

# Capitolo I

## Antonio Manetti e i primi studi di cosmografia dantesca

### 1. La vita e le opere di Antonio Manetti<sup>1</sup>

Nato a Firenze nel 1423 da Tuccio di Marabottino di Vanni e da Cosa di Francesco Adimari, Antonio di Tuccio Manetti si interessò fin dalla giovinezza alla matematica, alla geometria, all'astronomia e alla cosmografia: queste passioni sono testimoniate dalla trascrizione della *Composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo e di due trattatelli medievali, *Delle stelle fisse e de' pianeti* e *Teorica de' pianeti*. Nel 1440 viene registrato come *fundacarius* nell'arte della seta, l'attività di famiglia. Nel 1476 viene eletto tra i Priori e nel 1491, viste le sue competenze in architettura, è tra i giudici del concorso per la costruzione della facciata di Santa Maria del Fiore. Negli ultimi mesi del 1495 è Gonfaloniere di Giustizia e nel 1496 diventa Podestà a Colle di Val d'Elsa.

Muore a Firenze il 26 maggio 1497.

Oltre agli studi scientifici Manetti mostra cognizione di fatti e persone di Firenze, com'è dimostrato dal volgarizzamento della seconda parte del *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani. Probabilmente è autore della continuazione di tale opera, *Uomini singolari in Firenze dal MCCCC innanzi*, composta da una serie di tredici biografie (più che altro di artisti).



Figura 1 – Artista ignoto (Paolo Uccello?), Cinque maestri del Rinascimento fiorentino, XV o XVI secolo, olio su tavola, Museo del Louvre

<sup>1</sup> Per la biografia di Antonio Manetti cito qui e altrove dal *Dizionario biografico degli Italiani*, versione online (<http://www.treccani.it/biografie/>) e cartacea edita da Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1960-. L'autore della voce è Giuliano Tanturli.

Tra di essi c'è Paolo Uccello, cui alcuni attribuiscono la tavola *Cinque maestri del Rinascimento fiorentino* (fig. 1), in cui compaiono Giotto, Uccello, Donatello, Manetti e Brunelleschi.

Dal volgarizzamento dell'opera di Villani è stata esclusa la biografia di Guido Cavalcanti, in quanto Manetti ne comporrà una più complessa: la *Notitia di Guido Cavalcanti poeta* è una biografia in forma di visione, in cui compare la personificazione del poeta. Essa fa da introduzione a un manoscritto dedicato alle opere di Cavalcanti, di cui possediamo una copia nel codice Laurenziano Pluteo 41.20.

L'interesse per i grandi fiorentini induce poi Manetti a scrivere una *Vita di Brunelleschi*, fonte preziosa di informazioni che sarebbero altrimenti andate perse. È generalmente accolta la paternità manettiana della *Novella del Grasso legnaiuolo*, conservata in copia autografa. L'esistenza di altre due redazioni lascia pensare che Manetti abbia svolto il ruolo di rifacitore, più che quello di autore.

Ci sono poi rimasti alcuni sonetti e tre lettere autografe indirizzate a Lorenzo de' Medici, di cui la più interessante in questo contesto è l'ultima, datata 13 aprile 1476, in cui Manetti chiede la restituzione a Firenze delle ossa di Dante. È questo il periodo in cui Lorenzo de' Medici darà commissione al Poliziano di raccogliere testi di antichi poeti toscani nella cosiddetta *Raccolta Aragonese* (1476-1477). C'è la possibilità che a tale *Raccolta* abbia contribuito anche un gruppetto di rime di Cavalcanti e di Buonaccorso da Montemagno contenute in un manoscritto vergato da Manetti attorno al 1469 (Verona, Bibl. Capitolare, ms 820).

Nella vastità degli interessi culturali di Manetti, Dante riveste un ruolo di spicco. Il già citato Capitolare 820 di Verona contiene, fra le altre, una decina di liriche di Dante e il *Trattatello* di Boccaccio. In un manoscritto precedente (Riccardiano 1044), degli anni Sessanta del Quattrocento, Manetti aveva proseguito la trascrizione del *Convivio* iniziata dal fratello Marabottino, apponendovi anche alcune note di carattere astronomico.

Anche l'amicizia tra Manetti e Marsilio Ficino è legata in qualche modo al nome di Dante: Ficino dedica infatti proprio al matematico una traduzione della *Monarchia*, a noi pervenuta grazie a una copia diretta di mano di Manetti dell'autografo (Laurenziano 44 36). Il nome del Nostro compare anche come interlocutore del trattato *De Amore* dello

stesso Ficino, che funge tra l'altro da "apripista" per l'interpretazione di Dante come poeta platonico.

2. Notizie sul codice II.I.33 (già Magl. VII.152) della Biblioteca Nazionale di Firenze

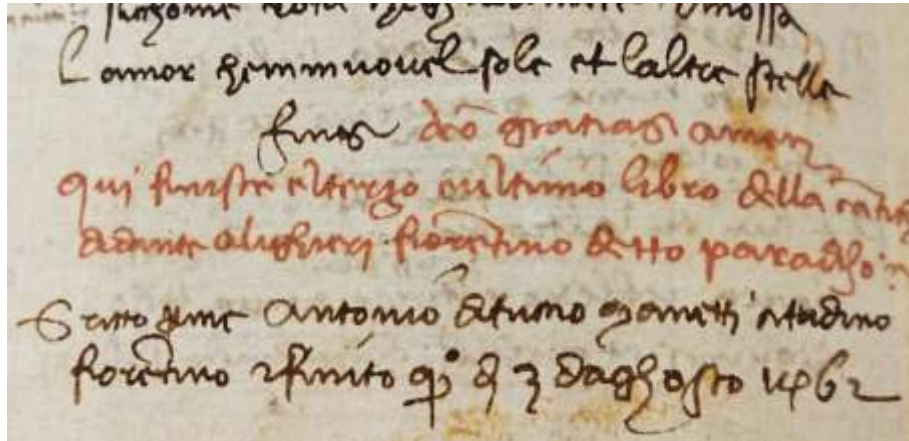


Figura 2 – Antonio Manetti, firma e data del manoscritto, c. 239v (BNCF II.I.33)

L'esemplare allestito da Manetti della *Commedia* deriva probabilmente dalla tradizione boccaccesca ed è conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms II.I.33). Il codice è datato e contiene un buon numero di chiose destinate a un uso personale: a fine testo (c. 239v) si legge che tale volume è «scritto per me Antonio di Tuccio Manetti cittadino fiorentino et finito questo di 3 d'aghosto 1462» (fig. 2). Lo stato di conservazione del codice (cartaceo costituito da 239 carte numerate e due non numerate, membranacee, contenenti un proemio, legatura non originale, dimensioni 30,5x19,5 cm) non è ottimale: alcune carte presentano macchie e danneggiamenti che talvolta rendono il testo illeggibile. La lettera iniziale delle tre cantiche è miniata e quella dei singoli canti è più grande (occupa in altezza due righe) e di colore diverso (inchiostro rosso o blu). Il



Figura 3 – Antonio Manetti e Simone Berti, c. 1r (BNCF II.I.33)

testo del poema è scritto a piena pagina con inchiostro nero (la rubrica introduttiva dei canti è in rosso), in mercantesca, ed è incorniciato da fitte e minute glosse volgari, solitamente scritte usando inchiostro color seppia o rosso (fig. 6). Tali annotazioni appartengono a periodi diversi, com'è evidente dal cambiamento di *ductus* e di corpo, e sono quasi tutte di Manetti stesso. Solo in alcune carte è ravvisabile anche la mano del secondo proprietario del codice (cfr. la nota di possesso a c. 1r riportata in fig. 3: «questo libro è di Simone di Giovanni di Simone di Francesco di Piero Berti dell'Accademia della Crusca cognominato lo Smunto»).

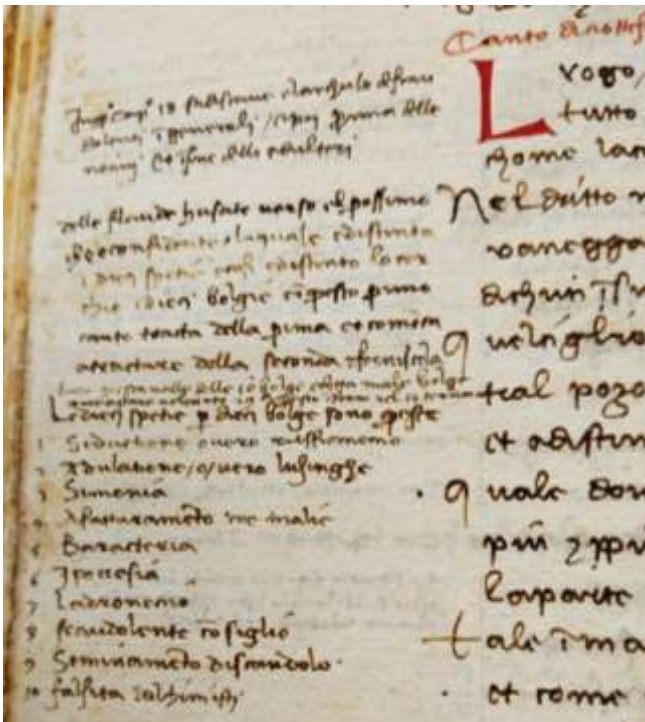


Figura 4 – Antonio Manetti, Malebolge, c. 38v (BNCF II.I.33)

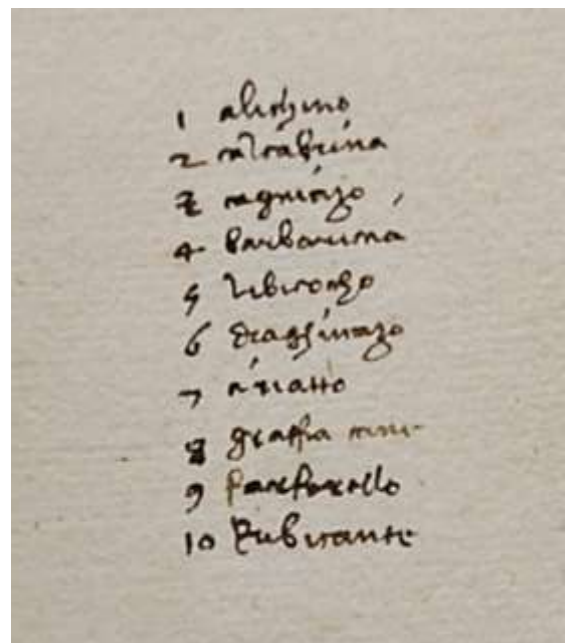


Figura 5 – Antonio Manetti, i diavoli di Malebolge, c.47r (BNCF II.I.33)

Le chiose, talvolta di difficile lettura, contengono varianti di lezioni, rinvii ad altri commenti, notizie su chi erano in vita le anime citate da Dante, note geografiche, storiche, appunti sulla mitologia (le fonti sono Ovidio, Lucano, Stazio e Virgilio) e sul testo biblico.

