolgimento della storia dei successivi libri perché accenderà le rivalità tra i Latini e i Troiani, come mostrato nell'atmosfera di guerra della miniatura in cui sono raffigurati con un unico sfondo più episodi divisi in due livelli, uno superiore e quello inferiore: nel superiore, a sinistra, Ascanio è impegnato nella caccia al cervo insieme a dei cani e colpisce l'animale con la sua freccia (vv.479-499); l'animale raggiunge poco più in là Silvia, che alza le braccia al cielo (vv. 500-504); Aletto emerge da un edificio con la sua testa molto grande e le ali e la lingua serpentina e Tirro, padre di Silvia, sembra spronare probabilmente alla guerra uno dei suoi compaesani (580-510). Quest'ultima figura potrebbe in alternativa rappresentare Turno che sprona i Rutuli prima della scena del cervo,

[40] Ivi, p. 242, in cui Courcelle identifica la figura la cui testa fuoriesce dalla caverna in un monte come quella di Turno; tuttavia Turno sembra essere la figura rappresentata con la corona a destra, avvicinato dalla vecchia sacerdotessa Calibe, né ci sono riferimenti a una caverna da cui l'eroe uscirebbe al mostrarsi della Furia. I serpenti che sono sulla testa sono in realtà quelli che la stessa Aletto ha, che si rizzano alle parole ostili del re rutulo che in un primo momento non vuole accogliere le parole di guerra della finta profetessa, come lo stesso Courcelle osserva in nota evidenziando il controsenso dell'immagine. Anche nell'episodio relativo ad Amata l'ira guerresca che le viene instillata dalla Furia assume la forma di una metaforica vipera che le cinge il collo e i capelli e si insinua sotto le vesti. La testa ornata di serpenti potrebbe essere un'allusione a Giunone che invia la viperina Furia per gettare discordia, dato che anche in altri contesti del codice le raffigurazioni in cui ci sono figure che compaiono in alto nel cielo rappresentano divinità.

dato che viene esplicitamente menzionata Aletto, ma non ritroveremmo più la concatenazione di eventi consecutivi che sono qui rappresentati l'uno alla destra dell'altro. Nella parte inferiore della miniatura sono rappresentati i Troiani il cui capo ha la spada sguainata e i Latini in armi e in assetto di guerra: i primi con lance ed elmi, i secondi con bastoni.

VIII libro

Dopo la lettera decorata in oro (e non a bianchi girari, ma decorata con uno scudo quadrato blu e rosso) dell'iniziale dell'*argumentum* alla c. 153v, come di consueto nel codice appare prima la miniatura d'apertura del libro in *bas de page* e successivamente, alla c. successiva, 154r, un'altra miniatura. Più che rappresentare un momento preciso delle vicende dell'VIII libro, la miniatura sembra più che altro la raffigurazione del luogo che sarà centrale nel libro e che nelle miniature successive, infatti, è ripreso sullo sfondo. Si tratta con ogni probabilità della città di Laurento, presentata in primo piano, su sfondo di colline alberate, fortificata e in fermento: donne e uomini armati di lance si scorgono sui torrioni e sulle mura, in basso a destra sono predisposti i cavalli per la guerra. Sullo sfondo in alto a destra si intravede l'ombra scura di un'altra città, da identificare presumibilmente con la città di Pallanteo dove Enea andrà a chiedere aiuto ad Evandro.

Nel *recto* successivo, c. 153r, la più modesta città che si stende sulle rive del Tevere è vista solo sullo sfondo, in alto a destra, e rappresenta Pallanteo; in primo piano la foce del Tevere e le navi ormeggiate come nella miniatura riguardante l'episodio delle mense, mentre sulla riva una divinità fluviale, raffigurata come un anziano dalla barba bianca, fuoriesce da una delle navi alla foce del Tevere e indica Enea, addormentato sul lido e che secondo i vv. 29-30 stava concedendo riposo alle membra. Si tratta del dio Tevere che appare ad Enea ai vv. 29-65 e gli profetizza la riuscita della sua missione grazie all'alleanza stretta con Evandro e Pallante. Al centro della miniatura, una delle profezie del dio: il luogo dell'arrivo

dell'eroe al luogo assegnato dai fati sarà segnalato da una scrofa bianca che giacerà allattando trenta cuccioli, vv. 43-45, che qui compare insieme ad Enea nera e con dei piccoli maialini neri simili a cinghiali. Su un altare brucia il fuoco, segno del sacrificio che Enea compie per Giunone in ossequio alle parole del Tevere. L'episodio del ritrovamento della scrofa e del sacrificio è narrato ai vv. 81-85. Stranamente, l'iniziale del libro VIII, a bianchi girari, è soltanto decorata in oro con puttini che vi si arrampicano, senza presentare scene di illustrazione del testo, affidata invece alle due miniature in apertura del libro. Una cornice fiorita e con elementi zoomorfi si estende sulla sinistra.

Dopo il v. 125, ovvero dopo l'episodio del sacrificio di Pallante ad Ercole durante il quale Enea si reca dal re arcade, è raffigurato nella miniatura in *bas de page* alla c. 156r proprio il sacrificio che il figlio di Evandro sta compiendo sull'altare che brucia al centro della scena. Sulla riva a sinistra le navi dei Troiani stanno risalendo il fiume verso Pallanteo; più a destra due gruppi di uomini con elmi capeggiati da Pallante a sinistra e Evandro a destra, i quali presiedono al sacrificio insieme ai loro compagni vestiti con tuniche fino ai piedi e un copricapo tipicamente bizantino, che caratterizza una concezione dei costumi dei greci tipica del XV secolo. Sullo sfondo è nuovamente presente la modesta città di Pallanteo.

Alla c. 159v, dopo il v. 312, viene proposta al centro una miniatura in cui Enea è accolto da Pallante. In realtà Enea era giunto durante il sacrificio per Ercole e aveva rivolto per la prima volta la parola a Pallante andatogli incontro dall'alta poppa della nave; successivamente ai vv. 124-125 entrambi sono avanzati nel bosco e giunti al luogo del sacrificio dove era stata stretta l'allenza tra i due popoli in memoria di una antica amicizia, mostrata al centro della miniatura in cui Enea e Evandro stringono il patto (vv. 126-171) e dove Evandro racconta al re troiano l'origine di quei sacrifici, raffigurati in maniera allusiva nella parte destra della miniatura: da un vulcano esce del fumo, allusione al fuoco

che Caco faceva fuoriuscire dalle sue fauci e all'episodio mitologico in cui, rubate le vacche di Ercole e nascostele nella spelonca, quest'ultimo scopre il suo inganno e lo uccide senza pietà (vv. 184-275). A differenza dei Troiani, caratterizzati dall'elmo, gli Arcadi portano ancora il cappello bizantino. In un piccolo riquadro completamente scollegato dal resto della raffigurazione, colorato in blu nella parte superiore del cielo a destra, al di sopra della caverna fumante di Caco, due figure sono sedute l'una di fronte all'altra: si tratta con tutta probabilità di Evandro che racconta dell'episodio di Caco a Enea. Sono raffigurate con lo stesso colore del cielo in maniera plastica, come se fossero in un bassorilievo. Sullo sfondo, il piccolo villaggio modesto sulle rive del Tevere dove sono visibili ancora le navi troiane.

La miniatura successiva compare dopo parecchi versi, alla c. 164v e subito dopo il v. 607. Rappresenta il momento finale del libro in cui il nuovo esercito, unito in battaglia, parte dalla città di Evandro (vv. 585-607) uscendo dalle mura della città, questa volta rappresentata in maniera più imponente e fornita di mura, mentre dall'alto una figura sulla torre e, dalla fortificazione della porta porta, il re Evandro e la regina osservano la folla di uomini e in particolar modo il giovane Pallante (benché non mostrino la corona). Più in là, a destra, Venere vola dal cielo per consegnare, dopo un prodigio mostrato agli eroi e al figlio tra le nuvole del cielo nei versi precedenti, le armi che aveva fatto forgiare da Vulcano (episodio, sembrerebbe, tralasciato insieme a quello del prodigio e a quello del dialogo di addio di Evandro a Pallante) ad Enea (vv. 608-625), che è mostrato chino sui doni appena ricevuti ai piedi di un albero: uno scudo e una corazza. Nel testo virgiliano, a cui si fa qui particolarmente attenzione nel dettaglio, viene citata al v. 616 una quercia sotto cui Venere pone le armi per il figlio. Appena visibili sulla destra, le tende di un accampamento.

IX libro

Dopo la lettera iniziale decorata in oro, blu e rosso con cui inizia l'*argumentum* del IX libro, la c. 167r in fondo alla pagina e alla fine dell'*argumentum* stesso è presentata la prima miniatura del libro, seguita al *verso* successivo dall'iniziale solo decorata a bianchi girari ed oro del libro. Nella miniatura sono raffigurati due episodi, mostrati contestualmente senza rispettare la prassi secondo cui le vicende si svolgono cronologicamente da sinistra a destra. Infatti, l'episodio di apertura del libro è mostrato questa volta a destra: dall'alto del cielo, su un arcobaleno, Iride viene mandata a Turno (vv. 1-22) che solleva le braccia. Al centro, sullo sfondo, viene raffigurato nella forma di una città fortificata l'accampamento dei Troiani, mentre sulla sinistra c'è la scena che si svolge sulla riva, in cui i Rutuli, due dei quali con torce infiammate in mano, tentano di incendiare le navi dei Troiani, le quali sono trasformate da Giove in ninfe e rese eterne secondo una richiesta di Cibele al padre degli dèi (vv. 77-125). Quattro delle navi sono già Ninfe nude che si immergono nel fiume, le navi stanno parzialmente colando a picco e mostrano il consueto vessillo. Alla carta successiva l'iniziale A è solo decorata in oro e con bianchi girari, mentre una cornice fiorita è sulla sinistra insieme ad uccelli decorativi.

Alla c. 170r, verso il centro della pagina e dopo il v. 158, la miniatura presenta sullo sfondo sempre l'accampamento dei Troiani nell'aspetto di una vera e propria città fortificata. Davanti ad esso è rappresentato l'accampamento dei Rutuli dove i guerrieri, mostrati attraverso aperture nelle loro tende, sono stati già uccisi e mostrano i segni del sangue, tranne uno sulla sinistra che sembra dormire, seduto. Eurialo e Niso hanno quindi fatto strage di nemici. L'episodio è quello centrale e più famoso del IX libro, raccontato in questa prima illustrazione che lo riguarda limitatamente alla strage che i due compiono durante la notte ai vv. 314-366, quindi molti versi dopo il luogo in cui è inserita la miniatura, dove è descritto il momento in cui i Rutuli assediano la città. Mancano elementi che facciano riferimento al fatto che l'avvenimento si svolga di notte.

Proprio dopo il v. 366 in cui viene raccontato l'episodio illustrante la miniatura precedente è posta quella successiva, alla c. 173v in *bas de page*. Viene raffigurato a destra il momento più alto del libro e uno dei più celebri dell'intera *Eneide*: la morte di Eurialo e Niso. Le tende non sono più presenti e i due eroi giacciono a terra, feriti a morte, entrambi accanto a un gruppo di cavalieri. Il cavaliere a capo di uno dei due gruppi brandisce una lancia, probabilmente l'uomo riverso a terra è Eurialo verso cui Niso si slancia, fermato dagli altri cavalieri. L'episodio è raccontato nei versi immediatamente successivi, vv. 367-445. Sulla sinistra, invece, un gruppo di soldati si dirige verso la città e due di loro la assediano e pongono una scala sulle alte mura, mentre uomini dalle alte fortificazioni tentano di evitare la scalata lanciando massi, anticipazione dell'episodio raffigurato dopo.

Alla c. 176v, al centro della pagina, la miniatura è posta dopo il v. 524. Vi è raffigurato l'episodio raccontato ai vv. 503-589, ovvero l'assedio del campo troiano. La scena è molto concitata, e molti personaggi vi appaiono: alcuni dall'alto delle mura, da cui alcuni lanciano massi e un soldato usa un arco per tentare di respingere l'assalto dei molti soldati che, sparsi intorno alle mura, cercano di distruggerle; a sinistra gli uomini sono armati con le spade; due soldati al centro provano a salire sulle mura con scale; un gruppo è più in disparte; un cavaliere si lancia al galoppo. Sulla destra, una torre cade tra le fiamme dinanzi a uomini che tengono torce accese, probabilmente capeggiati da Mezenzio che porta tra le mani un pino infiammato.

Libro X

Alla c. 181v la miniatura è in *bas de page*, dopo l'*argumentum* che introduce il libro. Vengono rappresentati due momenti: nella parte superiore è raffigurato il cielo dove, al centro di una conchiglia dorata, il padre degli dèi è a capo del loro concilio. Tra le divinità presenti solo Giove e Mercurio sono riconoscibili in maniera evidente, quest'ultimo per la presenza del caduceo, sulla destra di Giove

insieme ad altre due divinità in vesti rosse; a sinistra altre tre divinità sono al cospetto di Giove, tra le quali si riconosce l'armatura che appartiene probabilmente a Marte, una in rosso e una in verde chiarissimo. Il cielo è pieno di stelle dorate. L'episodio del concilio degli dèi, in cui prendono la parola Giove, Venere e Giunone, è in effetti all'inizio del libro, ai vv. 1-117; probabilmente Venere è la figura accanto a Mercurio, mentre Giunone compare vicino a Marte. In basso viene riproposto l'accampamento dei Rutuli che avevamo ritrovato anche precedentemente, allusione all'assedio della novella Troia nelle parole di Giove.

Al *recto* successivo l'iniziale in oro è decorata a bianchi girari e presenta un puttino a cavallo dell'occhiello della "P"; una cornice sulla sinistra mostra un altro puttino e ripropone lo stemma aragonese.

Proprio dopo il v. 117, ovvero alla fine della sezione dedicata al concilio degli dèi, compare la seconda miniatura del libro X, nella parte superiore della c. 184r, dopo soli tre versi. I Rutuli arrivano in gruppi armati di lance per assediare i Troiani rinchiusi nella loro città fortificata; si distinguono ancora le tende dove sono accampati (vv. 118-119). Sulla sinistra sono visibili le navi ormeggiate sul mare, forse in riferimento all'arrivo degli alleati dei Troiani (vv. 146-214). La miniatura fa quindi riferimento, per ciò che concerne la prima parte in cui la città degli Eneadi è nuovamente assediata, alla porzione testuale immediatamente successiva.

Alla c. 185r la miniatura è presentata dopo il v. 164 e raffigura, nella parte superiore della pagina, la stessa scena di quella precedente, come a volte avviene anche per le iniziali relativamente alla sezione iliadica dell'*Eneide*. Questa volta, tuttavia, gli uomini armati di lance si sono assembrati mentre uno di essi sembra passarli in rassegna; un altro fante ha sguainato la spada in segno di incitamento alla battaglia.

Una scena non molto dissimile, con lo stesso sfondo e le stesse tende, è presentata anche nella miniatura successiva, alla c. 189v che segue il v. 425 in apertura di pagina. Le truppe degli alleati si scontrano in due gruppi, uno a destra e uno a sinistra, variamente disposti a cavallo o a piedi o su un carro. La vicenda segue i vv. 308-361 del X libro. Sullo sfondo una sola nave con le insegne troiane dell'aquila nera.

Alla c. 195r un'altra variazione del tema, questa volta senza la presenza delle tende. La scena secondo Courcelle[41] rappresenta più nel dettaglio gli scontri corpo a corpo e l'episodio della morte di Pallante, una delle figure qui rappresentate, già morto a terra in uno dei duelli tra singoli eroi che sono presentati nella raffigurazione, anche se compare dopo il v. 761 e la morte di Pallante è dei vv. 439-509. La figura vicino a lui, che pone un piede a terra ed è reclinato verso il corpo di Pallante sembrerebbe quella di Turno, che facilita questa interpretazione della scena. Gli altri episodi notevoli a cui potrebbe alludere la raffigurazione sono quelli della morte di Lauso o della morte di Mezenzio, ma la genericità della raffigurazione non rende possibile un'identificazione certa. Dalla cittadina fortificata degli uomini assistono alla scena dalle mura.

Libro XI

Dopo l'iniziale decorata in blu e rosso dell'*argumentum* dell'XI libro la consueta miniatura d'apertura del libro si trova alla fine di esso alla c. 198r. Nella cornice a sinistra un puttino ripropone lo scudo stemmato del manoscritto. L'episodio raffigurato nella vignetta è quello del corteo funebre di Pallante dei vv. 59-99. Enea insieme ai suoi alleati trasporta la lettiga dove è il cadavere del figlio di Evandro, preceduto da due cavalieri che conducono l'elmo e lo scudo dell'eroe defunto e seguito da gruppi di Troiani in lutto. Sullo sfondo è presentata

[41] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 245.

la città fortificata e tre pire sacrificali ardono davanti alle mura. L'iniziale istoriata, una grande "O", presenta Enea che innalza il trofeo di Mezenzio su una grande quercia, vv. 1-58, sebbene l'albero non sembri una quercia imponente. A terra sono presenti lo scudo e la corazza che Enea avrebbe dovuto appendere alla quercia; l'eroe è mostrato in una posa di preghiera con le mani giunte.

Alla c. 202r, quasi all'inizio della pagina dopo i vv. 224-225, un'altra scena della battaglia frequentemente rappresentata nel libro X; sulla destra Latino tiene il suo consiglio seduto su un trono; la scena si dovrebbe svolgere all'interno della sua reggia (v. 234 sgg.) mentre è rappresentata, come nella miniatura che precedentemente raffigura il re seduto sul suo trono, in una scena d'esterno posta oltre le mura della città. Da questa escono schiere armate a cavallo che si dirigono, nonostante i tentativi di Latino, verso altre schiere di cavalieri che tengono dritte le lance, a meno che non possa essere considerato un riferimento agli ambasciatori che portino parole di pace (vv. 330-334).

Quasi al centro è presentata la miniatura alla c. 208v, posta dopo il v. 611. La scena raffigura l'infuriare della guerra dei vv. 596-647, nel momento della battaglia della cavalleria. La città di Latino sullo sfondo lascia intravedere sulla destra due figure femminili, probabilmente Amata e Lavinia, che assistono alla battaglia dall'alto delle mura. Eccezionalmente, sembrerebbe qui presentato in ordine cronologico invertito l'episodio della morte di Camilla, raffigurata allo stesso modo dell'eroina visibile nella miniatura successiva durante le sue imprese. In questa vignetta, la donna è caduta da cavallo, mentre il suo scudo e la sua spada giacciono a terra vicino a lei.

In un'altra scena della concitata battaglia su cui si soffermano quasi tutte le miniature del X e XI libro viste fino ad ora sopraggiunge una nuova figura: quella di Camilla alla c. 212v, in una miniatura successiva al v. 831. La scena tuttavia non raffigura la morte dell'eroina presentata proprio nei versi precedenti quanto,

piuttosto, le sue imprese secondo la descrizione dei vv. 648-654 e successivi. Sulla sinistra, al di sopra di una collina con un albero, Camilla, vestita all'antica, ha un arco nelle mani ed ha colpito un nemico alle spalle. Davanti alla città di Latino gruppi di nemici si affrontano a cavallo e a piedi, armati di lance, in gruppo o singolarmente.

XII libro

Dopo l'*argumentum* del XII libro la miniatura tabellare in *bas de page* che apre l'ultimo libro dell'*Eneide* è presentata alla c. 214r, ma riguarda una vicenda che si trova ai vv. 383-429. Iapige è rappresentato nell'atto di curare la ferita che Enea ha alla gamba in presenza di un gruppo di Troiani, con lo stesso sfondo della città fortificata. Probabilmente lo stesso Enea è rappresentato poco più in là mentre, secondo i versi virgiliani, avido della guerra si prepara subito nuovamente alla battaglia; questa interpretazione sembrerebbe confermata dal fatto che, come nelle parole di Iapige quando si rende conto che il medicamento alla gamba di Enea deriva da un potere sovrannaturale, i Troiani accanto all'uomo inginocchiato e impegnato nel medicamento si affrettano a portare ad Enea le sue armi. Sulla destra della miniatura è rappresentato probabilmente il dialogo tra Turno e Latino alla presenza di Amata e Lavinia dei vv. 1-80: inspiegabile è la figura che si getta a terra come in una supplica, che potrebbe rappresentare Amata se la regina non fosse rappresentata insieme a Latino e Lavinia, incoronata come il marito. Nel *verso* successivo l'iniziale è unicamente decorata con un puttino che abbraccia l'asta della "T" e contornata da una cornice fitomorfa e zoomorfa.

Alla c. 216v, dopo il v. 115 e quasi a inizio di pagina, la miniatura raffigura un'altra scena di combattimento: i Troiani e i Latini si preparano in due schiere a cavallo con lo stesso sfondo della città di Latino e secondo il racconto dei vv. 113-133. Nella schiera di destra è presente presumibilmente il carro di Turno, dorato. Nella città sullo sfondo sono presenti quattro osservatori dalle alte mura.

Dopo il v. 165 la terza miniatura dell'ultimo libro presenta, alla c. 217v, la stessa scena di prima, ma con le schiere che combattono tra loro secondo i versi 216-310.

Alla c. 220r in *bas de page* e dopo il v. 324 il momento raffigurato è quello in cui Turno sul suo carro fa strage di nemici e sembrano riprendersi le sorti dei Rutuli e dei Latini (vv. 324-382). Lo schema della raffigurazione è tuttavia lo stesso e non differisce molto dagli altri, con la città fortificata alle spalle dei nemici che si affrontano in battaglia; la miniatura è abbastanza rovinata nella parte inferiore.

La stessa struttura è presentata anche nella successiva miniatura a c. 223v, dopo il v. 505. Secondo i vv. 564-575 i Troiani rappresentati vicino alle mura della città di Latino vi appiccano il fuoco assalendo i nemici, mentre in primo piano c'è una scena di battaglia simile alle altre. Sulla destra, all'interno della città, sembrerebbe essere raffigurato il suicidio di Amata per impiccagione (vv. 593-603), presente anche sulla porta della città nella miniatura successiva; un uomo dalle alte mura sembra indicare la regina, vestita in rosso, senza corona, che pende di profilo dall'apertura di una finestra ad arco di una casa.

Alla c. 230r l'ultima miniatura del codice: posta dopo il v. 886 che apre la pagina appare abbastanza rovinata, ma con la stessa scena di base. Non poteva che essere raffigurato il momento dell'uccisione di Turno per mano di Enea alla presenza degli eroi Troiani e Rutuli e dei loro alleati in cerchio attorno all'arena centrale. Il momento preciso è quello in cui Turno è inginocchiato e Enea gli affonda la spada nel petto (vv. 926-952). Il sangue scorre copioso a terra e, come scritto nel successivo *recto* alla carta successiva, *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*.

II. 4 València, Biblioteca Històrica Universitaria, ms. 837 (ex 748)[1]

L'ambiente napoletano aragonese rappresenta un terreno particolarmente fertile per ciò che concerne l'illustrazione di manoscritti virgiliani, probabilmente anche in ragione delle molto solide tradizioni culturali legate a Virgilio nel territorio napoletano. Oltre al manoscritto ora a San Lorenzo de El Escorial, appartiene sicuramente allo stesso ambiente un manoscritto "tascabile", tuttora a Napoli, contenente delle piccole miniature a inizio di ciascun libro dell'*Eneide*, il codice IV E 25, oltre ad un altro manoscritto di formato anch'esso "tascabile" e attribuito – unicamente per le miniature realizzate intorno al 1465 – allo stesso ambiente del precedente, conservato a Valenza con la segnatura 768 e un manoscritto conservato a Leida, BPL 6 B; si deve notare, forse, anche qualche influenza nel manoscritto Harley 5261 per l'esperienza del miniatore alla corte aragonese. A questi si va ad aggiungere con ogni probabilità, sebbene parzialmente e con una storia molto complessa, il manoscritto 837 della Biblioteca Universitaria di Valenza[2], scritto in una umanistica del XV secolo, contenente *Bucoliche*, *Georgiche* precedute dagli *Argumenta* pseudo-ovidiani ed *Eneide* preceduta da *Argumenta* pseudo-ovidiani per i singoli libri e dal cosiddetto preproemio "*Ille ego*…". Il manoscritto contiene 39 miniature particolarmente originali per realizzazione e concezione; tra queste ben undici sono a pagina intera. Il codice probabilmente fu inizialmente realizzato a Firenze – o forse Roma[3] - tra gli anni '60 e '70 del secolo e successivamente decorato,

[1] La digitalizzazione del manoscritto si trova all'indirizzo http://weblioteca.uv.es/cgi/view7.pl?sesion=20180208123548239 57&source=uv_ms_0837&div=1.

[2] Cfr. G. Mazzatinti, *La Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli editore, 1897, p. 161, n° 554; T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1947-1952, III, p. 172, J. Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso V de Aragon en Napoles*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, cat. n. 145, pp. 378-387.

[3] L'ipotesi è sostenuta da A. De la Mare che collocherebbe la maggior parte delle miniature a Roma tra gli anni '50 e '60; parrebbe un'ipotesi però rigettata da molti, cfr. A. Wlosok, *P. Virgilio*

almeno in parte, a Napoli[4], sebbene non ci sia accordo tra i vari studiosi sulle fasi e i luoghi di produzioni nelle varie fasi della confezione del codice e altri studiosi abbiano riferito le miniature e la scrittura all'ambiente romano degli anni '60 del secolo[5].

Un'ipotesi accettata da alcuni è quella secondo cui il codice sarebbe stato inizialmente realizzato dall'oratore aragonese Marino Tomacelli o Tomacello. Si trattava di un importante mediatore tra la cultura napoletano-aragonese e la dinastia dei Medici, legato di Ferdinando I a Firenze, che fu probabilmente committente di molti manoscritti per la corte aragonese, soprattutto di classici come Cicerone, Livio, Cesare, Tacito, Sallustio[6] e forse anche copista di qualcuno di essi. De Marinis riferisce di un pagamento all'oratore della corte aragonese risalente al 28 novembre del 1471 e relativo a un'opera virgiliana con *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*. La cedola di pagamento potrebbe riferirsi al nostro codice ed è generalmente interpretata come tale. Quindi, l'iniziale confezione del codice sarebbe da ascriversi al periodo della sua permanenza a Firenze dalla metà del XV secolo, sulla base non solo di motivazioni paleografiche e codicologiche, nonché sulla tipologia del frontespizio forse eseguito a Firenze[7], ma anche per la presenza della citata cedola di pagamento che potrebbe riferirsi al nostro manoscritto[8]. In ogni caso, il manoscritto fu

---

Marón, Bucólicas, Geórgicas, Eneida: comentario al facsímil del códice de Virgilio ms. 837 de la Biblioteca de la Universitat de València, Valencia, Vicent Garcia Editores, 2001, p. 49 n. 116 e p. 55 n. 134.

[4] Cfr. *The painted page: Italian Renaissance book illumination, 1450-1550. Exhibition catalogue of Royal academy of arts, London, 27 October 1994-22 January 1995, the Pierpont Morgan library, New York, 15 February-7 May 1995*, J. J. G. Alexander (a cura di), Munich, 1994, p. 112.

[5] Per un riassunto della questione, cfr. Wlosok, *Comentario*, op. cit., pp 36-43 nella ricostruzione di F. Gimeno Blay e M.C. Petrillo, *Le miniature del Virgilio Aragonese della Biblioteca Universitaria di Valenza*, Firenze, S. Olschki editore, 2006, p. 22.

[6] T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1947-1952, II, p. 256, doc 393; cfr anche Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 37.

[7] Cfr. M. C. Petrillo, *Le miniature*, op. cit., pp. 10-21.

[8] Cfr. De Marinis, *La biblioteca napoletana*, op. cit., p. 256, citato anche in Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 36 e nell'articolo di M. C. Petrillo di cui si fornisce sopra il riferimento bibliografico.

probabilmente portato a Napoli negli anni ’70. Parte delle miniature fu forse eseguita nella capitale del regno aragonese e alcune illustrazioni sarebbero testimoni di una concezione artistica vicina ad altri manoscritti miniati per Alfonso il Magnanimo.

Sebbene non siano di per sé molti, in considerazione della relativa esiguità di manoscritti illustrati virgiliani, soprattutto di quelli che abbiano un ciclo più corposo, è chiara la presenza di un interesse particolarmente forte testimoniato in quegli anni, non si sa con certezza se influenzato o meno dalla riscoperta del Virgilio Vaticano[9], dato che dei soli quattro manoscritti che contengono un ciclo illustrativo più esteso in tutta la tradizione di cui ci siamo occupati due provengono o sono connessi a questo stesso contesto della Napoli aragonese dell’ultimo trentennio del XV secolo, per non considerare la produzione di altri manoscritti virgiliani miniati che contengono un ciclo illustrativo meno esteso come il citato 768 di Valenza. Nonostante in molti abbiano evidenziato come non ci siano delle influenze dirette sull’iconografia dei manoscritti miniati del Quattrocento (né in quelli precedenti) da parte del Virgilio Vaticano, nel caso del nostro codice almeno un caso risulta particolarmente sospetto, ed è quello della raffigurazione del *uestibulum Orci* presente nel Vaticano, tema che, significativamente, dopo essere stato totalmente abbandonato da tutta la tradizione iconografica delle illustrazioni librarie virgiliane, compare nel nostro manoscritto, come si vedrà avanti, e anche nel manoscritto - anch’esso napoletano - IV E 25 della Biblioteca Nazionale di Napoli. La realizzazione dell’episodio e del luogo virgiliano è totalmente differente nei tre esemplari, ma l’interesse per una illustrazione che non compare negli altri manoscritti e su cui si insiste in almeno due manoscritti, uno di produzione napoletana e un altro di produzione almeno in parte napoletana, risulta in ogni caso interessante,

[9] Il rinnovato interesse per Virgilio illustrato nella seconda metà del XV secolo potrebbe essere in relazione con la circolazione del Virgilio Vaticano nell’ambiente di Pontano, che sarebbe stato possessore del manoscritto; la teoria, tuttavia, non è confermata né i confronti tra le miniature, come vedremo, lascerebbero intuire un significativo contatto tra i due apparati iconografici.

soprattutto dato che uno dei due sceglie tale tema per l'unica miniatura del VI libro.

Lo stemma del manoscritto 837, purtroppo, non è visibile in quanto, sebbene siano stata realizzate due ghirlande all'interno di una della quale esso doveva essere disegnato, risulta tuttavia non completato ed eraso, lasciandoci nel dubbio relativamente all'identità specifica dell'originario proprietario e committente del codice.

Nonostante l'assenza dello stemma per le ragioni sopra descritte, il codice è stato quasi sicuramente almeno in parte miniato all'interno dell'*atelier* napoletano di Castel Nuovo e per la biblioteca reale[10].

Probabilmente più miniatori intervengono nel codice, in quanto sono chiaramente distinguibili due stili, uno presente maggiormente nella prima parte e l'altro nella seconda, sezioni che da alcuni sono state motivate per la presenza di due miniatori diversi: il primo sarebbe caratterizzato da uno spirito innovatore e forse influenzato dalla miniatura francese, dato che nella Napoli aragonese molti erano stati i contatti con miniatori provenienti dalla Francia, l'altro, invece, è più ancorato alla tradizione e tende a giustapporre i vari soggetti all'interno dell'illustrazione[11]. Un'altra interpretazione, tuttavia, vede l'azione di due differenti campagne di decorazione a motivo delle due sezioni stilisticamente differenti. Una prima attività di decorazione e illustrazione (alle cc. 1-127) è stata attribuita al settimo decennio del Quattrocento[12]; probabilmente alcuni ritocchi

[10] Cfr. *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonese. La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, a cura di G. Toscano, València, Generalitat Valenciana, 1998, cat. n. 8, p. 526.

[11] Come considerato sia in De Marinis, *La biblioteca napoletana*, op. cit., p. 172, sia in P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, II, 1984, p. 219.

[12] Cfr. *La Biblioteca Reale di Napoli*, op. cit., pp. 526-527 in cui si avanza anche una possibilità di identificazione di altre opere degli stessi miniatori qui attivi quali il Libro d'Ore di Alfonso il Magnanimo. Cfr. a questo proposito anche G. Toscano, *En la otra orilla del Mediterráneo: la miniatura en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo (1442-1458)*, Actas del primer congreso de Historia del Arte Valenciano, Mayo 1992, València, 1993, pp. 189-193, p. 193 nota

furono effettuati ormai alle soglie del '500 nelle ultime pagine del manoscritto[13]. A complicare il quadro, il frontespizio della prima carta a bianchi girari ricorderebbe più da vicino la tipologia fiorentina vicina a Francesco di Antonio del Chierico[14]. Si ipotizza, dunque, che il codice fu realizzato a Firenze dove dovrebbe essere stata inserita anche la prima cornice con la miniatura in *bas de page* e successivamente il manoscritto passasse a Napoli (o, secondo altri, a Roma), dove fu corredato delle altre miniature in più fasi e da più miniatori. Una illustrazione con influenze catalane[15] e quindi separata dalle altre, sarebbe quella alla c. 29v, attribuita al cosiddetto "Maestro di Isabella di Chiaromonte" e raffigurante l'epifania di Bacco e un'allegra festa del vino con puttini e contadini che animano la scenetta. L'ipotesi che ci siano state due campagne illustrative, di cui una fino alla c. 127r e una o più successive, contrasta con l'idea dell'identificazione di un gruppo omogeneo di miniature che sarebbe costituito dalle illustrazioni alle cc. 126v, 127r, 145v, 152r, 200v, 217v, 218r. Le miniature alle cc. 255r, 255v e 256r, invece, mostrerebbero un impianto stilistico simile, ma modifiche posteriori[16]; sarebbero tutte attribuibili a un maestro napoletano molto vicino a un altro manoscritto di cui ci siamo occupati nella presente trattazione, ovvero a due miniature del manoscritto conservato a Napoli IV.E.25 e miniato da Cristoforo Majorana, alle cc. 60v e 80v. Un altro gruppo relativamente omogeneo è rappresentato dalle miniature che illustrano, con

27, in cui viene avanzata l'identificazione di una delle mani attive nel manoscritto con un miniatore del Libro d'Ore ora al J. Paul Getty Museum, ms Ludwig IX 12. Una attribuzione agli anni cinquanta-sessanta del secolo per la prima campagna di decorazione è in R. Katzenstein, *A Neapolitan Book of Hours in the Paul Getty Museum*, «The J. Paul Getty Museum Journal», XVIII, 1990, pp. 71-97, alle pp. 86-93.

[13] Cfr. *La Biblioteca Reale di Napoli*, op. cit., pp. 526-527.

[14] "In nessuno dei contributi è stato notato come la decorazione a bianchi girari della prima carta, per l'intreccio più sottile ed elegante dei racemi, si distingua nettamente da quella delle altre carte, più largo e compatto, secondo una maniera tipicamente napoletana, rinviando a modello fiorentini; le figurette racchiuse nei clipei richiamano i volti "antiaccademici" tipici della maniera di Francesco di Antonio del Chierico", cfr. Petrillo, *Le miniature*, op. cit., p. 23.

[15] Ivi, p. 26.

[16] Petrillo, *Le miniature*, op. cit., p. 26

dovizia di particolari e in numero superiore rispetto agli altri libri, la discesa di Enea agli Inferi del VI libro alle cc.146r, 150v, 151r, (senza, quindi, la miniatura alla c. 152r che rappresenta il *Uestibulum Orci*), 155r, 155v, 156r a, 156r b, 156v, 157v, 159r, 161r, 161v, 163v, 167r. A. Wlosok ritiene invece, con una solo parziale corrispondenza di attribuzione, che sia attivo nelle miniature che vanno dal IV al VII libro un miniatore che potremmo qui definire "miniatore dell'oltretomba", ad eccezione unicamente del duplicato relativo alla figura di Caronte alla c.152v, di mano diversa[17]. Della fine del secolo o addirittura dei primi anni del XVI è invece considerata la miniatura alla c. 201r, che effettivamente mostra una grande differenza stilistica rispetto a tutte le altre[18].

In generale, la realizzazione delle miniature è stata estesa a più mani fino a prevedere addirittura sei mani per la prima fase di realizzazione e tre mani per la seconda fase[19]. Una storia così complessa della produzione del manoscritto non deve stupire, in quanto capita, nella confezione di manoscritti nei centri umanistici, che più realtà intervengano durante il corso di più anni, come succede in altri casi testimoniati in cui sono attivi i centri di Firenze, Roma e Napoli in momenti successivi, secondo un avvicendamento di maestranze che potrebbe essere simile a quella del nostro codice.