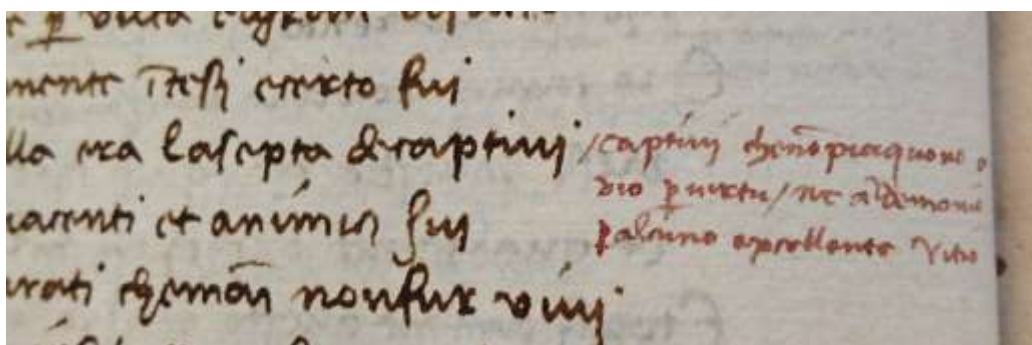


Figura 6 – Antonio Manetti, particolare di una chiosa in inchiostro rosso, c. 6v (BNCF II.I.33)

Le note linguistiche più frequenti sono relative alla spiegazione del significato di alcuni termini poco conosciuti o arcaici e contengono frequenti rimandi alle opere minori di Dante. Sono presenti anche semplici appunti sul testo stesso della *Commedia*.

Non è semplice identificare le fonti su cui Manetti si è basato per il suo commento alla *Commedia* in quanto il contenuto delle note è piuttosto generico e trova riscontro nella maggior parte della tradizione esegetica precedente.<sup>2</sup>

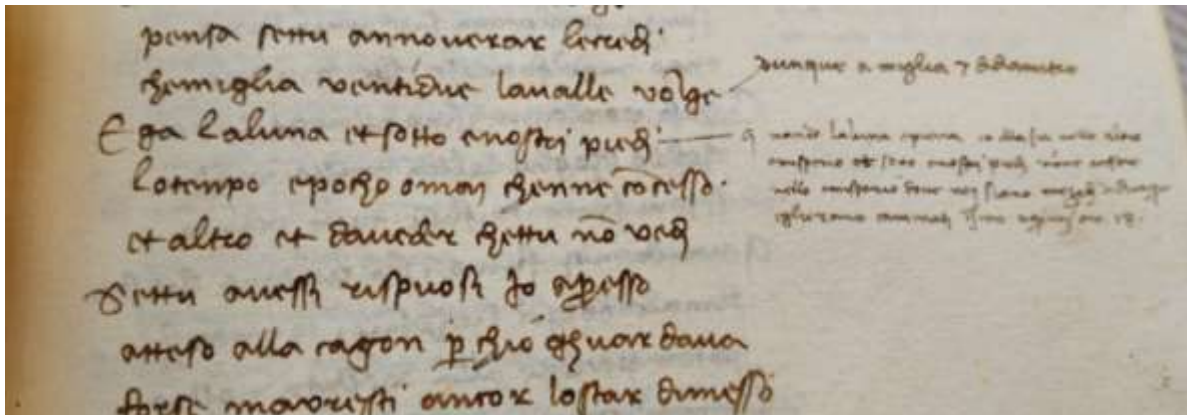


Figura 7 – Antonio Manetti, canto XXIX, c. 65r (BNCF II.I.33)

A Manetti spetta il merito di aver fondato gli studi di cosmografia dantesca, a noi noti grazie al riutilizzo nei commenti alla *Commedia* di Cristoforo Landino e Girolamo Benivieni che, come vedremo nei prossimi capitoli, si sono basati sulle chiose del matematico per la loro descrizione dell'Inferno.

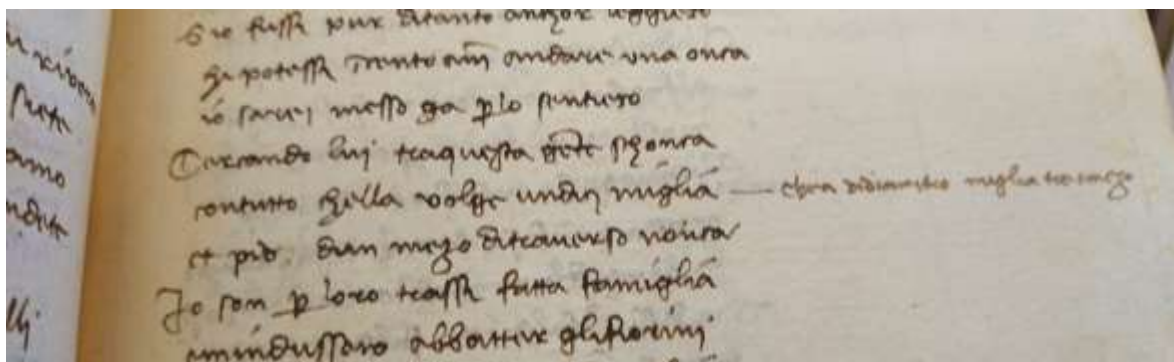


Figura 8 – Antonio Manetti, canto XXX, c. 69r (BNCF II.I.33)

Il commento contiene inoltre le coordinate astronomiche del viaggio, accompagnate da disegni a margine del testo, anch'essi di mano del Manetti, in cui figura la posizione del sole e della luna, con la relativa distribuzione dell'ombra e della luce sulla Terra.

<sup>2</sup> Cfr. S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, 2004, Firenze, Olschki, pp. 314-317.

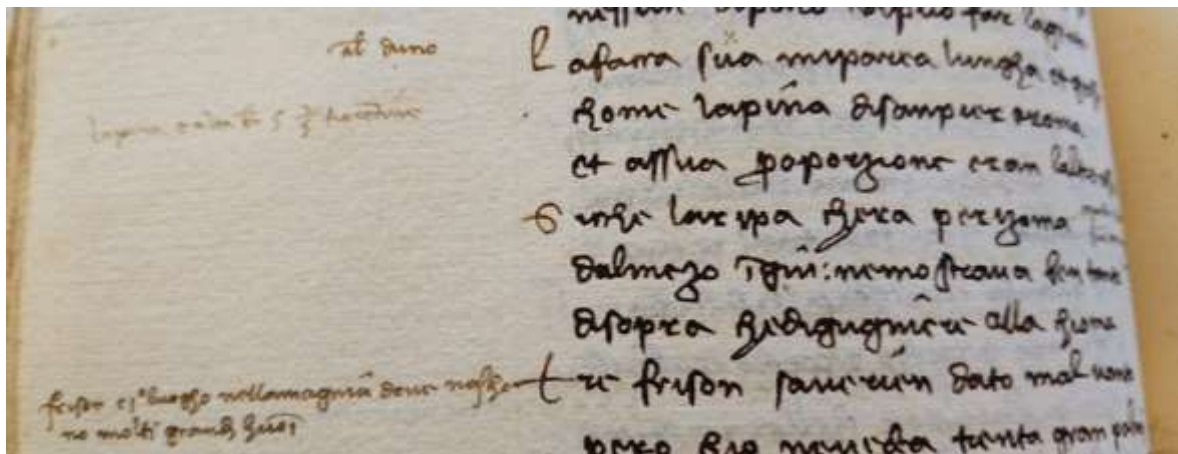


Figura 9 – Antonio Manetti, canto XXXI, c. 71v (BNCF II.I.33)

Per quanto riguarda l'*Inferno* i disegni sono quattro:

- C. 3r, all'altezza di *If* II, viene raffigurata la Terra con la montagna del Purgatorio e con la posizione di Gerusalemme rispetto al sole e alla luna, circondata dalle costellazioni (fig. 10)
- C. 24v, tra la fine di *If* XI e l'inizio di *If* XII, stesso disegno di c. 3r ma la luna e il sole hanno cambiato posizione per indicare lo scorrere del tempo (fig. 11)
- C. 45r, all'altezza di *If* XX (con didascalia di avvertimento, «questa fighura di sopra serve alla fine del canto di sopra») (fig.12)
- C. 79v, all'altezza di *If* XXXIV (fig. 13).



Figura 10 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)



Figura 11 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)



Figura 12 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)

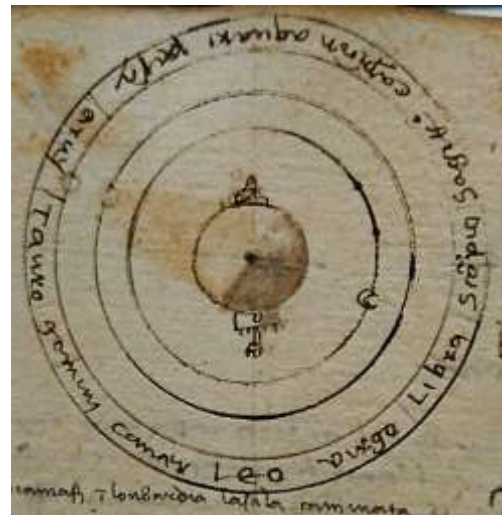


Figura 13 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)

Sempre quattro i disegni presenti nel *Purgatorio*:

- C. 82v, all'altezza di Pg II (fig. 14)
- C. 83v, a metà di Pg II (fig. 15)
- C. 87v, all'inizio di Pg IV, c'è un disegno delle costellazioni (fig. 16)
- C. 88r, a metà di Pg IV, c'è un disegno della Terra (fig. 17).



Figura 14 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)

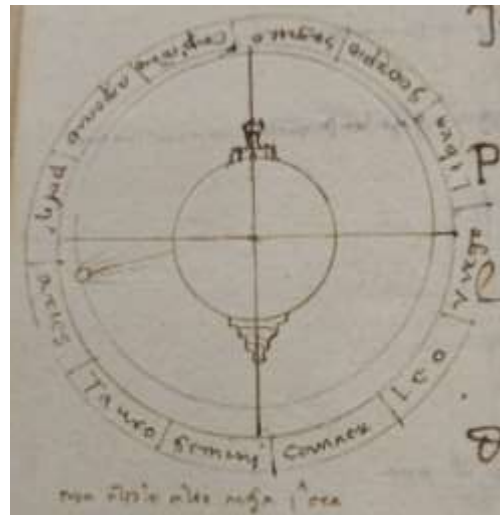


Figura 15 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)



Figura 16 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)

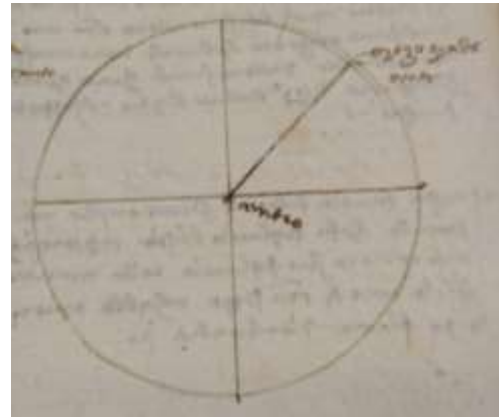


Figura 17 – Antonio Manetti, disegno (BNCF ms II.I.33)

Nessun disegno invece per il *Paradiso*.

Nonostante le novità introdotte nel campo della topografia infernale, non sorprende che le chiose di Manetti non abbiano avuto fortuna a livello di tradizione: non solo perché l'autore ha allestito il codice per uso personale, ma anche perché esso si colloca a ridosso dell'uscita del commento alla *Commedia* di Landino che, come si dirà più approfonditamente in seguito, renderà superata tutta l'esegesi antecedente.

## Capitolo II

### Il *Comento* di Cristoforo Landino alla *Commedia*

#### 1. La vita e le opere di Cristoforo Landino<sup>3</sup>

Cristoforo Landino nasce a Firenze nel 1424 da Bartolomeo, originario di Pratovecchio. Umanista fiorentino, lettore di poesia e oratoria nello Studio di Firenze dal 1458, dal 1467 è cancelliere di parte guelfa, poi scrittore di lettere pubbliche presso la Signoria. Discepolo di Leon Battista Alberti e maestro di Lorenzo de' Medici, è autore anche di un commento alla *Commedia* dantesca che ebbe grande fortuna editoriale fino alla fine del Cinquecento. Nonostante fosse un sostenitore della tradizione volgare, appena ventenne scelse il latino per la sua poesia: è importante notare, tuttavia, che in *Xandra*, la raccolta di carmi composta fra il 1443 e il 1459, attinse largamente e si riferì con una certa devozione alla letteratura volgare trecentesca, con particolare riferimento a Petrarca e a Dante. Evidente è anche il tema nazionalistico del primato letterario e civile di Firenze: sulla stessa linea – avvalorata da lì a qualche tempo dal progetto politico e culturale di Lorenzo de' Medici – si colloca anche il commento dantesco del 1481. In qualità di lettore nello Studio di Firenze egli tenne un corso sui *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca (1471, data della morte di Leonardo Dati, che qui viene citato come vivo, è *terminus ante quem*) e uno sulla *Commedia*.

Per capire meglio l'itinerario dantesco di Landino sono importanti le sue due opere maggiori, il *De Anima* e, soprattutto, le *Disputationes Camaldulenses*, frequentemente citate nel suo commento. Da esse sembra che, abbandonata la poesia, Landino si fosse interessato agli studi filosofici e scientifici e che, superati i cinquant'anni e per influsso di Marsilio Ficino, fosse giunto alla rivelazione della poesia intesa come travestimento allegorico e mitologico della sapienza: questa rivelazione, che giustificava e consentiva il recupero della poesia, favorì un nuovo interesse per l'opera dantesca. L'opera *Disputationes Camaldulenses*, stesa fra il 1472 e il 1474, è composta da quattro discussioni che l'autore finge siano avvenute nel monastero di Camaldoli: la prima vede Leon Battista Alberti discutere con Lorenzo de' Medici della vita contemplativa; la seconda sempre l'Alberti e Ficino decretano che il bene più alto è il godimento di Dio; nelle ultime

---

<sup>3</sup> Per la biografia di Cristoforo Landino cito qui e altrove dal *Dizionario biografico degli Italiani*, versione online (<http://www.treccani.it/biografie/>) e cartacea edita da Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1960-.

due Landino sottopone l'*Eneide* virgiliana al procedimento di interpretazione allegorica che più tardi userà per la *Commedia*.

Nel momento in cui licenziò il suo *Comento sopra la Comedia di Dante*, presentandolo alla Signoria con una cerimonia solenne, Landino era uno dei protagonisti del mondo culturale fiorentino. Di Dante egli colse a pieno la centralità nella storia e nell'evoluzione della cultura volgare; inoltre è probabile che Landino fosse stimolato da interessi civili, dall'esaltazione patriottica suscitata a Firenze dalla congiura de' Pazzi (1478) e dalla conseguente guerra contro Roma e Napoli. Nello stesso anno, a Milano, veniva data alle stampe la *Commedia* col vecchio commento di Iacopo della Lana, a cura di Martino da Nebbia (Nidobeatus).

A Firenze la *Commedia* non era mai stata stampata e non aveva più avuto autorevoli commentatori dopo la morte di Boccaccio: l'esilio e le importanti invettive di Dante, unitamente al crescente successo dell'opera in tutta la penisola (confermato dalle stampe di Venezia, Foligno, Mantova, Napoli e Milano), inasprivano il clima polemico di quegli anni e favorivano l'ipotesi di un distacco incolmabile fra l'autore e la sua città natale. Si può ragionevolmente supporre che da qui arrivi la reazione di Landino, volta a rivendicare Dante a Firenze e, con lui, la tradizione letteraria e civile fiorentina. Così si spiega anche la risentita dedica ai Signori inserita nel proemio del suo *Comento*, che si apre con queste parole: «richiedea l'ordine delle cose che al proemio fussi continuata et congiuncta la vita et e costumi del poeta». <sup>4</sup> L'«ordine delle cose» è quello definito negli *accessus ad auctores* e al quale tutti i commentatori fino ad allora si erano attenuti. La deviazione da quel modello fa del proemio al *Comento* un *unicum* nell'esegesi dantesca tre e quattrocentesca, un testo che forza le regole di genere e che affronta tematiche nuove e irrelate rispetto alla consuetudine esegetica. Vale la pena riportare qui anche la chiusura della dedica, nelle cui parole il bisogno di rivendicare Dante alla città natale appare a Landino come urgente e ineludibile:

Voi adunque illustrissimi Signor nostri riconoscendo in questo nostro volume la divinità dello 'ngegno di Danthe, el quale qualunque ripeterà una numerosa serie, et continuata successione de secoli, et una vetusta et molto prisca memoria di tutte le nationi, potrà enumerare tra e pochissimi; riconoscendo anchora uno stupendo cumulo di doctrina, della quale sì varia, sì retrusa, sì nascosa, chi più ha conosciuto, appena una mediocre parte ha conosciuto, congratulerete alla vostra patria, alla quale el sommo Dio tanto dono habbi conceduto, et el vostro poeta

---

<sup>4</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, 2001, Roma, Salerno Editrice, tomo I, p. 221.

primo splendore del nome fiorentino, et d'eloquentia, et di doctrina optimo et raro exemplo frequentemente leggerete, perchè quello imitando, et l'oratione d'eloquentia et dignità, et la vita et e costumi di prudentia et di probità, et la mente di doctrina et d'humanità ornerete.<sup>5</sup>

## 2. Il *Comento sopra la Comedia*

Il *Comento sopra la Comedia* è l'opera esegetica più nota di Cristoforo Landino, oltre ad essere quella che ha avuto maggiore diffusione e peso nella tradizione culturale, rivelandosi determinante nel definire l'interpretazione rinascimentale della *Commedia*.

Ora perchè havevo novellamente interpretato, et alle latine lettere mandato l'allegorico senso della virgiliana Eneide, giudicai non dovere essere inutile a' miei cittadini, nè ingiocondo, se con quanto potessi maggiore studio et industria, similmente investigassi gl'arcani et occulti, ma al tutto divinissimi sensi della Comedia del fiorentino poeta Danthe Alighieri; et chome el latino poeta in latina lingua havevo expresso, chosì el toscano in toscana interpretassi.<sup>6</sup>

Il proemio si apre con queste parole, con cui l'umanista presenta e motiva la sua opera, prendendo anche posizione sulla poesia dantesca e sulla tradizione volgare in generale. L'autore proclama la grandezza di Dante, il quale diventa oggetto dello stesso «studio» e della stessa «industria» con cui Landino si avvicinava all'*Eneide*. Tale affermazione non è casuale: è anzi la conseguenza di un dibattito culturale sul ruolo da riconoscere a Dante e alla sua poesia, portato avanti per tutto il Quattrocento, unito alla sperimentazione linguistica aperta al volgare e all'interpretazione morale della cultura, strettamente connessa alla tematica "civile". Tutto questo era altresì collegato al progressivo maturare di un approccio personale alla letteratura, che portava Landino a privilegiare la poesia. Sono probabilmente queste le motivazioni di una scelta che non nasce certo con l'allestimento del *Comento* e che anzi era già presente quando aveva intrapreso le letture pubbliche di Dante e di Petrarca. Il vero e proprio commento alla *Commedia* è una conseguenza di questa scelta, un lavoro sicuramente intenso e assiduo, mentre il proemio rappresenta la continuazione e l'approfondimento del discorso sulla poesia, sul suo valore civile e, com'è stato già più volte detto, sulla cultura volgare. Il proemio e il commento sono assai diversi fra loro perché differenti sono i destinatari e i periodi cronologici in cui sono stati redatti, i modelli, le fonti e i linguaggi usati. Il primo si iscrive nell'orizzonte culturale di Palazzo della Signoria, con le connotazioni politiche e ideologiche che quello presupponeva, mentre la chiosa rimanda allo studio e

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 219-220.

all'ambiente accademico. Il critico motiva il suo lavoro con due affermazioni: la necessità di un nuovo commento tenuto «da più alto principio»<sup>7</sup> rispetto a quelli precedenti, e una costante attenzione alla veste linguistica (la quale, come si dirà più avanti, non sempre va di pari passo con la cura per il testo della *Commedia*, che nella versione landiniana è ricco di lacune e imprecisioni).

Come si è già accennato chiosa e proemio rappresentano momenti diversi della stesura dell'opera: in particolare, il confronto tra il proemio, i primi canti dell'*Inferno* ed altri più lontani mette in luce tre diversi procedimenti volti a definire in maniera piuttosto chiara le fasi e la genesi stessa del testo landiniano. Il proemio rappresenta il momento finale della redazione del *Comento*, quello che rispecchia più fedelmente le ragioni compositive; i primi canti sono quelli in cui la rielaborazione dei materiali in possesso dell'autore (per la maggior parte Buti e Benvenuto) è più massiccia; il commento agli altri canti è in realtà una rapida riscrittura unitaria di note sparse, che rivelano piani esegetici diversi, non ancora ben fusi insieme. Oltre a questa differenziazione cronologica, ce n'è anche una contenutistica, divisa però solo fra chiosa e proemio: la prima è assolutamente in linea con il pensiero del tempo, mentre il secondo diffonde idee e posizioni estremamente innovative rispetto allo standard della critica dantesca nella Firenze quattrocentesca. Il proemio rappresenta l'affermazione più avanzata che Landino abbia fatto sulla centralità della tradizione volgare: è ovviamente più avanzato anche del commento stesso in quanto le annotazioni ai singoli canti non si discostano molto dalle posizioni tradizionali; sono poche le tematiche affrontate *ex novo*. Al contrario, il proemio si pone e si conferma come momento cardine di tutta quell'operazione, l'approdo reale della riflessione poetica dell'autore. È proprio nel proemio del *Comento* che si pongono le basi per la nuova interpretazione di Dante e per tutto il secolo successivo si continueranno a dibattere i problemi ivi sollevati.