Il manoscritto è giunto in Spagna nel XVI secolo e compare nell'inventario della Biblioteca di Valencia del 1527 insieme a molti altri manoscritti della biblioteca aragonese[20]. Nella prima carta un *ex libris* testimonia la presenza del manoscritto, prima di giungere alla biblioteca universitaria, nella biblioteca del

[17] Cfr. Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 54.
[18] Petrillo, *Le miniature*, op. cit., pp. 28-29.
[19] Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 54.
[20]Cfr. *La Biblioteca Reale di Napoli*, op. cit., pp. 526-527; per una breve storia del manoscritto; l'inventario del 1527, "Inventario de robbe della guardarrobe" pubblicato a Ferrara nel 1527 si riferisce così al nostro manoscritto: "[…] un altro libro dove sono tutte le opere di Virgilio. Miniato de oro et azuro et altri coluri; historiate tutte le egloghe, et bucolica, et Georgica, et Aeneida", cfr. *Biblioteca General Historica de la Universidad de València, ms. 947*. *Inventari del Duca di Calabria*, Ferrara, 1527 e P. Cherchi, T. De Robertis, *Un inventario della biblioteca aragonese*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXXIII, 1990 (1992), pp. 109-347.

monastero di San Miguel de Los Reyes, monastero dove doveva essere stato portato dall'ultimo rappresentante della dinastia aragonese, il Duca di Calabria[21] Ferdinando d'Aragona, figlio di Federico III di Napoli, giunto in Spagna nel 1502 come prigioniero e tenuto nel castello di Játiva fino al 1522, fino a che, liberato e sposatosi nel 1526 con Germana de Foix, divenne un sovrano mecenate nel campo della musica e delle lettere, costituendo a Valenza una importante Biblioteca grazie in primo luogo al fondo dei manoscritti provenienti da Napoli.

La concezione dell'apparato decorativo e illustrativo vede il convergere della presenza della decorazione a bianchi girari e di una modalità abbastanza insolita di illustrare gli episodi virgiliani a partire dal Medioevo, almeno nei casi in cui il ciclo di illustrazione sia più corposo: le miniature che aprono i 12 libri dell'*Eneide* sono spesso a piena pagina, nel *verso*, qualche volta seguite da una miniatura più piccola posta nel *recto* successivo. A volte il *verso* in cui compaiono è anche la pagina finale del fascicolo fornito di richiamo in basso a destra. Inoltre, il VI libro è stato oggetto di una più particolare attenzione: ad esso, oltre alle due in apertura, sono state aggiunte 15 miniature che riguardano gli episodi della discesa agli Inferi di Enea e che risulteranno molto interessanti per la nostra trattazione, come si vedrà in seguito: qui basterà dire che la scelta di dedicare uno spazio così notevole all'illustrazione del VI libro è a testimonianza di un interesse molto forte nei confronti dell'illustrazione libraria degli Inferi, probabilmente veicolata dalla circolazione di molti manoscritti miniati della *Divina Commedia* e con molte influenze della stessa tradizione iconografica che caratterizza parte dei codici illustrati dell'opera di Dante.

Il rapporto testo-immagine, inoltre, non è particolarmente rispettoso del contesto di posizionamento della miniatura. Sebbene ci aspetteremmo da miniature poste in apertura di libro che l'episodio illustrato non sia per forza presente nei primi versi o nei versi presenti nella pagina immediatamente posta a destra dell'illustrazione, fenomeno che spesso si verifica invece per le iniziali

[21] Cfr. M. C. Petrillo, *Le miniature*, op. cit., p. 19.

istoriate, nel nostro manoscritto accade che la miniatura che apre un libro non solo non riprenda i primi versi, ma non si riferisca per forza ai contenuti del libro stesso, riprendendo episodi a volte presentati in quello precedente, come nel caso della miniatura che sembrerebbe in apertura del VI libro, ma si riferisce in realtà al V.

Molte delle scelte operate nella raffigurazione dell'*Eneide* sono abbastanza singolari, soprattutto per ciò che riguarda il VI libro, che presenta una serie di figure inedite e, a volte, di non immediata interpretazione, come sarà mostrato caso per caso. Tuttavia, quello che colpisce è la profonda capacità di innovazione, presente nel manoscritto, di un'iconografia che, sebbene mai identica a sé stessa anche nelle altre raffigurazioni dei codici che abbiamo analizzato e analizzeremo, crea immagini particolarmente stravaganti e un'interpretazione molto originale della materia epica virgiliana, con una cura del dettaglio che cerca a volte di andare al di là del testo, anche a dispetto del rigore filologico.

Bucoliche

Alla c.1r l'inizio del testo della prima *Ecloga* è inquadrato all'interno di una cornice a bianchi girari, creata attraverso listelli d'oro, che prevedono tre medaglioni su tre lati, mentre il margine inferiore accoglie due ghirlande con elementi non più visibili al loro interno e una miniatura tabellare in *bas de page*. Lo stile è stato attribuito a quello tipicamente fiorentino del rinascimento italiano e ha fatto supporre che in questa fase della decorazione il manoscritto si trovasse a Firenze. L'iniziale "T" inquadrata da un bordo dorato è istoriata con un motivo tipico e tradizionale, ovvero Titiro e Melibeo: il primo è seduto su alcuni massi sulla destra, mentre suona una tuba; Melibeo, con il bastone da pastore, si rivolge a lui dalla sinistra dell'asta della "T". Manca il riferimento generalmente presente

all'ampio faggio sotto le cui foglie dovrebbe suonare Titiro, ma entrambi sono circondati da caprette e pecore[22].

I tre medaglioni contengono due ritratti nella parte superiore e in quella di sinistra, probabilmente in rappresentazione della figura dell'autore[23], mentre sulla destra sono raffigurati tre pastori che suonano uno strumento a fiato, con un altro riferimento alla poesia pastorale o forse ai canti amebei che si incontrano nelle *Ecloghe*, come ad esempio la settima.

La miniatura in basso, molto rovinata e non visibile in più punti, raffigura nuovamente pastori in diverse attività, alcuni accompagnati da tori; uno, sulla sinistra, si rivolge a una figura di donna bionda che è probabilmente una divinità. Sebbene ci aspetteremmo in questo contesto la figura di Cerere, il riferimento sembrerebbe essere a Venere, che tiene in mano un pomo donatole dal pastore davanti a lei, con una dotta allusione all'episodio di Paride. Questa interpretazione getterebbe una nuova luce su tutta la raffigurazione: il pastore seduto in primo piano a sinistra potrebbe rappresentare le *Bucoliche*, quello sullo sfondo che si rivolge ad alcuni tori le *Georgiche*, l'episodio alla destra con il pastore e Venere potrebbe essere un dotto richiamo all'origine della guerra di Troia, causata dalla scelta di Paride che determinerà il rapimento di Elena e la futura distruzione della città che darà avvio alle vicende raccontate nell'*Eneide*. Non è il primo caso in cui troveremmo il riferimento alla vicenda: anche nella prima illustrazione relativa all'*Eneide* del manoscritto Riccardiano 492 è presente un riferimento iconografico (in quel caso sicuro e sottolineato dalle didascalie esplicative) alla vicenda alle origini della guerra troiana e delle peregrinazioni di Enea.

---

[22] Cfr. anche Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso*, op. cit., p. 380 e sgg. per le miniature successive. Viene qui sottolineata la sproporzione tra gli animali, alcuni dei quali si abbeverano a una fonte d'acqua, e i pastori.

[23] J. Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso*, op. cit., p. 378: "*dentro de un oval busto de personaje clásico barbado y coronado de laurel* (*Virgilio*?)".

Georgiche

I libro

I quattro libri delle *Georgiche* sono preceduti dagli *Argumenta* tetrastici pseudo-ovidiani. Il primo libro alla c. 19r è preceduto da tre pagine lasciate bianche, di cui solo l'ultima contiene in basso l'indicazione dell'incipit del primo libro. La miniatura d'apertura dell'opera è posta di fianco all'*argumentum*, ma non è una lettera istoriata: si tratta di una tabella quadrata con bordo dorato accompagnato da una cornice fiorita lungo tre lati della miniatura. Su uno sfondo campestre un uomo conduce una coppia di buoi che ara un campo, secondo uno stereotipo iconografico spesso presente in apertura del libro dedicato all'agricoltura. La miniatura sembra vicina alla cultura fiammingo-borgognona[24].

II libro

La miniatura che apre il II libro delle *Georgiche* ha un'iconografia più inconsueta. Questa volta la vignetta è al di sopra del testo, a inizio della c. 29v, più grande rispetto all'altra, ma con lo stesso bordo dorato e la stessa cornice d'ornamento. Rappresenta un paesaggio particolarmente vitale, con stradine che si inerpicano per collinette sullo sfondo dove compaiono un'alta torre e un castello, popolate di uomini e donne vestiti di variopinti colori. In primo piano, in alto, spicca la figura di Bacco, rappresentato sulla sommità di un albero di vite, tra le sue foglie, seduto su un trono, di profilo, risplendente di raggi dorati. Si tratta dell'epifania del dio, probabilmente durante la festività legata alla vendemmia, che alcune figure nude in primo piano stanno festeggiando: tre unite in quella che parrebbe una danza a sinistra, altre tre in un piccolo edificio che probabilmente allude alla spremitura dell'uva. La miniatura è stata attribuita al "Maestro di Isabella di Chiaromonte" perché espressione di motivi catalani molto vicini al miniatore attivo nelle stesse forme anche nei mss. latin 7782 e latin 780

[24] Cfr. Petrillo, *Le miniature*, op. cit., p. 25: "viene presentato un contadino accanto ad un carro trainato da buoi inserito in un paesaggio di ascendenza limbourghiana".

della Bibliothèque Nationale de France, ovvero le *Orationes* di Cicerone e le *Institutiones Oratoriae* di Quintiliano.

IV libro

Il III libro non presenta alcuna illustrazione. Il miniatore della vignetta alla c. 51r, relativa all'ultimo libro delle *Georgiche*, è visibilmente un altro rispetto al o ai precedenti. Questa volta la miniatura è inserita nella sua cornice dorata tra l'*argumentum* e l'inizio del vero e proprio libro, circa al centro della pagina. Il soggetto è quello centrale del libro, con due apicoltori al centro, di cui uno che suona un cembalo, ed alveari sulla destra dell'illustrazione in un contesto bucolico con colline verdeggianti, un laghetto e le stradine che si inerpicano che avevamo visto già nella precedente miniatura. Probabilmente si tratta di una miniatura incompiuta[25], soprattutto in considerazione che mancano gli sciamo di api, che costituiscono un elemento topico nella raffigurazione del IV libro delle *Georgiche*. Mancano anche le decorazioni ai bordi della miniatura, unicamente abbozzate.

Eneide

Alla c. 64r vengono aggiunti dalla mano del correttore presente in tutto il manoscritto gli *Argumenta* monostico e decastico e il preproemio "*Ille ego*…", con la specificazione "ADILON", vale a dire, dal greco, "anonimo". Si tratta di una presa di posizione in merito che il correttore prenderà anche successivamente alla c. 91v, in cui esprimerà l'opinione che i versi relativi all'episodio di Elena del II libro, non presenti nel manoscritto, siano stati giustamente omessi. Tuttavia, egli integra il preproemio "*Ille ego*…" senza però considerarlo come il

[25] "La miniatura […] è solo abbozzata nella raffigurazione del paesaggio e soprattutto nella resa dei volti, più legnosi e con tratti somatici meno individuati. Le differenze, tuttavia, sembrano dipendere dalla sua evidente incompiutezza. Lo stesso tipo di vegetazione, presente sia nella miniatura tabellare del frontespizio, sia nella c. 19r e ancora nelle cc. 64v e 65r, non lascia dubbi sul fatto che si tratti dello stesso miniatore, cfr. Petrillo, *Le miniature*, op. cit., p. 25.

vero proemio dell'Eneide, ma trattandolo alla pari degli altri elementi paratestuali che aggiunge, ovvero gli *Argumenta*.

I libro

Il primo libro è aperto da due miniature, una a tutta pagina e una tabellare più piccola in principio del testo.

Così come avevamo visto per le *Georgiche*, le tre pagine in chiusura dell'opera precedente sono lasciate bianche, per fare spazio in apertura dell'*Eneide* all'*argumentum* presentato alla c. 64r, seguito dal preproemio *Ille ego* aggiunti dal correttore del manoscritto al principio del XVI secolo. Alla c. 64v la miniatura che apre la maggiore opera di Virgilio è a tutta pagina, decorata con una cornice lungo i quattro bordi. Il soggetto scelto per la raffigurazione d'apertura è quello di Giunone, rappresentata con la corona e un fitto corteggio di donne, che si reca da Eolo, anch'esso incoronato all'interno di un'armatura, con lancia e scettro. La rappresentazione della scena non segue da vicino la raffigurazione che troviamo nel manoscritto napoletano S II 19 né in quella del Riccardiano, ma le due divinità sono rappresentate nell'alto del cielo, Giunone fluttuante a metà busto sulla sinistra e Eolo con i piedi poggiati su una collina a destra, di proporzioni maestose. In basso i venti liberati da Eolo che colpisce con la sua lancia una lastra di pietra circolare che li chiudeva nella caverna. I venti, come spesso accade, sono rappresentati da teste con le ali e soffiano sulla flotta di Enea, che Giunone indica nel suo discorso col re dei venti. La scelta ricade sull'episodio narrato ai vv 50-86, ovvero quello che determina le azioni narrate nel I libro, senza un rapporto molto stretto testo-immagine che abbiamo trovato, ad esempio, nel manoscritto Riccardiano.

Alla c. 65r, ovvero nel *recto* affrontato, un'altra miniatura tabellare, ma più piccola, apre il testo dell'*Eneide*, il cui primo verso è scritto in lettere capitali dorate accanto alla vignetta. La decorazione intorno alla vignetta ricorda più da vicino quella della miniatura del IV libro delle *Georgiche* piuttosto che le altre.

La vicenda si riferisce ai vv. 314-321, in cui Enea, rappresentato all'estrema destra della vignetta con una corona e una lancia, vestito di una veste rossa e di schinieri dorati e accompagnato da Acate che compare dietro le sue spalle, incontra la madre sotto l'apparenza di una cacciatrice. Gli stivali fino alle ginocchia e la veste bianca legata in vita lasciano scoperte le ginocchia, secondo il testo virgiliano, così come i capelli biondi sciolti e l'arco sospeso alla spalla. Alle spalle della dea un paesaggio verde, con un fiume che sfocia da un lato a mare dove sono ancorate delle navi, dall'altro dà luogo a un laghetto dove ne compaiono altre. Sulla destra è parzialmente visibile la città di Cartagine con la sua porta. Le figure umane sono, come nel caso della miniatura precedente, di dimensioni sproporzionatamente grandi rispetto al resto.

I-II libro

Il libro II è aperto da una miniatura a tutta pagina.

Alla c. 80v, in apertura del II libro, la scena che viene scelta dopo una pagina bianca (80r) ed è affrontata rispetto all'inizio del libro è quella della regina Didone, rappresentata al centro della scena sul suo trono, con la corona, lo scettro e il globo nelle mani, circondata da uno stuolo di ancelle[26]. La vicenda si riferisce al momento in cui, ai vv. 494-519 del I libro, la regina *non ignara mali* arriva al tempio, dove tra gli altri le si fanno incontro Anteo, Sergesto e Cloanto. Alla destra dell'immagine, molto estesa in altezza, la folla dei supplicanti è davanti alla regina e due personaggi (presumibilmente Ilioneo e uno tra Anteo, Cloanto e Sergesto) si inchinano dinanzi a lei alla presenza di un cagnolino, che in una lettura allegorica dell'illustrazione dovrebbe rappresentare la castità[27]. Sulla

[26] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 221 nota come la rappresentazione di Didone con lo scettro e il globo, incoronata nella posizione in cui appare, riprenda molto da vicino le raffigurazioni della Vergine in gloria circondata da angeli adoranti e attribuisce questa miniatura a una mano meno esperta.

[27] Questa è l'interpretazione di Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 63, che interpreta tutta la miniatura come una versione moralizzata dell'incontro tra Enea e Didone, in cui la nube di Venere

sinistra, invece, Enea ed Acate sono avvolti nella nube direttamente da Venere secondo il racconto di I 411-414: è proprio la madre di Enea in persona con i suoi capelli biondi sciolti che compare nella miniatura, sopra i due eroi, e li rende invisibili con una piccola nube sfocata. Tutta la scena è inquadrata all'interno di un'arcata sorretta da colonne e inghirlandata, senza che sia intuibile che l'episodio si svolga all'interno di un tempio: in primo piano in basso, anzi, c'è l'ingresso monumentale della città fortificata che dà direttamente sul mare dove sono ancorate le navi: le torri grigie e il muro di cinta ricordano il Castel Nuovo di Napoli. In apertura del II libro, inoltre, è presente una scena chiaramente riferibile al primo, senza dunque un forte rapporto testo-immagine: probabilmente, tuttavia, la scelta è motivata dall'importanza che l'incontro con Didone avrà nel racconto del II libro, che spesso vede come elemento d'apertura la rappresentazione del banchetto che, sebbene presupposto anche nel II libro, è descritto nel I.

II-III libro

Anche nella miniatura d'apertura del III libro, posta alla c. 96v, non viene scelto un tema raccontato nel III libro, ma una vicenda presentata nel II, ovvero l'ingresso del cavallo di Troia in città e la fuoriuscita dei Greci dal suo ventre, ricapitolato tuttavia al principio del libro III. Alle cc. 95r e 96v è presentato l'*argumentum* al III libro, dunque non compare la consueta pagina bianca (o pagine bianche) dinanzi alla miniatura, e di conseguenza la miniatura in questione non può essere considerata come una miniatura finale del II libro, in quanto è presentata all'interno del III tra l'*argumentum* e l'*incipit* vero e proprio. L'intera vicenda è condensata in un unico episodio che si sviluppa in altezza:

(da Wlosok interpretata come la Fama che compare alla c. 111v) rappresenterebbe a sua volta una allegoria da interpretarsi nuovamente in senso moralizzante, "en el sentido de los comentarios alegorizantes que siguieron no sólo Dante, sino también Boccaccio, Petrarca y los humanistas posteriores". Tuttavia il manoscritto è quello in cui la relazione tra Enea e Didone, nell'illustrazione del libro IV, appare come la meno casta, dato che i due amanti sono rappresentati in un intenso abbraccio.

mentre il cavallo, in basso, entra da una porta – e non dalle rovine delle mura abbattute dai Troiani a questo scopo – della città fortificata, trainato dai Troiani, gli eroi Greci escono in armi dal suo ventre. Al di sopra, tra gli alti palazzi della città, gruppi di donne – tra cui alcune suore sulla destra – piangono la loro sorte, mentre una torre già brucia e altri soldati si arrampicano sulle mura, difese da alcuni Troiani. Viene quindi rappresentata gran parte del II libro in un'unica immagine. La struttura del castello ricorda nuovamente quella di Castel Nuovo. La miniatura, per quanto più abilmente realizzata, ha la stessa identica struttura della miniatura del manoscritto Pal. Lat. 1632 alla c. 79r, il quale è però filologicamente più attento al testo in quanto appaiono le mura distrutte attraverso cui viene fatto passare il cavallo. Forse la figura che si incontra a sinistra, sopra le mura della città e in abito da monaca è Cassandra[28].

IV libro

Il quarto libro si apre con una miniatura a tutta pagina.

Canonica per ciò che riguarda il soggetto è, invece, la rappresentazione dell'episodio principe del libro dell'*Eneide* alla c. 111v. Anche qui più episodi sono riassunti in un'unica immagine: in alto nel cielo una Venere o Giunone incoronata emerge a mezzo busto tra le nubi (rappresentate con una leggera sfumatura, così come era rappresentata anche la nube in cui si nascondevano Enea ed Acate). La scena in basso rappresenta vari momenti della caccia, realmente presenti nell'*Eneide* o ispirati a episodi fantastici con, probabilmente, significati metaforici o allegorici: in primo piano un uomo uccide un orso, sulla destra, e dietro di lui un uomo a cavallo trafigge un animale fantastico, un leopardo che però presenta un corno al centro della testa, come un unicorno. Sulla sinistra una scena prevede che due cavalieri, uno con la spada e uno con un arco, uccidano il primo un leone, l'altro un più consueto cervo. Nella fascia che si trova a metà della miniatura che si estende in altezza sono raffigurate due scene: a

[28] Ibid.

destra la città, dalla cui porta escono due pastori; a sinistra la scena più importante del IV libro, ovvero l'unione tra Enea e la regina Didone. All'interno di una caverna ricavata in una collinetta nella pianura, i due sono raffigurati nell'atto di stringersi e baciarsi; entrambi hanno la corona sul capo, la spada di Enea è a terra a simboleggiare la momentanea pausa dalle attività guerresche. Nella caverna compare anche la testa di un dio circondata da raggi dorati, con allusione a Cupido o forse ad Imeneo che sorveglia sull'unione, citato al v. 126. Secondo A. Wlosok, invece, la figura alluderebbe a un'interpretazione moralizzante dell'Eneide che ritroveremmo anche nel primo incontro con Didone – attraverso il cane e la nube – e la figura dietro Enea rappresenterebbe Mercurio e il suo messaggio rivolto al capo troiano, che non deve perdersi nell'amore con Didone e ricordarsi degli ordini di Giove e del suo destino che gli impone di trovare una nuova terra[29]. Al di sopra della caverna è poggiata con le sue zampe da arpia la Fama, raffigurata come un essere metà donna e metà uccello in cui la parte inferiore è composta di piccoli serpentelli con occhi e bocche: la sua figura è molto diversa da quella rappresentata nel manoscritto dell'Escorial S II 19, tuttavia il fatto che in entrambi i manoscritti napoletani aragonesi si insista molto sul tema della Fama[30] testimonia l'interesse per l'episodio dell'*Eneide*. Sebbene la disposizione spaziale sia diversa, l'idea di fondo della raffigurazione sembrerebbe molto simile alla composizione pensata nella corrispondente miniatura del Virgilio Romano alla c. 106r: anche là la caverna, posta sulla destra, è ricavata all'interno di uno spazio quadrato dove ai lati e al di sopra si trovano cavalli e uomini in pausa dalla caccia. Nel Virgilio Romano, tuttavia, la resa dello

[29] Ibid.: "Se considera que el ilustrador – en armonía con la exégesis virgiliana alegórica contemporánea – se inclina por un comentario moral de los fenómenos, de modo que esto podría ser, en anticipación de la orden que recibe Eneas de abandonar Cartago a través de Mercurio (entendido en general como logos/razón), una indicación de que Eneas va a recobrar la razón, o dicho en imágenes, desde el eclipse de su espíritu a causa de la 'nube de la pasión' va a volver a la luminosidad de su juicio, la *serenitas mentis*".

[30] Per la questione della Fama e della sua fortuna nelle illustrazioni librarie cfr. C. Raynaud, *En quête de renommée*, in «Médiévales», 24, 1993, pp. 57-66.

spazio è abbastanza approssimativa e manca l'elemento divino: tuttavia non è da escludere in maniera categorica che qualcosa di quella concezione spaziale sia rimasta nella raffigurazione dell'episodio virgiliano tra i più noti e sia arrivata sino al nostro codice.

IV-V libro

All'inizio del IV libro viene abbandonata la struttura della miniatura a tutta pagina in apertura di libro e si sceglie di rappresentarne due, più piccole, nella porzione superiore della pagina, seguite dal testo.

Alla c. 126v viene ancora raffigurato un episodio del IV libro dell'*Eneide* che non poteva mancare: il suicidio di Didone. Come altre volte esso è posizionato in apertura del successivo V libro, tuttavia prima dell'*argumentum*. Questa volta, come detto, la miniatura non è a tutta pagina come le altre, ma ha un formato quadrato all'inizio della pagina, subito prima dell'iniziale decorata dell'*argumentum* che entra per intero nella pagina. Idealmente, si tratta della congiunzione tra il IV e il V libro, quindi possiamo in questo caso comprendere più facilmente il significato di porre in questo contesto l'illustrazione che ha un più forte legame con la porzione di testo all'interno della quale si trova rispetto a quello che succede altrove. La raffigurazione della pira che giù brucia è in un contesto di esterno in un recinto con due torri rosa che si apre sulla corte della reggia di Didone. La struttura rosa ritornerà in più luoghi nella miniatura e sembra sostituire quella grigia presente fino ad ora. Non c'è riferimento visuale al letto su cui Didone si suicida, ma la regina, senza più elementi che ricordino la sua regalità, si lancia su una spada e dal suo petto sgorga già il sangue. La osservano molte ancelle sulla sinistra e uomini sulla destra, con gesti di sofferenza, su uno sfondo di alti palazzi visibili dal cortile, ma il dettaglio davvero originale e che trova pochi paralleli[31] nella rappresentazione

[31] L'episodio è rappresentato anche alla c. 135v del manoscritto francese della seconda metà del XV secolo Richardson 38, conservato nella Biblioteca di Harvard. Il contesto della raffigurazione

dell'episodio in altre raffigurazioni della scena è l'arco nel cielo da cui discende Iride che, secondo il testo virgiliano (v. 704: *sic ait et dextra crinem secat*), taglia un capello a Didone ormai morente.

V libro

Alla pagina successiva, 127r, una miniatura[32] bordata in oro di formato leggermente rettangolare è presentata subito dopo l'*argumentum* della pagina precedente e al di sopra dell'iniziale "I" dorata dell'inizio del V libro. Il tema è quello del viaggio attraverso la rappresentazione di due navi che solcano il mare, con allusione alla partenza dalla terra di Didone come indicato nel primo verso del libro: *Interea medium Aeneas iam classe tenebat* / *certus iter*. Enea, con la corona sulla testa, è mostrato nell'atto di sporgersi da una delle navi alla presenza di un altro uomo, probabilmente Ascanio. La scena raffigura, dunque, i primi versi del libro in apertura del quale è posta con un forte rapporto testo-immagine, così come quella precedente che si riferisce agli ultimi istanti di vita di Didone ed è posta subito dopo di essi, sebbene formalmente in apertura del libro successivo. Come abbiamo visto, il fenomeno che vede una forte connessione tra la raffigurazione e la porzione di testo in cui compare l'episodio rappresentato è nel nostro manoscritto tutt'altro che frequente. Con efficacia illustrativa ancora maggiore, in realtà Enea si sta rivolgendo realmente alla pira di Didone che brucia, dato che la miniatura è posta nel *recto* affrontato rispetto al *verso* dove è mostrata la morte della regina: una raffinatezza che non può passare inosservata

è diverso, in quanto la miniatura, secondo una modalità caratteristica anche della scuola fiamminga delle miniature virgiliane, è divisa in vari piccoli quadretti da alcuni bordi interni. Lì è solo la mano di Iride che è visibile e riconoscibile perché posta all'estremità di un arcobaleno che scende dal cielo; non c'è inoltre la presenza di altri personaggi che assistono alla scena della morte di Didone.

[32] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 223 attribuisce questa miniatura allo stesso miniatore delle prime raffigurazioni per l'armoniosità della composizione, che non è fatta di elementi giustapposti senza connessione spaziale come nei casi che abbiamo visto in quelle precedenti.

e che rende le due miniature dialoganti come il concilio degli dei nel Virgilio Romano.

VI libro

Alla c. 145v si apre non solo un nuovo fascicolo, ma la sezione concernente il VI libro dell'*Eneide*, su cui il codice napoletano si sofferma con un numero inconsueto di miniature che mostrano soggetti insoliti rispetto alle consuete rappresentazioni. Ritorna la struttura della miniatura a tutta pagina in apertura, seguita da una miniatura tabellare più piccola alla pagina successiva. Come già sottolineato, l'interesse particolare per il soggetto infernale nel nostro manoscritto potrebbe essere determinato dall'influenza della circolazione di manoscritti danteschi che provocano un rinnovato interesse per il VI libro dell'*Eneide* e per la sua raffigurazione, che in altri manoscritti segue più semplicemente la tendenza del resto delle rappresentazioni all'interno del codice e non determina una sproporzione così grande nel numero di soggetti presentati. Tutte le rappresentazioni infernali, inoltre, non sono particolarmente cupe e, anche laddove compaiano dettagli inquietanti quali le fiammelle che emergono dalla roccia o figure demoniache e ibride, il contesto della raffigurazione sembra sempre più confacente ai campi Elisi che non all'oscuro luogo infernale.

La miniatura in apertura del libro, presente nel *verso* dopo le cc. 144v e 145r bianche e ancora una volta a sottolineare uno stacco con due pagine bianche e due inserti miniati tra l'*argumentum* della c. 144r e l'inizio del vero e proprio libro, rappresenta una scena di sbarco. L'illustrazione, rappresentata a piena pagina, presenta in primo piano uno sbarco canonico, con Enea, sulla destra, accompagnato dai Troiani, a cavallo e incoronato che, dopo aver lasciato le navi presenti nel mare in basso, si sta dirigendo verso le mura che potrebbero essere interpretate come quelle del luogo in cui si trova la Sibilla – e quindi il luogo dello sbarco come Cuma. Nella parte superiore della miniatura, invece, è presente

una scena abbastanza inconsueta[33]. Su uno sfondo di colline verdi è presente sulla destra un edificio, costituito da un lungo porticato di legno con decorazioni d'oro sul tetto, sopra il quale è poggiato un grande dragone alato dai piedi palmati che appoggia il grande muso in un'urna posta sul tetto[34]. Sono necessarie due considerazioni generali per provare a interpretare la figura in questo contesto. In generale, se a partire dal XVI-XVII secolo l'iconografia del drago è diventata più stabile, lungo tutto il Medioevo la figura del drago si confonde con quella del serpente. Nell'Apocalissi di San Giovanni (XII, 9) si legge il riferimento all'antico serpente, un dragone assimilato a Satana e al Diavolo; spesso il drago e la sua cresta sono associati, infatti, al suo ruolo di re degli Inferi[35]. Il riferimento potrebbe essere, oltre al tema del passaggio nell'aldilà, al mito secondo cui Apollo, prima di fondare il culto oracolare a Delfi, avrebbe ucciso Pitone oppure Delfine, un serpente femmina, in considerazione che spesso la figura del serpente è associata al drago; qui potrebbe essere dunque richiamato l'episodio come allusione alla Sibilla Cumana, sacerdotessa di Apollo, nell'avvicinarsi al tempio. Questa interpretazione tuttavia è tutt'altro che immediata. Un'altra interpretazione, forse più consona al tipo di manoscritto e a una abitudine che abbiamo già visto per altre miniature, è che il riferimento sia non al VI libro, ma

[33] La raffigurazione non è descritta in questo luogo in Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., ma proposta dopo la miniatura successiva alla p. 224; Courcelle interpreta la figura del dragone di cui si parlerà a breve come una rappresentazione del Minotauro, con allusione all'opera di Dedalo nella costruzione del labirinto di cui ai vv. 25-25. La perplessità della raffigurazione inolte investe anche la rappresentazione della città di Cuma, che non sembrerebbe confacente alle alte mura qui rappresentate, nonché del porre la corona sulla testa di Acate. La scena è considerata come la raffigurazione dello sbarco a Cuma da Alcina Franch, *La Biblioteca de Alfonso V*, op. cit., p. 382, senza che tuttavia sia data interpretazione della figura del dragone.

[34] Una figura molto simile è riprodotta in un'urna cineraria nell'Ipogeo dei Volumni, nella cripta minore; un dragone dai piedi palmati trasporta un defunto nell'aldilà.

[35] Cfr. C. Heck – R. Gordonnier, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 294-296. Anche i manoscritti di romanzi cortesi e cavallereschi sono pieni di rappresentazioni dei dragoni come simbolo dei vizi da combattere. Tuttavia, in qualche caso ha la funzione di indicare un presagio con *monstrum*, come nel caso della vittore di Uther Pendragon sul duca di Cornovaglia, cfr. p. 301. Cfr. anche M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, pp. 203-208.

ancora al V, ai vv. 84-93. In particolar modo, se si confronta l'immagine con quella della c. 107v del manoscritto S II 19 dell'Escorial, si vede come il serpente lì rappresentato – che compare durante i riti prima dei giochi funebri per Anchise – sembra abbeverarsi a una coppa d'oro. In tal senso, l'edificio rappresentato in alto potrebbe essere il monumento funebre per Anchise e il serpente sarebbe trasposto in forma di dragone, mentre le mura alluderebbero piuttosto al regno di Aceste: potrebbe essere infatti lui la figura presentata vicino ad Enea con una corona sul capo che creerebbe qualche difficoltà nel caso fosse interpretata come Acate. Non sembrerebbe motivata la presenza di tale miniatura in questo luogo del codice, né la raffigurazione rispetterebbe il testo virgiliano; come abbiamo già notato, però, la prima delle due obiezioni non dovrebbe costituire un particolare ostacolo, dato che è un fenomeno già altre volte presente. In ogni caso, la presenza di una raffigurazione di questo genere continua ad essere piuttosto "énigmatique", come già osservava Courcelle. Una parziale conferma di un'interpretazione del genere potrebbe venire da un altro manoscritto. Si tratta del manoscritto probabilmente francese Richardson 38, conservato ad Harvard, in cui, alla c.153r, in cui compare un dragone - al posto del serpente raffigurato in altre miniature che riprendono la scena - in un contesto simile, ovvero in riferimento al V libro e durante riti funebri per Anchise. Anche qui è presente il muro di cinta del castello rosa, che come vedremo riveste una certa importanza per stabilire alcune influenze del manoscritto.

La successiva miniatura, alla c. 146r, presenta minori problemi interpretativi. Si tratta di una miniatura tabellare posta in alto, subito prima dell'inizio del libro, in cui viene rappresentato l'arrivo di Enea al tempio di Apollo che è raccontato qualche verso più in là rispetto a quelli con cui si apre il libro, presentati nella pagina al di sotto della miniatura. In basso le navi ormeggiate e tre personaggi rappresentati i Troiani di proporzioni estremamente ridotte rispetto al resto della scena; in alto, molto più grandi anche se teoricamente più lontani, un tempio con due colonne grigie e decorazioni lungo il lato, di marmo come secondo il testo

virgiliano, davanti al quale, con alle spalle una statuina classicheggiante raffigurante una divinità nuda rappresentante Apollo con uno scettro[36] posta su un alto piedistallo, sono rappresentati la Sibilla, Enea con la consueta corona e Acate. La Sibilla, vestita come una religiosa con una veste nera e un velo bianco a coprire la testa come spesso accade, fa un gesto di dialogo nei confronti di Enea, che le risponde alzando la mano.

Alla c. 150v è rappresentata in una miniatura tabellare più piccola delle altre la sepoltura di Miseno, il cui compito è stato annunciato dalla Sibilla ad Enea ai vv. 149-155. Come non spesso accade il rapporto testo-immagine è qui molto stretto: la miniatura è posta esattamente prima dei vv. 214-227 presentati nella pagina, in cui viene descritta la pira per Miseno e il rituale funebre che i Teucri compiono per il compianto compagno. In primo piano il mare e la spiaggia scura, dove arde Miseno vestito di blu e accompagnato nel rogo dalla tromba che è spesso associata alla sua figura. Un officiante con un contenitore pieno di un liquido e un ramoscello asperge il corpo di Miseno, in una rappresentazione che ricorda molto da vicino riti cristiani[37]; nel testo virgiliano viene fatto riferimento in questo passaggio due volte all'aspersione: prima di gettare il cadavere di Miseno sulla pira, quando viene lavato e unto (vv. 218-219) e quando, poi, Corineo (ai vv. 229-231) asperge i presenti per purificarli con la rugiada tramite un ramoscello di ulivo. Il riferimento non sembra qui particolarmente puntuale ed attento al dettaglio filologico. Alle spalle del corpo ardente di Miseno, oltre all'officiante, sono presenti due gruppi di tre donne velate, in lutto, che tengono le fiaccole funebri del v. 224, senza tuttavia tenersi *auersae*, ovvero senza voltare

[36] Cfr. Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 223 in cui viene sottolineata la somiglianza di questa figura di Apollo con quella del manoscritto di Harvard, Richardson 38. In aggiunta all'osservazione di Courcelle è da specificare che la statua alle spalle di Enea e della Sibilla si ritrova anche nell'iniziale istoriata del libro VI del manoscritto 7939A della Bibliothèque Nationale de France.
[37] Ibid., dove viene notato come l'officiante abbia l'aspetto di "*un clerc portant l'encensoir*".

la faccia per non vedere lo spirito del defunto. In alto a destra, su una collinetta, è visibile il tempio di Apollo, marmoreo.