La centralità nella politica culturale di Firenze e l'importanza del lavoro editoriale di pubblicazione del *Comento* risultano evidenti anche dalla fama che ebbe l'opera per oltre un secolo: fino a tutto il XVI secolo la *Commedia* dantesca si lesse accompagnata soprattutto dall'interpretazione di Landino. Il commento landiniano segue il modello tradizionale, che affianca l'interpretazione letterale a quella allegorica, ma si arricchisce

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 220.

rispetto ai commenti precedenti di alcuni riferimenti al neoplatonismo. Per quel che riguarda il proemio, rispetto agli *accessus ad auctorem* con cui si aprivano i commenti tradizionali, quello di Landino si caratterizza sia per la lunga e imponente *Apologia nella quale si difende Danthe et Florentia da' falsi calumniatori* sia, soprattutto, per lo studio in esso contenuto sulla storia civile e culturale fiorentina nelle sue diverse espressioni, dalla poesia alla musica alle arti figurative all'architettura, delle quali vengono citati i rappresentanti più significativi. La funzione encomiastica dell'opera landiniana fu ulteriormente sviluppata in occasione della presentazione dell'edizione alla Signoria di Firenze: in tale circostanza Landino pronunciò un'orazione, stampata negli ultimi mesi del 1481 o nei primi del 1482 da Niccolò della Magna. Il corredo iconografico previsto per l'*editio princeps* del *Comento sopra la Comedia* viene attribuito all'incisore Baccio Baldini sulla base di disegni di Sandro Botticelli (su cui torneremo nella seconda parte dell'elaborato) e comportò l'allestimento di cento lastre di rame, ciascuna corrispondente a un canto. Ne sarebbe conseguita una edizione istoriata, una novità per la breve tradizione del Dante a stampa. L'operazione non venne portata a termine: la tiratura infatti non andò oltre le 19 incisioni.<sup>8</sup>



Figura 18 – Sandro Botticelli, I giganti, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 691, illustrazione, 1481

<sup>8</sup> Cfr. C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., descrizione alle tavole.

Indicativa è la noncuranza per il testo della *Commedia*, che risulta non solo diverso da quello che Landino ha usato per il suo commento, ma anche deturpato da ripetute lacune e generalmente scorretto. Il suo disinteresse per la filologia è evidente, così come lo è il vivace interesse per la lingua, che lo porta ad affermare nel proemio di «havere liberato el nostro cittadino dalla barbarie di molti externi idiomi, ne' quali da' comentatori era stato corropto; et al presente chosì puro et semplice è paruto mio officio apresenterlo ad voi illustrissimi signor nostri [...]»<sup>9</sup>, anche se non sempre le correzioni sono state apportate in maniera ponderata. Anzi, Landino lascia imprecisati i criteri in base ai quali ha «liberato» il testo dalla «barbarie di molti externi idiomi», lasciando solo l'indicazione del suo proposito: presentare alla Signoria il «poema puro e semplice». Landino non aveva certo un *habitus* filologico, quindi non è possibile immaginarlo intento alla soluzione dei complessi problemi testuali della *Commedia* collazionando le decine di codici che pure poteva raggiungere. Resta il fatto che la testimonianza linguistica dell'autore, nonostante queste contraddizioni, è utile anche per misurare il processo d'invecchiamento che la lingua di Dante ha subito in poco più di un secolo. Alla vivacità del linguaggio corrisponde l'apprezzamento dello stile dantesco e della sua *varietas* ovidiana e virgiliana, che distingue il Landino umanista dai suoi predecessori.

Più opaca resta la comprensione del contenuto della *Commedia*: la preparazione astrologica di Landino era profonda ed era incline a riconoscere ovunque il velo dell'allegoria. Nonostante ciò il suo *Comento* poco si distingue da, e pochissimo aggiunge a, quanto detto dai commentatori che l'hanno preceduto e che spesso vengono da lui citati, ovverosia Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti e Giovanni Boccaccio. Il disinteresse di Landino si estende anche alle opere minori di Dante: la *Monarchia* viene ricordata una volta, così come il *Convivio*, mentre la canzone *Voi che 'ntendendo* viene citata due sole volte. Per quanto riguarda *Rime* e *Vita Nova*, egli nomina solo la canzone *Tre donne*. Obbligatorio notare che, di contro, le citazioni petrarchesche sono almeno una quarantina.

Per quanto riguarda il sentimento politico dantesco, Landino condivideva misuratamente la polemica antipapale, respingendo, sempre con rispetto, l'ideologia imperiale e cesarea, in accordo con la tradizione umanistica fiorentina. L'intento di Landino era

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

restaurare un postumo ma pieno accordo fra Dante e Firenze, dunque suo interesse era cercare di scartare o almeno attenuare i contrasti fra le due parti in causa.

### 2.1 *Sito, forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero*

Benchè questo poeta in ogni chosa sia meraviglioso, nientedimeno non posso senza sommo stupore considerare la sua nuova nè mai da alchuno altro excogitata inventione.<sup>10</sup>

Così Cristoforo Landino introduce il suo studio *Sito, forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero* (che riporto per intero nella sezione Documenti di questo elaborato), basato in gran parte sullo studio di Antonio di Tuccio Manetti, come egli stesso afferma. Come si evince dal titolo, l'intento di Landino, e di Manetti prima di lui, è descrivere le misure dell'Inferno dantesco, ivi comprese le stature dei giganti e di Lucifero.

Egli confronta gli studi di diversi matematici, tra i quali Dante stesso – che si attiene ad Alfagrano, citato nel *Convivio*, e a Tolomeo – e arriva alla conclusione che la circonferenza della Terra è di 20.400 miglia fiorentine<sup>11</sup>. Il raggio misura quindi 3.250 miglia. Trasformando le miglia fiorentine avremmo quindi che la circonferenza della Terra misurerebbe secondo Dante circa 33.733 chilometri, di contro ai 40 mila chilometri reali.

Landino ritiene che Dante abbia scelto come ingresso dell'Inferno lo stesso pensato da Virgilio, ovvero il lago Averno, non molto lontano da Napoli. In linea d'aria quindi il centro della circonferenza che forma il primo cerchio è Gerusalemme, tesi confermata da Dante stesso che nell'ultimo canto dell'Inferno scrive (*If XXXIV 112-15*):

E sè or sotto l'emisperio giunto  
ch'è contraposto a quel che la gran secca  
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto  
fu l'uom che nacque e visse senza pecca;<sup>12</sup>

Ovviamente l'uomo che nacque e visse senza peccato è Cristo, il quale venne martoriato («consunto») e ucciso a Gerusalemme. Da Averno a Gerusalemme Landino conta 1.750 miglia ( $r$ ), quindi la circonferenza del I cerchio misurerà 11.000 miglia ( $C = \pi d \rightarrow \pi 3.500 = 10.995,57$  *miglia*). Distingue poi tra distanza e cerchio: quando Dante fa il suo

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 270.

<sup>11</sup> 1 *miglio fiorentino* = 1.653,607 mt. Cfr A. FERRARO, *Dizionario di metrologia generale*, Bologna, Zanichelli, 1959.

<sup>12</sup> Cito, qui e altrove, da D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, Torino, Einaudi, 2013.

ingresso all'Inferno incontra gli ignavi (*If* III 64 «questi sciaurati, che mai non fur vivi»); in questo caso non cita nessun cerchio e dunque Landino parla qui di «prima distantia»<sup>13</sup> (o luogo) e prima specie di vizio. La quarta distanza, III cerchio, quarto luogo sono i golosi, di cui Landino descrive brevemente la pena («puniti nella piova»)<sup>14</sup> riprendendo le parole di Dante in *If* VI 7-8 («Io sono al terzo cerchio, de la piova eterna»). La quinta distanza, IV cerchio, quinto luogo ospita la sesta specie, i prodighi, e la settima gli avari. Nella sesta distanza, V cerchio, sesto luogo troviamo la palude Stigia, che ospita l'ottava specie di dannati, gli iracondi, e la nona gli accidiosi. La settima distanza, VI cerchio, settimo luogo è coperta dalle «sepulture»<sup>15</sup> degli eretici. Nella stessa distanza è collocato il VII cerchio, il quale è nominato anche da Dante in *If* XVII 43-45:

Così ancor su per la strema testa  
di quel settimo cerchio tutto solo  
andai, dove sedea la gente mesta.

Esso come sappiamo è diviso a sua volta in tre gironi: il primo ospita l'undicesima specie di peccatori, i violenti contro il prossimo; nel secondo girone, nono luogo, sono puniti i violenti contro sé stessi e nel decimo luogo, terzo girone, la tredicesima specie di peccatori, che sono i violenti contro Dio, natura e arte. In quest'ultimo girone Dante, attraverso Virgilio, descrive il Veglio di Creta; vale la pena riportare alcune terzine, vista l'importanza di questa parte al fine di capire com'è strutturata l'idrografia infernale (*If* XIV 103-20):

Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,  
che tien volte le spalle inver' Dammiata  
e Roma guarda come s'io specchio.

La sua testa è di fin oro formata,  
e puro argento son le braccia e 'l petto,  
poi è di rame infino a la forcata;  
da indi in giuso è tutto ferro eletto,  
salvo che 'l destro piede è terra cotta;  
e sta 'n su quel, più che 'n su l'altro, eretto.

Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta  
d'una fessura che lagrime goccia,  
le quali, accolte, fóran quella grotta.

Lor corso in questa valle si diroccia;  
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;  
poi sen van giù per questa stretta doccia,  
infin, là ove più non si dismonta,

---

<sup>13</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., p. 272.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., p. 272.

fanno Cocito; e qual sia quello stagno  
tu lo vedrai, però qui non si conta.

Creta era considerata dagli antichi poeti il centro della Terra, sede della prima età umana, come leggiamo ad esempio in *Aen.* III 104-6: «Creta Iovis magni medio iacet insula ponto, | mons Idaeus ubi et gentis cunabula nostrae. | Centum urbes habitant magnas, uberrima regna».<sup>16</sup> A Creta era collegato il mito di Saturno e quindi dell'età dell'oro e delle successive degenerazioni; il dato storico veniva fornito da Plinio il Vecchio, il quale nella sua *Naturalis historia* ricordava il rinvenimento, dopo un terremoto, all'interno di una montagna dell'isola di Creta, di un uomo gigantesco, fatto di cui Alighieri trovava menzione anche in sant'Agostino.

Dante in quel momento del suo viaggio nell'Aldilà si trova dunque sotto Creta, la quale è posta a metà della linea che idealmente congiunge Damietta, in Egitto, a Roma.