Alla pagina dopo, c. 151r, un'altra raffigurazione particolarmente originale e presentata dopo i vv. 237-241 che descrivono la spelonca dell'Averno esalante un alito che non permette a nessun uccello di volarvi sopra. La scena del sacrificio dei buoi, descritta dopo nei vv. 243-247, è presentata sulla destra, dove Enea, che ha già sguainato la spada che la Sibilla gli intima di afferrare solo dopo, al v. 260 (*eripe ferrum*), è dietro la profetessa, la quale asperge un toro con il vino (v. 244, anche se nella miniatura sembrerebbe più acqua) tenendolo per le corna. Il dettaglio della spada già sguainata dimostra probabilmente una attenzione al testo: è proprio Enea a sgozzare, prima dell'ingresso negli Inferi, l'agnella nera e la vacca sterile per Proserpina, atto normalmente compiuto dai ministri del culto; è probabilmente a questo che fa riferimento la spada già sguainata. Un altro toro più in basso ha una ferita al collo da cui sgorga sangue e un altro è riverso a terra a pancia in su, vicino a uno specchio d'acqua. In alto arde il fuoco su un altare. Sono rappresentati tre tori (e non i *quattuor* previsti anche dal testo presente nel manoscritto). Sulla sinistra è invece rappresentata la roccia sede dell'ingresso infernale, cosparsa di fiammelle che alludono al regno dell'oltretomba e dalla cui cima spunta la testa di una donna, rappresentazione di Ecate chiamata a gran voce al v. 247 e qui presentata in un'epifania; emergono insieme a lei due teste di cani, che spesso la accompagnano nelle raffigurazioni, e che vengono fuori da altri due cespugli, collocati sulla stessa alta roccia poco più in basso. Lo stesso Virgilio specifica che all'arrivo della dea "*canes ululare per umbras*" (VI 257). Servio specifica che "*ita numinis ostendebatur aduentus*" della dea. Si tratta di un dettaglio che non ha eguali nella rappresentazione della discesa agli Inferi ed è testimone del profondo rinnovamento dell'iconografia operato in questo nostro codice, qui come in altri casi, e del particolare rigore filologico con cui il testo viene letto. Ai piedi della roccia sono raffigurati nuovamente Enea e la Sibilla, quest'ultima che si getta nella spelonca secondo il

v. 262. Viene ripresa qui in modo forte la dipendenza della Sibilla non solo da Apollo, legato a Cuma, ma a Diana/Ecate a cui era legato il lago d'Averno e il bosco sacro che lo circondava; dipendenza che sembrerebbe dovuta proprio a Virgilio con l'insistere sulla fusione dei due culti[38], nella considerazione, inoltre, che è il poeta mantovano a retrodatare a questa fase storica la presenza della Sibilla Cumana, vissuta secondo la tradizione al tempo di Tarquinio il Superbo.

Alla c. 152r è rappresentata una miniatura che non sembrerebbe avere altre raffigurazioni corrispondenti tra le illustrazioni virgiliane, se non – a livello tematico – nel manoscritto IV E 25 della Biblioteca Nazionale di Napoli e che lascia sospettare un'influenza non altrimenti provabile delle illustrazioni del Virgilio Vaticano, su cui rimane ancora forte l'interrogativo se circolasse realmente in ambiente napoletano nella seconda metà del XV secolo e fosse conosciuto – e, quindi, avesse influenzato la produzione di manoscritti miniati virgiliani napoletani. La Sibilla, come chi mostra le più profonde e segrete verità agli iniziati, mostra il vestibolo degli Inferi ad Enea indicandoglielo attraverso una porta aperta per metà, dal chiaro significato allegorico. All'interno di un muro di cinta rosa che ricorda molto da vicino il manoscritto dantesco Italien 2017 della BNF si ammassano una serie di figure citate da Virgilio all'ingresso degli Inferi, vane ombre che secondo le parole della Sibilla è impossibile tentare di colpire con la spada che Enea tiene sguainata.

La struttura della raffigurazione del Virgilio Vaticana è molto diversa da questa per concezione spaziale, di molto superata dalla struttura più organizzata ed organica del manoscritto valenziano. Tuttavia, vi compaiono nella striscia inferiore *Bellum* con la spada sguainata, l'Idra, un albero di olmo, i Centauri, la Chimera in una grotta, mentre nella striscia superiore, senza connessione spaziale

[38] Virgilio, *Eneide*, E. Paratore (a cura di), Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, vol. III, 2008, p. 211.

con l'altra, Briareo, Scilla, Gerione in forma di tre uomini armati riversi, un'arpia e al di sopra di tutto una fila di ombre nude che rappresentano i mali.

La scena del manoscritto 837 è molto complessa e presenta notevoli elementi di originalità; presenta un prolungamento della tabella a destra, che si spinge più in basso ed inquadra il testo, dove sono presentati la Sibilla nell'atto di mostrare ad Enea, con la spada sguainata, la porta che dà sul vestibolo degli Inferi. Probabilmente, data l'organizzazione della produzione del codice, che prevedeva solo in seguito l'aggiunta delle miniature (e in più fasi), il miniatore si è trovato costretto a invadere anche la porzione destinata al testo. Le figure presentate in cerchio all'interno delle mura di più facile identificazione sono l'Idra, rappresentata in alto a sinistra, le Furie (o Gorgoni?) più in basso, un'arpia in alto a destra, l'olmo centrale. Sull'estrema sinistra compare una figura armata, che è un'allusione al *Bellum*; accanto a lui una donna dai capelli sciolti che per i vestiti cenciosi e la trascuratezza potrebbe alludere alla *Fames* o all'*Egestas*, mentre al di sotto dell'olmo a sinistra compare uno scheletro, allusione al *Letum*, la Morte; sulla destra, sempre sotto l'olmo, è rappresentata la Chimera con testa leonina, corpo di capra e coda di serpente[39]; il resto delle figure sembrerebbero tuttavia di difficile identificazione o estranee al testo virgiliano. Davanti alla Chimera compare una figura dal corpo che sembrerebbe leonino, ma parzialmente visibile, e due teste, una davanti e una dietro. Secondo Wlosok[40], la figura potrebbe essere stata influenzata da qualche illustrazione dantesca e viene ipotizzato si tratti di una interpretazione di Gerione, che però nelle raffigurazioni dantesche non compare con tali fattezze. Al di sotto dell'olmo, accanto allo scheletro, compare una figura con un cappuccio nero e un mantello rosso che forse potrebbe essere un centauro in considerazione del suo corpo parzialmente visibile (e in questo caso appartenere alla narrazione virgiliana); in alto a destra, sulle torri, un

[39] In alcune raffigurazioni, tuttavia, la Chimera presenta la testa della capra sul dorso e coda serpentina, cfr il commento di E. Paratore in Virgilio, *Eneide*, op. cit., p. 256; la figura qui identificata come l'Idra porta un enigmatico viso sul dorso.

[40] Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 69.

demone nero e peloso con le ali di uccello che sembrerebbe alludere a un generico diavolo. Accanto a lui una figura rappresentata come un mostro dal pelo marrone e da tre teste (e non corpi) cornute, di cui una al centro del corpo e le altre due in basso: un insolito Cerbero, la figura di Gerione o un altro essere mostruoso enigmatico tratto da qualche altra rappresentazione? Cerbero non dovrebbe in ogni caso essere collocato qui, ma l'errore si verifica già nel manoscritto IV.E.25. All'interno dell'olmo è visibile una struttura lignea che parrebbe essere una tomba o un altare: si tratta della sede dei vani sogni, che nel testo virgiliano pendono dalle foglie dell'albero. Sebbene con molta originalità, dunque, la raffigurazione prende in esame una serie di soggetti che erano stati abbandonati in tutti gli altri codici relativi al VI libro dell'*Eneide*, tranne nel manoscritto probabilmente coevo e con la stessa origine IV E 25. La miniatura compare immediatamente prima del verso 273 in cui inizia l'enumerazione dei mali e delle ombre del vestibolo dell'Inferno, mostrando come nel caso del seppellimento di Miseno uno stretto rapporto testo-immagine.

Alla c. 152v la miniatura tabellare, piuttosto piccola rispetto alle altre, è posta in *bas de page*. La scena raffigurata è quella dell'incontro con Caronte, rappresentato sulla sua barca al centro dell'Acheronte, nel mezzo della miniatura, rappresentazione che sarà sdoppiata e presentata anche alla c. 155r. La figura del nocchiero, nudo e avvolto in un mantello rosso e verde, sembra quella di un uomo dotato ancora di vigore, benché i suoi capelli e la sua barba siano grigiastri. Il *contus* che tiene in mano è agitato in alto, con un atteggiamento aggressivo verso le anime che si trovano sulla riva sinistra, una delle quali sta tentando di salire sull'imbarcazione e viene da lui scacciata; è possibile vedere, in questa descrizione, qualcosa del Caronte dantesco che si rivolge alle anime che non vedranno mai il cielo, sebbene la sua raffigurazione sia del tutto umana. Sulla riva di sinistra Enea e la Sibilla si rivolgono a un gruppo di quattro anime nude, di cui una rappresenta probabilmente Palinuro. Sulla barca di Caronte sono rappresentate altre quattro anime, di cui una dà la mano a un'altra figura del

gruppo di tre anime presente sull'altra riva della palude stigia, sulla destra. La figura di Caronte è molto simile a quella presente nel manoscritto dell'Escorial.

Alla c. 155r Caronte sembra essere totalmente cambiato, ed è una figura molto meno vigorosa e più simile ad un vecchio, tutt'altro che inquietante. Come riferito in precedenza, la miniatura precedente era chiaramente stata affidata a un altro miniatore. Rimane la barba grigia, più ordinata, e il mantello al di sotto del quale è nudo, ma è raffigurato seduto mentre comanda la barca dove sono già presenti la Sibilla ed Enea con la spada sguainata. Sulla riva sinistra sono presenti alcune anime nude, sulla destra una strana rappresentazione di Cerbero, come una belva con tre facce più che tre teste, posizionate una davanti, una di lato e una dietro, che sono però diverse tra loro: la frontale assomiglia a quella di un lupo, quella al centro a un leone, quella dietro a un demone con una lingua serpentina, con una probabile influenza di figure demoniache forse derivate dalla tradizione miniata dantesca. Una rappresentazione di tal genere, infatti, si riaccosta alle raffigurazioni di Lucifero più che di Cerbero, a cui il dio infernale è associato per la presenza di tre teste. A Cerbero si rivolge non la Sibilla, che secondo il testo virgiliano gli porgeva l'*offa* drogata, ma Enea, che sporgendosi dalla barca gli porge il boccone. La scena è riassunta in un'unica immagine per cui le due figure non sono ancora discese dalla barca e già sono impegnate nell'atto successivo, con poca attenzione alla fedeltà al testo virgiliano. La palude per cui sono traghettati è attraversata da fiammelle che sembrerebbero ricordare il Flegetonte dantesco.

La miniatura tabellare presente alla c. 155v, quasi al centro della pagina, rappresenta l'episodio dei vv. 426-429 presentati subito dopo, ovvero l'incontro con le anime dei morti prima del tempo. La scena dell'*Eneide* è tuttavia raccontata in maniera generica, con il solo riferimento ai loro vagiti e alla morte che li strappò acerbamente. Qui, invece, la raffigurazione presenta le anime degli infanti all'interno di tre nicchie scavate in una alta roccia chiara, da cui saettano

fiammelle, al di sopra della quale due demoni neri e alati, con artigli e una lunga coda, sono a guardia dei defunti. Anche in questo caso la rappresentazione sembrerebbe trovare un parallelo in altre raffigurazioni, come quella delle tombe degli eretici dantesche, soprattutto in considerazione delle figure demoniache che compaiono qui e che non sembrerebbero avere appigli nel testo virgiliano. Sulla sinistra, in un paesaggio in parte roccioso e in parte caratterizzato da colline e cespugli, Enea e la Sibilla osservano le anime, mentre un sole rosso raffigurato con occhi e bocca emana i suoi raggi. Anche qui c'è un più stretto rapporto testo-immagine, come accade più frequentemente nelle miniature del VI libro.

Alla c. 156r sono presentate due miniature tabellari in alto e in *bas de page* separate da pochi righi di testo.

Nella prima, Minosse è rappresentato come un sovrano assiso sul trono, con una corona sul capo, circondato da anime nude supplicanti. Il riferimento è ai vv. 431-433, presentati subito dopo la miniatura; sebbene la figura di Minosse sia quella di un giudice che scuote l'urna e assegna il luogo alle anime, senza alcun riferimento al trono, spesso il Minosse virgiliano è rappresentato come un re fornito di scettro e corona assiso su un trono: sul trono è presentato già nel Virgilio Vaticano alla c. 48v, ma si può pensare anche al parallelo della sua raffigurazione nel manoscritto dell'Escorial. Qui, tuttavia, seppure osservato da Enea e dalla Sibilla che compaiono nel margine della miniatura, a sinistra, viene svincolato dall'altra rappresentazione insieme alla quale nei due codici citati è legato, ovvero quella di Cerbero. Fiammelle emergono dalle rocce alla sua destra e alla sua sinistra, il pavimento è composto completamente di rivoli di sangue o di fuoco.

Nella seconda miniatura della pagina sono rappresentati i suicidi dei vv. 434-439, presenti nei versi alla pagina successiva. In un grande lago al centro dell'immagine, cosparso di fiammelle e circondato dallo stesso pavimento infuocato della miniatura precedente, dieci anime nude sono immerse nell'acqua

infuocata dello Stige che secondo il testo virgiliano li costringe “nove volte”; sono rappresentati nell’atto di darsi la morte, alcuni con una lunga spada piantata nel petto, altri nell’atto di colpirsi; due coppie tra essi si procurano la morte a vicenda con la lunga spada, più simili agli iracondi danteschi del quinto cerchio. Sulla sinistra la Sibilla li indica a Enea, che ha ancora la spada sguainata.

Alla c. 156v sono rappresentati i *Lugentes campi* dei vv. 440-476, dove Enea incontra Didone. Su uno sfondo di una foresta verde di mirti di cui è visibile una fila di alberi e dal cui terreno erboso nascono fiammelle, Enea e la Sibilla sulla sinistra osservano un gruppo di anime a cui, all’altezza del cuore, sgorga sangue come da una ferita, forse per influenza dei *uulnera* del v. 446 che si riferiscono in realtà alla sola Erifile. In disparte, tra queste che rappresentano probabilmente Fedra e Pasifae, la figura di Didone, con una ferita sanguinolenta a forma di cuore nel petto: lo sguardo, diversamente dal testo virgiliano, è rivolto ai turisti del mondo infernale, mentre con il corpo la regina è già diretta altrove, come secondo Virgilio: *refugit* / *in nemus umbriferum* (vv. 472-473). Un’altra figura singolare compare alla destra del manoscritto: sembra rappresentare nuovamente la Chimera, con corpo caprino, testa leonina e coda serpentina. La sua presenza qui, tuttavia, è enigmatica a prima vista, ma cela probabilmente, come spesso nel manoscritto, un significato allegorico non facilmente comprensibile se non si tiene in conto come Virgilio veniva letto secondo l’esegesi che aveva attraversato i secoli. Secondo Bernardo Silvestre (Aen. 6, 288) la Chimera sarebbe la rappresentazione della *libido* e non a caso Dante colloca nel girone dei lussuriosi proprio Didone: l’illustrazione sarebbe quindi una testimonianza di una evidente interferenza tra l’immaginario virgiliano e quello dantesco.

La miniatura tabellare quasi al centro della c. 157v rappresenta le ombre dei guerrieri dei vv. 477-576, che iniziano subito dopo la raffigurazione. La struttura è molto simile alla precedente: Enea e la Sibilla, a sinistra, si rivolgono in un campo cosparso di fiammelle e alberi a una figura di un guerriero, Deifobo,

presentato leggermente in disparte rispetto a un altro gruppo di guerrieri, tutti armati. Il soldato è parzialmente dilaniato nelle gambe attraversate da rivoli di sangue, ha un braccio mozzato e probabilmente anche le narici.

Subito dopo i versi dedicati all'ombra di Deifobo, alla c. 159r una miniatura tabellare illustra la rappresentazione del Tartaro descritto da Virgilio ai vv. 548-627 con soggetti presenti in parte sia nel manoscritto 7939A della BNF di Parigi sia nel manoscritto IV E 25 di cui si è già parlato per il parallelismo con il nostro codice della rappresentazione del vestibolo degli Inferi. Enea e la Sibilla, alla sommità di un muro di cinta simile a quello che abbiamo già visto in relazione al *uestibulum* e parzialmente al di fuori del bordo della miniatura, osservano le pene dei condannati. Le mura non sono triplici, ma il Flegetonte infuocato le circonda come secondo il testo virgiliano (vv. 550-551). Non è rappresentata la torre e la porta sulla destra, anziché essere chiusa con le sue colonne di acciaio durissimo, è addirittura senza battente. Su di essa, a vegliare, è rappresentata Tisifone, in piedi e non seduta, con un'arma infuocata in mano – probabilmente la sua frusta, parzialmente visibile - e con la vita avvolta da un serpente, senza che tuttavia la sua figura sia demoniaca ed inquietante. All'interno della cerchia, tra le moltissime pene narrate ad Enea dalla Sibilla, vengono rappresentate solo tre scene: la prima, piuttosto generica, in primo piano, mostra un demone nero che con una frusta trascina alcune anime, come secondo i vv. 556-557 pieni di gemiti, frustate e dello stridore delle catene. Le altre due scene sullo sfondo rappresentano il supplizio di Tizio, riverso a terra di fianco e il cui fegato viene mangiato da un avvoltoio e la pena della ruota su cui un uomo è legato con mani e piedi, a cui il testo virgiliano fa riferimento ed è un mito secondario – e sicuramente conosciuto da Virgilio - relativo ad Issione, che però nel passo dell'*Eneide* in analisi subisce invece la pena del masso che sta per crollare da una roccia, qui non rappresentata. Entrambe le pene, di Tizio e della ruota, significativamente, sono rappresentate anche nel ms. IV E 25. Nel manoscritto 7939A, invece, sono rappresentate alla c. 131r sia la scena di Tizio e della pena

dei Lapiti con il masso, sia, nella miniatura successiva alla c. 131v, la pena della ruota - insieme ad altre. Tutta la scena è caratterizzata dalle consuete fiammelle che costituiscono un indizio, nel nostro codice, dell'ambientazione infernale.

La miniatura tabellare alla c. 161r presenta un'altra rappresentazione abbastanza inconsueta. In basso a destra, in un prolungamento della tabella, Enea seguito dalla Sibilla offre a Proserpina, rappresentata come una sorta di Madonna, il ramo d'oro come descritto ai vv. 635-637; qui, però, il ramo d'oro è rappresentato nella forma di un giglio. Nel testo virgiliano, inoltre, Enea pone il ramo sulla soglia dei Campi Elisi; il fatto che sia qui rappresentata la divinità in persona, con un'ampia veste blu, i capelli biondi e l'aureola, è probabilmente un'eco del *perfecto munere diuae* del v. 637, interpretato come un dono diretto alla dea, che ha poco della divinità classica e ha l'apparenza di una Madonna[41]. Ma è la scena rappresentata all'interno della cinta muraria rappresentata in alto a destra ad essere particolarmente inconsueta: tre figure sono rappresentate nel cielo nell'atto di guardare verso l'alto ed indicare le stelle, come in estasi, secondo una raffigurazione che sarebbe più consona al Paradiso dantesco e che spesso è presente in forme simili nelle raffigurazioni della cantica dei manoscritti della *Commedia*. Il parallelo con il testo virgiliano è ai vv. 640-641: *largior hic* […] *aether* / […] *solemque suum, sua sidera norunt*. Sembrerebbe evidente che il messaggio veicolato dall'illustrazione non sia un messaggio letterale, ma simbolico, che allude al raggiungimento spirituale e fisico di una regione celestiale e illuminata dalla luce divina, dove tre figure posizionate l'una davanti all'altra, come in ascensione, riescono a osservare le stelle in una contemplazione celeste. La discesa di Enea si trasforma nel significato del viaggio di Dante e

[41] Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 72 nota che dietro la figura di Proserpina sono collocate le due estremità di una mezzaluna, che potrebbero alludere al fatto che Proserpina si incontra nella luna o meglio nel *circulus lunaris*, secondo la concezione cosmografica dell'inferno sostenuta dei commentari a Virgilio dal mondo della tarda antichità, che concepisce il *circulus lunaris* come frontiera dell'Ade con l'Eliseo. L'Ade sarebbe nella zona sublunare, nella regione oscura tra la terra e la luna.

l'illustrazione del manoscritto non è più soltanto letterale, ma allude a un più profondo significato filosofico e, ancor di più, religioso.

Subito dopo, alla c. 161v, un'altra scena dei Campi Elisi alla presenza di Enea e la Sibilla sulla sinistra: la scena è quella dei vv. 645-647, in cui un sacerdote trace con una lunga veste suona uno strumento a corde per rallegrare le anime nude presenti sulla sinistra, rivolte al consueto sole rosso con occhi, naso e bocca, sullo sfondo di una foresta.

Alla c. 163v una miniatura tabellare in cima alla pagina mostra l'incontro con Anchise, rappresentato come un'anima nuda di un giovane biondo che, sulla sinistra insieme ad Enea e alla Sibilla, mostra una schiera di anime nude armate di lance e scudi che rappresentano i futuri eroi di Roma passati in rassegna ai vv. 756-787.

L'ultima scena del VI libro dell'*Eneide* è rappresentata alla c. 167r: Anchise, sempre in forma di giovane, accompagna Enea e la Sibilla alla porta – d'avorio nel testo virgiliano, uguale alle altre porte senza battente qui - per farli uscire dai Campi Elisi e dagli Inferi, alla presenza sulla sinistra di molte anime nude, alcune con la testa cinta d'alloro, altre che ricoprono il corpo con ramoscelli, mentre una figura tra esse è china ed intenta a strapparne altri dal suolo.

VII libro

Dopo due pagine lasciate bianche, una miniatura a tutta pagina riapre la serie delle miniature di grande formato poste nel *verso* in apertura di libro alla c. 168v. Il tema è quello dell'ambasceria dei Troiani, approdati alle foci del Tevere richiamato dalle acque dove sono ormeggiate le navi in primo piano. Sulla costa Enea e i Troiani sono impegnati nelle prime opere di fortificazione del loro accampamento, come descritto ai vv. 157-159 (*ipse humili designat moenia fossa* / *moliturque locum, primasque in litore sedes* / *castrorum in morem pinnis atque*

aggere cingit: viene qui rispettato il dettaglio delle mura e delle *pinnae* costruite *in castrorum morem*, dato che sulla costa alcuni uomini a sinitra sono impegnati nel circondare una piccola torre con modeste mura semicircolari alla presenza di Enea con corona e scettro; sulla destra c'è probabilmente allusione agli uomini scelti per l'ambasceria a Latino (vv. 152-155), nel numero rappresentativo di tre invece dei cento scelti da Enea, posto esattamente al centro tra le due scene come agente principale che dà luogo all'azione di entrambe, in rispetto del testo virgiliano. La miniatura prosegue in altezza con altri due episodi giustapposti al centro dell'immagine e sullo sfondo. Al centro, sulla destra, è presente il riferimento al ferimento del cervo di Silvia da parte di Ascanio, con il cervo ferito che si ripara dalla padrona. Sullo sfondo a sinistra un gruppo di Troiani, tra cui Ascanio con l'arco del v. 497, sono di fronte a un gruppo di Latini, entrambi i gruppi armati con lance in riferimento allo scontro che nasce dopo l'uccisione del cervo, raccontato ai vv. 496-504: ai vv. 502-504 il cervo si rintana nei tetti conosciuti e Silvia chiama a raccolta i pastori con i suoi lamenti; il primo scontro inizia al v. 519. La scelta dei soggetti, dunque, è abbastanza canonica per ciò che concerne l'episodio del cervo e del primo scontro, nonché della scelta dell'ambasceria – meno per la costruzione dell'accampamento - e si riferisce ad episodi diversi collocati in diverse sezioni del VII libro, mantenendo la sua funzione di introduzione ai motivi principali dello stesso con una visione d'insieme riassuntiva di diversi momenti, rispettando tuttavia il principio di non ripetere due volte gli stessi personaggi e con una notevole abilità nel porre Enea al centro della scena per indicare la sua partecipazione a entrambe le scene descritte – costruzione dell'accampamento e scelta degli ambasciatori – ed Ascanio, allo stesso modo, al centro delle due scene poste l'una sopra l'altra del ferimento del cervo – il suo grande arco in mostra ne indica la colpevolezza – e del primo scontro con gli agricoltori latini.

VIII libro

La scena alla c. 185v, tra l'*argumentum* e l'inizio dell'VIII libro, rappresenta l'episodio di apertura dell'VIII libro secondo una modalità più consueta per le iniziali istoriate. Mentre dalla piccola città fortificata, costituita da un piccolo quadrilatero turrito fatto di mura bianche, un gruppo di uomini e donne - tra cui sono identificabili Latino per la corona, Amata e, più in disparte, Lavinia - osservano la scena, Turno suona in primo piano (e non su una rocca), a cavallo, la tromba (e non il corno) di guerra dalla fortezza di Laurento, seguito dai Rutuli anch'essi a cavallo e con le lance in alto, secondo i vv. 1-6.

IX libro

Alla c. 200v una miniatura a piena pagina si trova nuovamente tra l'*argumentum* e l'inizio del libro e rappresenta l'accampamento dei Rutuli, formato da molte e grandi tende bianche, tra cui quella al centro mostra al suo interno molti uomini in armi. In primo piano un gruppo di soldati armati parte per la battaglia, preceduto da un suonatore di tamburo e del corno di guerra (v. 25). Si tratta probabilmente dell'avanzata di Turno contro i Troiani con non molta fedeltà al testo; secondo Courcelle[42] si riferisce invece a un episodio del libro VIII e nello specifico all'incontro di Enea e Pallante. Sicuramente spesso ci sono miniature che si riferiscono a libri anteriori, e difficilmente si può riconoscere Pallante nella figura a sinistra. Forse si tratta più semplicemente di una scena tipica[43].

Alla pagina successiva, c. 201r, una miniatura tabellare più piccola in alto introduce un altro tema del IX libro: l'assalto dei Rutuli all'accampamento fortificato dei Troiani e l'episodio della torre. Un soldato alla testa di un folto gruppo di uomini armati, da identificare probabilmente con Turno, ai piedi dell'accampamento, è impegnato ad appiccare il fuoco alla porta dello stesso,

[42] Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., p. 228.
[43] Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 75.

senza che appaia tuttavia l'alta torre citata ai vv. 535-537 a cui l'eroe rutulo dà fuoco, causandone la rovina. Dall'alto delle mura i Troiani scagliano sassi e cercano di colpire i nemici con le lance, una delle quali colpisce uno dei Rutuli che è rappresentato nell'atto di accasciarsi accanto a Turno perdendo sangue dal collo. Sulla destra generici tentativi di assedio: un soldato tenta la scalata con una scala di legno, un altro con una scala di corda ancorata alle mura, un altro tenta di colpire i Troiani sulle mura con un arco. La miniatura è stata realizzata sicuramente da un miniatore di molto posteriore alle prime campagne di illustrazione del manoscritto e alla sua realizzazione.

X libro

Alla c. 217v una miniatura a tutta pagina è inserita, come di consueto, tra l'*argumentum* e l'inizio del X libro. L'episodio è quello dei vv. 479-489, ovvero la morte di Pallante rappresentata in primo piano, sullo sfondo della mischia di soldati armati e cavallo impegnati nella battaglia. Pallante è caduto a terra, infilzato da una lunga lancia di legno che si è spezzata, dettaglio non presente nel testo virgiliano. Accanto a lui la sua lancia giace per terra. Turno, sul cavallo opposto all'eroe arcade, è vittorioso. Probabilmente la scena rappresentata dietro di lui è quella dello scontro tra Enea e Lauso; la fitta folla di cavalieri che lottano non lasciano facilmente interpretare il testo e anche qui, come nelle altre scene di battaglia, sembra essere presente una scena tipica più che una scena strettamente correlata al testo virgiliano.

La miniatura successiva riprende una vicenda in realtà anteriore a quella della raffigurazione precedente. Alla c. 218r è rappresentato in una miniatura tabellare il concilio degli dei, rappresentato già a partire dal Virgilio Romano, con cui si apre il X libro ai vv. 1-117: un giovane Giove con il globo e lo scettro è seduto al centro in alto, su un trono, circondato da raggi e da un arcobaleno, nel mezzo di un cielo sereno cosparso di stelle dorate; solo sei divinità invece delle dieci del Virgilio Romano lo circondano, rappresentate tutte in gesto di dialogo e senza

attributi che le identifichino, avvolte in grandi mantelli colorati. Tra queste sono da riconoscere sicuramente Giunone e Venere, che hanno un ruolo fondamentale con il loro dialogo che le oppone in apertura del libro. Il numero di divinità, ovvero sette, potrebbe alludere ai sette pianeti secondo la cosmografia virgiliana[44], sottolineata anche dalla presenza del sole a destra e della luna a sinistra accanto a Giove.

XI libro

La miniatura a tutta pagina alla c. 236v non è stata completata: manca sia il bordo esterno che la decorazione, solo disegnata in parte. La scena, che rappresenta la morte di Camilla (vv. 820-831), ricorda molto da vicino la stessa scena rappresentata nel manoscritto dell'Aia 76 E 21: anche lì, come qui, una deviazione dal testo virgiliano prevede che l'eroina non sia uccisa con un giavellotto, ma dalla spada del suo nemico, poi ritratta; la posizione di Camilla che si accascia lentamente sul suo cavallo è molto simile a quella del codice fiammingo, dove tuttavia compaiono molti altri elementi iconografici (corteo funebre di Pallante, mischia dei cavalieri sullo sfondo). Qui, in un campo aperto, dove un fiumiciattolo scorre in primo piano e alcune città sono appena visibili sullo sfondo, non sono presenti altri elementi e viene data predominanza assoluta alla scena; gli stessi cavalieri presenti in fila dietro Camilla e il suo nemico Arrunte non sono impegnati in battaglia, ma fanno solo da sfondo alla vicenda principale. Turno, l'unico a mantenere una spada invece che una lancia, la tiene sollevata come in un atto di rispetto e saluto nei confronti di Camilla, come gli altri membri del suo esercito tengono in alto la lancia, elemento di *pietas* che non compare nel testo virgiliano.

Alla c. 237r è rappresentata una scena molto insolita nelle raffigurazioni riguardanti il XI libro dell'Eneide, ovvero la discesa della Ninfa Opi per volontà

[44] Ivi, pp. 76-77.

di Diana, a cui era cara Camilla. (XI 532-596). La dea, circondata da quattro ninfe mentre sulla destra scorre un ruscello, esce da una fonte murata in marmo per tre lati, mentre a sinistra Opi è rappresentata in forma di angelo protettore.

L'attacco finale alla città dei Latini, con una viva scena di assalto e combattimento e l'ineluttabile l'impiccagione di Amata (XII 602) sulla sommità della città a destra è rappresentata alla c. 255r, al principio della pagina. La vicenda dell'attacco alla città con le torce e dell'assalto con le scale è narrata (XII 573-576) verso la fine del libro e non sembrerebbe essere adatta a una raffigurazione al principio di esso, prima dell'*argumentum*; sebbene si verifichi in altri luoghi che il luogo in cui è collocata la miniatura non corrisponda strettamente al luogo del testo, in quanto esse compaiono di norma ad inizio del libro tranne che nel VI, è da dire in aggiunta a questo dato che la stessa scena è ripresa nell'ultima miniatura del manoscritto, alla c.256r, rendendola un inutile duplicato e facendoci dubitare che in realtà il soggetto iniziale della rappresentazione potrebbe essere stato un altro.

Una delle miniature a tutta pagina che mostra una maestosa scena di guerra è quella rappresentata alla c. 255v, che dovrebbe riguardare l'uccisione di Turno da parte di Enea, ma non si sofferma affatto in maniera evidente sull'episodio che dovrebbe essere centrale del libro e che è generalmente posto al centro della scena o almeno è immediatamente visibile, fenomeno totalmente opposto in questo caso. Sullo sfondo sono presenti le tende degli accampamenti e in primo e secondo piano fitte schiere di cavalieri e di fanti che mostrano non un duello, ma una battaglia campale aperta con più morti, feriti e scontri, che sembrerebbero riassumere tutte le uccisioni della seconda parte dell'*Eneide*. Lo scontro finale tra Enea e Turno si perde tra tutte queste raffigurazioni caotiche che rendono l'idea dello scontro aperto e non del duello su cui si dovrebbe concentrare l'attenzione di tutti, con una deviazione rispetto al testo virgiliano, ma è rappresentato dinanzi alle tende nella parte superiore destra dell'immagine,

davanti ai due cavalli senza cavalieri, che sono appunto i due eroi rappresentati nel loro scontro finale: Enea, sopra Turno, con la corona sulla testa, mentre tiene per la gola il re rutulo, che ha perso il suo elmo provvisto anch'esso di corona, mentre la sua anima *fugit indignata sub umbras*.

L'ultima miniatura del XII libro e dell'*Eneide* intera, alla c. 256r, è una inusuale e incompleta rappresentazione che duplica quella della c. 255r, ovvero l'assalto alla città dei Latini, resa in modo più rozzo, senza riquadro, di forma strabordante. Gli elementi sono gli stessi della miniatura di cui rappresenta il doppio, anche se è resa in forma diversa e secondo diverse collocazioni dei personaggi; sono presenti tuttavia i Troiani che assaltano la città con le scale, che la incendiano con le torce, la morte di Amata per impiccagione. Un dettaglio inusuale è quello del cannone presentato sulla destra, in basso, e una sorta di gru mobile sulla sinistra parzialmente tagliata nel margine superiore, dettagli chiaramente anacronistici rispetto al racconto virgiliano.

Capitolo III.

Virgilio e Dante: la raffigurazione dei personaggi della discesa agli Inferi del VI libro dell'*Eneide* ripresi nella *Commedia*

Non si afferma certamente alcuna cosa nuova nel ricordare quanto l'*Inferno* dantesco sia debitore per concezione, struttura e personaggi al VI libro dell'*Eneide*.

Tuttavia, in questa sede è opportuno ricordare un importantissimo passaggio di Servio, fondamentale commentatore di Virgilio, che distingue, nella sua disamina attenta della precaria e confusa geografia infernale virgiliana alla quale cerca in più occasioni di dare ordine, che *novem circulis inferi cincti esse dicuntur*. Il primo è occupato dalle anime degli infanti, il secondo riservato ai condannati ingiustamente, il terzo dalle anime che si sono date la morte per scappare alle sofferenze, il quarto dai consunti d'amore, il quinto dagli eroi valorosi. A questi, che si trovano in una localizzazione spaziale imprecisata dopo l'attraversamento del fiume infernale e dopo il passaggio dell'antro di Cerbero, vanno aggiunti i criminali puniti dai giudici; nel settimo circolo le anime sono purificate, nell'ottavo si trovano invece le anime purificate, ma che devono rientrare in un corpo. Queste ultime due categorie sono riprese dal discorso di Anchise[1] (*Aen*. VI, 739-751). Infine, nel nono, si trovano le anime che sono state purificate, ma non devono più rientrare in alcun corpo, ovvero quelle che si trovano nei Campi Elisi; a questi vanno idealmente aggiunte le anime degli insepolti che sono in attesa di attraversare l'Acheronte.

[1] Cfr. Servius, *Commentaire sur l'Énéide de Virgile, livre VI*, E. Jeunet-Mancy (a cura di), Les Belles Lettres, Parigi, 2012, p. 236.

Il VI libro dell'*Eneide*, oltre ad essere il luogo letterario dell'oltretomba in cui si delineano le credenze e l'immaginario di una mitologia arcaica che cerca il senso nascosto della sorte umana, è riservato al momento cruciale dell'incursione della storia nell'epica eroica secondo la costruzione ideologica dell'opera virgiliana. È in questo libro che, attraverso le parole di Anchise, i lettori, insieme ad Enea stesso, possono osservare il padre troiano che passa in rassegna le anime dei futuri *nepotes*, termine che non a caso ritorna spesso al v. 682, al v. 757, al v. 786, nonché al v. 864 nelle parole di Enea. Il modo che il poeta sceglie per darci la possibilità di inserire un *excursus* contemporaneo nel passato mitico-storico è immaginare la discesa di Enea nel mondo infernale per interrogare l'anima del padre, secondo un *topos* già parzialmente costruito nella tradizione classica della *Nekyia* omerica, la quale tuttavia non prevedeva una catabasi vera e propria. Nel VI libro è contenuto il passaggio dell'*Eneide* che più ha dato modo di immaginare e visualizzare, con atmosfera fosca e a tratti evanescente, l'immagine di un aldilà con contorni, in verità, non troppo definiti rispetto alla sistematizzazione spaziale dell'*Inferno* dantesco e che hanno lasciato molti dubbi e questioni aperte e per cui si è potuto parlare di "debolezza dell'economia, della struttura organizzativa dell'oltretomba virgiliano, al cui confronto quello di Dante è incomparabilmente meglio organizzato[2]".

1. L'ingresso nel mondo infernale

A partire dal v. 264 Enea avanza nell'oltretomba, con la spada sguainata e attraverso la grotta che si apre in un luogo del maleolente lago d'Averno, accompagnato dalla guida della Sibilla Cumana, sacerdotessa di Apollo, dopo aver abbandonato nel mondo terreno il fedele compagno Acate – che tuttavia nella imprecisa tradizione iconografica del manoscritto dell'Escorial S II 19 è al loro seguito.

[2] Virgilio, *Eneide*, E. Paratore (a cura di), Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, vol. III, 2008, p. 253.

Il viaggio di Dante e Virgilio attraverso l'*Inferno* dantesco segue una geografia più attentamente definita, che ha il suo antecedente narrativo nello smarrimento del Poeta nella selva oscura, il suo incontro con le tre fiere e con un Virgilio che *per lungo silenzio parea fioco*. Sono questi i temi più facilmente rappresentati, frequentemente insieme in un'unica raffigurazione che vede Dante, le fiere sull'altura e Virgilio, oppure Dante e le fiere. Già nel manoscritto Chantilly, Musée Condé 597 - di ambiente pisano, datato al 1345 circa e contenente la prima cantica della *Commedia* di Dante e il commento di Guido da Pisa - alla c. 34r compare nel margine inferiore la raffigurazione della selva, di un Virgilio in forma di sapiente barbuto che indica un Dante che fugge, visibilmente spaventato dall'apparire delle tre fiere dall'alto di un monte. Questa stessa struttura di base compare in diversi altri manoscritti, come nel Budapest, Univ. Libr. 33, di ambiente veneziano e appartenente allo stesso periodo, alle cc. 33 1r e 1v in cui Dante incontra le fiere sulla collina e successivamente compare accompagnato da Virgilio alla presenza di una di esse; o ancora nella rappresentazione del manoscritto napoletano un po' più tardo, del 1370 circa, Londra, British Library, Add. 19587 alla c. 2r, dove viene riproposta la stessa sequenza iconografica del manoscritto Chantilly con la significativa differenza che, forse in ossequio al testo in cui *parea fioco*, Virgilio – sempre in forma di sapiente barbuto – compare all'interno di una mandorla che spesso indica le presenze divine, collocato nella selva mentre Dante, che indica le tre fiere, si rivolge a lui girando unicamente la testa – e non il corpo, come nell'altro codice - verso il suo *maestro* e *autore*. Sebbene la scena sia narrativamente evidentemente diversa rispetto al modello eneadico e non costituisca di per sé un significativo elemento di confronto, così come la scena spesso raffigurata del messaggio di Beatrice a Virgilio, è interessante notare in questo contesto che si tratta del primo momento in cui compare nei manoscritti miniati danteschi la figura di Virgilio, di cui abbiamo nella tradizione dell'*Eneide* miniata diversi ritratti che in qualche caso riprendono il modello del sapiente con la barba.

Il momento dell'ingresso negli Inferi attraverso la grotta o l'apertura nel terreno nel luogo dell'Averno viene mostrato in alcuni manoscritti virgiliani, compresi alcuni manoscritti che presentano un'unica iniziale istoriata per libro e che in un certo senso presuppongono quel momento pur senza mostrare esplicitamente Enea e la Sibilla che varcano la soglia infernale. Ad esempio, nel Canon. Class. Lat. 52 di ambiente bolognese del terzo quarto del XIV secolo, ovvero uno dei primi manoscritti miniati virgiliani con un progetto completo di illustrazione di iniziali libro per libro (ad esclusione dell'esemplare francese di XII secolo conservato alla Bibliothèque Nationale de France, ms. 7936), la Sibilla e Dante sono in presenza di una figura demoniaca più somigliante a un diavolo medievale – come si è detto e come si specificherà – che non a un Cerbero o a un Caronte della tradizione classica; sullo sfondo, però, è visibile chiaramente la roccia con la grotta da cui il diavolo viene e in cui dovranno entrare i viaggiatori infernali. La Bocca degli Inferi, che ricalca le *fauces Orci* virgiliane, carica di significati simbolici, è un'altra raffigurazione che ritroviamo nel manoscritto francese degli inizi del XV secolo conservato a Lyon, Bibliothèque Municipale P.A. 27: Enea e la Sibilla dovranno entrare nelle fauci di un mostro gigante, dalle apparenze leonine, che rappresenta l'ingresso nel mondo infernale. A una colonna di fumo sullo sfondo è demandata la rappresentazione dell'ingresso infernale nel manoscritto renano Vat. Pal. 1632 della Biblioteca Apostolica Vaticana; nel manoscritto napoletano di Valencia 837 la Sibilla alla c. 151r sta entrando nell'apertura laterale di una roccia che sputa fiammelle durante l'apparizione di Ecate, seguita da Enea che tiene la spada tra le mani, in una raffigurazione che assomiglia strutturalmente, per la posizione della Sibilla e di Enea, a un altro manoscritto napoletano, Add. 19587 della British Library, contenente la *Commedia* e in cui Virgilio tira a sé Dante nel momento dell'ingresso nell'Inferno. Nel manoscritto anch'esso napoletano conservato a Leida BPL 6 B Enea e la Sibilla sono rappresentati all'interno di una roccia scavata dinanzi al lago dove sono presenti gli uccelli uccisi dalle esalazioni dell'Averno come nel manoscritto dell'Escorial S II 19.

Questo momento di discesa nel mondo infernale nella maggior parte delle rappresentazioni della *Commedia*, invece, passa spesso attraverso la raffigurazione della porta degli Inferi del principio del III canto. Così è ad esempio nel manoscritto di Budapest, Univ. Libr. 33 c. 2v, in cui Dante e Virgilio sono raffigurati dinanzi a una imponente porta con merli; ancora nel manoscritto Chantilly alla c. 48r Virgilio tiene per mano Dante mentre lo conduce all'interno della porta che compare nel margine inferiore del manoscritto, a destra; nell'importantissimo e molto significativo caso del Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze, un manoscritto fiorentino del 1330 circa, la porta degli Inferi compare solo dopo l'incontro con Caronte, con un'inversione che tradirebbe la lettura di un passo virgiliano. Ancora, la porta infernale in forma di tempietto compare insieme alla raffigurazione degli ignavi nel manoscritto napoletano già citato B. L. Add. 19587 conservato a Londra, alla c. 4r: anche qui, come nel manoscritto Chantilly, Virgilio tiene per mano Dante, ma è in questo caso girato verso di lui con un contatto estremamente più forte in cui sembra tirarlo a sé. In conformità alla forma narrativa delle due opere, quindi, la discesa agli Inferi di Enea, laddove rappresentata, è una discesa attraverso una grotta o un'apertura nel terreno; Dante e la sua guida Virgilio attraversano la porta che compare all'inizio del canto III dell'Inferno dantesco[3].

Due casi invece anomali e che riaccosterebbero l'iconografia della porta dell'Inferno alla discesa negli Inferi virgiliana sono contenuti in due manoscritti. Una è la miniatura posta alla c. 2v del manoscritto della Biblioteca Angelica 1102, un manoscritto di area bolognese dell'inizio del XV secolo: sulla sinistra

[3] Sono anche altri i casi in cui viene rappresentata la porta dell'Inferno nei manoscritti danteschi; basti qui citare il caso dei mss. New York, Morgan M676, c. 6r e Firenze, Biblioteca Riccardiana 1035, c. 7r. Nel primo dei due casi ancora una volta in un manoscritto del XIV secolo tardo Virgilio tiene per la mano Dante; nel caso del secondo manoscritto, prodotto nel secondo quarto del XV secolo in ambiente veneziano, Virgilio indica semplicemente a Dante la porta su cui campeggia in lettere capitali "*Per me si va nella*…". Nel manoscritto conservato a Londra, BL Yates Thompson 36 alla c. 5r la porta dell'Inferno compare nella parte sinistra di una miniatura tabellare in *bas de page*; davanti ad essa sono fermi Dante e un Virgilio barbuto i quali poco più in là, dopo averla sorpassata, osservano gli ignavi che seguono invano la loro insegna.

Dante e Virgilio entrano in un'apertura che ricorda più una grotta di ascendenza virgiliana – almeno per come abbiamo visto rappresentata la discesa agli Inferi in parte della tradizione manoscritta presa in analisi – che la monumentale porta dantesca. Al di sopra dell'apertura la tradizionale iscrizione "*Lasciate ogni speranza o voi che entrate*". Il secondo caso è quello della c. 3v del manoscritto Com. 32 conservato a Imola, in cui Dante e Virgilio si acquattano per entrare in un'apertura nelle rocce, al di sopra della quale è inscritta la prima terzina del III canto dell'Inferno, indicata dal personaggio di Dante.

2. Il *uestibulum Orci*: i Centauri

L'interpretazione del termine *uestibulum* con cui Virgilio fa riferimento all'ingresso nel mondo infernale, definito *Orcus* con allusione, secondo Servio, a Plutone (*Orcum autem Plutonem dicit*), è stato oggetto di numerose interpretazioni già dal mondo antico. Aulo Gellio spiega che si parla di *uestibulum* […] *ante ipsam quasi domum* (XVI, 5), ma come viene notato da Paratore[4] il sostantivo *fauces* unito al complemento *Orci* lascia quasi intendere "il passaggio nella gola di una belva vorace" che rivediamo tradotto in immagine in alcune miniature dell'*Eneide* della tradizione francese, come nel manoscritto Lyon P.A. 27, e della tradizione tedesca dell'*Eneide* nella versione redatta da Van Veldeke, che ci tramanda alcuni manoscritti illustrati[5].

Nel *uestibulum Orci* dell'*Eneide*, immersi in un buio totale che toglie il colore alle cose, i due viaggiatori incontrano dapprima una fitta folla di ombre inquietanti e spettrali: il *Luctus*, le *Curae*, i *pallentes Morbi*, la *Senectus*, il *Metus*, la *Fames*, cattiva consigliera seguita dall'*Egestas*, il *Letum* (la Morte) e il *Labos* (la Pena), il *Sopos*, consanguineo della Morte, i *mala Gaudia* della mente, il *Bellum*, i *ferrei thalami* delle *Eumenides*, delle quali incontreremo la Furia

[4] Virgilio, *Eneide*, Lorenzo Valla, op. cit., p. 252; l'interpretazione dello studioso intende il vestibolo come l'ingresso nell'Averno.

[5] Per un'analisi dell'iconografia e la storia dei manoscritti appartenenti a questa tradizione cfr. Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., pp. 67-75.

Tisifone più tardi[6], e la *Discordia demens* con il suo *crinis vipereus* che la associa idealmente alle Furie. Di tutte queste figure raramente abbiamo rappresentazioni nelle miniature del VI libro che riprendano quella del Virgilio Vaticano in cui, alla c. 47v, troviamo raffigurata come *unicum* la personificazione del *Bellum* che, con la spada sguainata, cerca di bloccare il viaggio fatale; potremmo forse trovarne una della *Discordia* in forma di Furia nel ms. Richardson 38 secondo l'interpretazione di Courcelle e nel manoscritto di Valencia 837 alla c. 152r.

Nel mezzo del vestibolo, un olmo gigante e dalle *annosa bracchia* lascia pendere alle sue foglie i *Somnia uana*, forse in allusione al fatto che sono falsi i sogni che vengono dagli Inferi[7]: al di sotto di esso si ammassano altre figure mitologiche, fantasmi incorporei che secondo le parole della Sibilla sono solo vane ombre impossibili da colpire col *ferrum*. Si tratta dei *Centauri*, delle *Scyllae* biformi, di *Briareus* dalle cento braccia, dell'Idra, la *belua Lernae*, della *Chimaera* con testa leonina, corpo di capra e coda di serpente, delle *Gorgones*, delle *Harpyiae* e, infine, della *forma tricorporis umbrae*: Gerione, che non viene esplicitamente nominato se non con una perifrasi. Si tratta di figure caratterizzate dalla natura ibrida, come le *biformes Scyllae* (con un plurale già utilizzato da Lucrezio[8]) e i Centauri, che avevano ottenuto queste sedi dopo la rissa contro i Lapiti. Alcune di queste figure, tra cui ricordavamo le Furie, sono presenti anche altrove; ad esse vanno aggiunte le Arpie e Scilla nel III libro e l'idra al v. 576. Nelle raffigurazioni dei codici virgiliani ritroviamo solo alcune di queste figure, in parte, sia nella miniatura già citata del Virgilio Vaticano alla c. 47v, sia nel manoscritto napoletano della Biblioteca Nazionale di Napoli IV.E.25, poste

[6] Ha creato senza dubbio difficoltà la collocazione dei talami delle Eumenidi in questo luogo in considerazione dell'incontro, che avverrà solo più tardi, con Tisifone a guardia di Dite; tuttavia è da ricordare che anche Esiodo, *Theog*. 758, le colloca sulle porte del Tartaro e che più tardi Tisifone chiama le sorelle (*Aen*. VI 572), forse proprio dalle soglie dell'Ade, cfr. Virgilio, *Eneide*, Lorenzo Valla, p. 254.

[7] Così come Servio, *In Aen*. VI 284: *duo somniorum genera putantur: unum de caelo* […] *aliud ab inferis*.

[8] Lucr. IV 732: *Scyllarum membra*.

prima dell'arrivo all'Acheronte e insieme a Cerbero. Sono presenti alcune di esse, insieme all'olmo centrale, anche nell'altro manoscritto napoletano ora a Valencia, ms. 837, nella stessa miniatura della c. 152r menzionata anche prima. Sembrerebbe, quindi, che gli unici codici eredi di questa tradizione siano codici di produzione napoletana. I personaggi rappresentati nei manoscritti citati, ammassati in poche raffigurazioni e in brevi cenni dell'*Eneide* nella parte iniziale della catabasi, saranno ripresi con più dovizia di particolari nella narrazione del viaggio della *Commedia* e raffigurati negli esemplari miniati dell'opera dantesca.

I centauri, rappresentati nella miniatura del VI libro nel manoscritto napoletano IV.E.25 nella forma canonica di esseri umani fino al busto e cavalli fino alla coda in numero di tre (sebbene sia visibile il volto di una quarta figura), sono riassunti in un'unica figura dotata di mantello rosso nel manoscritto anch'esso napoletano 837 di Valencia; sembrerebbe quindi che nella tradizione virgiliana, nei rari casi in cui compaiono, essi mantengano quest'unica forma tradizionale che conserviamo in moltissime rappresentazioni antiche, a partire dal vaso François e dalle metope del Partenone in cui i Centauri sono rappresentati nella loro forma ibrida nella lotta con i Lapiti. I centauri danteschi compaiono invece non all'inizio della discesa infernale, ma nel XII canto dell'*Inferno* e nelle rispettive rappresentazioni, rifunzionalizzati come guardiani dei violenti contro il prossimo, i quali sono sorvegliati e colpiti dalle loro frecce: le figure mitologiche, sebbene conservino per la maggior parte dei casi la loro forma ibrida di esseri metà uomini metà cavalli, sono tuttavia a volte rappresentate in altre forme, come quella umana nel manoscritto Egerton 943, British Library, Londra, alla c. 22r e del manoscritto conservato a Budapest, Univ. Libr. 33 alla c. 11r, sempre in numero di tre. Altre volte, addirittura, sono presentati come figure demoniache dotate di corna e ali. Nel disegno in *bas de page* alla c. 11r del ms. Can. It. 108 della Bodleian Library i Centauri hanno totalmente perso la loro caratterizzazione di figure ibride e non sono al contempo umanizzati, ma appaiono come esseri demoniaci dotati di corna, ali di pipistrello, coda, folto pelo e piedi artigliati. Uno di essi, Chirone, indicato da una didascalia,

si rivolge a Dante e Virgilio puntando un dito contro di loro, mentre gli altri Centauri-demoni in gruppi di tre a destra e tre a sinistra sono impegnati nel colpire con arco e frecce – unico elemento che li connota in quanto Centauri oltre alla didascalia di Chirone – i violenti contro il prossimo ammassati in un laghetto nel terreno.

Come già sottolineato, il manoscritto 837 di Valencia presuppone forse l'episodio dei centauri così come viene raffigurato in alcuni manoscritti danteschi, senza che tuttavia i centauri stessi siano raffigurati in quanto fuori luogo in questo contesto virgiliano e già presentati nella raffigurazione del *uestibulum Orci*. La seconda delle due vignette alla c. 156r, infatti, prevede la raffigurazione, alla presenza di Enea e della Sibilla, di alcune anime dannate in un lago infuocato, alcune già con una spada nel petto, altre ancora impegnate in una lotta corpo a corpo. Se osserviamo le miniature di alcuni manoscritti danteschi è evidente che la scena dei dannati immersi in un fiume o in una sorta di lago infernale rappresentante il Flegetonte, colpiti dalle frecce e sanguinanti, ricorda molto da vicino la struttura della miniatura napoletana del manoscritto di Valencia. Ritroviamo i tiranni immersi nel Flegetonte in forma di lago nel manoscritto Holkham Hall misc. 48, ex 514: sulla sinistra Virgilio li mostra a Dante, mentre sulla destra sono presenti i Centauri, con in prima fila Nesso, Chirone e Folo e una folla di altri centauri accanto a loro. Una struttura simile è nel manoscritto Canon. It. 108 della Bodleian Library di Oxford, alla c. 11r, dove i Centauri sono rappresentati, come già detto, nella forma di figure demoniache, mentre le anime dei dannati sono in piedi, immerse nel Flegetonte rappresentato come un lago, colpite dalle frecce dei demoni-Centauri. Ancora più evidente è la somiglianza con la raffigurazione contenuta nel manoscritto fiorentino della fine del XIV secolo, Vat. Lat. 4776 alla c. 42v: se escludiamo le figure dei centauri nella tradizionale forma ibrida, i violenti sono immersi nel Flegetonte rappresentato come lago e colpiti dalle frecce dei loro custodi secondo uno schema che è riproposto nel manoscritto 837, con la differenza che alle frecce sono state sostituite le spade e le anime appaiono in lotta tra di loro. Molte altre

sono le raffigurazioni simili di cui si discuterà più nel dettaglio nelle conclusioni del presente lavoro, nelle quali si farà il punto della situazione a proposito delle possibili interferenze tra la tradizione dantesca e quella virgiliana; basti qui citare il caso ulteriore dell'Urb. lat. 365 miniato da Guglielmo Giraldi, attivo sia nella produzione di codici danteschi che di codici virgiliani, manoscritto in cui alla c. 30v viene ripresa la stessa scena del Flegetonte dove sono immersi i dannati in presenza dei Centauri nella forma classica di creature ibride metà uomini e metà cavalli, derivati probabilmente anche dalle rappresentazioni medievali del Sagittario[9].

Al di là della raffigurazione in forma umana e della demonizzazione delle figure dei Centauri, infatti, generalmente essi sono rappresentati quasi sempre nella forma ibrida per metà cavalli e per metà umani, dotati di arco e frecce[10].

3. Il *uestibulum Orci*: Briareo

Briareo è, in Virgilio, uno dei Giganti con cento braccia e cinquanta teste che combatte contro Giove (*Aen*. X 565-568, lì citato come Egeone, in quanto Briareo è il nome che gli danno gli dei e Virgilio in *Aen*. VI 287, che lo definisce come *centumgeminus Briareus*, con riferimento alle cento mani più che alle cento teste, secondo *Il*. I 402 e Lucrezio, V 195); tuttavia l'eredità della sua raffigurazione del Virgilio Vaticano non sembra essere accolta in nessuna tradizione iconografica in maniera certa, con un'unica possibilità di identificazione nella

[9] P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton University, Princeton, 1969, vol. I, p. 131.

[10] Così nel Laur. Strozz. 152 alla c. 10v, nel manoscritto Chantilly alla c. 97r, nel manoscritto di Altona, Christianeum alla c. 18v, ancora nell'Holkham Hall misc. 48, nel M676 della Morgan Library alla c. 20v, nel già citato Vat. Lat. 4774, nel manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma, nel 10057 della Nacional di Madrid, nel manoscritto it. 74 della Bibliothèque Nationale di Parigi alla c. 36r, che peraltro ricorda molto il Vat. Lat. 4776 e di conseguenza il manoscritto 837 di Valencia; figure ibride si ritrovano anche nell'iniziale istoriata del manoscritto it. 78 della Nationale di Parigi alla c. 60r, in una struttura che ricorda i due manoscritti precedenti; lo Yates Thompson alla c. 21v mostra una scena simile, così l'it. 2017 della Nationale di Parigi alla c. 147v e lo splendido Urb. Lat. 365 di Guglielmo Giraldi alla c. 30v.

figura mostruosa e ricoperta di pelo marrone, con almeno tre teste, presente nella vignetta del manoscritto napoletano 837 alla c. 152r, fortemente dubbia. L'interpretazione della figura di Briareo come mostro enorme dalle cento braccia viene smentita in *Inf*. XXXI 97-105 e difatti la sua rappresentazione viene generalmente normalizzata e umanizzata, presentata come quella di un Gigante incatenato in forma tendenzialmente umana[11]. Generalmente nell'illustrazione della *Commedia* il Gigante è omesso, nonostante il riferimento a Briareo nelle parole di Virgilio.

4. Il *uestibulum Orci*: le Gorgoni

Le Gorgoni (Medusa, Steno ed Euriale) sono solo nominate tra le figure rappresentate nel *uestibulum Orci* del VI libro dell'*Eneide* e riprese nella miniatura del *uestibulum Orci* del manoscritto 837 come tre donne dai capelli serpentini, cinte in vita da un altro serpente. Una delle Gorgoni, Medusa, è evocata nel IX canto dell'*Inferno* dantesco dalle Furie[12] che minacciano di pietrificare Dante. La loro rappresentazione nel manoscritto napoletano si fonde con la raffigurazione delle Furie, che nella versione dantesca si trovano sulla soglia di Dite e sono quasi sempre rappresentate con dei serpenti che le avvolgono in vita e/o capelli altrettanto serpentini; la loro associazione con i serpenti è già virgiliana, in *Aen*. VI 570-572, dove Tisifone è a guardia di Dite, in *Aen*. VII 324-329, dove Aletto, che *pullulat atra colubris*, viene inviata da Giunone e lancia un serpente nel petto di Amata; in *Aen*. XII 845-848, dove viene specificato che la Notte generò le sorelle *Dirae* – altro nome delle Furie – e le cinse di spire di serpenti, *revinxit* / *serpentum spiris*. Nel manoscritto dantesco

[11] Io vorrei / che de lo smisurato Brïareo / esperïenza avesser li occhi miei. […] Quel che tu vuo' veder, più là è molto / ed è legato e fatto come questo, salvo che più feroce par nel volto, *Inf*. XXXI 98-99 e 103-105.

[12] "Tre furïe infernal di sangue tinte, / che membra feminine avieno e atto, / e con idre verdissime eran cinte; serpentelli e ceraste avien per crine / onde le fiere tempie erano avvinte. […] Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; battiensi a palme e gridavan sì alto, ch'i mi strinsi al poeta per sospetto" *Inf*. IX 38-42 e 49-51.

Egerton 943 esse presentano la singolare raffigurazione con un drago in cima alla testa in luogo del serpente, probabilmente a seguito della confusione anche semantica tra i due animali.

5. Il *uestibulum Orci*: le Arpie

Sebbene gli episodi delle Arpie che insozzano le mense dei Troiani e della profezia di Celeno siano inseriti nel racconto del III libro dell'*Eneide*, dove vengono descritte come figure ibride con pallido volto di donna su corpo di uccello e artigli adunchi[13], anch'esse compaiono tra le ombre infernali. Sono rappresentate nella miniatura del VI libro del manoscritto IV.E.25 (e non nel III, dove tradizionalmente le colloca il racconto virgiliano) e una di esse compare anche alla c. 152r del manoscritto 837 conservato a Valencia (e, anche qui, non nel III, dove è presente un tema del II libro, ovvero l'ingresso del cavallo di Troia in città). La loro forma tradizionale è quella di donne dal volto umano con il corpo di uccello e così compaiono nelle miniature virgiliane.

La stessa raffigurazione si trova anche in alcune iniziali istoriate o miniature relative al III libro dell'*Eneide*, dove le Arpie disturbano il banchetto dei Troiani arrivati alle isole Strofadi, prima della profezia dell'Arpia Celeno. Nel manoscritto IV.E.12 Celeno è raffigurata in verde, con corpo alato e testa umana. Molto particolareggiata è la descrizione dell'episodio virgiliano del III libro nel manoscritto Riccardiano 492, con l'arrivo alle Strofadi e le lotte ingaggiate con le Arpie. Le miniature sono quelle finali del III libro, lasciate parzialmente incompiute e non colorate, dove, nuovamente, le Arpie compaiono in forma di uccelli dal volto umano, in numero di quattro alla c. 95r e rappresentate più volte in più gruppi, di quattro, due e cinque alla c. 96r, ma sempre secondo la stessa iconografia di donne dal corpo di uccello. Anche alla c. 84r del manoscritto dell'Escorial S II 19 le Arpie compaiono, in numero di sei (e quindi in due

[13] "*Uirginei uolucrum uultus, foedissima uentris* / *proluuies uncaeque manus et pallida semper* / *ora fame*", *Aen*. III 216-218.

momenti successivi) nella stessa forma. Nell'altro manoscritto napoletano conservato a Leida, BPL 6 B, compare nuovamente l'Arpia Celeno nell'iniziale del III libro, con testa umana e corpo di uccello, poggiata come da testo virgiliano sopra una rupe (*in praecelsa rupe*, *Aen*. III 245), a differenza dell'iniziale istoriata del manoscritto conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana Reg. lat. 1988, in cui l'Arpia Celeno è appollaiata su un albero, elemento che sembrerebbe tradire un influsso dantesco. In un caso, invece, le arpie sono rappresentate in forma di gru, senza nessuna connotazione umana, ed è il caso del manoscritto di produzione francese conservato ad Harvard, Richardson 38, nella miniatura d'apertura del III libro alla c. 118r. Complessivamente, quindi, le figure compaiono frequentemente e nella loro forma solita nei manoscritti di produzione italiana e nello specifico napoletana, risultando assenti nei manoscritti francesi e fiamminghi se non per il caso del Richardson 38, dove sono rappresentate in forma unicamente animale.

Nell'*Inferno* dantesco le Arpie sono poste a guardia dei suicidi del secondo girone del VII cerchio, nel XIII canto. Nella maggior parte dei casi la puntuale descrizione dantesca (grandi ali, colli e visi umani, piedi con artigli, gran ventre pennuto[14]) fa sì che la loro raffigurazione non oscilli molto e siano rappresentate così come quelle virgiliane; tuttavia, nel manoscritto napoletano Add. 19587 della British Library esse compaiono nella selva dei suicidi secondo una forma che ricorda più da vicino le figure demoniache che spesso irrompono nelle raffigurazioni dantesche anche laddove non ce ne sarebbe motivo: il corpo di uccello dai piedi artigliati si accompagna a grandi ali di pipistrello, una lunghissima coda e una testa sovrastata da lunghe corna appuntite. Raramente sono in numero di tre, come succede invece nel manoscritto Pal. 313, ma quando compaiono sono sempre al di sopra degli alberi della selva dei suicidi. Come si è fatto notare in precedenza, l'Arpia Celeno è su un albero nel codice virgiliano

[14] "Ali hanno late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre; fanno lamenti in su li alberi strani", *Inf*. XIII 13-15.

Reg. lat. 1988, proprio secondo la descrizione dantesca che le vuole "su li alberi" della selva dei suicidi.

5. Il *uestibulum Orci*: Gerione

Gerione, anch'esso rappresentato tra le ombre del vestibolo dell'Ade in ossequio a un'antica tradizione italica che lo considerava una figura legata al mondo sotterraneo (così come Orazio in *Odi* II 14, 7-8), non viene nominato se non con la perifrasi che allude alla sua forma *tricorpore* e così rappresentato nel Virgilio Vaticano alla c. 47v: un uomo armato di scudi, di elmo con pennacchi e di lance, il quale presenta un unico paio di gambe e tre busti con tre teste e tre paia di braccia. Anche Lucrezio (V 28) lo ricorda come *tripectora* e *tergeminus*, secondo una formazione ricalcata probabilmente dallo stesso Virgilio nel *centumgeminus* di Briareo. La tradizione non sembra raccolta né dal resto della tradizione iconografica virgiliana né da quella dantesca. Nella *Commedia*, infatti, viene ripreso l'elemento della *tricorporeità*, ma declinato secondo un'altra interpretazione. Il viso è quello di un *uom giusto,* il corpo di serpente o dragone con lunghe branche e la coda velenosa con forca di scorpione[15], che allude simbolicamente all'essere un frodatore, caratteristica che il personaggio non sembra avere nella tradizione classica e virgiliana, apparendo in tutt'altra forma. Nelle raffigurazioni della *Commedia* è presente l'elemento del corpo rappresentato come serpente/dragone, dato che le due figure spesso si confondono, con un viso umano a volte fornito di una lunga barba per marcare il volto di *uom giusto* e una lunga coda, di cui non viene sempre evidenziata la forca velenosa, tenuta nascosta dalla sua natura infida. Deviazioni da questa forma si

[15] "Ecco la fiera con la coda aguzza […]. / La faccia sua era faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto; / due branche avea pilose insin l'ascelle; / lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle […]. / Nel vano tutto sua coda guizzava, torcendo in su la venenosa forca / ch'a guida di scorpion la punta armava", *Inf*. XVII 1, 10-15, 25-27.

hanno nei casi in cui è rappresentato con un volto di donna[16]. L'Urbinate Latino 365 mostra invece una figura classicheggiante, dalla barba di un uomo saggio e dal petto umano, che ricorda più un Centauro – di cui sono visibili le zampe anteriori – fornito di una tornita coda che si arrotola su sé stessa e culmina con una forca aguzza.

6. L'Acheronte e le anime sulla riva

Il Vestibolo è delimitato dal fiume Acheronte che *aestuat*, avvampa, ribolle di fango ed *eructat* (v. 297) nel Cocito, senza che però ci venga spiegato chiaramente in che modo. Sappiamo che l'Averno viene interpretato come esondazione del fiume Acheronte; secondo Servio l'Acheronte nasce nel fondo del Tartaro, i bracci dell'Acheronte formano lo Stige, dallo Stige si forma il Cocito. I vari fiumi infernali, dunque, sarebbero solo diverse denominazioni di un unico fiume, le quali tuttavia creano parecchie incongruenze. La rappresentazione dell'Acheronte è molto più frequente nei manoscritti miniati: dal manoscritto perduto del Duca di Wellington[17] al ms. 27 di Lione, in cui pare un piacevole torrente che scorre in una tranquilla campagna rigogliosa, in conformità a tutta la scena che sembra rappresentare un *locus amoenus* se non fosse per il solo elemento del fuoco che crea vortici di fumo da un masso roccioso; dai manoscritti fiamminghi 76 E 21 e 9 rispettivamente dell'Aia e di Gand al Richardson 38; non può mancare il ricco manoscritto 837 di Valencia

[16] Cfr. Brieger, Singleton, Meiss, *Illuminated manuscripts*, op. cit., vol. I p. 137 (Analysis of illustrations), secondo cui il fenomeno deriverebbe dalla rappresentazione del serpente nel giardino dell'Eden e dal commentatore Francesco da Buti che descrive Gerione come una figura "col volto virgineo". La rappresentazione si ritrova nei manoscritti Palat. 313, dove l'intera figura appare come una vera e propria Sirena alla c. 40r; Chantilly alla c. 123r; nel manoscritto di Altona alla c. 25v, dove vengono mostrate anche le rotelle nel corpo e dei piedi da uccello; nel Laur. Strozz. 152 alla c. 14v; nell'Additional 19587 alla c. 28r; Magl. Conv. C.3.1266, nell'Oxford Canon. It. 108, dove ha grandi ali di pipistrello; nel Plut. 40.7; nel Vat. Lat. 4776 alla c. 60r; nel manoscritto di Padova, Biblioteca del Seminario 67 alla c. 52v, dove il corpo sembra un lungo serpento fatto di rotelle; nel Ricc. 1035 alla c. 29r e nello Yates Thompson alla c. 30v.

[17] Si tratta di un manoscritto, purtroppo smarrito, per il quale cfr. Courcelle, *Lecteurs*, op. cit., pp. 129-133.

alle cc. 152v e 155r e gli altri manoscritti napoletano: il IV.E.25 e il manoscritto ora conservato a San Lorenzo dell'Escorial, S II 19; compare anche il King's 24 in cui, nuovamente, il paesaggio ridente vede raffigurato un serpeggiante ma pacifico fiume sopra il quale Caronte conduce la sua barca. È una rappresentazione dell'Acheronte anche quella del codice della BN di Parigi Latin 7939A alla c.128r, in cui Enea e la Sibilla sono scortati da un demone in una sorta di gondola veneziana. La presenza insistente del fiume non stupisce, dato che è uno degli elementi più conosciuti della topografia fluviale virgiliana e più immaginifici dell'*Eneide*. In tutti questi casi compare, fortemente e visualmente sempre associato ad esso, anche il traghettatore infernale, il *portitor horrendus Charon* dei vv. 298-299.

Prima di dedicarci alla figura che ha suscitato molto interesse nell'iconografia virgiliana – e dantesca – occorre ricordare che sulla riva dell'Acheronte, dopo una prima descrizione del nocchiero infernale, Enea vede accalcarsi, in attesa di attraversare la palude stigia, una folla di anime che in parte sono traghettate al di là e in parte hanno il divieto di oltrepassare la terribile riva perché insepolte. Tra queste l'eroe troiano scorge Palinuro, il *gubernator* che aveva confidato troppo nei venti tranquilli ed era sprofondato nel mare dalla poppa della nave, raggiungendo a nuoto dopo tre notti la costa di Velia, ma nonostante la fatica e l'approdo era stato ucciso dagli abitanti del luogo ed era restato insepolto. Dopo avergli raccontato della sua morte e aver pregato Enea di seppellirlo o di condurlo con sé sulla nave di Caronte – proposta che determina la sdegnata risposta della Sibilla – il timoniere ottiene la conferma che non solo sarà seppellito, ma la terra dove ora si trova il suo corpo avrà l'*aeternum Palinuri nomen*. Nelle raffigurazioni del VI libro a volte Palinuro si trova rappresentato nell'iniziale, probabilmente per influenza della fine del libro V che termina appunto con la morte del timoniere. È molto interessante il fenomeno per cui sia il manoscritto 7936 della Bibliothèque Nationale de France che il manoscritto S II 19 della Real Biblioteca del Monastero dell'Escorial abbiano in apertura del libro proprio la caduta del *gubernator* nell'acqua del mare, l'uno con uno schema

che ricorda quello di Giona e l'altro rappresentato con una nave vista di fianco e il timoniere che precipita dalla poppa in maniera simile al celebre tuffatore rappresentato sulla lastra superiore della Tomba del Tuffatore di Paestum. Nel manoscritto dell'Aia 76 E 21 – e quindi anche in quello conservato a Gand che da esso dipende iconograficamente – sulla riva dell'Acheronte si accalcano alcune anime nude, che sono con tutte probabilità le anime degli insepolti. Tra queste non spicca qualcuno in particolare e, dato che Enea e la Sibilla – insieme ad Acate – sono rappresentati più in là ancora alle prese col ramo d'oro, non è possibile pensare ci sia un riferimento chiaro al dialogo di Palinuro con Enea; tuttavia è da supporre che una tra quelle anime possa essere quella del timoniere di Enea. Nel ricco manoscritto di Valencia la scena alla c. 152v è piuttosto complessa e, sebbene siano rappresentate le anime insepolte al di qua della riva dell'Acheronte – e Caronte sembri quasi stare scacciando una di esse che prova ad entrare nella barca del nocchiero – non sembrerebbe possibile scorgere tra queste quella di Palinuro, sebbene almeno quattro di esse sembrino essere rivolte a Enea e alla Sibilla e parlare con loro. Sembrerebbero infatti tutte figure di donne. Alla c. 155r, invece, una delle tre anime lasciate da Enea e la Sibilla sulla riva del fiume potrebbe essere quella di Palinuro, in particolar modo quella che ha un braccio alzato in segno di dialogo rivolto ai viaggiatori, sempre nel caso in cui non si tratti anche qui di anime generiche o di una rappresentazione, questa volta di faccia, di una di quelle figure che erano solo parzialmente visibili nella raffigurazione precedente. Non sembrerebbe in ogni caso accordata una particolare rilevanza all'incontro. Di conseguenza la figura di Palinuro ha uno *status* particolare all'interno delle raffigurazioni dei manoscritti virgiliani: o viene ad essa accordato un trattamento di primaria importanza, come nei due casi in cui viene inserita all'interno dell'iniziale di apertura a tutto il libro (a meno che le due iniziali non siano da interpretare come raffigurazioni dell'episodio di Miseno, che tuttavia generalmente è rappresentato con l'attributo della tromba o viene raffigurato di preferenza nel momento della sepoltura), o negli altri casi non sembrerebbe affatto un episodio fondamentale su cui la tradizione

iconografica tende a soffermarsi ad eccezione di una tradizione che unisce il 7936, il codice S II 19 e il manoscritto veneziano latin 7939A, che mostra in chiusura del V libro una miniatura che raffigura, secondo il racconto del nocchiero nel VI libro, Palinuro approdato e morto su una spiaggia.