Il diametro della parte più alta del «burrato di Gerione» (che separa VII e VIII cerchio, violenti da fraudolenti) è di 1.346 miglia (2.225 chilometri circa). Da qui Dante, aggrappato alla schiena di Gerione, scende in linea perpendicolare fino ad arrivare alla prima delle dieci bolge, la quale ha un diametro di 35 miglia (quasi 58 chilometri).

Vorrei soffermarmi sulla struttura e sulle dimensioni delle bolge infernali e dei corrispettivi argini. Landino spiega che le bolge hanno uguale distanza l'una dall'altra e che tale distanza è di 11 miglia; ci sono però i due passaggi in cui Dante parla delle dimensioni delle bolge, *If* XXIX 7-9 e *If* XXX 85-87, che non sono coerenti con le misure dell'Inferno e, soprattutto, con quelle terrestri.

Tu non hai fatto sì a l'altre bolge;  
pensa, se tu annoverar le credi,  
che miglia ventidue la valle volge.

[...]

cercando lui tra questa gente sconcia,  
con tutto ch'ella volge undici miglia,  
e men d'un mezzo di traverso non ci ha.

Stando a quanto scritto, la nona bolgia misurerebbe il doppio della decima. Se le bolge si sviluppavano verso l'alto mantenendo tali proporzioni, Malebolge avrebbe misure impossibili, perché gli argini dovrebbero essere larghi centinaia di miglia: Landino

---

<sup>16</sup> Cito da VIRGILIO, *Eneide*, trad. di L. CANALI, Milano, Oscar Mondadori, 2016.

calcola che la prima bolgia dovrebbe misurare 5.632 miglia e questo non è ovviamente possibile poiché la maggiore ampiezza dell'Inferno arriva a non più di 3.200 miglia. Più probabilmente il poeta pensava ad uno sviluppo verso il basso, intendendo quindi che si stava avvicinando il centro della Terra. Più recentemente è stata avanzata l'ipotesi, di cui Landino non poteva ovviamente essere a conoscenza, che l'*undici* di *If* XXX 86 sia un errore di archetipo per *ventun*, di facile origine partendo da una scrittura in numeri romani: presupponendo che la larghezza delle fosse sia variabile e comunque inferiore a mezzo miglio, il raggio di Malebolge misurerebbe quasi dieci miglia. Il viaggio dantesco resta comunque troppo lungo visto che, secondo il già citato *Cv* II vi 10, il raggio terrestre è di 3.250 miglia:

[...] Lo quale per la nobiltà delli suoi movitori è di tanta vertute, che nelle nostre anime e nell'altre nostre cose ha grandissima podestade, non ostante che essa ci sia lontana, qual volta più c'è presso, cento settanta sette volte tanto quanto è, e più, al mezzo della terra, che ci ha di spazio tremilia dugento cinquanta miglia.<sup>17</sup>

Come si diceva, secondo Landino tutte le bolge hanno fra loro distanza fissa di undici miglia, come i fossati che circondano un castello, e ognuna è larga un miglio e tre quarti, tranne l'ultima (o, secondo Cacciafesta, le ultime due)<sup>18</sup> che è larga mezzo miglio. Tuttavia, esse sono diverse l'una dall'altra, e non solo per il contenuto: ad esempio lo scoglio che supera quella di Vanni Fucci in *If* XXIV è «ronchioso, stretto e malagevole, ed erto più assai che quel di pria» (cioè del ponte sopra la quinta bolgia). Gli argini invece sono alti, tanto da giustificare la fatica nell'arrampicarsi per uscire dal cerchio degli ipocriti nel già citato *If* XXIV, ma assai più stretti delle bolge: infatti quando Dante, qualche canto prima, in *If* XVIII 1-9, descrive la geometria e la geografia di Malebolge, cita la distribuzione delle valli:

Luogo è in inferno detto Malebolge,  
tutto di pietra di color ferrigno,  
come la cerchia che dintorno il volge.

Nel dritto mezzo del campo maligno  
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,  
di cui suo loco dicerò l'ordigno.

Quel cinghio che rimane adunque è tondo  
tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,  
e ha distinto in dieci valli il fondo.

---

<sup>17</sup> D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995, tomo III, pp. 96-97.

<sup>18</sup> F. CACCIAFESTA, *Un'osservazione sulla geometria delle Malebolge*, in «Letteratura italiana antica», IV (2003), pp. 397-399.

Non avrebbe senso parlare delle dieci valli in cui è distinto il fondo se queste non ne occupassero quasi completamente lo spazio. Durante l'attraversamento dei ponti che uniscono gli argini, collegando una bolgia all'altra, nulla accade.

In definitiva le due misure indicate da Dante sono incoerenti con l'idea di bolge strette separate da argini ancora più stretti. Nel saggio già citato Cacciafesta ipotizza che i numeri 11 e 21 siano stati scelti da Dante per i loro significati esoterici e che non abbia quindi tenuto conto delle esigenze della geometria, nonostante avesse familiarità con i teoremi euclidei. Anche Cacciafesta appoggia l'idea dell'errore d'archetipo.

Tornando a Landino, egli spiega che Malebolge ha un diametro di 35 miglia e la circonferenza di 110 miglia. Il diametro di ogni bolgia è maggiore di quello della bolgia successiva di 3,5 miglia: vediamo quindi che il diametro della prima bolgia, che ospita ruffiani e seduttori, misura 35 miglia, quello della seconda, adulatori e lusinghieri, 31,5 e così via fino ad arrivare alla decima bolgia, il cui diametro misura "appena" 3,5 miglia (quindi 5.787 metri circa), e in cui falsari e alchimisti sono affetti da terribili malattie.

Parafrasando Landino diciamo che ogni cerchio di Malebolge potrebbe contenere quello successivo lasciando sempre eguale spazio tra ciascuno: dando ciò per vero, le dieci valli sarebbero larghe, dalla sommità di una a quella dell'altra, un miglio e tre quarti. Ma il luogo non è piano, poiché degrada verso il centro, tant'è che Dante in *If* XXIV 37-40 scrive:

Ma perché Malebolge inver' la porta  
del bassissimo pozzo tutta pende,  
lo sito di ciascuna valle porta  
che l'una costa surge e l'altra scende.

La diversa altezza degli argini è quindi dovuta al fatto che le bolge decadono verso l'apertura del pozzo infernale, il che implica che la conformazione di ciascuna valle sia tale che l'argine esterno sia più alto di quello interno.

Landino chiude la parte riguardante le misure dell'Inferno dicendo che dalla fine del pozzo di Gerione, principio di Malebolge, al centro della Terra ci sono 32 miglia e mezzo: considerando che la pendenza totale di Malebolge è di miglia 8 e tre quarti (8,75), restano 23 miglia e un quarto (23,25).

La seconda parte del XIV capitolo del Proemio è dedicata alle dimensioni dei giganti e di Lucifero. Il gigante citato da Landino è Nembrot, cui segue la descrizione fatta da Dante in *If* XXXI 58-60:

La faccia sua mi pareva lunga e grossa  
come la pina di San Pietro a Roma,  
e a sua proporzione eran l'altre ossa;

Riferendosi con questi versi alla pigna bronzea allora posta nell'atrio della basilica di San Pietro a Roma, e oggi collocata nell'omonimo cortile del Vaticano, è possibile stabilire che l'altezza della testa misura 5 braccia fiorentine<sup>19</sup> e due quinti (3,14 metri). Landino riprende quanto detto da «pictori dotti in symitria»<sup>20</sup>, ovvero sia che un corpo ben proporzionato è lungo otto volte la testa, deducendo quindi che Nembrot è alto almeno 43 braccia (25 metri).

Prima di passare a Lucifero, l'autore del *Comento* descrive il luogo in cui ci troviamo a questo punto: è il Lago Cocito in cui sono punite quattro specie di traditori, una per ogni «spera d'acqua sanguinosa et ghiacciata»<sup>21</sup>: nella Caina vengono puniti i traditori dei parenti, nell'Antenora i traditori della patria o del proprio partito, nella Tolomea i traditori degli ospiti e, infine, nella Giudecca i traditori dei benefattori. Quest'ultima rappresenta il centro universale ed è qui che si trova Lucifero (*If* XXXIV 28-33):

Lo 'mperador del doloroso regno  
da mezzo 'l petto uscia fuori de la ghiaccia;  
e più con un gigante io mi convegno,  
che i giganti non fan con le sue braccia:  
vedi oggimai quant' esser dee quel tutto  
ch'a così fatta parte si confaccia.

Dante ci parla delle dimensioni di Lucifero, le quali sono volte più a conferire un'idea che a fornire un dato oggettivo: se infatti i giganti fossero più simili come altezza a Dante e se fossero più piccoli di un braccio di Lucifero, esso dovrebbe essere alto all'incirca mille metri. Landino arriva ad una simile conclusione tramite una serie di dettagliati calcoli. Egli infatti spiega che Dante fu di statura media e lo stima alto due braccia e sette ottavi; i giganti sono alti 43 braccia, quindi quindici volte Dante. La stessa proporzione ci sarà perciò fra i giganti e un braccio di Lucifero: l'arto in questione sarà grande

---

<sup>19</sup>1 braccio fiorentino = 58,2626 cm. Cfr A. FERRARO, *Dizionario di metrologia generale*, cit.

<sup>20</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., p. 276.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

all'incirca quindici volte un gigante. Il braccio è quindi lungo 645 braccia fiorentine (375,793 metri). Ponendo che un uomo di norma sia alto tre volte la lunghezza del proprio braccio, Lucifero raggiunge l'altezza di «braccia mille novecento ottanta»<sup>22</sup> (*sic*, è un errore: 1.935 è la cifra corretta).

La sfera della Giudecca, da cui Lucifero spunta per metà, ha per diametro la metà delle circa 2.000 braccia di cui sopra, quindi 1.000 braccia (582 metri): questo è dimostrato dal fatto che Lucifero esce appunto per metà dalla sfera e l'altra metà si trova nell'altro lato, come confermato dai versi danteschi di *If* XXXIV 76-81:

Quando noi fummo là dove la coscia  
si volge, a punto in sul grosso de l'anche,  
lo duca, con fatica e con angoscia,  
volsse la testa ov'elli avea le zanche,  
e aggrappossi al pel com'om che sale,  
sí che 'n inferno i' credea tornar anche.

Il soggetto di «ov'elli avea le zanche» è Virgilio: il poeta si è infatti capovolto sul proprio asse, facendo capovolgere anche Dante, il quale a questo punto della narrazione non distingue ancora le gambe di Lucifero (lo farà al v. 90 «e vidili le gambe in sú tenere») e teme di tornare all'Inferno.

Tornando alle misure della parte più profonda del cono infernale, oltre al diametro della Giudecca di cui sopra, Landino calcola anche quello delle altre tre zone, che sono ovviamente più grandi: dopo la Giudecca abbiamo la Tolomea, che ha un diametro di 2.000 braccia (1.165 metri); c'è poi l'Antenora di 3.000 braccia (1.747 metri); la parte più lontana dal centro è detta Caina e il suo diametro misura 4.000 braccia (2.330 metri).