7. Caronte

La figura di Caronte è assente nel mondo omerico. Una delle prime attestazioni si trova in Pausania (III 28, 2), ma è altamente probabile, con Paratore, che la figura derivi da un demone etrusco chiamato Charun[18] che popolava l'oltretomba secondo le credenze dell'Etruria. La descrizione di Caronte*, cui plurima mento* / *canities inculta iacet, stant lumina flamma* e a cui *sordidus ex umeris nodo dependet amictus* non corrisponde nel dettaglio a tutte le raffigurazioni del traghettatore delle anime nei manoscritti miniati virgiliani. In alcuni casi, infatti, il *portitor* subisce l'interferenza di una tradizione che lo vuole associato più a un tradizionale demone infernale o diavolo dantesco che non al personaggio virgiliano della tradizione classica, che ha sicuramente una caratterizzazione in parte demoniaca in quanto *horrendus* e dagli occhi di fiamma, ma rimane fondamentalmente una figura umana, di una "verde" anzianità, dalla barba incolta e bianca e dagli occhi infuocati[19]. In altri casi l'umanizzazione di Caronte si spinge all'estremo opposto: non più *horrendus*, non più *terribili squalore*, ma un personaggio che ha perso i suoi connotati di essere orribile e trasandato ed è diventato un tranquillo nocchiero, un uomo ancora nel pieno delle forze o, addirittura, quasi un giovane uomo di corte.

La figura rappresentata nell'iniziale istoriata del manoscritto del Duca di Wellington e posta nel margine inferiore estremo di una rappresentazione infernale, insieme ad anime dannate e a un diavolo che con la sua forca tortura i

[18] Virgilio, *Eneide*, Lorenzo Valla, op. cit., p. 258.

[19] "*Portitor has horrendus aquas et flumina seruat* / *terribili squalore Charon, cui plurima mento* / *canities inculta iacet, stant lumina flamma*, / *sordidus ex umeris nodo dependet amictus* […] *iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus*", *Aen*. VI 298-301, 304.

dannati, risulta davvero minuscola per poterne cogliere nel dettaglio i caratteri del viso e degli occhi: tuttavia è chiaro dalle visibili corna uncinate e dal pelo che ricopre tutto il corpo che la sua rappresentazione è più simile a quella di un diavolo medievale che non al personaggio di ascendenza classica. È riconoscibile in quanto si trova su una barca nel fiume infernale e tiene con entrambe le mani il *contus* per manovrare l'imbarcazione.

Anche nel codice Latin 7939A della *Bibliothèque Nationale de France* di Parigi Caronte è caratterizzato come un diavolo che traghetta Enea e la Sibilla all'interno di una gondola. Poggia i suoi piedi artigliati come quelli di un'Arpia sulla poppa della barca, veneziana come il committente del manoscritto, dove regge il timone e governa così l'imbarcazione. Ricoperto di pelo nero, ha una lunga coda demoniaca, le corna da diavolo e fiammelle fuoriescono dalla coda, dalle orecchie, dalla bocca e dagli occhi (unico elemento che rispetta il testo virgiliano: *stant lumina flamma*). Mentre questa miniatura risente probabilmente di un'eco dantesca, quella dantesca del codice affidato allo stesso miniatore, l'Urb. Lat. 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana, evidenzia invece e probabilmente non a caso il fenomeno opposto, dato che Caronte sembra al contrario fortemente umanizzato per influenza virgiliana[20].

Nel ms. P.A. 27 di Lione, invece, la figura del Caronte virgiliano è spogliata di ogni elemento demoniaco e infernale per diventare una sorta di paggio o uomo di corte dal cappello blu con i bordi rialzati e dallo sguardo basso. Indossa una veste ricamata rossa su cui non appare alcun mantello lacero, ha per capelli riccioli castani e sembra piuttosto un giovane che un vecchio. Gli unici elementi che lo rendono qualificabile come Caronte sono elementi di contesto: siede su una barca all'interno di un fiume che deve essere l'Acheronte, sebbene il paesaggio sia tutt'altro che infernale, in quanto ci troviamo in una rappresentazione del sesto libro dell'*Eneide* alla presenza di Enea con in mano il

[20] G. Ferrante – A. Mazzucchi (a cura di), *Virgilio. Bucoliche. Georgiche. Eneide. Appendix Vergiliana. Commentario al ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin, 7939A*, Roma, 2017, p. 25.

ramo d'oro e della Sibilla. Al di fuori di questo contesto niente farebbe pensare a una raffigurazione del personaggio degli Inferi.

Anche i due manoscritti fiamminghi portatori della stessa tradizione iconografica del VI libro dell'*Eneide* mostrano un Caronte dai tratti fortemente normalizzati. Poco è rimasto di infernale: nel manoscritto 76 E 21 della Biblioteca Reale dell'Aia Caronte è posto sulla sua imbarcazione all'interno di un fiume/mare che è chiaramente l'Acheronte, alla presenza sulla riva delle anime nude dei dannati rappresentate come bambini. Non sono presenti elementi demoniaci né tratti inquietanti e la sua figura è resa ancora più rassicurante nel manoscritto 9 di Gand che presenta la stessa identica scena e lo stesso contesto iconografico.

Un vecchio nudo dalla barba bianca (che già nella sommaria descrizione ricorda il *vecchio bianco per antico pelo* dantesco) compare nella miniatura del VI libro del manoscritto Richardson 38. Al centro della terza vignetta il paesaggio è diviso in due dal fiume infernale: al di sopra di esso Caronte, sebbene senza lacero mantello, mantiene più che in altri manoscritti i suoi caratteri essenziali di *cruda* (…) *uiridisque senectus*. La forza del vecchio traghettatore, infatti, è sottolineata dal fatto che afferra le anime al lazo legandole a sé, elemento totalmente assente nella tradizione virgiliana, mentre tiene il *contus*; mantiene nell'immagine complessiva lo *squalor* che lo caratterizza per la chioma, la barba incolta e il colore non candido come le altre figure presenti nella miniatura.

Alla c. 152v del manoscritto 837 della Biblioteca di Valencia Caronte è presentato in una posa aggressiva, che allude probabilmente al ruolo di colui che deve respingere le anime insepolte e non lasciare che attraversino il fiume infernale benché desiderose dell'altra riva, se non vogliamo leggerci i feroci ammonimenti del traghettatore dantesco rivolti alle anime che non dovranno mai sperare di vedere il cielo. Mantiene il tratto caratteristico dello *squalor* nei capelli e nella barba incolti e grigiastri, solleva il *contus* come un bastone e il mantello rosso e verde che porta sulle spalle ha poco del *surdidus* con cui lo descrive Virgilio. Si tratta in ogni caso in maniera chiara di un Caronte umano e delineato

come un personaggio di ascendenza classica più che demoniaco. Alla c. 155r sembra aver leggermente modificato i connotati: la barba è più ordinata e più scura, i tratti del volto più seri, il mantello color magenta non ha più elementi verdi. Il fiume su cui traghetta la Sibilla e Enea, tuttavia, è pieno di fiammelle che sembrerebbero evocare il Flegetonte dantesco.

Una figura molto simile nella posa al Caronte della prima miniatura con il traghettatore del manoscritto di Valencia è quella che si trova alla c. 129r del codice S II 19 dell'Escorial. Qui il *portitor horrendus* sembra vigoroso più che anziano; è rappresentato nudo, con i muscoli in vista e con il solo mantello che gli copre le spalle. I capelli e la barba scuri poco hanno della *canities* del personaggio virgiliano, ma la figura è senza dubbio umanizzata e di ascendenza classica più che demoniaco-medievale.

Per concludere, anche il manoscritto King's 24 presenta un Caronte umano, rappresentato come un vecchio che tiene il remo in piedi nella sua barca. La lunga barba e i capelli grigi sono trasandati ed è totalmente nudo, senza il dettaglio del mantello. Anche qui, nonostante i caratteri fisici rimandino al fatto che si tratta di *senectus*, sembra piuttosto quella *viridis senectus* che non fiacca la forza del traghettatore infernale.

Sebbene l'imbarcazione virgiliana abbia le vele, questo dato non sembra essere ripreso dalle tradizioni raffigurative. Per quanto riguarda invece il fatto che Caronte scacci le altre anime che erano presenti nella tolda (*Aen*. VI 411-412), il dato è apertamente contrastato da alcune tradizioni iconografiche che mostrano alcune anime sull'imbarcazione.

Il Caronte dantesco[21], come evidenziato da P. Brieger nel monumentale lavoro dedicato all'iconografia dei manoscritti miniati della *Commedia*[22],

[21] "Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo […]. Quinci fuor quete le lanose gote / al nocchier de la livida palude, / che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote. […] Caron dimonio, con occhi di bragia / loro accennando, tutte le raccoglie; batte col remo qualunque s'adagia", *Inf*. III 83-84, 97-99, 109-111.

[22] Brieger, Singleton, Meiss, *Illuminated Manuscripts*, op. cit., Vol. I, p. 120.

presenta molteplici forme nelle illustrazioni dell'*Inferno*. Inizialmente simile al Caronte virgiliano, ovvero il *portitor* infernale nudo o avvolto da una tunica, a partire dal XIV secolo fino agli inizi del XV Caronte diviene sempre più frequentemente un diavolo medievale[23] che mantiene però il dettaglio degli occhi infuocati, dettaglio sia virgiliano che dantesco, probabilmente influenzato dal v. 109 del III canto dell'*Inferno*: "Caron dimonio, con occhi di bragia". Un dettaglio inconsueto compare nel manoscritto Chantilly datato, come ricordiamo, nella seconda metà del XIV secolo e di ambiente pisano; Caronte, raffigurato alla c. 50r in *bas de page* all'interno della barca, mentre trasporta da un lato una folla di anime e dall'altro i due poeti – e quindi integrando una scena che non è presente nella *Commedia* e potrebbe tradire un'influenza del racconto o dell'iconografia virgiliana – presenta il curioso dettaglio, pur mantenendo l'aspetto di un vecchio uomo barbuto, di lunghe orecchie che spuntano sulla sua testa. Ora, nella tradizione iconografica virgiliana che ci è stato possibile ripercorrere dal principio fino al XV secolo, il dettaglio delle orecchie non compare mai, né sembrerebbe possibile che sia desunto da uno dei due testi. Un'ipotesi è che le orecchie siano un'aggiunta successiva; in tal caso la figura risponderebbe senza esitazioni a un modello virgiliano e classicheggiante, soprattutto in considerazione della scena raffigurata, come abbiamo già avuto modo di dire assente nel racconto dantesco. Nel manoscritto fiorentino Pal. 313, databile intorno agli anni '30 del XIV secolo, al centro della scena Caronte è in piedi sulla sua barca che naviga nel fiume infernale, mentre si rivolge ai due poeti sulla riva sinistra. Siccome a destra è invece presente l'episodio del varco della porta infernale, che nella *Commedia*, come ricordiamo, è posto al principio del III canto, l'inversione dei momenti qui raffigurati ha fatto già pensare a una possibile interferenza virgiliana in contesto dantesco. Anche il manoscritto Egerton 943 alla c. 7v mostra un Caronte come ce lo aspetteremmo in contesto virgiliano,

[23] Ibid.: "*During the second half of the fourteenth century and the beginning of the fifteenth, Charon in generally a devil, often with bat wings, large curved horns, and fiery eyes*".

mentre sulla riva si accalcano le anime in attesa di essere trasportate insieme a Dante e Virgilio.

Già intorno al 1370, periodo a cui risale il manoscritto napoletano Additional 19587 conservato alla British Library, Caronte, in una scena più complessa in *bas de page* di cui occupa solo la porzione destra, si erge come un re o una divinità splendente nelle sue ampie ali di pipistrello, con una lunga coda e le corna da diavolo, al di sopra della prua della sua barca dipinta come una grande nave dotata di albero maestro e vele, tenendo tra le mani quello che doveva essere originariamente un remo e che ricorda in questo contesto uno scettro regale, mentre indica da lontano Dante e Virgilio posizionati oltre le anime degli ignavi e un gruppo di anime che sta risalendo il ponte della nave del nocchiero infernale. La raffigurazione di un Caronte così concepito ricorda forse più da vicino quella di Lucifero e tradisce la contaminazione con un modello che non ha più niente del traghettatore della tradizione classica. Un dettaglio interessante è quello che mostra, ai piedi della nave, la figura di Dante che dorme dopo essere svenuto, con allusione precisa al momento finale del III canto.

In una miniatura tabellare in *bas de page*, il manoscritto Canon. It. 108 della Bodleian Library (metà del XIV secolo) mostra alla c. 3v un Caronte che, in una scena più complessa, si erge sulla sua piccola barca tenendo tra le mani il suo remo con atteggiamento ostile. Dante e Virgilio, che osservano la scena delle anime che si accalcano sulla barca, sono estremamente più grandi sia del nocchiero che delle anime; Caronte ha il corpo ricoperto di peli, ali di pipistrello e coda demoniaca.

Un diavolo cornuto e barbuto è anche il Caronte del manoscritto Holkham Hall misc. 48 ex 514, databile intorno al terzo quarto del XIV secolo, nella sua piccola barca che attraversa il fiume. Corna, ali di pipistrello, coda e un atteggiamento aggressivo è nel Caronte che percuote con il remo le anime che si vogliono accalcare sulla sua barca nel manoscritto della fine del XIV secolo conservato alla Morgan Library a New York, ms. M676, alla c. 7v. Il Laur. Strozz. 146, un manoscritto fiorentino del primo XV secolo, ripropone la stessa

scena del manoscritto Holkham Hall 514 prima citato in forma di disegno: Caronte è un diavolo dalle lunghe corna appuntite alla c. 9v.

In forma di diavolo è anche il Caronte del manoscritto probabilmente di ambiente fiorentino Laur. Plut. 40.7: un demonio luciferino dal corpo ricoperto di pelo, dalle grandi ali di pipistrello e dalle corna appuntite, riconoscibile anche per la didascalia "Caron", è collocato al centro del fiume infernale su una piccola barca al cui lato è fissato un remo che il nocchiero tiene puntato in basso con una mano, mentre con l'altra si rivolge a uno dei viaggiatori infernali.

Nei primi anni del XV il Caronte del manoscritto della Biblioteca Angelica di Roma 1102 mostra, alla c. 2v, una scena più complessa in cui, oltre all'ingresso nella porta dell'Inferno di cui si è già discusso, sono presenti anche gli ignavi dell'Antinferno – tra cui si può riconoscere, per la tiara, Celestino V. Sulla destra, il nocchiero infernale sulla sua barca percuote le anime con il remo ed è rappresentato ancora una volta secondo un'iconografia che lo riaccosta a una figura demoniaca ricoperta di pelo marrone.

La stessa figura demoniaca, più assomigliante a un anziano demone con la barba, ma che possiede gli stessi attributi del corpo ricoperto di pelo, delle ali di pipistrello e delle corna, a cui si possono aggiungere delle lunghe orecchie che ritrovavamo anche nel manoscritto Chantilly, si ritrova anche alla c. 9r del bellissimo manoscritto conservato alla BNF di Parigi, l'italien 74. In una miniatura tabellare al centro della pagina, contornata dal testo dell'Ottimo Commento e subito dopo le prime due terzine del III canto, come spesso accade la scena con il nocchiero infernale è inserita in un contesto più ampio che prevede la presenza della folla degli ignavi, tra cui si riconosce anche Celestino V, riconoscibile ancora una volta per la presenza della tiara.

Nel manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, it. 78, alla c. 14v, un'iniziale istoriata inserita all'interno della cornice di commento al testo e con cui inizia il canto III mostra, nella miniatura di Cristoforo Cortese della prima metà del XV secolo, un Caronte nella sua barca sull'Acheronte, che si estende al centro della scena mentre alle due rive si accalcano anime nude, tra

cui a destra le figure di Virgilio e Dante. Caronte, raffigurato con un corpo ricoperto di pelo scuro, con in mano il remo, con alte ali di pipistrello e due corna appuntite, ha perso totalmente la sua caratterizzazione di vegliardo dalla verde *senectus* e appare come un inquietante demone che, al di fuori del suo contesto, non potrebbe essere riconosciuto in quanto traghettatore infernale.

Lunghe orecchie, pelo grigio, occhi rossi sono gli attributi del Caronte demoniaco del manoscritto lombardo del 1440 circa, l'italien 2017 conservato alla BNF; il nocchiero infernale tiene tra le mani un remo e percuote con violenza le anime sulla riva, tanto che una di esse perde del sangue vividamente dipinto di rosso dalla testa.

A partire dal secondo quarto del XV secolo, però, la caratterizzazione come personaggio classicheggiante nei manoscritti danteschi tornerebbe ad essere ripresa. È il caso, ad esempio, del manoscritto Yates Thompson 36 conservato alla British Library di Londra, miniato da Priamo della Quercia a metà secolo, in cui alla c. 6r un Caronte barbuto dai lunghi capelli ha attributi totalmente umani. La barca è rappresentata tre volte, in diversi viaggi: in un caso, in alto, Caronte lascia scendere le anime che ha trasportato sull'altra riva; al centro solleva il remo con un gesto aggressivo che ci riporta alla mente il Caronte del manoscritto virgiliano conservato a Valencia 837 alla c. 152v, sebbene senza l'attributo del mantello e con i capelli meno scarmigliati. Significativo è che nell'ultimo episodio, al centro della scena, Caronte seduto nella barca che tiene il remo in acqua trasporta Dante e Virgilio con lui, racconto che non viene fatto nella *Commedia* e che anche in questo caso lascerebbe ipotizzare un'influenza o di Flegiàs o del Caronte virgiliano[24], così come avviene nel manoscritto Chantilly che, come qui, presenta una figura umanizzata di Caronte di ascendenza classica, sebbene dalle lunghe, enigmatiche orecchie. Del resto lo stesso Dante, che sceglie di concludere il III canto con il terremoto e lo svenimento del suo personaggio,

[24] "[…] *simul accipit alueo* / *ingentem Aenean. Gemuit sub pondere cumba* / *sutilis et multa accepit rimosa paludem*. / *Tandem trans fluuium incolumis uatemque uirumque* / *informi limo glaucaque exponit in ulua*", *Aen*. VI 412-416.

riecheggia l'attraversamento in barca del Caronte virgiliano con l'episodio di Flegiàs nella palude Stigia.

La figura di Flegiàs non presenta, infatti, un diretto riferimento narrativo con la ben diversa – ed enigmatica – figura del Flegiàs virgiliano, e il riferimento iconografico più vicino alla figura di un traghettatore – come viene reinterpretata la sua figura nella *Commedia* – era quella del Caronte virgiliano e dantesco, a cui la rappresentazione viene associata nei manoscritti in cui compare, di volta in volta come figura demoniaca o come figura classica a seconda dell'interpretazione della figura di Caronte.

Complessivamente, dunque, sono rari i casi in cui il Caronte dantesco assume una raffigurazione più vicina a quella classica, di cui il più antico e rappresentativo è quello dell'Egerton 943, a cui si accompagnano le raffigurazioni presenti

8. Cerbero

Subito dopo essere stati traghettati sulla barca di Caronte il primo episodio che viene raccontato nell'*Eneide* è quello dell'incontro con il cane Cerbero. Posto a guardia dell'*aditus* infernale, il Cerbero virgiliano riprende la forma tricipite delle Trachinie[25], con tre fauci, il collo irto di serpenti, l'ingente grandezza. La fame rabbiosa gli fa divorare l'*offa* lanciatagli da Virgilio e consente la prosecuzione del viaggio. Tuttavia, nelle parole del *portitor Orci* Caronte, nel ricordo dell'impresa di Ercole che aveva ridotto in catene il cane infernale, viene detto esplicitamente che *Tartareum ille manu custodem in uincla petiuit* / *ipsius a solio regis traxitque trementem* (*Aen*. VI 395-396), sostenendo quindi che

[25] "*Cerberus haec ingens latratu regna trifauci* / *personat aduerso recubans immani in antro*. / *cui uates, horrere uidens iam colla colubris,* / *melle soporatam et medicatis frugibus offam* / *obicit. Ille fame rabida tria guttura pandens* / *corripit obiectam atque immania terga resoluit* / *fusus humi totoque ingens extenditur antro*", *Aen*. VI 416-423. Le teste del cane infernale nella tradizione classica erano tre in Virgilio e in Sofocle (*Trach*. 1098), cinquanta in Esiodo, che è il primo autore a citarlo (*Theog*. 311-312) o cento in Pindaro e Orazio (*Carm*. II 13, 34) che poi lo riconsidererò come tricipite (*Carm*. II 19, 31 e III 11).

Cerbero si trovasse in quel momento accanto al trono di Plutone, che dovrebbe trovarsi in un settore degli Inferi più interno. Questa collocazione del cane infernale contrasta con quella più nota, ovvero sulla soglia dell'antro che si trova dopo l'attraversamento del fiume infernale sulla barca di Caronte e a cui Virgilio fa riferimento pochi versi dopo. Servio, *In Aen*. 396, prova a spiegare l'incongruenza o giustificando il senso metaforico di *solium* come "regno" oppure immaginando la *natura canum*, che *territi ad dominos confugiunt*: Cerbero, spaventato da Ercole, avrebbe trovato riparo presso il trono del padrone.

In molte raffigurazioni, inoltre, è colto il momento in cui la Sibilla – o, alternativamente e senza attenzione al testo, Enea – lancia al cane la *melle soporatam et medicatis frugibus offam* (VI 420), una perifrasi per indicare una focaccia che inducesse sonno – con il neologismo *soporatam* – e che, secondo Paratore[26], potrebbe lasciarci pensare a una focaccia di grano con semi di papavero, se dobbiamo confrontare il passo in questione con quello in cui a parlare è Didone (*Aen*. IV 484-486): *spargens umida mella soporiferumque papaver*.

La figura di Cerbero e in generale il riferimento al mondo degli Inferi è omesso nel manoscritto di XII secolo 7936, che preferisce ricollegarsi alla fine del libro precedente (così come i due versi iniziali del libro) e alla morte di Palinuro. La presenza del cane infernale nell'iconografia dei manoscritti virgiliani, tuttavia, parte già dal Virgilio Vaticano, in cui è associato, come già notato sopra, a Minosse: l'uno compare, insieme alla Sibilla e a Enea e alle anime degli infanti che si nascondono dietro la grotta (più che *aditus*) dove è di guardia, con le sue tre teste, nella parte inferiore della miniatura; l'altro, seduto sul trono, si trova in quella superiore, mentre giudica le anime nude lì presenti; le due porzioni della scena rappresentano idealmente due vignette differenti giustapposte senza separazioni spaziali, come spesso avviene nel manoscritto tardoantico.

[26] Virgilio, *Eneide*, Lorenzo Valla, op. cit., p. 273.

Alla c. 155r nel manoscritto di Valencia i due episodi dell'attraversamento del fiume infernale e dell'incontro con Cerbero sono mostrati nella stessa scena e si fa riferimento visuale anche alle anime che erano sulla barca, che teoricamente, secondo il racconto virgiliano, Caronte avrebbe dovuto cacciare per permettere l'attraversamento ad Enea e alla Sibilla. Gli episodi sono rappresentati insieme anche nei manoscritti dell'Aia, di Gand e nel King's 24.

Nel manoscritto IV.E.25, la scena mostra una rappresentazione più complessa in cui Cerbero viene inserito in una più ampia descrizione del mondo infernale. Il cane a tre teste è posto in maniera inconsueta prima dell'attraversamento del fiume, insieme alle ombre vane che compaiono nel vestibolo degli Inferi, mentre al centro della scena sono rappresentati il fiume Acheronte, il traghettatore infernale e al di là del fiume, dove si sarebbe dovuto trovare anche Cerbero, le pene nel mondo del Tartaro. Nel caso del manoscritto dell'Escorial, la struttura sembra riprendere quella del Virgilio Vaticano: la scena che riguarda Cerbero è posta in basso, mentre al di sopra è presente Minosse. Distinguiamo, quindi, miniature in cui Cerbero è associato più strettamente all'attraversamento del fiume infernale e a Caronte e altri in cui compare insieme al giudice infernale Minosse, dal Virgilio Vaticano al codice S II 19, passando per il lat. 7939A.

Nell'iconografia dei manoscritti virgiliani il cane Cerbero può assumere livelli differenti di mostruosità, fino a sembrare un essere mansueto e innocuo, ma mantiene quasi sempre la caratteristica fondamentale di essere un cane a tre teste, anche con qualche leggera deviazione. Nel caso del manoscritto di produzione fiamminga dell'Aia 76 E 21, invece, la raffigurazione di Cerbero, al centro del secondo riquadro della miniatura e sulla destra del momento dell'attraversamento del fiume infernale sulla barca di Caronte, mostra chiare influenze di un'altra figura mitologica classica: ha sette teste, di cui una sormontata da una corona. Se è vero che Cerbero viene ricordato come una figura dai colli pieni di serpenti, cembra plausibile che qui agisca la memoria dell'Idra, che rappresenta la seconda delle dodici fatiche di Ercole. Ercole è però impegnato

anche, nelle sue fatiche, con la lotta con il cane Cerbero, che l'eroe civilizzatore doveva riportare a Micene da Euristeo; qualche interferenza potrebbe aver causato una rappresentazione differente della figura del cane infernale, tendenzialmente, come dicevamo, rappresentato sempre con tre teste (sebbene altre tradizioni letterarie citate prime ne ricordino di più).

Un'altra parziale deviazione dalla figura classica si ha, inoltre, nel caso del manoscritto di Valencia 837, di cui si è parlato poc'anzi; alla c. 155r Enea, ancora sulla barca di Caronte e con la spada sguainata, lancia in una delle bocche del cane infernale l'offa che avrebbe dovuto dargli la Sibilla (così come avviene anche nel manoscritto King's 24). Cerbero ha tre facce più che tre teste, di tre colori differenti, rossa, marrone e nera, che tradiscono una possibile influenza della figura di Lucifero all'interno di un manoscritto in cui compaiono più volte echi che potrebbero essere derivati dall'iconografia della *Commedia*. Il corpo è senz'altro canino, ma una delle teste, quella di dietro e di colore nero, mostra una lunga lingua rossa biforcuta demoniaca.

La collocazione di Cerbero dinanzi all'antro (che nel Virgilio Vaticano era una grotta) viene travisata nel King's 24, dove alle spalle del cane che si avventa con fame rabbiosa – qui con forte rispetto del testo virgiliano – fino a saltare per prendere l'offa che gli sta lanciando Enea, viene rappresentata l'alta torre di Dite, con Tisifone che, seduta sulla cima di essa, le fa da guardia.

A differenza dell'*Eneide*, in cui incontriamo Cerbero subito dopo il traghettamento a difesa dell'*antrus*, la figura del cane infernale è rielaborata all'interno della *Commedia* e collocata nel VI canto ad aggravare le pene dei golosi del III Cerchio.

La descrizione piuttosto ambigua di Cerbero quale *fiera crudele e diversa*, in cui il classico attributo dell'essere cane viene ripresa solo tramite l'avverbio per cui *caninamente latra* ha creato le più diverse interpretazioni sulla sua figura. Soprattutto, il *gran vermo* con cui il custode infernale viene definito riecheggia la descrizione di Lucifero come *vermo reo* (*If*. XXXIV 108). Probabilmente di derivazione classica è il dettaglio della fame rabbiosa (*fame rabida*, *Aen*. VI 421)

che fa sì che il personaggio sia associato alla pena dei golosi, di cui è a guardia e che spesso a lui appaiono associati anche nelle illustrazioni alla *Commedia*. Conseguentemente, la trasposizione in immagini della figura risente a volte del confronto con Lucifero o con figure più genericamente demoniache che propriamente canine; a volte le due forme sono riassunte nel personaggio di un demone con tre volti canini. In linea generale, però, laddove Cerbero venga raffigurato come demone compaiono tre volti di cui uno centrale e due laterali, mentre nella forma canina prevale la struttura con tre colli che sorreggono tre teste poste una sopra l'altra.

Già nel manoscritto Pal. 313, infatti, Cerbero appare alla c. 14r come un vero e proprio demone a tre teste, con piedi artigliati e corpo peloso, dinanzi a Dante e Virgilio che gli lancia della terra. Le lunghe orecchie da demonio e la coda completano la sua rappresentazione luciferina.

Anche nell'Egerton 943 la forma di Cerbero è prettamente demoniaca: il custode infernale è inginocchiato su ginocchia umane, ha un grande ventre, braccia con cui tiene i dannati e tre teste, con la bocca di una delle quali sta azzannando un dannato. Anche qui la sua rappresentazione è corredata da una coda e da zampe artigliate. Sulla sinistra sono presenti Dante e Virgilio, quest'ultimo chinato a raccogliere la terra per placare il cane infernale.

Un'altra raffigurazione luciferina si trova nel codice Holkham Hall misc. 48, in cui Cerbero ha addirittura ali di pipistrello, zampe palmate e un'unica testa che gli fa perdere l'attributo principale che lo qualifica come Cerbero, sebbene abbia tre volti. La didascalia, la collocazione, l'associazione con la pena dei golosi presenti ai suoi piedi e con la pioggia infernale non lasciano tuttavia dubbi sulla sua identità. La stessa rappresentazione in forma demoniaca con ali di pipistrello e lunghi artigli per *iscuoiare* i dannati è nel margine inferiore del manoscritto conservato a New York, M676 alla c. 11v. Più Lucifero che mai è il Cerbero del Laur. Plut. 40.7 alla c. 12r. Dante e Virgilio gli sono dinanzi, quest'ultimo si china; all'interno di una roccia scavata un Cerbero luciferino a tre facce e dalle lunghe zanne, con delle corna ben visibili sul volto centrale da cui emergono a

destra e sinistra altri due volti, un corpo peloso e ali di pipistrello tiene tra le mani due dannati, con molti altri ai suoi piedi.

Anche nel manoscritto della Biblioteca Angelica di Roma 1102 alla c. 5v la figura di Cerbero, colorata in verde, sembra più simile alla figura di un demone che a quella di un cane. All'interno di una grotta Dante e Virgilio incontrano Ciacco che siede accanto agli altri dannati; accanto a lui, con ai piedi i golosi, è presente la grande figura luciferina di Cerbero, con ali di pipistrello e tre teste tuttavia canine.

La forma demoniaca con le tre teste su tre colli chiaramente canine è quella assunta dal Cerbero del manoscritto di Copenaghen Thott 411.2 alla c. 12v. Alla presenza dei dannati ai piedi del personaggio infernale, Virgilio è colto nell'atto di lanciargli la terra precedentemente raccolta.

Le corna e i piedi caprini caratterizzano il Cerbero della miniatura molto rovinata del Vat. lat. 4776 alla c. 18v. La figura infernale, probabilmente scambiata per Lucifero, è stata a quanto sembra volutamente erasa. Sono visibili le teste canine dalla lunga lingua biforcuta, mentre con mani che sembrano umane la fiera graffia le sue vittime da cui sgorga sangue vividamente rosso. Dante e Virgilio, posizionati su una roccia leggermente sopraelevata sulla sinistra, si chinano leggermente verso di lui.

Al principio del canto VI del manoscritto emiliano conservato a Modena, Biblioteca Estense α R.4.8, alla c. 8v e nella parte superiore della pagina Dante e Virgilio incontrano Ciacco, seduto per parlare con i visitatori dell'Inferno. Dietro di lui è presente una folla di dannati a terra e sopra di loro sono poste tre figure demoniache con grandi ali di pipistrello; tra queste la prima è un demone con tre teste e un paio di corna su quella centrale, mentre gli altri due demoni hanno solo una testa con le corna. La figura di Cerbero è dunque solo la prima, ma i torturatori dei golosi sono stati triplicati attraverso altre figure generiche di demoni.

Nel codice della Trivulziana 2263, alla c. 18v, Cerbero in forma di demone luciferino tiene tra le mani due dannati come nel Laur. Plut. 40.7. Le tre teste

sono canine, quella al centro ha come di consueto le corna. Virgilio, accanto a Dante, è come spesso accade chinato in avanti e cerca di scagliare qualcosa nella bocca di Cerbero, che ricorda più l'*offa* sibillina che un pugno di terra, mentre tra loro è presente Ciacco seduto che tiene per la veste il poeta latino e tutta la scena è dominata dalla pioggia infernale.

Alla c. 18r del manoscritto di Parigi, Bibliothèque Nationale, it. 74, mentre Dante parla con Ciacco, seduto a terra tra gli altri dannati, Virgilio lancia un pugno di terra a un Cerbero rappresentato come un demone con corpo peloso, grande ventre, zampe artigliate, tre teste canine e coda. Anche qui la fitta pioggia infernale completa la scena.

Nel codice di Rimini della Biblioteca Gambalunga 4.I.II.25, alla c. 16v, Dante e Virgilio dialogano con un piccolo Ciacco seduto dinanzi a loro, mentre dietro di lui si erge Cerbero, dalla forma luciferina di enorme demone ricoperto di pelo nero, con il tridente, le ali di pipistrello e tre teste, zampe e mani artigliate, investito da una scura pioggia infernale con altri due demoni molto più piccoli, ma sempre con ali di pipistrello e corna, e i golosi ai suoi piedi, tra cui uno preso per le mani da uno dei demoni.

Nell'iniziale istoriata del manoscritto it. 78 della Bibliothèque Nationale di Parigi, nell'occhiello dell'iniziale "A" compaiono Dante e Virgilio (il quale ha le mani verso Cerbero) alla presenza del custode infernale, che mostra tre teste dal collo serpentino, somiglianti a quelle di un dragone, e il corpo di un demone ricoperto di pelo. Nella scenetta inferiore è presente l'incontro con Ciacco tra i dannati.

Sono molti i casi, quindi, in cui la tradizione medievale della *Commedia* trascina la rappresentazione di Cerbero dalla figura di un classico cane infernale a tre teste a quella di un vero e proprio demone simile a Lucifero che ha la caratteristica dell'essere cane non nell'invisibile latrare, ma - e solo a volte – nelle facce.

In altri casi, invece, sembra permanere una tradizione più classica derivante dalla fonte virgiliana che rappresenta Cerbero come un cane a tre teste. Molto

interessante è il caso del manoscritto Chantilly, in cui la rappresentazione sembra addirittura molto vicina alla rappresentazione del cane infernale nel Virgilio Vaticano: Dante e Virgilio lo incontrano, come Enea e la Sibilla, all'interno di una grotta bassa che rappresenta l'*antrus*; accanto alla grotta, mentre nel Virgilio Vaticano erano posti i morti prima del tempo, sono collocati nel codice Chantilly i dannati, nel rispetto di una struttura che sembra però identica.

Nel codice Laur. Strozz. 152, alla c. 5v, nel *bas de page* Dante e Virgilio incontrano Cerbero in forma canina con tre teste una sopra l'altra con ai piedi dannati; una struttura molto simile, anche nella sezione destra in cui è l'incontro con Ciacco, è anche nell'Add. 19587 dove Dante e Virgilio, il quale ha in mano un sasso (più simile alla raffigurazione dell'*offa* della Sibilla) e sembra stia per colpire Cerbero, raffigurato come un cane gigante a tre teste, anche qui raffigurate non come una testa centrale e due laterali, ma una sopra l'altra, con ai piedi i dannati.