Landino giustifica i suoi ultimi calcoli dicendo che nei cerchi, nei gironi e nei fossi di Malebolge Dante segue questa stessa regola. L'uscita di Dante dall'Inferno è manifesta perché, spiega sempre l'autore del *Comento*, egli sale lungo un fiumicello che esce dal luogo in cui è confinato Lucifero e arriva alla superficie della Terra, nell'emisfero opposto a quello in cui si trova Gerusalemme, facendo approdare i due poeti nell'isola in cui si trova il monte del Purgatorio.

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 277.

## 2.2 La fortuna del *Comento*

L'impegnativa operazione della stampa della *Commedia* con il commento dell'umanista Cristoforo Landino [...] nasce dal congiungersi di aspetti culturali, storici e politici e dall'appoggio della più potente famiglia fiorentina, i Medici; si fonda inoltre sull'impegno, in prima persona, di Marsilio Ficino, di Antonio Manetti, di Sandro Botticelli, e della stessa Signoria. Nell'impresa di incontrano la filosofia di Ficino e la cultura di Landino in opposizione alle tesi del Poliziano sul Duecento e sull'antico «rozzore» della *Commedia*, la volontà di rispondere all'edizione nido-beatina [...] e di riaffermare la potenza della Repubblica e, non ultimo, il tentativo di riportare a Firenze i resti mortali del poeta.<sup>23</sup>

Queste parole spiegano bene l'importanza storica del commento landiniano, e il successo che esso ebbe. La stampa di questo Dante non era solo un'impresa impegnativa a livello tipografico: il progetto comprendeva oltre al testo anche un'incisione per ciascun canto. Tale imponente edizione prevedeva sicuramente un grosso impegno finanziario, di cui un tipografo non avrebbe potuto farsi carico, anche perché il ritorno dei capitali non era certamente immediato: alcuni documenti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (ms II.IV.18) lasciano supporre che i Medici abbiano dato un appoggio esterno al fine di realizzare il progetto.<sup>24</sup>

Dal 1484 al 1497 fu stampato cinque volte a Venezia e una a Brescia; inoltre, nessun'altra edizione della *Commedia* venne prodotta nello stesso periodo. Il *Comento* di Landino era ormai diventato inscindibile dal testo dantesco. Fu l'edizione aldina del 1502, curata da Bembo, a rompere questo legame: la rottura fu poi confermata dall'edizione giuntina del 1506 curata da Benivieni. Tuttavia, non esistevano altri commenti della stessa portata, quindi quello di Landino fu nuovamente ristampato a Venezia cinque volte fra il 1507 e il 1536. Pare poi sprofondare nell'oblio fino al 1564, quando l'editore Francesco Sansovino lo riportò alla luce, lo intrecciò con il commento di Alessandro Vellutello e lo diede alle stampe per ulteriori due volte, nel 1578 e nel 1596.

L'ultimo colpo al commento di Landino fu quindi dato, più di un secolo dopo la stampa del 1481-82, dalla rivoluzione linguistica, letteraria e civile per la quale nel Seicento anche la stessa *Commedia* precipitò nel silenzio.

A questo proposito va notato anche come l'esegesi e la filologia dantesca documentata dal *Comento* siano andate incontro ad un destino analogo: così come la critica ha

---

<sup>23</sup> P. SCAPECCHI, *Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la «Commedia»* in S. GENTILE (a cura di), *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, Roma, Scuderie Papali al Quirinale, Milano, Skira, 2000, p. 44.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 44-45.

ignorato i profondi legami che uniscono il commento landiniano a quello di Benvenuto e Buti, altrettanto ha, se non ignorato, per lo meno non approfondito la decisa influenza che il Landino ha avuto sulla filologia dantesca cinquecentesca. Si può definire quasi “isolamento” lo stato in cui ha vissuto il testo del 1481, dovuto ad una lettura non ravvicinata dell’opera, fatta tra l’altro senza i dovuti confronti con testi analoghi presenti o seguenti. Tale stato è anche la logica conseguenza di uno studio critico concentrato quasi esclusivamente al proemio, che ha portato a contrapporre il *Comento* ai testi precedenti, e poi l’aldina al Landino. Tutti momenti indipendenti che invece si rilevano strettamente correlati, ricchi di connessioni e legami palesi.

## Capitolo III

### Il *Dialogo di Antonio Manetti* di Girolamo Benivieni

#### 1. La vita e le opere di Girolamo Benivieni

Girolamo di Paolo Benivieni, fratello di Antonio e Domenico, nasce a Firenze nel 1453. Non ci sono testimonianze sicure sui primi studi compiuti durante l'adolescenza, ma è probabile che in età più matura seguisse i corsi dello Studio fiorentino, forse con l'obiettivo di intraprendere la stessa carriera di medico già percorsa dal fratello Antonio. Una malattia sopraggiunta nel 1470 lo lascia debole e cagionevole, impedendogli di continuare a seguire regolarmente gli studi: Girolamo si dedica perciò alle lettere, ampliando la sua cultura classica. Studia a lungo greco ed ebraico, arrivando a ottenere un'ottima padronanza delle due lingue, e alterna questi studi con la lettura dei grandi poeti volgari, a cui aggiunge una meditazione appassionata della *Commedia* dantesca. Egli stesso comincia quindi a comporre testi letterari in volgare, che gli procurano una notevole stima negli ambienti culturali fiorentini. Verseggiatore abile, Benivieni si dimostra buon imitatore di Angelo Poliziano e di Lorenzo il Magnifico.

Determinante per il futuro orientamento spirituale di Benivieni e per il suo allontanamento dagli ambienti cortigiani è l'incontro con Giovanni Pico della Mirandola (1463 – 1494). Non è possibile stabilire con certezza quando avvenne tale incontro, ma di certo il 1482 è *terminus ante quem*, dal momento che in una *Bucolica* scritta in quell'anno Girolamo parla già del suo grande affetto per Giovanni.

All'evoluzione spirituale di Pico, tesa verso un ideale di pace universale e di mistica attesa verso un'età nuova, si contrappone la progressiva accentuazione in Benivieni di un rigido atteggiamento religioso. Assieme ad altri intellettuali, fece parte del gruppo di amici che si riuniva per appoggiare la volontà riformatrice di Girolamo Savonarola. Benivieni, conoscitore delle dottrine platoniche, subì presto l'influenza del frate ferrarese. Il primo effetto della conversione fu il ripudio di tutte le poesie che trattavano argomenti troppo mondani e carnali e la correzione delle composizioni ormai troppo note e diffuse e che non potevano quindi venire distrutte. Dal momento della conversione la sua poesia dimenticò la tematica dell'amore frivolo e si ispirò al moto di riforma

spirituale che dal convento di S. Marco si stava diffondendo impetuosamente negli strati popolari di Firenze.

La morte di Lorenzo de' Medici e la crisi della signoria medicea causata dall'arrivo di Carlo VIII nel 1494 trovarono Benivieni tra i più accaniti seguaci di Savonarola, al quale si stava legando anche Giovanni Pico. Purtroppo, proprio il giorno dell'entrata a Firenze di Carlo VIII quest'ultimo morì, forse di sifilide ma più probabilmente a causa di un avvelenamento da arsenico.

Nonostante l'enorme dolore provato da Benivieni, che rinnovava in lui una tendenza al suicidio già provata in passato, egli si schiera a fianco di Savonarola e, motivato dal programma religioso del domenicano, compone diverse laudi spirituali di chiara impronta piagnona e traduce in volgare il trattatello di Savonarola *Della semplicità della vita cristiana*, pubblicato nel 1496.

In tali componimenti Benivieni trova un tono originale e spontaneo, che lo distanzia dalla poesia devota del tempo, anche se non sempre riesce a evitare il gusto complesso e artificioso che aveva ispirato molte delle sue composizioni giovanili, in particolare la *Canzona dell'amor celeste e divino* (1494), nota anche per il *Commento* in chiave neoplatonica che ne fece Giovanni Pico. Ad ogni modo, le sue laudi e canzoni morali dovettero godere di una discreta fortuna, come risulta evidente dalla loro diffusione manoscritta e a stampa.

Benivieni figura tra i 363 cittadini che nel 1497 sottoscrissero la supplica a papa Alessandro VI affinché liberasse Savonarola dalla scomunica. A testimonianza dell'intensa partecipazione di Benivieni alle vicende del tempo ci sono i protocolli del processo del monaco ferrarese.

Il declino di Savonarola, il suo arresto, il processo e la morte non spengono la fede piagnona di Benivieni. Anzi, secondo una tradizione sostenuta dai primi biografi sarebbero toccate a lui molte reliquie del martire. Dopo la fine di tale impresa Benivieni si ritirò a vita privata, continuando a professare il culto per la memoria del Savonarola.

Nonostante il suo ritiro dalla scena pubblica, e grazie anche al mantenimento dell'amicizia col ramo cadetto dei Medici, la sua fama di scrittore era in crescita. Ma

egli, che aveva ripudiato i versi giovanili, solo nel 1500 si decise a pubblicare un suo *Commento* a cento dei propri componimenti poetici, rielaborati per meglio rispondere ai sentimenti spirituali che ormai lo dominavano. Il *Commento di Hieronymo Benivieni sopra a più sue canzone et sonetti dello amore e della bellezza divina* viene quindi pubblicato a Firenze l'8 settembre 1500, preceduto da una lettera di dedica a Giovan Francesco Pico, nipote di Giovanni Pico della Mirandola.

Compiuta tale pubblicazione, il Benivieni continua a condurre la sua vita modesta lontano dalla mondanità, dedicando gran parte del suo tempo a opere di carità, in linea con lo stile di vita piagnone. Continua anche i suoi studi letterari, approfondendo la sua conoscenza della *Commedia* dantesca, a cui dedicherà un capitolo in terza rima (nel quale l'Alighieri ha il ruolo di profeta piagnone) e il *Dialogo di Antonio Manetti circa al sito, forma et misure dello Inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, i quali rientreranno nell'edizione giuntina della *Commedia* del 1506.

Alla pubblicazione del capitolo e del *Dialogo* danteschi segue, tredici anni dopo, quella della raccolta di tutte le rime che il Benivieni riteneva degne di pubblicazione e dunque consone al suo atteggiamento spirituale. Viene inclusa finalmente anche la *Canzona d'amore* col *Commento* di Pico.

Dopo il 1519 Benivieni non compone quasi nulla di nuovo, ritirandosi sempre di più a vita privata: ciò nonostante mantiene i rapporti con il ramo principale dei Medici, cercando in ogni momento di difendere la memoria di Savonarola. La caduta del regime mediceo nel 1527 e il ritorno dell'ordinamento repubblicano non vedono Benivieni partecipe ad alcuna attività. Nel 1530 l'imperatore Carlo V restaura i Medici a Firenze e Alessandro de' Medici nel 1532 viene nominato da papa Clemente VII duca della nuova monarchia. Sotto il nuovo governo Benivieni fa parte dei Duecento, ma l'età e la ritrosia per gli affari mondani lo tengono lontano dalla vita pubblica. Si adoperò solo, inutilmente, affinché Alessandro de' Medici facesse innalzare un mausoleo a Giovanni Pico.

Trascorse gli ultimi anni della sua vita dedicandosi solo a pratiche di pietà. Muore nell'agosto del 1542 e viene sepolto in S. Marco nella stessa tomba di Giovanni Pico della Mirandola.

## 2. Il *Dialogo di Antonio Manetti circa al sito, forma et misure dello Inferno di Dante Alighieri poeta excellentissimo*

L'interesse per Dante Alighieri si acuisce negli anni che seguono la tragica conclusione dell'esperienza savonaroliana. I sentimenti religiosi e politici legati all'avventura piagnona fecero diventare la *Commedia* dantesca un testo sotto molti aspetti esemplare: Benivieni rivendicherà Dante alla sua città e alla sua cultura, premettendo all'edizione giuntina del 1506 un capitolo in terza rima dal titolo *Cantico di Jeronimo Benivieni fiorentino in laude dell'eccellentissimo poeta Dante Alighieri*, il quale rientrerà anche nelle successive edizioni delle sue opere (la giuntina del 1519 e la veneziana del 1524), alcuni versi del quale sono piuttosto espliciti riguardo le intenzioni dell'autore:

La patria ch'a me madre, a te noverca  
fu et non è, con sì benigno stile  
or le sue condition travaglia e merca,  
ch'el suo fero Leon, ch'ogni altro a vile  
aver solea, e che sì crudo et acro  
fu in te, or come agnel s'è fatto umile.

Ch'el dolce suon del tuo poema sacro  
al quale ha posto mano e ciel e terra  
e che molt'anni già ti fece macro,  
vinta ha la crudeltà che allor ti serra  
fuor dell'ovile, ove dormivi agnello  
nimico a' lupi che gli facien guerra.

Ond'or non pur sotto il suo grato vello  
t'accoglie e nel suo sen; ma del tuo pregio,  
della tua gloria ogn'or si fa più bello.<sup>25</sup>

All'edizione del 1506 Benivieni aggiunse in appendice il *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino circa al sito, forma et misura dello "Inferno" di Dante Alighieri poeta excellentissimo*: l'opera è stata redatta sulla base di documenti e abbozzi rimasti inutilizzati dopo la morte del matematico (1497), di cui fu molto amico. Il *Dialogo* è il punto di partenza di una nuova e duratura *quaestio* dantesca, di cui Landino era stato un anticipatore, e che riconosce proprio a Manetti la paternità dei fondamentali elementi di cosmografia e di geografia dell'*Inferno* dantesco.

Per quanto riguarda la forma del *Dialogo*, esso si presenta composto in realtà da due dialoghi didascalici nei quali Benivieni, egli stesso interlocutore, si rende espositore

---

<sup>25</sup> C. DEL BALZO, *Poesie di mille autori intorno a Dante raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo Del Balzo*, IV, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1894, p. 346.

dei risultati cui è giunto Antonio Manetti, al punto da rendere difficile capire quale parte del materiale sia opera di Benivieni e quale di Manetti. La prima parte vede l'autore porgere diverse domande a Manetti, il quale risponde in muta presenza di altri due personaggi. La seconda parte avviene dopo la morte di Manetti e svela l'identità dei due personaggi che avevano assistito al primo dialogo e che qui assumono il ruolo di interlocutori: Antonio Migliorotti e Francesco da Meleto. Mentre la prima parte è un'esposizione delle teorie manettiane, la seconda consta di sei disegni realizzati da Benivieni e della relativa spiegazione, sempre basata sugli studi di Manetti. L'opera intera è indirizzata a Benedetto Manetti, fratello di Antonio.

All'inizio del *Dialogo* Benivieni dichiara di aver rinvenuto alcune inesattezze nel commento di Landino e di recarsi quindi da Manetti per conoscere la verità proprio dall'autore del primo studio: è ovviamente un pretesto per introdurre la sua opera perché sappiamo dalla lettera proemiale che egli scrisse a Benedetto, che raccolse le notizie per il suo *Dialogo* da alcuni abbozzi manoscritti di quest'ultimo.

Benivieni in più punti è in contrasto con le spiegazioni di Landino, le quali sono effettivamente poco particolareggiate. La prima discrepanza riguarda il numero delle distanze: Landino ne trova sette fino al cerchio degli eretici in quanto conta la prima dopo la Porta, la seconda nel I cerchio, la terza nel II e così via fino alla settima nel VI cerchio, nella quale però mette anche il VII cerchio. Manetti/Benivieni invece pone nella stessa distanza il V e il VI cerchio, non considerando gli ignavi. Neppure il modo sintetico con cui Landino parla dell'ampiezza dei cerchi convince Benivieni, abituato alla rigorosa dimostrazione geometrica di Manetti. Inoltre, mancano cenni riguardanti la capacità dell'abisso al momento del Giudizio Universale, ovvero sia quando le anime si congiungeranno ai corpi.

Era quindi necessario sviluppare e correggere il sistema landiniano.

## 2.1 La prima parte del *Dialogo*

La prima parte del *Dialogo* inizia con l'enunciazione da parte di Manetti delle due condizioni necessarie per poter comprendere a fondo il discorso sul sito infernale: bisogna quindi anzitutto avere un'ottima conoscenza dell'intera *Commedia* dantesca; in secondo luogo è necessario possedere almeno un minimo di competenza in geometria,

aritmetica, astrologia, cosmografia. Bisogna inoltre avere familiarità con le carte nautiche, con i vocaboli stranieri, con il disegno, con «le sexte et el regolo».<sup>26</sup>

La prima vera domanda riguarda la collocazione del sito infernale.

*Hie.* [...] Dimmi dunque per la prima, doue finge el Poeta essere questo uano dello inferno? Ciò è: sotto quale superficie dello aggregato dell'acqua et della terra? Ha elli di sopra a sé decta superficie in el suo colmo cosa alcuna notabile?

*An.* [...] In el colmo di decta superficie è a puncto Hierusalem, città (come tu sai) molto nota.<sup>27</sup>

Si inizia poi a parlare delle misure dell'Inferno, discorso che viene però interrotto da una descrizione del sito stesso (ce ne sarà più d'una nel corso della prima parte del *Dialogo*), partendo dal Cocito e arrivando alla selva da cui Dante ha iniziato il suo viaggio.

Finita la sintesi della prima cantica della *Commedia*, Benivieni chiede al suo interlocutore dove sia collocato l'ingresso dell'Inferno e quest'ultimo risponde che la selva di cui parla Dante è fra il monte Miseno e Cuma, nei pressi di Pozzuoli.

*An.* La selua è o la finge essere tra monte Miseno et Cuma circa a Pozzuolo in su la marina, et sta in questa forma: la costa sua più alta, perché e' la pone montuosa, è dalla parte di leuante aequinoctiale, et calando uerso ponente termina a una ualle, onde surgono due monti, uno dilectevole a l'incontro di questa selua, che uiene a essere di uerso ponente, et un altro saluatico et alto, in su la mano sinistra, uerso el quale chi essendo nella ualle guardassi, guarderebbe a puncto uerso mezo di, et uerso la marina di quello lungo.

*Hie.* Piacemi; l'entrata?

*An.* L'entrata di questo suo inferno uiene a essere in su el predefecto monte, ciò è in su quello che io dico essere alla mano sinistra, et che io chiamo saluatico, nella costa su alto. Et sopra questa entrata o porta sono descritte quelle parole che lui recita in el principio del terzo canto d'inferno, ciò è: *Per me si ua nella città dolente*, etc.<sup>28</sup>

Manetti ritiene che Dante si sia basato sull'*Eneide* per la collocazione della porta dell'Inferno; inoltre, l'ultimo verso di *If* II, «intra per lo cammino alto e silvestro», indica secondo lui il monte «seluatico et alto» collocato sulla costa tra il monte Miseno e Cuma.

---

<sup>26</sup> G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello "Inferno" di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, a cura di N. ZINGARELLI, Città di Castello, Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1897, p. 39. Il curatore Nicola Zingarelli ha deciso di introdurre alcuni interventi sul testo originale riguardanti interpunzione, accenti, apostrofi, alcune maiuscole e minuscole e il corsivo per le citazioni dantesche. Ha invece deciso di mantenere la vocale *u* in luogo della consonante labiodentale *v*, scelta che seguirò anche io per le citazioni prese da tale testo.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 48.

C'è poi una breve digressione sul numero di cerchi in relazione al numero dei peccati capitali, dove Manetti spiega a Benivieni che i cerchi sono nove in quanto Dante include anche gli «Sciagurati che mai non fur uiui» e il Limbo. Inizia quindi una nuova sintesi della collocazione dei peccatori nell'Inferno dantesco. Concluso l'*excursus*, Benivieni riprende le parole di Manetti sulla profondità dell'Inferno, che misurerebbe quindi miglia 3.245,45 come il raggio terrestre, per poi chiedergli come giunge a questa conclusione. Manetti spiega quindi che per comprendere a pieno la *Commedia* dantesca è necessario conoscere l'*opera omnia* dell'autore. In particolare, in questo passaggio si fa riferimento al *Convivio*:

Quello che tu cerchi di sapere, ciò è onde io tragha che el semidiametro dello aggregato sia miglia tremila dugento quarantacinque et cinque undecimi dico che io lo tragho da l'auctore medesimo, el quale tiene in più luoghi del suo Conuiuio, che lo ambito o uero circonferenza, dello aggregato della acqua et della terra giri migla uentimila quattrocento.<sup>29</sup>

Viene poi citato come controprova della tesi dantesca il matematico Andalò del Negro (1260 – 1334), il quale eseguì studi sulla rilevazione della latitudine molto importanti per l'epoca e scrisse numerosi trattati di astronomia e astrologia (confronta in particolare l'opera *Astrolabium*, 1475).

La prossima domanda di Benivieni riguarda le distanze: nota infatti che nell'*Inferno* sono ravvisabili otto distanze e nove cerchi. La spiegazione è data dal fatto che V e VI cerchio sono sullo stesso livello, dunque non c'è distanza fra loro. Per calcolare tali distanze sarà sufficiente dividere il raggio terrestre (3.245,45 miglia) per otto, che è appunto il numero delle distanze. Avremo che ognuna misura miglia 405,68 (teniamo sempre presente che il quinto e il sesto cerchio sono collocati sulla medesima distanza). Manetti informa però Benivieni che dal VII all'VIII cerchio la distanza è di 730,23 miglia e, di conseguenza, quella dall'VIII al IX misura appena 81,13. Ricapitolando, abbiamo quindi che  $(405,68 \times 6) + 730,23 + 81,13 = 3.245,45$  miglia.