Nel manoscritto della Bodleian di Oxford, Canon. It. 108, nel luogo che dovrebbe essere riservato a Cerbero è collocato Pluto; Cerbero si trova invece nella raffigurazione in *bas de page* alla c. 5v. Il cane infernale è posto sull'estrema destra, all'interno di una grotta che gli fa anche da trono, mentre una folla di anime vola verso di lui, secondo un'iconografia abbastanza inconsueta. Dinanzi a lui è presente un demone che ricorderebbe Caronte per la presenta di un ramo che tiene tra le mani e per la posizione con cui lo tiene sollevato, frequente per il nocchiero infernale.

Nel manoscritto conservato alla Nazionale di Parigi it. 2017, alla c. 72r Cerbero ha di nuovo una forma più classica: Virgilio e Dante sono piegati in avanti immersi nella pioggia infernale e ai loro piedi sono presenti i dannati, mentre davanti a loro un cane a tre teste graffia con le zampe due dannati immersi nella terra. La scena si svolge in una grotta che ci ricorda la collocazione infernale della scena.

Anche nel manoscritto Yates Thompson 36 alla c. 11v la pioggia infernale investe tutta la scena; al principio della vignetta sono presenti Dante e Virgilio,

il quale si piega per prendere la terra e gettarla nella bocca di Cerbero, raffigurato nella forma classica.

Una posizione particolare riveste il Cerbero rappresentato nel manoscritto della Biblioteca Marciana it.IX.276, prodotto in Veneto verso la fine del XIV secolo. Alla c. 4v, infatti, sono rappresentati Dante e Virgilio dinanzi al cane che è rappresentato, come nella tradizione classica, con tre teste; Cerbero, tuttavia, è posto a difesa di un'alta porta con pennacchi che sembrerebbe essere una rappresentazione dell'antro dinanzi al quale è presente il cane infernale virgiliano. Virgilio è colto nell'atto di porre un boccone in una delle sue bocche, molto simile all'*offa* della Sibilla. Più avanti Dante e Virgilio si trovano al cospetto dei golosi sdraiati nel terreno, tra cui Ciacco che si erge seduto per poter parlare con Dante; i dannati tuttavia non sono tormentati dal cane infernale né da altri demoni.

9. Minosse

Non appena Enea varca l'entrata alle spalle di Cerbero, l'aria è riempita da voci gementi di fanciulli strappati troppo presto alla vita. Accanto a loro, in un luogo non ben definito spazialmente, si trovano i condannati a morte ingiustamente: le loro sedi sono assegnate non a caso e non senza il giudizio del *quaesitor Minos*, nominato al v. 432. I *proxima loca*, ancora una volta definiti in maniera vaga, sono le sedi dei suicidi; *nec procul*, nei *lugentes campi* che si estendono *in omnem partem* i consunti dall'amore; gli *arva ultima* sono le sedi dei *bello clari*, ovvero gli eroi morti presumibilmente in guerra. Queste sono dunque le cinque sezioni che già Norden distingueva in quello che può essere definito come una sorta di *preinferno* virgiliano: i fanciulli morti anzitempo, i condannati ingiustamente, i suicidi, le vittime d'amore e gli eroi morti in guerra, a cui vanno aggiunti i cerchi di cui si è parlato a proposito della divisione serviana dello spazio infernale virgiliano.

Già nella Nèkyia omerica Minosse compare come giudice (*Od*. XI 568-570) e in questa veste viene ripreso da Virgilio, insieme al fratello Radamanto che troveremo poco oltre. La questione dello sdoppiamento del giudizio dei due giudici fratelli non è di secondaria importanza, perché parrebbe che Radamanto giudichi i colpevoli, mentre Minosse sia collocato nel luogo che abbiamo definito come una sorta di *preinferno*. Il mitico re cretese è collocato in un luogo cui si trovano i condannati ingiustamente, dopo lo spazio riservato agli infanti, ovvero dopo quello che potremmo definire, nella geografia ricalcata da Servio, come primo cerchio; un luogo parallelo a quello in cui poi Dante collocherà il suo Minosse, come giudice però di tutti i peccatori, una volta oltrepassato il Limbo. Se Minosse giudichi tutte le colpe (come sembrerebbe lasciar intendere il *vitasque et crimina discit* del v. 433) o stabilisca soltanto *hae sedes* (VI 430), ovvero quelle dei *falso damnati* (VI 430), è una questione a cui non è data soluzione univoca.

Anche l'*urnam* che il giudice *movet* sembrerebbe un'urna dalla quale Minosse potrebbe estrarre i nomi dei giudici che giudicheranno le pene, o piuttosto come un'urna utilizzata "per stabilire l'ordine dei giudizi[27]".

La sua descrizione è quanto mai scarna: *quaesitor Minos urnam movet, ille silentum* / *consiliumque vocat vitasque et crimina discit* (VI 432-433); potremmo quasi dire che è tutta contenuta in quel *quaesitor* nel quale Servio vedeva un riferimento alla *quaestio* degli innocenti: *quaesitores sunt qui exercendis quaestionibus praesunt*, ovvero coloro che dirigono l'istruzione delle cause.

La rappresentazione di Minosse, presente già nel Virgilio Vaticano, si ritrova in pochi manoscritti virgiliani miniati, che tende a preferire altri soggetti. Nel Virgilio Vaticano alla c. 48v Minosse è rappresentato come un giudice in tunica bianca, seduto su uno sgabello dinanzi all'urna dalla quale vengono estratte le sorti dei dannati o l'ordine delle decisioni che li riguardano. I dannati sono in fila dinanzi all'urna, come anime nude; due, alla destra della figura classicheggiante

[27] Virgilio, *Eneide*, Lorenzo Valla, op. cit., p. 275.

del re cretese, hanno probabilmente già ricevuto il giudizio. Tutta la scena è nella porzione superiore della vignetta, giustapposta con uno sfondo comune blu alla raffigurazione in basso che, come abbiamo visto, associa Minosse a Cerbero, considerandoli come momenti consecutivi dell'azione secondo il testo dell'*Eneide*. Questa associazione si trova anche nel manoscritto BNF latin 7939A, in cui le due figure sono rappresentate nella stessa miniatura tabellare, ma Minosse ha assunto, nel gioco di inversione delle tradizioni che piace al Giraldi e di cui si parlerà più approfonditamente, l'aspetto di un demone medievale, seduto su una roccia, con pelo nero e ali di pipistrello e fiammelle che escono dagli occhi. Gli elementi classici permangono nella posizione e nello scettro che tiene in mano, per il resto è chiaro che la figura ha subito l'interferenza della tradizione della *Commedia*: come spesso lì, un aiutante, anch'esso demone, conduce dinanzi a lui un'anima.

L'altro manoscritto in cui compare il giudice infernale è il codice napoletano conservato a Valencia 837, dove un'intera pagina è riservata alla rappresentazione di Minosse rappresentato in vesti regali, coronato e su un grande trono sullo sfondo di una sala che rimanda al mondo cortigiano, se non fosse percorsa da fiammelle nel pavimento che ci ricordano il contesto infernale.

Nella tradizione iconografica dei manoscritti della *Commedia*, Minosse è rappresentato in un gruppo di manoscritti senza una specifica caratterizzazione che lo distingua significativamente da Caronte o da una qualsiasi figura demoniaca quando esso è rappresentato in forma di diavolo. In generale, è un demonio in quasi tutti i manoscritti che precedono l'ultima decade del XIV secolo[28]. Nel ms. Add. 19587 della British Library di Londra, alla c. 8r la figura demoniaca al centro della scena, con lunghe corna, ali di pipistrello e piedi artigliati è riconoscibile come Minosse dal contesto della raffigurazione – seguita dalla bufera infernale dei lussuriosi – e unicamente dalla lunga coda con cui sta per avvolgere un dannato. La sua rappresentazione, tuttavia, è praticamente

[28] Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts*, op. cit., vol. I, p. 122.

identica a quella del Caronte della c. 4r, se non fosse per lo scettro e per la presenza della nave sulla cui sommità il nocchiero infernale fa la sua apparizione. In altri due manoscritti il giudice non è associato al trono. Anche nel precedente manoscritto Egerton 943 alla c. 10r Minosse, dalla lunga coda, si erge in piedi dinanzi a un gruppo di tre dannati alla presenza di Dante e Virgilio; il corpo ricoperto di pelo e i piedi palmati lo riaccostano a una forma demoniaca; viene caratterizzato da una lunga coda, propria del Minosse dantesco, che avvolge parzialmente intorno al corpo, ma l'elemento del trono manca, come anche avviene nel Vat. lat. 4776 alla c. 15r, dove il giudice infernale, in piedi dinanzi a un folto gruppo di dannati presi da terrore, è visto di faccia, con un grande libro tra le mani, i piedi artigliati e il corpo ricoperto di pelo.

In generale, però, la caratteristica associata al giudice infernale è quella di essere seduto su un trono secondo un'iconografia a lui associata sin dal Virgilio Vaticano; il trono può essere rappresentato nelle forme di una sedia o una roccia, senza che questo determini per forza la caratterizzazione di Minosse secondo fattezze umane o classiche; spesso è raffigurato come un demone ricoperto di pelo, altre volte come un essere umano nudo e avvolto o meno dalla sua lunga coda.

Ad esempio, nel Pal. 313 Minosse è seduto, ma nelle forme totalmente medievali di un demone ricoperto di pelo, con piedi artigliati, accompagnato da alcuni aiutanti, anch'essi in forma demoniaca, che obbediscono ai suoi comandi nei riguardi dei dannati.

Nel manoscritto conservato a Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 108, alla c. 4v Minosse ha le fattezze di un demone cornuto e con ali di pipistrello, identico alla raffigurazione di Caronte o del demone che si trova alla sinistra di Cerbero. L'unico elemento caratteristico che lo lascia riconoscere come il giudice infernale è la roccia, che funge da trono e su cui è seduto. Il giudice non utilizza la lunga coda per stabilire i gironi dei dannati, ma li invia alla loro sede puntando contro le anime il dito indice. Si tratta del caso più volte presente nella raffigurazione di Minosse di una sorta di contaminazione tra la figura classica e

il demone medievale, che fa sì che si possa arrivare alla grottesca raffigurazione del demone in cattedra del codice di Modena, Biblioteca Estense α R.4.8 alla c. 7r, dei primi del XV secolo. Minosse, all'interno di una grotta con altri dannati, siede su una sedia nelle fattezze di un demone cornuto con ali di pipistrello, ma tiene tra le mani un libro, ovvero il suo registro, come un giudice o un sapiente classico, o addirittura come un *auctor* in cattedra, creando un grottesco attrito con la sua forma demoniaca tutt'altro che seriosamente classica.

Molto rovinata e parzialmente visibile è la figura di Minosse nella miniatura del manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica, alla c. 4v: probabilmente seduto, è rappresentato in forme demoniache, aiutato da un altro diavolo.

Nell'iniziale istoriata del manoscritto it. 78 della Bibliothèque Nationale di Parigi alla c. 25v la scena è incredibilmente complessa. Una folla di demoni che si accalcano nella parte inferiore della scena dipinta nell'iniziale puniscono i dannati in varie forme, calandoli nell'Inferno, graffiandoli, colpendoli con un bastone. In alto a sinistra domina la scena un Minosse rappresentato in forma demoniaca, seduto, con corpo peloso, corna, grandi ali di pipistrello e uno scettro in mano, nell'atto di meditare la pena di alcune anime dinanzi a lui; da una roccia emergono Dante e Virgilio che osservano la scena.

Nel manoscritto fiorentino dei primi del XV secolo della Trivulziana 2263, invece, ha alla c. 16r tutta la maestosità dell'uomo di legge barbuto seduto sul trono, nudo, con la coda che lo avvolge più volte e lo scettro tenuto all'interno di un braccio, mentre indica i dannati, alcuni dei quali, evidentemente già giudicati, sono stati già catturati da demoni dotati di tridente.

Un uomo barbuto ma dotato di infernali orecchie di asino (secondo una iconografia che ritroveremo nel Minosse della Cappella Sistina di Michelangelo) e di lunga coda che lo avvolge è il Minosse del codice it. 2017 della Bibliothèque Nationale di Parigi, ancora una volta seduto non su un trono ma su una roccia, alla c. 59r.

Nello Yates Thompson Minosse mostra ancora una volta una forte contaminazione tra la figura classica, seduta e di forma umana, dalla folta barba,

ma dotata di lunghe corna, orecchie e zampe inferiori che lo caratterizzano come figura medievale. La lunga coda con cui tiene un dannato che sta per essere calato nell'Inferno lo caratterizza come Minosse dantesco.

Forma umana, corpo nudo, barba, corna, lunga coda intorno al corpo e piedi artigliati caratterizzano il Minosse del manoscritto it. 74 della Bibliothèque Nationale di Parigi alla c. 15r, mentre con una mano tiene lo scettro poggiato a terra e con l'altra indica i dannati affidati a un suo aiutante con piedi caprini, coda e corna; anche in questo caso il giudice infernale è seduto su una roccia alla sinistra della miniatura.

Alla c. 11r del manoscritto della Biblioteca Nacional di Madrid 10057 Minosse ha forma parzialmente umana, con barba, corona e scettro; è seduto su un trono mentre indica ai suoi assistenti le anime da collocare nell'Inferno; solo i piedi artigliati e le orecchie lo riaccostano alla forma demoniaca medievale.

Un caso particolarmente interessante e insolito rispetto al resto delle raffigurazioni è quello del manoscritto Chantilly della metà del XIV secolo, in cui Minosse è seduto su un trono e vestito come un giudice fornito di veste e cappello, con una dignitosa barba, ma una lunga coda che emerge al di sotto del trono e sembra totalmente fuori contesto in una rappresentazione di tal genere, ma dovuta al contesto dantesco e al dettaglio su cui la tradizione si sofferma notevolmente[29]. Si tratta, in ogni caso, della rappresentazione più piena di dignità del giudice infernale. Accanto a lui sono presenti degli aiutanti dalle lunghe orecchie, vestiti come guardie e con grandi scudi, che si discostano in parte, quindi, dalla caratterizzazione di demoni che abbiamo visto in altri casi per gli aiutanti di Minosse.

[29] Brieger, Singleton, Meiss, *Illuminated Manuscripts*, op. cit., vol. I, p. 122.

Conclusioni

Qualche conclusione sulla tradizione dei manoscritti miniati virgiliani e sulle interferenze tra la tradizione iconografica dei codici illustrati virgiliani e danteschi.

Come si è avuto modo di osservare, in più casi gli stessi miniatori sono attivi, in diversi gradi e secondo diverse tipologie iconografiche e decorative, nell'illustrazione di manoscritti miniati dell'opera virgiliana e della *Commedia*.

L'esempio più significativo è costituito dal miniatore Guglielmo Giraldi, attivo nel codice 7939A della Bibliothèque Nationale de France, ovvero in uno dei manoscritti virgiliani che presenta un ciclo di miniature più esteso insieme a pochi altri. Alla sua consistenza relativa all'apparato illustrativo, infatti, sono comparabili unicamente il codice napoletano dell'Escorial S II 19, il Riccardiano 493 – purtroppo interrotto per ciò che riguarda la decorazione al III libro – e il manoscritto 837, un codice dalla complessa storia, che è stata qui per quanto possibile percorsa nel tentativo di ricostruirla almeno in parte, ora conservato a València.

Lo stesso miniatore è attivo nel raffinatissimo manoscritto Urbinate Latino 365, prodotto per il duca di Urbino Federico da Montefeltro, arricchito da numerose miniature e ornamentazioni, con illustrazioni a tutta pagina per l'inizio delle tre Cantiche (1r, 97r e 197r) e 119 miniature tabellari generalmente a inizio e, saltuariamente, anche a fine di canto e che completano il ricco ciclo illustrativo.

Il primo soggetto intertestuale di Giraldi su cui è necessario trarre qualche conclusione, il quale mostra chiaramente quanto le due tradizioni, nelle scelte illustrative del miniatore, si siano intersecate fino a confondersi in uno squisito e colto rovesciamento che rimanda icasticamente all'intertestualità virgiliana implicita nella *Commedia*, è quello del *portitor* infernale Caronte. La figura del

traghettatore, come già visto, è quella che più di altre ha perso, in gran parte della tradizione trecentesca dantesca, una forte connessione con il testo e con il personaggio letterario che mostra una pur lunga storia e si è trovata ad essere rappresentata come quella di un generico demone medievale, probabilmente perché, essendo il primo personaggio che si incontra nel momento in cui si entra nel mondo infernale, su di esso si sono concentrate tutte le fantasie immaginative del diavolo e dell'essere demoniaco proveniente dall'inquietante e orrorifico mondo sotterraneo. Un caso che potrebbe esplicativo di un fenomeno simile, prendendo in considerazione la possibile trasposizione del fenomeno nell'illustrazione dell'*Eneide* virgiliana, è quello che si trova in un capolettera illustrato del libro VI del poema del manoscritto Canon. Lat. 52, prodotto nell'ambiente bolognese del XIV secolo e miniato da Niccolò di Giacomo da Bologna Nascimbene, attivo anche nella produzione di almeno un manoscritto dantesco[1]. Alla c. 54r, infatti, l'iniziale istoriata mostra Enea e la Sibilla all'ingresso degli Inferi, da cui fuoriesce una figura demoniaca simile a quelle che popolano i manoscritti danteschi. Potremmo immaginare che la figura di Caronte, ovvero la prima figura propriamente infernale del poema dantesco, abbia varcato le soglie del suo poema e si sia ritrovata così, insieme a un tridente che potrebbe ricordare il *contus* del Caronte virgiliano, all'ingresso del mondo degli Inferi del poeta mantovano, così come la ritroviamo in molti esempi del Caronte dantesco soprattutto nelle prime fasi illustrative del poema.

In un altro caso in cui lo stesso miniatore, Guglielmo Giraldi, è autore di miniature sia virgiliane che dantesche, questo fenomeno investe con più certezza interpretativa anche il personaggio dell'*Eneide* in una sorta di eco retrospettiva. Nel codice virgiliano 7939A Caronte è mostrato su una gondola veneziana – allusiva all'ambiente veneto del committente – dove, in accordo col testo virgiliano, fatto spazio ai due viaggiatori d'eccezione, sono presenti la Sibilla ed Enea, con in mano il ben visibile ramo da collocare sulla soglia dei Campi Elisi

[1] Probabilmente è attivo nel manoscritto di Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms B.25.

per la regina degli Inferi. La raffigurazione del nocchiero, tuttavia, non è quella della classicheggiante figura di un vecchio dagli occhi rossi, ma di verde vecchiaia, nel suo mantello lacero e dalla barba incolta e ispida che tiene con vigore il remo al centro della sua imbarcazione che spesso abbiamo visto nelle illustrazioni virgiliane, ma quella di un vero e proprio diavolo cornuto, ricoperto di pelo nero e dai piedi artigliati, come ce lo dovremmo aspettare e come lo si ritrova in molti manoscritti danteschi, che pullulano di figure demoniache di tal genere. Come notato da Mazzucchi[2], però, "il gioco di interferenze tra la *Commedia* e il poema virgiliano ritorna, in termini rovesciati, nell'illustrazione del canto III dell'*Inferno* del noto ms. Urb. Lat. 365. In quest'ultimo caso infatti Giraldi attenua fortemente il carattere grottesco, orroroso del traghettatore dantesco, umanizzando e classicizzando il demone attraverso il recupero di tratti tipici della descrizione virgiliana". Si tratta quindi di un chiaro fenomeno di influenza reciproca consapevole da parte di un miniatore attivo prima nell'illustrazione virgiliana e poi in quella dantesca, di un sottile e dotto rimando alla tradizione letteraria comune del personaggio infernale.

Un dettaglio interessante nella rappresentazione del Cerbero del manoscritto Urbinate Latino 365 e che dalla prospettiva del nostro lavoro risulta particolarmente significativo è quello rappresentato sullo sfondo della vignetta raffigurata alla c. 15r. Si tratta della vignetta in cui è contenuta la rappresentazione dell'incontro con il cane infernale, custode e torturatore dei golosi. Se in primo piano Dante e Virgilio incontrano un Cerbero a tre teste, nella tradizionale raffigurazione classica, presentatoci in mezzo alle anime dei golosi sommersi dalla pioggia infernale, ma senza attributi che ne evidenzino in particola modo la natura orrorifica, sullo sfondo, lungo la strada percorsa dai viaggiatori infernali, si verifica un altro ed enigmatico incontro dei poeti con il cane tricipite. Questa raffigurazione sembrerebbe una vuota e inutile ripetizione

[2] G. Ferrante – A. Mazzucchi (a cura di), *Virgilio. Bucoliche. Georgiche. Eneide. Appendix Vergiliana. Commentario al ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin, 7939A*, Roma, 2017, p. 125.

dell'episodio dantesco, che potrebbe essere riassunto nella scena in primo piano. Tuttavia, questa volta il cane a tre teste non è circondato dalla folla dei golosi che giacciono a terra, ma è solo dinanzi a Virgilio e Dante. Virgilio è colto nell'atto di gettare della terra in una delle fauci del cane, ma, con un dettaglio che tradisce forse un'intersezione iconografica di non poca rilevanza, dietro Cerbero compare un antro roccioso che non può che ricordarci il passo virgiliano in cui il cane infernale è messo a guardia dell'*aditus* oltrepassato da Enea e dalla Sibilla. Si tratta, quindi, di un voluto e allusivo richiamo alla fonte letteraria da cui Dante trae il proprio Cerbero? Fino a che punto si spinge l'identificazione del Cerbero dantesco con quello virgiliano nell'iconografia del codice, e perché inserire questa seconda scena sullo sfondo di una rappresentazione altrimenti compiuta, se non per un raffinato gioco letterario-iconografico? Nel manoscritto 7939A, nella raffigurazione corrispondente del Cerbero virgiliano, l'*aditus* non è presente in quanto alla figura di Cerbero si accompagna senza una netta separazione spaziale quella di Minosse, secondo una associazione già presente nel Virgilio Vaticano, dove tuttavia l'*aditus* è presente e tutta la scena si svolge su due piani rappresentati come fasce giustapposte. Sembrerebbe quasi che in questo caso il miniatore abbia voluto reintegrare un elemento che non era stato utilizzato nella realizzazione della miniatura del Cerbero virgiliano. In ogni caso, anche qui Cerbero appare come il classico cane a tre teste della tradizione antica.

Ancora, la figura di Minosse rappresentata alla c. 12r del manoscritto Urbinate, come potremmo aspettarci più in un manoscritto dantesco che in un manoscritto virgiliano, mostra parzialmente dettagli demoniaci, con una lunga coda che indica, con i suoi giri, i cerchi a cui sono destinate le anime condotte dinanzi a lui da un gruppo di diavoli "aiutanti". Tuttavia, l'interferenza dell'interpretazione della figura del giudice infernale si fa sentire nell'altro manoscritto miniato dal Giraldi: nella corrispondente vignetta acquerellata in *bas de page* del manoscritto 7939A, infatti, Minosse compare subito dopo la raffigurazione del cane Cerbero, secondo un'associazione, che come dicevamo, parte dal Virgilio Vaticano – e che ritroviamo, ad esempio, anche nel manoscritto

dell'Escorial S II 19 – ed è anche qui raffigurato in forma di diavolo medievale, dal pelo nero, con i piedi artigliati, le lunga corna bianche, lo scettro e fiamme di un vivace rosso che escono dal volto. Il mitico re cretese, per quanto così trasfigurato dal tramite dantesco, è riconoscibile dalla collocazione in questa specifica porzione del testo e della miniatura e anche per il fatto di essere seduto su una roccia che si erge dal terreno sabbioso che, se non è il trono o la sedia di larga parte dell'iconografia ad esso associato, ricorda la classica posizione del giudice infernale, come si ritrova sia nella tradizione virgiliana che, in parte, in quella dantesca. Tuttavia, manca il dettaglio della coda infernale, segnale della consapevolezza della diversa tradizione testuale; anche qui, però, un aiutante in forma di diavolo con grandi ali di pipistrello conduce dinanzi al giudice un'anima che deve essere giudicata, al cospetto della quale Minosse solleva una mano come ad indicare la sede e il destino che le spetta. Il Minosse dell'Urbinate Latino, per contrasto, sebbene le lunghe corna e orecchie, i piedi caprini e la coda che lo avvolge più volte in vita lo pongano sicuramente nel contesto della rappresentazione dantesca e ne acuiscano i tratti più propriamente demoniaci, è raffigurato pur sempre in forma parzialmente umana, che mescola l'aspetto del Minosse virgiliano, dalla compostezza classica del *quaesitor* e dall'aria di vecchio saggio barbuto, con quello più propriamente dantesco. Si tratta insomma di una figura, nel complesso, meno demoniaca e "medievale" di quella che appare nel codice virgiliano 7939A: ancora una volta ci troviamo dinanzi a una seppure parziale inversione di raffigurazioni, in un gioco di rimandi visuali. Sembrerebbe, dunque, che il Giraldi abbia consapevolmente scelto, nel manoscritto Urbinate, relativamente ai tre personaggi più noti tratti dall'*Eneide*, di non accentuare i dettagli più propriamente medievali che si erano incontrati nelle raffigurazioni dantesche e di inserire solo gli elementi esplicitati dal poeta fiorentino, come la coda di Minosse, trasfigurato in una figura altra rispetto a quella virgiliana nel poema dantesco.

Il caso che forse risulta tra i più evocativi e denso di possibili spunti per ipotizzare e dedurre interferenze, per quanto di difficile ricostruzione e

contestualizzazione delle possibili influenze reciproche, è quello rappresentato dal manoscritto dalla complessa storia produttiva conservato nella Biblioteca Histórica di València, il manoscritto 837. Come possibile leggere dai dati della scheda codicologica e dalla descrizione che ne è stata fornita, si riassume qui brevemente che si tratta di un codice di formato medio, scritto in una colonna in scrittura umanistica e caratterizzato da quaternioni ad esclusione dell'ultimo fascicolo, con richiami e segnature di fascicolo a fine e inizio di ciascuno di essi, in una pergamena che presenta un buono stato di conservazione. La numerazione è stata aggiunta successivamente a matita, probabilmente quando il manoscritto giunse a València insieme al fondo del Duca di Calabria nel 1527; un correttore del primo XVI secolo interviene a più riprese nel manoscritto con aggiunte e considerazioni critiche personali, come quelle riguardanti l'espunzione dei versi su Elena del II libro.

Purtroppo, la davvero complessa storia di confezione del codice tra Firenze, Napoli – e per qualcuno Roma – rende difficile identificare un centro sicuro soprattutto per le molte miniature di cui è corredato il codice. In una breve sintesi di ciò che è possibile ricavare più nel dettaglio nel capitolo ad esso dedicato, il codice fu prodotto probabilmente a Firenze negli anni '50 – '60 del XV secolo per impulso, probabilmente, di Marino Tomacello, legato di Ferdinando I, e passato poi alla corona aragonese; sono state individuate più campagne di illustrazione a partire dal centro fiorentino, che parrebbe evidente almeno nel frontespizio iniziale del secolo e successivamente a Napoli, a partire dagli anni '70 e con influenze di volta in volta fiamminghe o milanesi; gli ultimi ritocchi e le ultime miniature sarebbero risalenti addirittura al XVI secolo.

Quello che ci interessa qui considerare, senza addentrarci nuovamente nell'attribuzione a questo o quel miniatore – a cui ancora deve essere dato un nome – delle singole miniature tabellari o a pagina intera del manoscritto, è in primo luogo il gruppo di miniature che è stato pensato appositamente per illustrare il VI libro dell'*Eneide*, ovvero la discesa agli Inferi di Enea con la

Sibilla e in secondo luogo, per ragioni che vedremo, le possibili influenze milanesi.

Se ciascun libro dell'*Eneide* è stato corredato di una, due o massimo tre (solo nel caso del XII libro) miniature, il VI libro ne conta ben 17. Una scelta di tal genere non può essere casuale, soprattutto in considerazione del fatto che un numero consistente di miniature per il VI libro si ritrova solo negli altri due manoscritti miniati a ciclo esteso completi – escluso quindi il Riccardiano 492, interrotto al III libro – del poeta virgiliano, ovvero il manoscritto 7939A e il codice S II 19 della Real Biblioteca del Monastero dell'Escorial, di produzione aragonese. In questi due codici, tuttavia, l'illustrazione segue in maniera abbastanza più omogenea il testo e non prevede uno squilibrio così forte tra le illustrazioni previste per gli altri libri e quelle previste per il VI libro. Sicuramente, quindi c'è stata una specifica volontà di arricchire la discesa agli Inferi di Enea con immagini che risultano altamente evocative, a volte enigmatiche e che, spesso, lasciano intendere la volontà di richiamarsi a un senso superiore, forse allegorico e quasi escatologico del viaggio nell'oltretomba dell'uomo Enea. Perché, dunque, scegliere di dare una così forte prevalenza di un commento visuale a questa sezione dell'*Eneide* che, sebbene costituisca uno dei passaggi letterari fondamentali dell'opera dal punto di vista storico, ideologico e cosmologico, non aveva ricevuto pari attenzione in maniera così specifica in tutto il resto della tradizione, tanto da essere addirittura omesso nell'iniziale istoriata del VI libro di un manoscritto di XII secolo? Nella maggior parte dei casi, inoltre, le immagini che arricchiscono i manoscritti virgiliani si fermano a un senso letterale o quasi immediatamente intuibile sulla base del testo virgiliano; in questo caso sono molti di più gli interrogativi che scaturiscono dall'interpretazione dell'attività immaginifica di quello che potremmo definire "maestro dell'oltretomba[3]" e che quindi celano, forse, altre fonti o altri

[3] È così che a lui si riferisce A. Wlosok; bisogna però specificare che a lui vengono attribuite dallo studioso le miniature dal IV al VII libro con l'esclusione della prima miniatura, evidentemente di fattura diversa, che riguarda l'avvicinarsi di Caronte, alla c. 152v, p. 54.

significati. Una delle possibili ragioni di questa attenzione così particolare al VI libro è il fiorire e il circolare di manoscritti miniati danteschi, che avrebbero in un certo modo trainato l'interesse verso i personaggi e i contesti dell'oltretomba virgiliano visti come antesignani di quelli danteschi. La considerazione rimarrebbe uno spunto e nulla più se non fosse supportata da specifici casi che mostrano con evidenza non soltanto l'influenza della *Commedia* come sottotesto operante nell'immaginazione di un commento visuale non strettamente aderente al testo virgiliano, non soltanto l'interferire delle tipiche figure demoniache che popolano i manoscritti danteschi in quell'*Inferno* parzialmente modellato sugli Inferi virgiliano, ma anche particolari che tradiscono una influenza più diretta di una parte della tradizione dei manoscritti miniati danteschi.

Prima di mostrarne i singoli casi, è necessaria una premessa. Se è vero che il miniatore attivo nella prima parte del codice 837 avrebbe influenze fiamminghe, sono state individuate influenze più specificamente milanesi nella sezione che a noi interessa in particolar modo[4]. Queste influenze potrebbero essere confermate anche da altri fattori esterni; nel 1465, ad esempio, arriva a Napoli il celebre e di enorme formato manoscritto miniato arricchito dal commento di Servio per le nozze di Ippolita Maria Sforza con il Duca di Calabria Alfonso di Aragona, commissionato dai genitori Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti come dote per la figlia. Il manoscritto, tuttavia, nonostante lo strabiliante e ricco apparato decorativo, mostra pochi soggetti di interesse specificamente virgiliano e appare più come una celebrazione del potere dei committenti. Anche il manoscritto virgiliano 768, prodotto nel 1450 e come il precedente conservato a València,

[4] J. J. G. Alexander, *The painted page: Italian Renaissance book illumination, 1450-1550. Exhibition catalogue of Royal academy of arts, London, 27 October 1994-22 January 1995, the Pierpont Morgan library, New York, 15 February-7 May 1995, J. J. G. Alexander (a cura di), Munich, 1994*, p. 112 specifica che non è facile distinguere le mani dei miniatori attivi nel manoscritto, per cui sarebbero stati attivi almeno tre artisti principali insieme ad altri tre o quattro minori. Il primo, attivo nella prima parte del manoscritto, avrebbe influenze fiamminghe che sarebbero tipiche della Napoli della metà del secolo, il secondo, attivo soprattutto nel libro VI, "*seems to copy, especially in landscape features, mannerism of the Milanese Ippolita Master*".

sebbene di dimensioni e fattura sicuramente meno imponenti, è di produzione milanese e compare nella biblioteca aragonese, a testimonianza di uno stretto contatto tra i due centri di produzione di manoscritti. A proposito di quest'ultimo manoscritto è da notare come sia stato attribuito al "Maestro *Vitae Imperatorum*", lo stesso miniatore a cui è stato attribuito anche il manoscritto dantesco BNF it. 2017, di produzione milanese e ora conservato a Parigi. Il manoscritto it. 2017, inoltre, contiene un elemento che lo riaccosta all'altro manoscritto virgiliano dal ciclo esteso e di produzione sicuramente napoletana, attribuito a Cola o probabilmente Nardo Rapicano e bottega, ovvero il codice S II 19. Si tratta del solo manoscritto virgiliano che, tra i codici miniati del poeta mantovano, utilizza un significativo espediente per mostrare il mondo infernale, che in altri manoscritti non è segnalato paesaggisticamente da elementi immediatamente visibili, se non dal caso delle fiammelle dell'837 o dell'apertura in una roccia del manoscritto anch'esso napoletano IV.E.25. Il mondo infernale nel manoscritto dell'Escorial è infatti collocato visivamente e con chiaro segnale sottoterra, come è visibile tramite la roccia marrone che è presente nella porzione superiore della miniatura di tutte le scene che lì si svolgono, fino al passaggio nei Campi Elisi, dove invece viene sostituita la scura roccia marrone da una forma di recinto simile a quella che vediamo anche nella rappresentazione degli Inferi del manoscritto 837. Più elementi, dunque, si intersecano tra loro e in particolar modo con il manoscritto it. 2017. A. Wlosok, nel suo commentario al facsimile del manoscritto 837, evidenzia che la configurazione del paesaggio in alcune miniature richiamerebbe anche lì lo stile di quelle del manoscritto it. 2017 e del manoscritto di Imola, Biblioteca Comunale 32, relativamente al XII canto dell'*Inferno*, segnatamente per la miniatura contenuta alla c. 157v del codice virgiliano[5].

Un altro manoscritto, in verità di molto precedente, con cui è possibile istituire un confronto per la presenza di un recinto molto simile a quello che

[5] Cfr. Wlosok, *Comentario*, op. cit., pp. 66 e 71.

troviamo nel manoscritto 837, è il manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma. Anche qui, in una forma tuttavia meno simile al manoscritto S II 19, è presente l'elemento della roccia che marca l'ambientazione in un mondo sotterraneo, ma se confrontiamo le fortificazioni rosate che compaiono come recinto alle cc. 152r, 159r e 167r del manoscritto 837 con quelli del manoscritto dantesco è presente, in un contesto infernale simile, una rappresentazione molto ravvicinata. Ad esempio, alla c. 8v, dove Dante è impegnato a parlare con Farinata degli Uberti immerso in una tomba da cui fuoriescono fiammelle, la scena è riproposta sì in un contesto sotterraneo di cui sono evidenti le rocce nella porzione superiore della miniatura, ma il tutto si svolge all'interno di una cinta muraria poligonale rosa. La stessa compare anche alla c. 9v, in una rappresentazione che riguarda ancora gli eresiarchi; se osserviamo attentamente la scena, compare un elemento che sembrerebbe strutturalmente identico alla rappresentazione alla c. 159r delle pene del Tartaro: la posizione della ruota dove si svolge il supplizio è identica, all'interno della fortificazione, a quella dei tre gironi del cerchio seguente (o dei tre cerchi inferiori dell'Inferno) della c. 9v del manoscritto dantesco 1102. Alla c. 10r di quest'ultimo manoscritto, inoltre, compare una scena che sembra strutturalmente molto simile, nella parte destra, alla miniatura del manoscritto dell'Escorial S II 19. Sulla destra del manoscritto dantesco compare il vermiglio Flegetonte che si snoda lungo il confine della fortificazione che costituisce il recinto della scena, con la punizione dei tiranni, degli omicidi, dei feritori e dei predoni che vi sono immersi dentro mentre Dante attraversa la scena in groppa al Centauro Nesso. Anche sulla destra dell'ultima scena rappresentata nel manoscritto dell'Escorial e in cui Enea e Acate escono dai Campi Elisi e dagli Inferi, il fiume Lete scorre lungo il bordo destro del recinto ed alcune anime evidentemente in attesa di reincarnarsi vi sono immerse. Il recinto fortificato compare nel manoscritto 1102 anche in altre miniature alle cc. 11r, 12r, 13r, 13v e 14v.

Non sono tuttavia solo questi elementi a determinare la considerazione che nel manoscritto 837 siano presenti dei chiari rimandi visuali al mondo della *Commedia*.

Già nella miniatura alla c. 152r, all'interno del recinto fortificato di cui si è parlato, compaiono sulle torri all'estrema sinistra della miniatura delle figure demoniache non ben identificate. La prima è quella di un diavolo nero, con ali di pipistrello e corna che ben si adatta a una qualsiasi raffigurazione del mondo infernale dantesco[6].

Sebbene il Cerbero del manoscritto 837 sia sicuramente un cane, tendenzialmente la raffigurazione del Cerbero virgiliano segue il modello delle tre teste poste l'una sopra l'altra, sopra altrettanti colli. Qui, invece, alla c. 155v, i tre volti di Cerbero sono posti uno davanti, uno a destra e uno a sinistra, con tre colori diversi, e sono più tre volti che tre vere e proprie teste. Da quella di sinistra spunta anche una lingua biforcuta. Sembrerebbe dunque che qui abbia influito la tradizione non tanto del Cerbero dantesco, quanto quella della figura con cui spesso Cerbero era associata, ovvero Lucifero.

Alla c. 156r, inoltre, come già notato nella sezione dedicata al manoscritto, troviamo la rappresentazione, o almeno così parrebbe dal contesto, dei suicidi (*Aen*. VI 434-439). Tuttavia, essi sono immersi in una grande pozza di sangue, e mentre alcuni si danno la morte con una spada, altri sono impegnati in una lotta, come a rappresentare non solo i violenti contro sé stessi, ma anche quelli contro il prossimo, in una concezione molto più vicina a quella dantesca. Vero è che le anime sono costrette nove volte nelle acque dello Stige secondo l'interpretazione virgiliana, ma non è possibile non vedere nella raffigurazione un'eco di altre raffigurazioni simili dei violenti contro il prossimo colpiti dai Centauri, come è

[6] Della seconda si è fornita un'interpretazione come possibile Cerbero o Briareo, non supportata da alcuno; Wlosok, *Comentario*, op. cit., p. 68 considera entrambe le figure come "*grotescas figuras de diablos medievales*" che "*no permiten duda alguna de que aquì se ha reunido el Mal*". Wlosok propone in questo contesto anche l'identificazione del mostro a due teste come quella di un Gerione dantesco, che non mi parrebbe confermata dalla tradizione miniata e lui relativa.

stato evidenziato nel paragrafo ad essi dedicato. Si tratta, dunque, di un altro segnale che la tradizione dantesca abbia potuto influenzare la rappresentazione dell'*Eneide*.

Anche le miniature successive, rappresentanti i Campi Elisi, sembrerebbero derivate da alcune rappresentazioni del Paradiso dantesco, in particolar modo quella alla c. 161r. La contemplazione del cielo ricorda da vicino le sfere mostrate nei manoscritti danteschi che illustrano il Paradiso, come l'Urbinate Latino 365 alle cc. 144r, 226v, 256v o anche il codice Marciano it. IX 276 alla c. 73r, che mostra alla c. 74v un'altra affinità significativa, con Dante che, secondo *Par*. XXX 73-75, beve letteralmente l'acqua di un fiume, nel testo dantesco il fiume di luce dell'Empireo. L'immagine riecheggia in qualche modo la miniatura del manoscritto dell'Escorial S II 19 alla c. 135r.

Come abbiamo visto, dunque, pur essendo partiti dal ricercare influenze virgiliane nei manoscritti della *Commedia*, è stato possibile riscontrare che spesso si è verificato il fenomeno opposto.

Se nel Dante Urbinate Giraldi inserisce riferimenti visuali alla sua esperienza come miniatore di Virgilio, in un rovesciamento che umanizza il Caronte demonizzato del manoscritto 7939A, più difficile risulta ipotizzare che il miniatore del Dante Chantilly abbia realmente pensato il suo Cerbero sulla base di quello del Virgilio Vaticano alla c. 67r, sebbene la struttura si presenti identica; allo stesso modo, l'episodio in cui Caronte trasporta Dante sulla sua barca nel manoscritto Chantilly o nello Yates Thompson potrebbe avere un'influenza mediata tanto dalla figura di Flegiàs che dall'episodio virgiliano.

Molto più spesso le immagini della *Commedia*, mediate dalla tradizione iconografica o suggerite dalla conoscenza del testo, sono in diversi casi penetrate all'interno della successiva produzione di manoscritti miniati virgiliani, che hanno mostrato via via una sempre maggiore attenzione al VI libro e alla discesa infernale arrivando al culmine con il caso del manoscritto di Valencia che dà una assoluta preminenza all'episodio della catabasi.

Anche altri casi di questo genere sono riscontrabili, sebbene sporadici.

Nel manoscritto napoletano IV.E.25 è possibile ipotizzare un fraintendimento o una voluta deviazione dal testo nel modo di tenere i sassi sulle spalle di coloro che - teoricamente - dovrebbero farle rotolare alla maniera di Sisifo. Si ritrova infatti in apertura del VI libro, tra le figure che si accalcano negli Inferi virgiliani, quelle di coloro che sono condannati alla stessa pena di Sisifo, ma con un'eco dei superbi del X-XI libro del *Purgatorio*, che tengono i massi sulle spalle, da essi gravati.

Nel manoscritto Richardson 38 Caco probabilmente risente, come abbiamo detto, dell'interpretazione dantesca che lo vede trasformarsi in Centauro dal collo serpentiforme, probabilmente tramite un'influenza lessicale ovidiana[7]; di fatto, il mostro visibile per metà ha corpo equino e collo da serpente, che nella tradizione virgiliana non è suggerito: quale più facile tramite che la *Commedia* dantesca?

Ancora, l'arpia rappresentata nel III libro del manoscritto Reg. Lat. 1988 è appollaiata su un albero, così come le arpie dantesche nella selva dei suicidi. Altre immagini di cui è difficile ritrovare un parallelo specifico, ma che potrebbero mostrare idealmente spunti tratti dalla *Commedia* si ritrovano nelle anime immerse in un fiume di fuoco all'ingresso degli Inferi del manoscritto dell'Aia 76 E 21, o anche nella struttura anomale del VI libro del manoscritto Richardson 38, o ancora nelle piccole corna che sembrerebbero spuntare dalla testa di quello che potrebbe essere un diavolo nella miniatura del VI libro del manoscritto Harley 5261.

Tuttavia, quello che caratterizza davvero la produzione di miniature virgiliane è, con l'esclusione dei manoscritti di area fiamminga 76 E 21 e Gand ms. 9, il continuo rinnovamento e ripensamento di quello che costituisce un paratesto per immagini all'*Eneide*, a partire dalla rifunzionalizzazione di

[7] Cfr. A. Mazzucchi, *Lettura del Canto XII dell'Inferno. 'Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [. . .] diventon mostri'*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, *I, Inferno, Canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno editrice, Roma, 2013, p. 388.

immagini bibliche come nel caso del manoscritto 7936 per finire con l'adozione di modelli danteschi: in mezzo c'è una produzione che di volta in volta sperimenta, varia, si trasforma e sceglie non solo tra i soggetti disponibili (con l'eccezione dell'onnipresente Didone e dello scontro tra Turno e Enea), ma tra le possibilità più diverse di rappresentare gli stessi soggetti. La varietà si ha non solo nel formato, tra iniziali illustrate, miniature tabellari che riprendono la tradizione tardoantica, miniature marginali, frontespizi decorati, ma anche nell'architettura della vicenda, nella diversa disposizione spaziale, nella rilettura a volte attenta a volte meno attenta che determina errori grossolani, nella trasformazione in immagine diversa dello stesso episodio.

Rinnovamento e tradizione sono i due aspetti che contraddistinguono la produzione di codici miniati virgiliani, nello stesso modo in cui la *Commedia*, a suo modo, trasmette ed innova la tradizione di Virgilio: le immagini evocate dall'uno, oggi, confluiscono quasi istintivamente in quelle dell'altra, tanto che la figura stessa del poeta mantovano appartiene ormai forse più alla *Commedia* che al personaggio storico.

CATALOGO DEI MANOSCRITTI VIRGILIANI*

Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. latin 7936

- Miscellaneo
- Datazione: XII-XIII secolo
- Origine: regione di Parigi
- Materia: membranaceo
- Carte: III 223 III'
- Dimensioni: 310 x 220 (c.1)
- Fascicolazione: le condizioni del manoscritto non rendono possibile evidenziare la fascicolazione. Sono presenti tuttavia due richiami di fascicolo a c. 15v e a c. 31v.
- Segnatura dei fascicoli: no
- Foratura: sì
- Rigatura: a mina di piombo
- Specchio rigato: A 20 B 26 C 31 D 230 E 236 F 241; a 7 b 25 c 29 d 34 e 85 f 91 g 97 h 102 i 157 l 162 m 167; specchio di scrittura: 221 x 138 mm; intercolunnio 12 mm. Colonna a: 56 mm; colonna b: 60 mm (c. 9r).
- Linee e righe: colonna a (in cui due iniziali, una decorata e una istoriata) 40 linee (due lasciate bianche), colonna b 42 linee; righe: la prima e l'ultima entrambe sotto la prima e ultima linea, totale 42 righe (c.9r).
- Disposizione del testo: due colonne.

* La presente sezione è concepita come sintetico e più agilmente consultabile catalogo dei manoscritti virgiliani miniati oggetto del presente studio. Si forniscono descrizioni codicologiche quanto più possibile uniformi dei codici che si è avuto modo di visionare direttamente. Per le descrizioni dei restanti manoscritti si rimanda alla bibliografia ad essi relativi, opportunamente segnalata nei paragrafi ad essi dedicati.

- Richiami: due richiami a c. 15v e a c. 31v, in basso a destra.
- Scrittura e mani: gotica; glosse e sparse note interlineari e marginali in inchiostri diversi, uno più scuro e uno più chiaro in gotica e in gotica corsiva.
- Sigilli e timbri: c. 1r e c. 223v timbro rosso della *Bibliotheca Regia*.
- Legatura: coperta con carta, non visibile.
- Revisioni e Annotazioni: annotazioni in margine, qualche parola.
- Carte bianche: 18v.

Opere di Virgilio:

- *Bucoliche*: c. 1ra-5vb
- *Georgiche*: c. 6r- 18ra
- *Eneide* preceduta da *Argumenta* pseudo-Ovidiani: c. 19rb – 80va.

Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. P.A. 27

- Omogeneo
- Datazione: seconda metà XV secolo
- Origine: Francia
- Materia: Membranaceo
- Carte: II 248 II'
- Dimensioni: 247x170 (c. 9r)
- Fascicolazione: I-IV^{8} (cc. 1-32), V$^{8-1}$ (cc. 33-39), VI-VII^{8} (cc. 40-55), VIII$^{8-2}$ (56-61), IX-XXXI^{8} (cc. 62-245), XXXII$^{6-3}$ (cc. 246-248).
- Pelo o carne e regola Gregory: regola rispettata.
- Segnatura dei fascicoli: appena visibile VII a c. 55v.
- Foratura: no
- Rigatura: mina di piombo
- Specchio rigato: A 23 B 195 a 23 b 28 c 121. Specchio di scrittura: 172 x 98 (c. 12r).
- Righe: 30 righe x 29 linee (cc. 12r e 19r).
- Disposizione del testo: una colonna
- Richiami: orizzontali; mancano a c. 40v; a c. 61v; a c. 181v; in rosso alle c.197 e c. 213v in quanto richiami a rubriche.
- Scrittura e mani: mano principale gotica, poche note a margine in scrittura umanistica.
- Carte bianche: 50v dopo fine III Georg.; 61v dopo fine IV Georg.; 95v dopo *argumentum* III *Aen.*; 153r dopo *expl*. VI libro *Aen*.; 183v dopo *argumentum* del IX libro *Aen*.; 214v dopo *argumentum* XI libro *Aen*.

Opere:

- *Bucoliche* precedute da *Argumenta*: cc. 1r – 20r.
- *Georgiche* precedute da *Argumenta*: cc. 20r – 61r
- *Origo Troianorum*: cc. 62rv
- *Eneide* preceduta da *Vita Serviana* (contentente preproemio "*Ille ego"*), *De XII libris Aeneidos* e *Argumenta*: cc. 62v – 248v

Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms 493

- Omogeneo
- Datazione: 1469 in fine *Bucoliche*: “Explicit bucolica virgilij /scdm servium exposita; 1469°”
- Origine: Francia (desumibile)
- Materia: membranaceo
- Carte: I-223-I’ (segnate 222 a causa di presenza di 38bis aggiunta a matita; carte di guardia pergamenacee)
- Dimensioni: 405x298 (c. 25r)
- Fascicolazione: I-VII^{8} (cc. 1r- 55v con aggiunta 38bis); VIII$^{8-1}$ (cc. 56r-62v, carta eliminata tra 56 e 57); IX-XXVIII^{8} (cc. 63r – 222v).
- Segnatura dei fascicoli: a matita in numeri romani, in genere nel margine inferiore tra le due colonne nel *recto* a inizio fascicolo
- Rigatura: mina di piombo; inchiostro
- Specchio rigato: A 36 B 41 C 310 D 315 a 42 b 49 c 148 d 168 e 258 f 265; specchio di scrittura colonna a: 279 x 96; colonna b: 279 x 90. Margine tra le due: 20 (c. 25r) // A 35 B 40 C 309 D 314 x a 48 b 56 c 144 d 164 e 253 f 259; specchio di scrittura colonna a: 279 x 96; colonna b: 279 x 89 (c. 24v).
- Righe: 66 righe; linee variabili: testo principale scritto in modulo più grande una linea ogni due righe, commento scritto in tutte le righe; 66 righe per 22 linee (c. 21r, solo testo principale); 66 righe x 65 linee (c. 22r, solo commento). Prima riga sopra prima linea.
- Disposizione del testo: due colonne; la seconda leggermente più piccola, ma non destinata al commento.
- Richiami: presenti fino alla c. 47; orizzontali; non presenti probabilmente per rifilatura in ultimo fascicolo *Georgiche* e non presenti

nell'*Eneide* tranne alla c. 127 in fine XVII fascicolo; alla c. 135 in fine XVIII fascicolo; alla c. 150 alla fine del XX fascicolo; alla c. 158 alla fine fascicolo XXI; alla c. 190 fine fascicolo XXV; alla c. 198 fine fascicolo XXVI; alla c. 206 fine fascicolo XXVII; alla c. 124 fine fascicolo XXVIII.

- Scrittura e mani: gotica; una mano; modulo più piccolo per commento; a c. 19v una umanistica corsiva indica in testa "*Publij Virgilij Maronis Georgicorum liber primus*"; poche correzioni in umanistica sia sopra testo che in margine nel I libro e del IV *Aen*.
- Legatura: biblioteca di Digione
- Carte bianche: c. 18v; 52v 53rv 54rv 55rv; da c. 219v a c. 222v.

Opere virgiliane:

- *Bucoliche* con commento serviano: cc. 1-18r
- *Georgiche* con commento serviano e *Argumenta*: cc. 19r – 52r
- *Vita serviana*: c. 56r
- Versi attribuiti ad Augusto: c. 56v
- *Eneide* preceduta da preproemio "*Ille ego*" (manca *incipit Aen*. per carta asportata): cc. 56v – 219r

Londra, British Library, Ms. Harley 5261

- Omogeneo
- Datazione: seconda metà XV sec.
- Origine: Roma / Napoli
- Membranaceo
- Carte: III (di cui I cartacea e II-III pergamenacee) 268 II' (di cui I' pergamenacea e II cartacea)
- Dimensioni: 234 x 166 (c. 11r).
- Fascicolazione: I-IV^{10} (cc. 1 - 40); V-VI^{12} (cc. 41-64); VII-XXVI^{10} (cc. 65-264); XXVII^{4} (cc. 265-268).
- Regola Gregory rispettata
- Segnatura dei fascicoli (verso ultima carta di ogni fascicolo in cifre romane o lettere in genere): a inizio fascicolo visibili letterine in alto a destra, in molti casi parzialmente visibili per rifilatura o solo con segni di inchiostro; visibili chiaramente alle cc. 31r, 155r, 165r, 215r; parzialmente alla c. 195r.
- Foratura: no
- Rigatura (per più fogli o per fogli singoli; a secco o a colore): a secco
- Specchio rigato: A 20 B 27 C 163 D 170 a 20 b 27 c 122 d 129. Specchio scrittura: 150 x 109 (c. 5r).
- Righe: 25 linee per 26 righe; prima riga sopra prima linea (c. 5r).
- Disposizione del testo: una colonna
- Richiami: fine fascicolo, verticali in basso a destra
- Scrittura e mani: unica mano in scrittura umanistica tendenzialmente rotonda per testo principale, annotazioni in altre mani, almeno due, una in umanistica corsiva in inchiostro marroncino con note

marginali e intralineari e altra in inchiostro quasi nero e marrone scuro che aggiunge versi (es. c. 1r, c. 4v) e varianti, in particolar modo dal "MS Romanus" e numerazione dei versi in alcuni casi.

- Copisti: nome del copista crittografato alle cc. 63r *EGOKPHBNFS:DF PBRHB: SCRKPSK / HPC: P(P)XS:FFLICITER;* e 166v: *FINKS:BMFN:DFP:GRBCFBS: / KPHBNFS.*
- Antiche Segnature (dove compaiono): controguardia, EX MR. 4; IIIr 142.6.3.

Opere:

- *Bucoliche*: cc. 1r-18r
- *Georgiche* precedute dagli *Argumenta*: cc. 18v-63r
- *Eneide* preceduta da *De XII libris Aeneidos* (c.63v), *Argumenta* e preproemio "*Ille ego*"… (64v): cc. 65r-266v
- *Versus sapientium de diversis causis*: c. 267rv
- Ausonio, *Nomina Musarum*: cc. 267v-268r
- *Versus sapientium de diversis causis*: c. 268rv

Londra, British Library, Ms. King's 24

- Omogeneo
- Datazione: anni '80 '90 del XV secolo
- Origine: Roma
- Membranaceo
- Carte: II 244 II' (la c. numerata come 245 è in realtà una carta di guardia cartacea)
- Dimensioni: 285 x 180 (c. 58r).
- Fascicolazione: I-V^{10} (cc. 1-50); VI^{8} (cc. 51-58); VII-XXIV^{10} (cc. 59-238); XXV^{6} (cc. 239-244).
- Regola Gregory rispettata.
- Segnatura dei fascicoli: al posto dei richiami, in lettere romane.
- Foratura: no
- Rigatura: a secco
- Specchio rigato: A 27 B 34 C 215 D 222 a 23 b 30 c 122 d 129. Specchio di scrittura: 195 x 106 (c. 239r).
- Righe: 28 linee, 29 righe. Prima riga sopra prima linea (c. 59v e 60r).
- Disposizione del testo: una colonna
- Richiami: no.
- Scrittura e mani: una mano in scrittura umanistica con alcune correzioni in margine o intralineari della stessa mano
- Legatura: vitello con monogramma di Giorgio III d'Inghilterra.
- Possessori e provenienza: c. Ir Smith; c. I'v nota in inchiostro marrone scuro: *Questo Virgilio m. s. innanzi alle stampe con 19 (sic) sup(er)be minia/ture costò a S. Ecc za Sagredo libre 2200, e ;à farlo sarà cos/tato almeno il duplicato, p(er) quanto asserisse il celebre / sig. Apostolo Zeno [morto 1750], ed ha ancora tutta l'estimazione del / sig.*

Antonio e Girolamo fratelli Zanetti [morti 1778, 1782] intendentissimi di / m.scritti.; c. II'r nota moderna in matita: *245 Folios, Exmd. March 1921*.

Opere:

- *Bucoliche*: cc. 1r-16v.
- *Georgiche* precedute da *Argumenta*: 16v-58r.
- *Eneide* precedute da *Argumenta* e *De XII Aeneidos*: 58v-244v.

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms IV.E.6

- Omogeneo.
- Datazione: inizio XV.
- Origine: ambiente settentrionale (decorazione)
- Materia: membranaceo.
- Carte: I 182 I'
- Dimensioni: 325x236 (c. 11)
- Fascicolazione: I^{10}-$XVII^{10}$ (cc. 161-170); $XVIII^{12}$ (cc. 171-182).
- Regola di Gregory rispettata.
- Segnatura dei fascicoli: no.
- Foratura: no.
- Rigatura: a mina di piombo, a secco.
- Specchio rigato: A 40 B 230; a 40 b 48 c 152 d 160 (c.9r).

Specchio di scrittura: 190 x 112.

- Linee e righe: a c. 3r e c. 6r (prive di lettere istoriate) 28 righe e 28 linee; la prima linea è sotto rigo di scrittura; a c.15r (con lettere istoriate dell'*argumentum* e all'inizio del libro) 26 righe e 25 linee, la prima linea è sopra il rigo di scrittura.
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: in basso a destra, scritti in orizzontale e a volte contornati, a c. 10v; c. 60v; c. 70v; c. 80v; c. 90v; c. 110v; c. 120v; 130v; 150v; 160v; 170v.
- Scrittura e mani: semigotica; mano unica per testo principale, varie mani per note marginali, da una in semigotica uguale al testo principale ma di modulo inferiore a una molto corsiva.

Opere di Virgilio:

- Eneide preceduta da *Argumenta* pseudo-ovidiani (*monosticha* e *decasticha*) e dal preproemio "*Ille ego*", cc. 1r-182r.
- Nota genealogica sui discendenti di Enea, c. 182v.

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. IV.E.12

- Omogeneo.
- Datazione: XV secolo.
- Origine: ambiente fiorentino (decorazione)
- Materia: membranaceo.
- Carte: I 245 I', reali 246 (115bis).
- Dimensioni: 270 x 175 (c. 11r).
- Fascicolazione: I^{10}-$XXIV^{10}$ (cc. 230-239); XXV^{8-2} (senza ultime due carte, cc. 240-245). 4 Fogli di carta sciolti inseriti nel manoscritto.
- Regola di Gregory rispettata.
- Segnatura dei fascicoli: sì, in piccoli numeri arabi a inizio di fascicolo a sinistra in stesso inchiostro e scrittura; in basso a destra si vedono a volte lettere alfabeto con numero, ma parzialmente erasi per rifilatura e non sempre presenti.
- Foratura: no.
- Rigatura: a secco.
- Specchio rigato: A 32 B 38 C 200 D 206, a 26 b 32 c 122 d 130 (c. 11r). Specchio di scrittura: 174 x 96.
- Linee e righe: linee 28, righe 28, prima riga sotto prima linea (c. 11r dove non ci sono miniature).
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: in basso a destra, scritti in verticale con segnetti esornativi.
- Scrittura e mani: umanistica, una per testo principale; pochissime note marginali in *Bucoliche* di almeno altre due mani e due diversi inchiostri, in umanistica corsiva.

Opere di Virgilio:

- *Bucoliche* (cc. 1r – 16v)
- *Georgiche* (cc. 17r – 58r)
- *Eneide* (59r – 245r) preceduta da *Argumenta Modestini* (58r-58v), *Monosticha Basilii* (58v), Preproemio (59r) e *Argumenta* pseudo-ovidiani *decasticha* e *monosticha* per i restanti libri.

Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. IV.E.25

- Omogeneo.
- Datazione: XV secolo ex.
- Origine: Napoli, regno aragonese.
- Materia: membranaceo.
- Carte: I 196 I'
- Dimensioni: 150 x 80 (c.2).
- Fascicolazione: I-XXIV^{8}; XXV^{4}.
- Regola di Gregory rispettata.
- Segnatura dei fascicoli: no.
- Foratura: no.
- Rigatura: non presente.
- Specchio rigato: non è presente la rigatura.
- Linee e righe: linee 26 (c. 2r e 3r).
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: no.
- Scrittura e mani: umanistica corsiva; pochissime note diverse in umanistica.

Opere di Virgilio:

- *Eneide* (c. 1r-196v) preceduta dal preproemio "*Ille ego*" (c. 1r).

Leiden, Universiteit Bibliotheek, Ms. BPL 6 B

- Omogeneo
- Datazione: seconda metà XV secolo
- Origine: Napoli aragonese
- Membranaceo
- Carte: I 203 I'
- Dimensioni: 363 x 225 (c. 12r)
- Fascicolazione: c1 (foglio purpureo aggiunto); I-II^{8+1} (c. 1-18, con 2 fogli purpurei aggiunti) III-VI^{8} (cc. 19-50); VII^{8+1} (51-59, foglio purpureo aggiunto c. 51); VIII-XXV^{8} (60-203).
- Pelo o carne e regola Gregory: rispettata
- Segnatura dei fascicoli: no
- Foratura: no
- Rigatura: a secco
- Specchio rigato: A 40 B 48 C 264 D 272 a 24 b 32 c 124 d 134. Specchio di scrittura: 232 x 110 ca (c. 12r).
- Righe: 33 righe per 33 linee; prima linea sopra prima riga (c. 8r).
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: in basso orizzontali, ma parzialmente visibili per rifilatura.
- Scrittura e mani: una mano in scrittura umanistica, in inchiostro marrone scuro; a c. 11v una nota marginale "*incipe*" in inchiostro marrone chiaro in scrittura umanistica corsiva.

Opere:

- *Ecloghe*: cc. 2r-15r.
- *Georgiche*: cc. 17r-50v.

- *Eneide*: cc. c. 52r – 203v.

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 E 21 / I

- Composito.
- Datazione: 1470-1488
- Origine: Bruges.
- Materia: membranaceo.
- Carte: VI 39 VIII'
- Dimensioni: 275 x 195 (c. 16).
- Fascicolazione: da c. 16 (inizio *Bucoliche*): I-III^{8} (cc. 16-39).
- Segnatura dei fascicoli: no.
- Foratura: no.
- Rigatura: a mina di piombo, variabile, poco spesso visibile.
- Specchio rigato: A 20 B 220 a 55 b 64 c 158 d 167. Specchio di scrittura 200 x 94. (c. 16v.)
- Linee e righe: 20 linee, prima riga sopra prima linea di scrittura, le altre non visibili.
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: no.
- Scrittura e mani: gotica; note in gotica corsiva
- Sigilli e timbri: c. 1r timbro rosso KB con stemma; c. 2r timbro KB moderno
- Legatura: verde con elementi dorati, moderna.
- Revisioni e Annotazioni: annotazioni in margine e integrazione di versi, probabilmente della stessa mano.
- Antiche Segnature: I Y.418 (680) I. (al centro); II in alto a destra; cancellato 76 E 21 per scrivere sotto 76 E 21 I
- Carte bianche: c. 15.

Opere di Virgilio:

- *Bucoliche* 16r - 39v.

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 21 / II

- Composito (nella precedente rilegatura)
- Datazione: 1470-1488.
- Origine: Bruges.
- Materia: membranaceo.
- Carte: VI 56 VII'
- Dimensioni: 280 x 195 (c.1r)
- Fascicolazione: I-VII^{8}
- Segnatura dei fascicoli: no.
- Foratura: no.
- Rigatura: a mina di piombo, molto poco visibile.
- Specchio rigato: A 27 B 33 C 220 a 25 b 34 c 130 d 139 e 188.

Specchio di scrittura: 193 x 96 (c. 56r).

- Linee e righe: 21 righe x 20 linee.
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: no.
- Scrittura e mani: gotica per testo principale, gotica corsiva per commento.
- Sigilli e timbri: c. 1r timbro KB antico con stemma; c. 1v timbro KB moderno.
- Legatura: moderna, verde con elementi dorati.
- Revisioni e Annotazioni: annotazioni in margine e integrazione di versi, probabilmente della stessa mano.
- Antiche Segnature: I Y.418 (680) II. al centro; II: 76 E 21 II in alto a destra.

Opere di Virgilio:

- *Georgiche* precedute da *Argumenta* pseudo-ovidiani c.1r-56v.

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 21 / III

- Composito (nella precedente rilegatura)
- Datazione: 1470-1488.
- Origine: Bruges.
- Materia: membranaceo.
- Carte: VII 271 VII'
- Dimensioni: 280 x 195 (c.1r)
- Fascicolazione: I^{8-1} (c. 1-7, manca forse la prima); II^{8} - V^{8} (cc. 32-39); VI^{10-1} (cc. 40-48); VII^{6} (cc. 49-54); $VIII^{10}$ (cc.55-64); IX^{6} (cc. 65-70); X^{10} (cc. 71-80); XI^{6} (cc. 81-86); XII^{10} (87-96); $XIII^{6}$ (cc. 97-102); XIV^{10} (cc. 103-112); XV^{6} (cc. 113-118); XVI^{10} (cc. 119-128); $XVII^{6}$ (cc. 129-134); $XVIII^{10-1}$ (cc. 135-143, manca forse l'ultima); XIX^{8} - $XXXIV^{8}$ (cc. 264-271).
- Segnatura dei fascicoli: no.
- Foratura: no.
- Rigatura: a mina di piombo, molto poco visibile.
- Specchio rigato: A 20 B 24 C 213; a 28 b 37 c 132 d 141.

Specchio di scrittura: 193 x 95 (c. 29r).

- Linee e righe: 21 righe x 20 linee.
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: no.
- Scrittura e mani: gotica per testo principale, gotica corsiva per commento; nel VI libro gotica posata per il commento.
- Sigilli e timbri: c. 1r timbro KB antico con stemma; c. 1v timbro KB moderno.
- Legatura: moderna, verde con elementi dorati.
- Revisioni e Annotazioni: annotazioni in margine e integrazione di versi, probabilmente della stessa mano.

Opere di Virgilio:

- *Eneide* preceduta da *Praefatio Aeneidos* e *Argumenta* pseudo-ovidiani c.1r-255r.
- XII libro dell'*Eneide* di Maffeo Vegio c. 255v-271v.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms 7939A[1]

- Omogeneo
- Datazione: 1458 (da *colophon* dell'*Eneide*)
- Origine:
- Membranaceo
- Carte: II 228 II'
- Dimensioni: 260 x 169 (c. 28r)
- Regola Gregory rispettata.
- Segnatura dei fascicoli: no
- Foratura: sì
- Rigatura: a mina di piombo
- Specchio rigato: A 30 B 195 C 260 a 23 b 30 c 110 d 116 e 172.

Specchio di scrittura: 165 x 87.

- Righe: 32 linee 32 righe sotto prima linea (c. 2r).
- Disposizione del testo: monocolonnare per testo principale con commento a cornice
- Richiami: sì, verticali in fine fascicolo.
- Scrittura e mani: Sanudo, una mano umanistica con elementi di persistenza di *littera textualis*

[1] I dati relativi alla descrizione del manoscritto sono stati in parte ricavati da G. Ferrante – A. Mazzucchi (a cura di), *Virgilio. Bucoliche. Georgiche. Eneide. Appendix Vergiliana. Commentario al ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin, 7939A*, Roma, 2017, a cui rimando per le restanti informazioni codicologiche.

San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, Ms. S II 19

- Segnatura: San Lorenzo de El Escorial, S II 19.
- Omogeneo.
- Datazione: XV secolo (seconda metà).
- Origine: Napoli, regno aragonese.
- Materia: membranaceo.
- Carte: VII 235 VII' (numerate cc. 231 poiché ripetute cc. 36, 37, 38 e 39; vari errori nella numerazione).
- Dimensioni: 315x215 (c. 12 e c. 160).
- Fascicolazione: I-III^{10} (cc. 1-30); IV^{12} (cc.31-38 con errori nella numerazione); V^{14} (cc. 39-52); VI-XXII^{10} (cc. 53-222); XXIII$^{10-1}$ (cc. 223-231, mutilo della c. 232).
- Segnatura dei fascicoli: no.
- Foratura: no.
- Rigatura: a secco.
- Specchio rigato: A 18 B 25 C 242 D 250; a 30 b 38 c 154 d 162. Specchio di scrittura: 232 x 132 (c. 20r).
- Linee e righe: 31 righe per 30 linee alle c. 62r e c. 130r e c. 143v; 20 linee alla c. 170r, miniata; 19 linee alla c. 173v, miniata.
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: quasi sempre, in basso a destra del verso dell'ultima carta del fascicolo.
- Scrittura e mani: umanistica *rotunda*.
- Carte bianche: 51rv- 52rv; 231v.

Opere:

- *Bucoliche*: cc. 1r-16v.
- *Georgiche* precedute da *Argumenta*: cc. 17r-50v.
- *Eneide* preceduta dal preproemio "*Ille ego*" e da *Argumenta*: cc. 53r-231r

València, Biblioteca Històrica Universitaria, Ms 837

- Omogeneo.
- Datazione: XV secolo – più campagne di illustrazione fino al XVI secolo
- Origine: Firenze / Roma / Napoli, regno aragonese.
- Materia: membranaceo.
- Carte: I 274 I' (carte di guardia pergamenacee)
- Dimensioni: 315 x 225 (c. 69r).
- Fascicolazione: I-XXXIV^{8}, XXXV^{2}
- Segnatura dei fascicoli: sì, lettere in basso a destra all'inizio di un fascicolo, spesso rifilate parzialmente
- Foratura: no.
- Rigatura: a inchiostro (tranne righe di guida per testo)
- Specchio rigato: A (invisibili righe, orientativamente 25) B (invisibili righe orientativamente 235) a 25 b 35 c 150 d 160. Specchio di scrittura: 210 x 125 (c. 69r)
- Linee e righe: 26 linee, 26 righe (laddove visibili)
- Disposizione del testo: una colonna.
- Richiami: verticali, in fine fascicolo.
- Scrittura e mani: una mano in umanistica; correttore del XVI in umanistica corsiva
- Legatura: pelle marrone.
- Revisioni e Annotazioni: correttore di XVI secolo, annotazioni in margine e interventi sul testo.
- Carte bianche: 17v; 18r (explicit *Buc*.); 62v; 63r; 63v (explicit *Georg*.); 80r (tra Arg. Libro II e miniatura a tutta pagina libro II); 144r; 145v (tra Arg. libro VI e miniatura iniziale libro VI che si riferisce al V); 167v; 168r (prima del libro VII).

Opere:

- *Bucoliche*: cc. 1r-17r
- *Georgiche*: cc. 19r-62v
- *Eneide*: cc. 64r-273v

Bibliografia

J. Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso V de Aragon en Napoles*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000.

G.C. Alessio, *Medioevo. Tradizione manoscritta*, in *Enciclopedia Virgiliana,* III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma,1987, pp. 433-43.

J. J. G. Alexander, *A Virgil illuminated by Marco Zoppo*, in «Burlington Magazine», vol. 111, n° 797, 1969.

J.J. G Alexander – A. de la Mare, *The Italian manuscripts in the Library of Major J.R. Abbey*, Faber and Faber, Londra, 1969.

G. Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real biblioteca del Escorial*, Imprenta Helénica, Madrid, voll. I-V, 1910-1923.

F. Avril, *Un manuscrit d'auteurs classiques et ses illustrations*, in *The Year 1200. A Symposium*, New York, 1975, pp. 261-282.

F. Avril, *Dix Siècles d'enluminure italienne (VI^e^ -XVI^e^)*, Bibliothèque Nationale, Parigi, 1984.

F. Avril, *Gli autori classici illustrati in Francia dal XIII al XV secolo*, in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma, 1996, p. 87.

C. Balbarini, *L'*Inferno *di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Salerno editrice, Roma, 2011.

N. Barone, *Notizia della scrittura umanistica nei manoscritti e nei documenti napoletani del XV secolo*, in «Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», XX, Napoli, 1899, pp. 1-11.

Bartolomeo Sanvito. The Life and Work of a Renaissance Scribe, a cura di A. C. de la Mare e L. Nuvoloni, Association internationale de bibliophilie, Londra, 2009.

C. Baswell, *Virgil in Medieval England: figuring the Aeneid from the twelfth century to Chaucher*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

L. Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla 'Commedia'*, in «Per correr miglior acque», 2 voll., Salerno Editrice, Roma, 2001, vol. I, pp. 601-39

L. Battaglia Ricci, *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, in «Italianistica», XXXVIII, 2009, fasc. 2, pp. 39-58.

L. Battaglia Ricci, *La tradizione figurata della 'Commedia'*, in «Critica del testo», XIV, 2011, fasc. 2 pp. 547-79.

L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, Einaudi, Torino, 2018.

G. Battelli, *Lezioni di paleografia*, Città del Vaticano, Pontificale Scuola Vaticana di paleografia e diplomatica, 1939.

R. Beer, *Die Handschriftenschenkung Philipp II. an den Escorial vom Jahre 1576: nach einem bisher unveröffentlichten Inventar des Madrider Palastarchivs***,** in «*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*», 23, 1902, 2.

P. Bell, *L'impero colpisce ancora. I Greci e l'antichità nel Virgilio Riccardiano*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano: atti del convegno di studi, Firenze, 17 maggio 2007,* Polistampa, Firenze, 2009, pp. 161-170.

M. Bernabò, *Virgil Illustrated in Gaul: A Reassessment*, in «Bizantinistica», s. II, a. 16, 2014/2015.

C. Bertelli, *L'illustrazione di testi classici nell'area beneventana dal IX all'XI secolo*, in «La cultura antica nell'occidente latino dal VII all'XI secolo», Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1975, pp. 899-926.

La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonese. La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa, a cura di G. Toscano, Generalitat Valenciana, València, 1998.

G. Billanovich, *La Tradizione del 'Liber de dictis philosophorum antiquorum' e la cultura di Dante e del Petrarca e del Boccaccio*, in «Studi Petrarcheschi», vol. 1, 1948, p. 111-123.

G. Billanovich, *Il Virgilio del giovane Petrarca*, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, École Française de Rome, Roma, 1985, pp. 49-64.

Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" Napoli, a cura di F. Romano, in *Le grandi biblioteche d'Italia*, Nardini, Firenze, 1993.

B. Bishop (trad. Par Michael M. Gorman) *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

J. D. Bordona, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones pùblicas y particulares de Espana*, 2 voll., Blass, Madrid, 1933.

M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia: Entro e oltre l'antica vulgata*, Viella, Roma, 2004.

B. Bousmanne, *Item a Guillame Wyelant aussi enlumineur. Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bibliothèque royale de Belgique et Brepols, Bruxelles et Turnhout, 1997.

R. Breugelmans (ed.), *Goed gezien. Tien eeuwen wetenschap in handschrift en druk* [Exhib. cat.], Leiden, 1987.

P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton University, Princeton, 1969.

A. C. Brinton, *Maphaeus Vegius and His Thirteenth Book of the "Aeneid"*, Duckworth, Londra, 2002.

V. Brown - C. W. Kallendorf, *Maffeo Vegio's book XIII to Virgil's Aeneid: a checklist of manuscripts*, in «Scriptorium» 44, 1990.

G. Brugnoli*, La parola dipinta. Teorie e forme della visualizzazione dei classici latini* in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo,* a cura di M. Buonocore, Palombi, Roma, 1996.

Bucolica, Georgica, Aeneis: Valencia, Biblioteca General i Històrica de la Universitat, Ms. 837. Einleitung und Beschreibung der Miniaturen von Antonie Wlosok, Edition Helga Lengfelder, München, 1992.

A. W. Byvanck, *Aanteekeningen over handschriften met Miniaturen, V. Vlaamsche Miniaturen in Nederland*, in «Oudheidkundig Jaarboek», vol. VI, 1926, pp. 191-192.

A. W. Byvanck, *Les principaux manuscrits a miniatures conservés dans les collections publiques du Royaume des Pays*-Bas in «Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits a peintures», 5, 1931.

A. Cadei, *Medioevo. Tradizione manoscritta illustrata*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, pp. 443-450.

E. Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Clarendon Press, Oxford, 1974.

Carthage: l'histoire, sa trace et son écho, les Musées de la Ville de Paris, Musée du Petit Palais, *9 mars-2 juillet 1995*, exposition organisée par Paris musées et l'Association française d'action artistique: Catalogue par A. Daguerre de Hureaux, J. Los Llanos et P. Pelletier-Hornby, Paris Musées, Paris, 1995.

N. Casella, *Pio II tra geografia e storia: la Cosmographia*, in «Archivio della società Romana di Storia Patria», 95, 1972, pp. 35-112.

E. Cassée, *La miniatura italiana in Olanda. Risulti di ricerche nella collezione della biblioteca dell'Università di Leida*, in: E. Sesti (ed.), *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento*, Leo S. Olschki, Firenze, 1985.

La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza. Esperienza, metodologia, prospettive. Atti del Convegno internazionale di studi, Viterbo, 4-5 marzo 2009, a cura di S. Maddalo e M. Torquati, Istituto storico italiano per il medio evo, Roma, 2010.

Catalogue raisonné de la collection de P. A. Crevenna, Négociant à Amsterdam, Amsterdam, 1775.

A Catalogue of the Harleian Manuscripts in the British Museum, Eyre and Strahan, Londra, 4 voll., 1808-12.

Catalogus compendiarius continens codices omnes manuscriptos qui in Bibliotheca Academiae Lugduno-Batavae asservantur, 1, Leiden, 1932.

M. Ceccanti, *L'Eneide rinnovata. Persistenze e originalità nel Virgilio Riccardiano*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano: atti del convegno di studi, Firenze, 17 maggio 2007,* Polistampa, Firenze, 2009, pp. 153-160.

Cento libri illustrati, a cura di G. Guerrieri, "I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli", III, 7, Napoli, 1957.

Charles le Téméraire. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de sa mort. Catalogue rédigé par P. Cockshaw, C. Lemaire, A. Rouzet, Bibliothèque Royale, Bruxelles, 1977.

C. A. Chavannes-Mazel e M. M. Smith, *Medieval manuscripts of the Latin Classics: Production and Use proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500*, Red Gull Press, Los Altos Hills e Londra1996.

P. Cherubini – A. Pratesi, *Paleografia latina. L'avventura grafica del mondo occidentale*, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e archivistica, Città del Vaticano, 2010.

P. Chenu, *Un nouveau manuscrit à peintures aux armes des Lallemant de Bourges*, in «Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», Parigi, 1949, pp. 59-76.

Cimeli di Napoli aragonese. Mostra bibliografica, 31 maggio 1978, a cura di A. Garofalo, "I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli" IV, 10, Napoli, 1978.

Collectors and collections. Koninklijke Bibliotheek 1798-1998, M. van Delft (ed.), Waanders Drukkers, Zwolle, 1998.

Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVIè siècle, a cura dei Bénédectins du Bouveret, 5 voll., Editions universitaires, Friburgo, 1965-67.

A. Conte, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe. 1270- 1340*, Edizioni ALFA, Bologna, 1981.

F. Cotton, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lyon. Essai de catalogue,* in «Gazette des Beaux-Arts», 1965 (mai-juin).

J. Courcelle-Ladmirant*, Une Page d'Iconographie Virgilienne au XV siècle*, in *Miscellanea Leo Van Puyvelde*, pp. 263-268, Éditions de la connaissance, S. A., Bruxelles, 1949.

J. Courcelle-Ladmirant, *Les miniatures inédites d'un Virgile du XVe siècle conservé à la Bibliothèque Vaticane*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XXV, 1949, pp. 145-158.

P. Courcelle, *La tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples*, in «École Française de Rome, Mélanges d'archéologie ed d'histoire», LVI, Parigi, 1939.

J. e P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Institut de France, Parigi, 2 voll., 1984.

J. Courcelle, *Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits du X^e^ au XV^e^ siècle*, in *Lectures Médiévales de Virgile*. Actes du colloque, Roma, 25-28 octobre, 1982, École francaise de Rome, Roma, 1985, pp. 395-409.

Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante, a cura di G. Pugliese Carratelli, Libri Scheiwiller, Milano,1987.

P. D'Ancona, *Nicolò da Bologna miniaturista del secolo XIV*, in «Arte Lombarda», vol. 14, n. 2 (Secondo Semestre 1969), pp. 1-22.

A. Daneu Lattanzi, *Di alcuni codici miniati e attribuiti a Matteo Felice e bottega*, in «La Bibliofilia», LXXV, 1973, pp. 1-43.

A. C. de la Mare, New *research on Humanistic scribes in Florence*, in A. Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento*, Giunta Regionale Toscana, Firenze, 2 voll., I, 1985, p. 393-600.

A. C. de la Mare, V*espasiano da Bisticci as Producer of Classical Manuscripts in Fifteenth-Century Florence*, in *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use. Proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500*, C. A. Chavannes-Mazel – M. McFadden Smith (a cura di), Leiden 1993, Los Altos Hills 1996, pp. 166-207.

A.C. de la Mare, *Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore*, in G. Mariani Canova et al. (a cura di), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena, 1999.

T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Hoepli, Milano, 1947-1952, 4 voll.

P. De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections et à l'étude de la Renaissance*, in «Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes. Sciences philologiques et historiques», 74, 1887.

P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, H. Champion, Parigi, 1907.

A. Derolez, *The Library of Raphael de Marcatellis*, E. Story-Scientia, Gand, 1979.

A. Derolez, *The copying of printed books for humanistic bibliophiles*, in H. Bekker-Nielsen, M. Boerch, B. A. Soerensen, *From Script to Book. Proceedings of the 7th International Symposium organized by the Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages, held at Odense University on 15-16 November 1982*, pp. 140–160, Odense University press, Odense, 1986.

A. Derolez, *Nieuwe gegevens in verband met de ateliers van Raphael de Mercatellis* p. 479-503 in *Miscellanea Neerlandica: opstellen voor Dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag, 1*, F. Hendrickx, J. Deschamps, E. Cockx-Indestege (ed.), Peeters, Leuven, 1987.

A. Dillon Bussi, *Note su Bartolomeo Sanvito, scriba e miniatore del rinascimento veneto,* in «Cahiers d'études italiennes», 18, 2014.

Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI, a cura di M. Bollati, Ed. Sylvestre Bonnard, Milano, 2004.

P. Durrieu, *Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et par la beauté de leur exécution*, in «Bibliothèque de l'école des Chartes», 54, 1893, pp. 251-326.

El Escorial, 1563-1963, *IV Centenario de la Fundacion del Monasterio de San Lorenzo El Real*, Madrid, ediciones Patrimonio Nacional, 1963

G. Ferrante – A. Mazzucchi (a cura di), *Virgilio. Bucoliche. Georgiche. Eneide. Appendix Vergiliana. Commentario al ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin, 7939A*, Roma, 2017.

G. Ferrante, *Il ms. Laurenziano Plut. 40.7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in Dante Alighieri, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7. Commentario*, a cura di Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante, Andrea Mazzucchi, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2018.

K. Fianu, *Métiers et espace: topographie de la fabrication et du commerce du livre à Paris (XII-XV siècles),* in G. Croenen – P. F. Ainsworth (a cura di), *Patrons, authors and workshops Books and Book Production in Paris around 1400*, Peeters, Louvain, 2006, pp. 21-45.

R. Flores d'Arcais - F. Crivello, *Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, Panini, Modena, 2010.

V. Fornari, *Notizia della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Detken e Rocholl, Napoli, 1874.

La fortuna di Virgilio, Atti del convegno internazionale (Napoli, 24-26 ottobre 1983), a cura di M. Gigante, Napoli, 1986.

F. Fossier, *Nouvelles recherches sur la bibliothèque du Pape Clément XI Albani* in «Journal des Savantes», 1980, n° 1-2, pp. 161-180.

F. Fossier, *La bibliothèque Farnèse. Étude des manuscrits latins et en langue vernaculaire*, École française de Rome, Roma, 1982.

G. Funaioli, *Esegesi Virgiliana Antica*. *Prolegomeni alla edizione del Commento di Giunio Filargirio e di Tito Gallo*, Società editrice 'Vita e Pensiero,' Milano, 1930.

F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Le Léopard d'Or, Parigi, 1982.

F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age, II. La grammaire des gestes*, Le Léopard d'Or, Parigi, 1988.

J. Geel, *Catalogus librorum manuscriptorum qui inde ab anno 1741 bibliothecae Lugduno Batavae accesserunt,* Brill, Leiden,1852.

F. M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Soria/Madrid, 2005.

P. Gumbert, *IIMM. Illustrated Inventory of Medieval Manuscripts*, 2, Universiteitsbibliotheek BPL, Hilversum Verloren, Leiden, 2009.

D. Gutiérrez, *La Biblioteca di San Giovanni a Carbonara di Napoli* in «Analecta Augustinana», XXIX, 1966.

E. H. Gombrich, *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 18, 1955, pp. 16-34.

T. Haffner, *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1486)*. *Illuminierte Handsschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1997.

T. Haffner, *Das Falkenblatt der Virgilhandschrift Vat. Pal. Lat. 1632*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae V: Palatina Studien», 1997, pp. 85-94.

C. De Hamel, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Éditions Phaidon, Parigi, 2001 [trad. de l'anglais di C. De Hamel, *A history of Illuminated Manuscripts*, Boston, Godine, 1986]

C. Heck – R. Gordonnier, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés,* Citadelles & Mazenod, Parigi, 2011.

A. Hobson, *Humanists and bookbinders: the origins and diffusion of the humanistic bookbinding 1459-1559, with a census of historiated plaquette and medallion bindings of the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

L. Holtz, *La redécouverte de Virgile aux VIII^e^ et IX^e^ siècles d'après les manuscrits conservés*, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982*), École Française de Rome, Roma, 1985, pp. 9-30.

L. Holtz, *Les manuscrits carolingiens de Virgile (Xe et XI siècles)*, in *La fortuna di Virgilio*, Atti del convegno internazionale (Napoli, 24-26 ottobre 1983), a cura di M. Gigante, Napoli, 1986.

N. Horsfall, *Aeneid 2. A Commentary*, Brill, Leiden, 2008.

Il codice miniato in Europa: libri per la chiesa, per la città, per la corte, Atti del convegno della Società internazionale di studi di storia della miniatura, Padova, 2-4 dicembre 2010, a cura di Giordana Mariani Canova e Alessandra Perriccioli Saggese, Il Poligrafo, Padova, 2014.

Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, Th. Kren, S. McKendrick (a cura di), Getty Publications, Los Angeles, CA, 2003.

Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Ritratti riccardiano, a cura di G. Lazzi, Edizioni Polistampa, Firenze, 1998.

C. Jannelli, *Catalogus Bibliothecae Latinae veteris et classicae manuscriptae quae in regio Neapolitano Museo Borbonico adservatur*, Neapoli, 1821.

C. Jeudy - Y. F. Riou, *Les manuscrits classiques latins des bibliothèques publiques de France*, I, CNRS, Parigi, 1989.

L. W. Jones, *The archetypes of the Terence miniatures*, in «*The Art bulletin*», vol. 10, 1, New York, 1927.

L. W. Jones – C. R. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, 1931.

C. Kallendorf, *The Virgilian Tradition. Book history and the History of Reading in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 2007.

C. Kallendorf, *Virgil, Dante, and empire in Italian thought, 1300-1500,* in C. Kallendorf, *The Virgilian Tradition. Book history and the History of Reading in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 44-69.

R. Katzenstein*, A Neapolitan Book of Hours in the Paul Getty Museum,* in «The J. Paul Getty Museum Journal», XVIII, 1990, pp. 71-97.

P.O. Kristeller, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, 2 voll., London-Leiden, 1963-67.

M.P. Laffitte, *La Bibliothèque nationale et les "conquêtes artistiques" de la Révolution et de l'Empire. Les manuscrits d'Italie (1796-1815),* in «Bulletin du bibliophile», 1989, n° 2, p. 273-323.

La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la bibliothèque royale de Belgique, B. Bousmanne, F. Johan, C. Van Hoorebeeck (eds.), Brepols, Turnhout, 2000-2015, vol. I, 2000, pp. 168-169.

F. Lollini, *Production littéraire et circulation artistique dans le cours de Rimini et Cesena vers 1450: un essai de lecture parallèle*, in *Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel, les 26, 27 et 28 juin 1996*, a cura di D. Cordellier e B. Py, pp. 461-487, La Documentation française, Parigi, 1998.

La miniature flamande: le mécénat de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occasion du 400e anniversaire de la fondation de la Bibliothèque royale de Philippe II le 12 avril 1559, L. M. C. L. G. Delaissé (éd.), Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1959.

G. Lazzi, *Enea sull'Arno: un sogno greco e un messaggio illustrato*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano: atti del convegno di studi, Firenze, 17 maggio 2007,* Polistampa, Firenze, 2009, pp. 119-134.

Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni, *I, Inferno, Canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno editrice, Roma, 2013

Le livre illustré italien au XVI siècle. Texte/Image. Actes du colloque organisé par le "Centre de recherche Culture et Societé en Italie au XV^{e}, XVI^{e} et XVII^{e} siècles" de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, a cura di Michel Plaisance, Klincksieck, Parigi, 1999.

Le Moyen Âge en lumiere: manuscrits enluminés des bibliothèques de France, a cura di F. Dalarun, Fayard, Parigi, 2002.

Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento Padano, Catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1dicembre 1991, a cura di A. Mottola Molfino e M. Natale, Panini, Modena, 1991.

Les rois bibliophiles. Bruxelles: Bibliothèque royale Albert I, 26 sept. - 30 nov. 1985: exposition organisée par Europalia 85 Espana avec la collaboration de la Bibliothèque royale Albert I, A. Sarriá (a cura di), Bibliothèque Royale Albert I, Bruxelles, 1985.

M. Levi D'Ancona, *Miniatura miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Olschki, Firenze, 1962.

M. Levi D'Ancona, *The Wildensteins Collection of Illuminations. The Lombard School*, Olschki, Firenze, 1970.

M. Lowry, *Nicholas Jenson and The Rise of Venetian publishing in Renaissance Europe*, Blackwell, Oxford, 1991.

S. Maddalo, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina, 2002.

M. Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Viella, Roma, 2003.

G. Mazzatinti, *La Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli editore, 1897.

A. Mazzucchi, *Lettura del Canto XII dell'Inferno. 'Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [. . .] diventon mostri'*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, *I, Inferno, Canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno editrice, Roma, 2013.

M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*, George Braziller, New York, 1974.

P. Menard, *Le thème de la descente aux Enfers dans les textes et les enluminures du Moyen Age*, in *Images de l'antiquité dans la littérature française*, a cura di E. Baumgartner – L. Harf-Lancner, pp. 37-58, Presses de l'École Normale Supérieure, Parigi, 1993.

Manuscrits enluminés de Dijon, a cura di Yolanta Zaluska, CNRS, Parigi, 1991.

G. Mariani Canova, *Rinascimento. Tradizione manoscritta illustrata*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, IV, pp. 483-490.

G. Mariani Canova, *Guglielmo Giraldi, miniatore estense*, Panini, Modena, 1995.

G. Mariani Canova, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La Porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico. Atti del Convegno di Studio (Venezia, 24 e 25 ottobre 1996)* a cura di O. Longo, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 1998, pp. 339-371.

G. Mariani Canova, *L'antico nella miniatura padovana del Rinascimento: un Plutarco alla Stiftsbibliothek di Linköping*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander, The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*, a cura di S. L'Engle — G. B. Guest, H. Miller, Londra, 2006.

G. Mariani Canova – A. Perriccioli Saggese (a cura di), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Il Poligrafo, Padova, 2014.

R. Marichal, CMEL, *Catalogue manuscrits écriture latine portant des indication de date de lieu ou de copiste*, Bourgogne, Centre, Sud-Est et Sud-Ouest de la France, VI.

P. Marpicati, *Gli Argumenta Aeneidos pseudo-ovidiani: un esempio di paratestualità didattica I*, in «Scholia», 1999.

P. Marpicati, *Gli Argumenta Aeneidos pseudo-ovidiani: un esempio di paratestualità didattica II* in «Scholia», 2000.

P. Marpicati, *Naso poeta e grammaticus*, in S. Clément-Tarantino – F. Klein (dir), *La représentation du "couple" Virgile-Ovide dans la tradition culturelle de l'Antiquité à nos jours*, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

A. Marucchi, *Stemmi di possessori di manoscritti conservati nella Biblioteca Vaticana*, in *Mélange Eugène Tisserant*, VII, Città del Vaticano, 1964, pp. 29-95.

E. Martène – U. Durand, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint Maur*, I, Delaulne, Parigi,1717.

C. Martinelli, *Aggiunte sull'iconografia delle miniature del 'Virgilio' riccardiano*, in «*Iconographica*», I, 2002, pp. 162-164.

A. Mazzucchi, *Chiose Filippine. Ms. Cf 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli,* Salerno editrice, Roma, 2002.

Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento, a cura di A. Garzelli, La nuova Italia, Firenze,1985.

Miscellanea Neerlandica: opstellen voor Dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag, 1, F. Hendrickx, J. Deschamps, E. Cockx-Indestege (ed.), Peeters, Leuven, 1987.

Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia, Roma, Catalogo redatto a cura di G. Muzzioli, Sansoni, Firenze, 1953.

A.N. L. Munby, *The dispersal of the Phillipps Library,* Cambridge University Press, Cambridge, 1960.

A. N. L. Munby, *The formation of the Phillipps library from 1841 to 1871*, Cambridge University Press, Cambridge, 1956.

B. Munk Olsen, *Chronique des manuscrits classiques latins (IX^e^-XII^e^ siècles)* in «*Revue d'Histoire des Textes*», vol. XXI, 1991, pp. 37-76.

B. Munk Olsen, *The production of Classics in the Eleventh and Twelfth Centuries*, in C. A. Chavannes-Mazel - M. M. Smith, *Medieval manuscripts of the Latin Classics: Production and Use proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500*, Red Gull Press, Los Altos Hills e Londra,1996.

B. Munk Olsen, *Chronique des manuscrits classiques latins (IX^e^-XII^e^ siècles), V* in "*Revue d'histoire des textes*", XXXII (2002), 2003. pp. 73-106.

Ch. E. Murgia, *Prolegomena to Servius, 5, The manuscripts*, University of California Publications, Classical Studies, 11, Berkeley, 1975.

E. Nilsson Nylander*, Ingens est codicum numerus: i fondi reginensi* in *La Vaticana del Seicento (1590-1700): una biblioteca di biblioteche*, a cura di C. Montuschi*,* Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana, 3, pp. 395-426.

C. Nordenfalk, *Storia della miniatura: dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica*, a cura di F. Crivello, Einaudi, Torino, 2012.

A. Novara, *Virgile* «*latin*», in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, H. J. Martin - J. Vezin (a cura di), éditions du Cercle de la Librairie – Promodis, Parigi, 1990.

L. Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito e i suoi artisti nella Padova dei primi anni sessanta del Quattrocento*, in G. Mariani Canova – A. Perriccioli Saggese (a cura di), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Il Poligrafo, Padova, 2014.

L. Olschki, *Le livre en Italie à travers les siècles*, Imprimerie Juntine, Firenze, 1914.

G. Ouy, *Jean Lebègue (1368-1457), auteur, copiste et bibliophile* in *Patrons, authors and workshops Books and Book Production in Paris around 1400*, Peeters, Louvain,2006, pp. 143-171.

O. Pächt, *Notes and observations on the origin of humanistic book-decoration,* in *Fritz Saxl, 1890 – 1948. A volume of Memorial Essays from his friend in England*, a cura di D. J. Gordon, Thomas Nelson and sons, LTD, Londra, 1957.

O. Pächt – J. J. G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library*, II, Clarendon Press, Oxford, 1970.

O. Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

B. Pasquier, *Virgile illustré: De la Renaissance à nos jours en France et en Italie*, J. Touzot, Parigi, 1992.

Paris 1400, Les arts sous Charles VI, a cura di E. Taburet-Delahaye, Fayard, Réunion des musées nationaux, Parigi, 2004.

M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Seuil, Parigi, 2011.

A. Patterson, *Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1987.

É. Pellegrin, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, II, 1, Parigi, Roma, 1978.

É. Pellegrin, *Manuscrits latins de la Bodmeriana*, Cologny-Genève, 1982.

É. Pellegrin, *Bibliothèques retrouvées. Manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Âge et de la Renaissance*, Éditions du CNRS, Parigi, 1988.

A. Perriccioli, *Un modello beneventano per il Virgilio altomedievale di Napoli (ms ex vind. 58. Lat. 6)*, in «California Italian Studies», 3 (1), 2012.

M. Perrine, *Enluminures médiévales des Géorgiques de Virgile*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», tome 107, n°1, 1995, pp. 233-329.

M. C. Petrillo, *Le miniature del Virgilio Aragonese della Biblioteca Universitaria di Valenza*, S. Olschki editore, Firenze, 2006.

C. Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà*, Il Poligrafo, Padova, 2015.

A. Putaturo Murano, *Miniature napoletane del Rinascimento*, Libreria scientifica, Napoli, 1973.

A. Putaturo Murano – A. Perriccioli Saggese, *Miniatura a Napoli dal '400 al '600*: *Libro di coro delle chiese napoletane*, Elio de Rosa editore, Napoli, 1991.

A. Putaturo Murano - M. Rotili, *Introduzione alla storia della miniatura e delle arti minori in Italia*, Società editrice napoletana, Napoli, 1978.

M. C. J. Putnam – J. M. Ziolkowski, *The Virgilian tradition: the first fifteen hundred years*, Yale university press, New Haven, 2008.

C. Raynaud, *En quête de renommée*, in «Médiévales», 24, 1993, pp. 57-66.

A. Riese, *Anthologia Latina*, Teubner, Lipsiae, 1894-1906.

M. Roddewig, *Dante Alighieri. Die gottliche Komodie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1986.

E. Rosenthal, *The illumination of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat. 3867). A Stylistic and Iconographical Analysis***,** Graf, Zurigo, 1972.

R. H. Rouse – M. A. Rouse, *Manuscripts and their makers: commercial book producers in medieval Paris 1200-1500*, Harvey Miller, Londra, 2000, T. I p. 31

J. Ruysschaert, *'Miniaturistes «romaines» sous Pie II'*, in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II: Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei*, Siena, Accademia senese degli intronati, 1968, pp. 245-82.

J. Ruysschaert, *Lectures des illustrations du «Virgile Vatican» et du «Virgile romain»*, in: «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», 73, 1991, pp. 25-51.

J. Ruysschaert, *Naissances et survivances des illustrations du «Virgile Vatican» et du «Virgile romain»*, in «Actes du XIIIe Congrès de l'Association internationale des bibliophiles, 23-29 septembre 1983», Edimbourg, 1985, pp. 53-72.

M. Salmi*, La miniatura italiana,* Electa, Milano, 1955.

S. Samek Ludovici, *La miniatura rinascimentale*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1966.

G. Savino, *Riaprendo il Virgilio Riccardiano*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano: atti del convegno di studi, Firenze, 17 maggio 2007,* Polistampa, Firenze, 2009, pp. 11-12.

F. Saxl – H. Meier, *Catalogue of Astrological and mythological illuminated of the Latin Middle Ages*, Warburg Institute, University of London, 1953.

Scholia Bernensia ad Vergili Bucolica atque Georgica, ed. H. Hagen, Teubner, Leipzig, 1867.

M. L. Scurricini Greco, *Miniature riccardiane*, Sansoni Antiquariato, Firenze, 1958, pp. 141-148, cat. 95.

V. Segre Rutz, *L'iconografia di Enea nella miniatura francese dal XIV al XVI secolo*, in «*Rivista di storia della miniatura*», 8, 2003-2004, pp. 107-128.

Servius. A l'école de Virgile, Commentaire à l'Énéide Livre 1, Traduit, présenté et annoté par Alban Baudou et Séverine Clément-Tarantino, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015.

Servius, *Commentaire sur l'Énéide de Virgile, livre VI*, E. Jeunet-Mancy (a cura di), Les Belles Lettres, Parigi, 2012.

K. Sloane, *Epic Illustrations: Vergil's Aeneid in the Vergilius Vaticanus*, in «Penn Humanities Forum on Word & Image», 2005-2006.

Sotheby & Co., *Catalogue of the Celebrated Library of the late Major J. R. Abbey. The Eighth Portion: The Hornby Manuscripts,* I, Londra, 1974.

C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500,* Bibliothèque des arts, Parigi, 1987.

P. Stirnemann, *Fils de la Vierge, l'initiale à filigrane parisienne, 1140-1314*, in «Revue de l'art» 90, 1990.

F. Stok, *'Philargyrius' biografo di Virgilio*, in «Revue des Études Tardo-antiques», 4 (2014-2015), pp. 217-240.

Supplement to the census of Medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada, a cura di C. U. Faye, Seymour de Ricci, The Bibliographical Society of America, 1962.

M.H. Tesnière, *L'animal poétique*, in *Bestiaire du Moyen Age, Les animaux dans les manuscrits*, a cura di M.H. Tesnière e T. Delcourt, pp. 91-101, Somogy Editions d'art, Parigi, 2004.

The painted page: Italian Renaissance book illumination, 1450-1550. E*xhibition catalogue of Royal academy of arts, London, 27 October 1994-22 January 1995, the Pierpont Morgan library, New York, 15 February-7 May 1995*, J. J. G. Alexander (a cura di), Munich, 1994.

R. F. Thomas – J. M. Ziolkowski (ed.), *The Virgil Encyclopedia*, Wiley-Blackwell, Malden, 2013.

F. Toniolo, *L'enluminure à la cour des Este de Pisanello à Mantegna (1441-1461)*, in *Pisanello, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 26, 27, 28 juin 1996*, II, pp. 617-641, La Documentation française, Parigi, 1998.

F. Toniolo, *Imagination et intellectualisme dans les manuscrits enluminés des princes de Ferrare*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, Catalogue de l'Exposition, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 3 octobre 2003-11 janvier 2004, a cura di J. Bentini et G. Agostini, Gand, 2003

G. Toscano, *Les rois Bibliophiles. Enlumineurs à la cour d'Aragon à Naples (1442-1495). Les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris*, 1992, III voll.

G. Toscano, *En la otra orilla del Mediterráneo: la miniatura en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo (1442-1458)*, ", Actas del primer congreso de Historia del Arte Valenciano, Mayo 1992, València, 1993, pp. 189-195.

G. Tournoy, *La littérature latine aux Pays-Bas à l'époque de Charles le Téméraire*, pp. 34-36, in *Charles le Téméraire. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de sa mort*. Catalogue rédigé par. P. Cockshaw, C. Lemaire, A. Rouzet, Bibliothèque Royale, Bruxelles, 1977.

Ugolini Verini Flametta, L. Mencaraglia (a cura di), Olschki, Firenze,1940.

Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, a cura di M. Buonocore, Palombi, Roma, 1996.

Vergilius Publius Maro, *Opera. Manoscritto riccardiano 492*, 2 voll., Incipit edizioni d'arte, Modena, 2004.

P. Vergilius Maro, *Aeneis*, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum Et Romanorum*, ed. G. B. Conte, De Gruyter, 2005.

Virgil, *Opera: Bucolica, Georgica, Aeneis. Manoscritto 492 della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Riproduzione Mycron, Firenze,1969.

Virgilio: bimillenario virgiliano. Mostra di manoscritti e libri a stampa. Catalogo, a cura di S. Acanfora Quintavalle, "I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli", 1981.

Virgilio, *Eneide*, E. Paratore (a cura di), Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, vol. III, 2008.

Virgilio nell'arte e nella cultura europea, Catalogo della Mostra a cura di Marcello Fagiolo, De Luca, Roma, 1981.

Virgilio e il chiostro: manoscritti di autori classici e civiltà monastica, a cura di M. Dell'Omo, Fratelli Palombi, Roma, 1996.

P. Viti, *Novità e fermenti culturali fiorentini a metà Quattrocento*, in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano: atti del convegno di studi, Firenze, 17 maggio 2007,* Polistampa, Firenze, 2009, pp. 13-22.

F. Vivian, *Il Console Smith: mercante e collezionista*, in Saggi e studi di storia dell'arte, 14, Neri Pozza, Vicenza, 1971

J. Wardrop, *The Script of Humanism. Some Aspects of Humanistic Script*, Oxford, 1963.

R. Watson, *Les Manuscrits Enluminés Et Leurs Créateurs*, Éditions Grégoriennes, Meolans-Revel, 2004.

K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Studies in Manuscript Illumination, Number 2),* Princeton University Press, Princeton, 1947.

R. D. Williams – T. S. Pattie, *Virgil. His poetry through the ages*, The British Library, Londra, 1982.

D. C. Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

P. M. de Winter, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364-1404)*, CNRS, Parigi, 1985.

J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Swets & Zetlinger, Amsterdam, 1959.

A. Wlosok *Gemina pictura: Allegorisierende Aeneisillustrationen in Handschriften des 15*, in *The Two worlds of the Poet: new perspectives on Vergil*, R. M. Wilhelm and H. Jones, Detroit, 1992, pp. 408-432.

A. Wlosok, *Illustrated Vergil Manuscripts: Reception and Exegesis*, in «The Classical Journal», vol. 93, 1998, pp. 355-382.

A. Wlosok, *P. Virgilio Marón, Bucólicas, Geórgicas, Eneida: comentario al facsímil del códice de Virgilio ms. 837 de la Biblioteca de la Universitat de València*, Vicent Garcia Editores, Valencia, 2001.

C. E. Wright, *Fontes Harleiani: A Study of the Sources of the Harleian Collection of Manuscripts in the British Museum*, British Museum, Londra, 1972.

D. H. Wright, *Vergilius Vaticanus. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Latinus 3225 der Biblioteca Apostolica Vaticana. Commentarium*, Graz, 1984.

D. H. Wright, *Codicological notes on the Vergilius Romanus*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1992.

D. H. Wright, *The Vatican Vergil: A Masterpiece of late antique art,* University of California Press, Berkeley, 1995.

D. H. Wright, *The organization of the Lost Late Antique Illustrated Terence*, in *Medieval manuscripts of the Latin Classics: Production and Use proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500*, a cura di C. Chavannes-Mazel, Red Gull Press, Los Altos Hills, 1996, pp. 41-56.

D. H. Wright, *The Inheritance of the Papyrus Style of Illustration in Early Latin Literary Codices*, in «Dumbarton Oaks Papers», 50, 1996, pp. 199- 208.

D. H. Wright, *The roman Virgil and the origins of medieval book design*, The British Library, Londra, 2002.

V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, Zanichelli, Bologna, 1921-1923.

C. Zimmermann-Homeyer, *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500: Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2018.

Indice

INTRODUZIONE 1

CAPITOLO I. MANOSCRITTI VIRGILIANI CON ALMENO UNA ILLUSTRAZIONE PER CIASCUN LIBRO DELL'*ENEIDE*..... 50

I.1 MANOSCRITTI DI AREA FRANCESE 50

I.1.1 Parigi,Bibliothèque Nationale de France, Latin 7936 50

I.1.2 Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. P.A. 27..... 68

I.1.3 Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 493 93

I.1.4 Harvard University, Ms Richardson 38..... 111

I.2 MANOSCRITTI DI AREA ITALIANA 132

I.2.1 Oxford, Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 52..... 132

I.2.2 Londra, British Library, Harley 5261..... 142

I.2.4 Londra, British Library, King's 24..... 156

I.2.5 Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.E.6..... 175

I.2.5 Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.E.12..... 180

I.2.6 Napoli, Biblioteca Nazionale, IV.E.25..... 190

I.2.7 Leiden, Universiteit Bibliotheek, ms. BPL 6 B..... 201

I.2.8 Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1988 206

I.3 MANOSCRITTI DI AREA FIAMMINGA E RENANA 213

I.3.1 L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 21 213

I.3.2 Gand, Bibliothèque de la Cathedrale, ms. 9..... 244

I.3.3 Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1632..... 263

CAPITOLO II. MANOSCRITTI VIRGILIANI CON UN CICLO "ESTESO" 279

II.1.1. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 7939A 279

II. 2 Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 492 281

II.3 San Lorenzo El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio di San Lorenzo de El Escorial, S II 19 ..... *326*

II. 4 València, Biblioteca Històrica Universitaria, ms 837 ..... *386*

CAPITOLO III. VIRGILIO E DANTE: LA RAFFIGURAZIONE DEI PERSONAGGI DELLA DISCESA AGLI INFERI DEL VI LIBRO DELL'*ENEIDE* RIPRESI NELLA *COMMEDIA*..... 424

1. L'INGRESSO NEL MONDO INFERNALE..... 425

2. IL UESTIBULUM ORCI: I CENTAURI 429

3. IL *UESTIBULUM ORCI*: BRIAREO 433

4. IL *UESTIBULUM ORCI*: LE GORGONI 434

5. IL *UESTIBULUM ORCI*: LE ARPIE 435

5. IL *UESTIBULUM ORCI*: GERIONE 437

6. L'ACHERONTE E LE ANIME SULLA RIVA 438

7. CARONTE..... 441

8. CERBERO..... 449

9. MINOSSE 457

CONCLUSIONI. QUALCHE CONCLUSIONE SULLA TRADIZIONE DEI MANOSCRITTI MINIATI VIRGILIANI E SULLE INTERFERENZE TRA LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA DEI CODICI ILLUSTRATI VIRGILIANI E DANTESCHI 463

CATALOGO DEI MANOSCRITTI VIRGILIANI..... 477

BIBLIOGRAFIA..... 504

STAMPATO NEL MESE DI MARZO 2020