Per quanto riguarda il diametro della nona e della decima bolgia, l'autore concorda con Landino e calcola rispettivamente 7 miglia e 3,5 miglia (entrambi partono dai versi danteschi che, come già detto, ci informano che la circonferenza della nona bolgia è di miglia 22 e della decima è di miglia 11).

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 53-54.

Riparte poi dall'inizio, dal Limbo, per rispondere alla domanda di Benivieni riguardante la misura dei "pavimenti" infernali, ovverosia dello spazio calpestabile, o meglio ancora delle strade in cui i peccatori patiscono le loro pene. Tali traverse si restringono scendendo verso il centro universale, con qualche eccezione. La calle del Limbo è larga 87,5 miglia. Quella del secondo, ovvero il cerchio dei lussuriosi, misura miglia 75. La traversa del terzo 62,5 e quella del quarto 50 miglia. La palude del quinto e la calle cimiteriale del sesto misurano ognuna 37,5 miglia. Il settimo stima essere largo 75 miglia ed ognuno dei tre gironi ne misura 25. L'ottavo, che è il cerchio di Malebolge, è largo in tutto 16,5 miglia: Manetti precisa che Malebolge è «una valle tonda che inchiude in sé dieci fossoni, che circondano l'uno l'altro, pendendo sempre verso el mezo della ualle, che è uno pozzo assai largo et profondo», il pozzo dei giganti. La traversa di ogni bolgia è larga appena 1,75 miglia, tranne quella dell'ultima, in cui vengono puniti i falsari, che misura mezzo miglio; da quest'ultima al pozzo c'è una distanza di miglia 0,25: ecco quindi che  $(1,75 \times 9) + 0,5 + 0,25 = 16,5$  miglia. Il diametro dell'VIII cerchio misura 35 miglia, che si ottiene moltiplicando 16,5 per due e aggiungendo il diametro del pozzo, che è di 2 miglia. Il IX e ultimo cerchio, «che si può più tosto dire puncto che cerchio»<sup>30</sup>, ha il diametro della più grande delle quattro sfere, quindi 4.000 braccia, e la traversa misura 1,33 periodico. La più piccola delle quattro sfere coincide con il centro universale. A questo punto Benivieni interroga Manetti sulle misure dei giganti, di Lucifero e delle sferette di ghiaccio. Questa parte viene prima spiegata profusamente partendo da *If XXXI* 58-60 e poi così riassunta:

*An.* Abbiamo adunque tutto quello che noi cerchiamo circa a queste misure, ciò è la grandezza de' Giganti, de' quali noi diciamo, pigliando la misura d'uno commune, che sia braccia 44 et qualche cosa più; la grandezza di Lucifero, che la facciamo braccia dumila; el diametro della minore speretta, che la ragioniamo braccia mille; quello della seconda, che noi diciamo che girando per tutto intera aggiugnerebbe alla altezza di Lucifero, che lo facciamo braccia dumila. Quello della terza, che essendo anchora lei intera per tutto sarebbe braccia tremila, et quello ultimamente della quarta, che secondo la medesima consideratione uerrebbe a essere braccia quattromila, quando anchora lei fussi solida et intera per tutto. Questo è quanto io credo che ci restassi a dire di queste sperette, di Lucifero et de' Giganti. Ma queste sperette tu le intenderai meglio quando tu harai visto el disegno.<sup>31</sup>

I ragionamenti fatti per arrivare a queste misure coincidono con quelli fatti da Landino, dunque non vale la pena ripeterli. Segue una nuova descrizione (la terza) del

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 74.

cammino dantesco, a conclusione della quale viene presentato un primo disegno, che Benivieni sottintende essere stato realizzato da Manetti e che rappresenta l'Inferno con i suoi cerchi.

Benivieni torna ora sull'ingresso dell'Inferno, chiedendo al suo interlocutore se quella presso Cuma sia l'unica porta e se tutti i dannati debbano attraversare il fiume Acheronte. Manetti risponde in maniera affermativa a entrambe le domande e, per confermare la seconda, rimanda a *If* III 106-111:

Poi si ritrasser tutte quante insieme,  
forte piangendo, a la riva malvagia  
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.  
Caron dimonio, con occhi di bragia  
loro accennando, tutte le raccoglie;  
batte col remo qualunque s'adagia.

Tornando alle misure infernali, Manetti spiega che se la Terra fosse divisibile in sezioni l'Inferno occuperebbe  $\frac{1}{6}$  del globo terrestre. Il vano infernale avrebbe quindi due "diametri": uno (AB) coincide col raggio terrestre e misura 3.245,45 miglia; l'altro (CD) invece coincide con l'arco e misura 3.400 miglia (per l'esattezza 3.398,62).

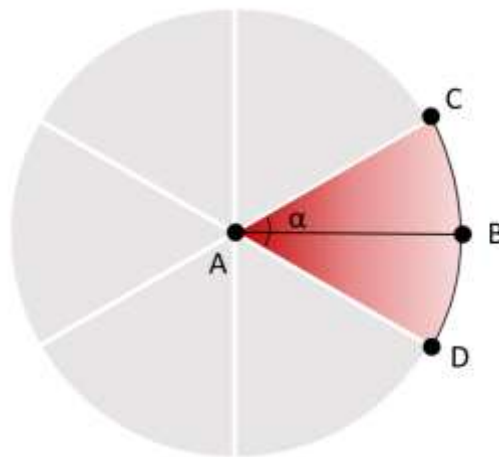


Figura 19 – I due "diametri" individuati da Manetti e Benivieni

Per giungere a questi dati è sufficiente applicare qualche formula geometrica, tenendo presente che l'angolo  $\alpha$  misura  $60^\circ$  dal momento che l'Inferno corrisponde a  $\frac{1}{6}$  della circonferenza totale.

- Lunghezza della circonferenza:  $C = 2\pi r \rightarrow C = 2\pi 3245,45 = 20.391,76$  miglia
- Lunghezza dell'arco:  $CD = \frac{C \times \alpha}{360} \rightarrow CD = \frac{20.391,76 \times 60}{360} = 3.398,62$  miglia.

Volendo usare un'unità di misura attuale diremo che  $AB = 5.366,69$  chilometri e  $CD = 5.619,98$  chilometri. Una singola distanza misura invece  $670,83$  chilometri. La traversa del Limbo misura  $144,69$  chilometri mentre quella del IX cerchio ne misura al massimo  $2,19$ .

La successiva domanda riguarda la posizione dell'Inferno rispetto a Gerusalemme. Manetti spiega che il fatto è ricavabile dall'opera stessa e cita prima *If XXXIV 112-15*<sup>32</sup> e poi *Pg II 1-3*:

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto  
lo cui meridian cerchio coverchia  
Ierusalèm col suo più alto punto.

Sul perché la posizione dell'Inferno sia questa, il matematico spiega che le possibilità sono molteplici, ma la più probabile riguarda la centralità di Gerusalemme rispetto alla terra abitabile e alla cristianità.

A conclusione di questa prima parte vengono preannunciati i sei disegni protagonisti della seconda; è infine presente l'ultima sintesi del viaggio dantesco negli inferi, che vale la pena riportare nella sezione Documenti del presente elaborato in quanto contiene tutti i dati fino ad ora citati collocati nel giusto contesto.

## 2.2 La seconda parte del *Dialogo*

Gli interlocutori di Girolamo Benivieni nella seconda parte sono Antonio Migliorotti e l'umanista Francesco da Meleto. Le prime pagine annunciano la morte di Antonio Manetti e Benivieni spiega che, per rendere chiara la spiegazione sulle misure dell'Inferno dantesco, sono necessarie sei illustrazioni. La prima rappresenta la Terra intera con il settore corrispondente al vano infernale. Agli apici sono presenti Gerusalemme e il monte del Purgatorio. Il secondo disegno rappresenta una sezione dell'Inferno, in cui sono presenti tutti i cerchi e le loro traverse.

---

<sup>32</sup> «E sè or sotto l'emisperio giunto / ch'è contraposto a quel che la gran secca / coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto / fu l'uom che nacque e visse senza pecca».



Figura 20 – Girolamo Benivieni, Rappresentazione del cono infernale rispetto alla Terra, 1506, illustrazione tratta dall'ed. di Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1987

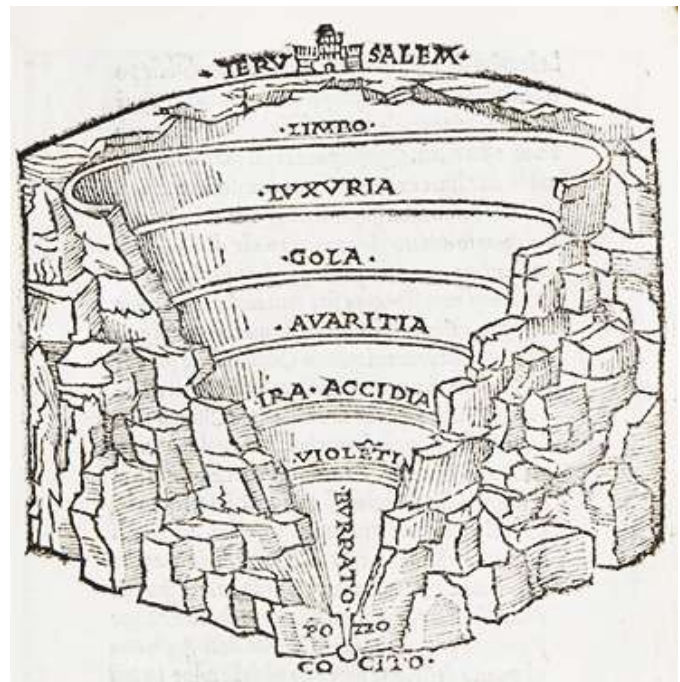


Figura 21 – Girolamo Benivieni, La voragine infernale con le sue suddivisioni, 1506, illustrazione tratta dall'ed. di Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1987

Gli ultimi quattro disegni sono a sé stanti perché rappresentano ognuno una porzione del cono infernale: è interessante notare come in ognuno di questi quattro disegni siano segnate sia le misure delle calli, sia quelle delle distanze fra un cerchio e l'altro. Di queste ultime quattro illustrazioni, la prima contiene tutta la zona che va dalla crosta terrestre alle mura della città di Dite, includendo quindi anche la «cauerna delli Scia-gurati che mai non fur uiui»<sup>33</sup>. La seconda zona rappresentata va dalle mura di Dite incluse fino all'VIII cerchio, ossia Malebolge. La terza zona rappresenta l'intero ottavo cerchio e il pozzo dei giganti. Infine, l'ultimo disegno abbraccia la restante parte dell'Inferno dantesco: le quattro sferette sono rappresentate per intero, in modo da far capire le misure delle stesse e di Luciferò, che è ovviamente posto al centro della sua «tomba», la quale coincide con il centro universale.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 131.

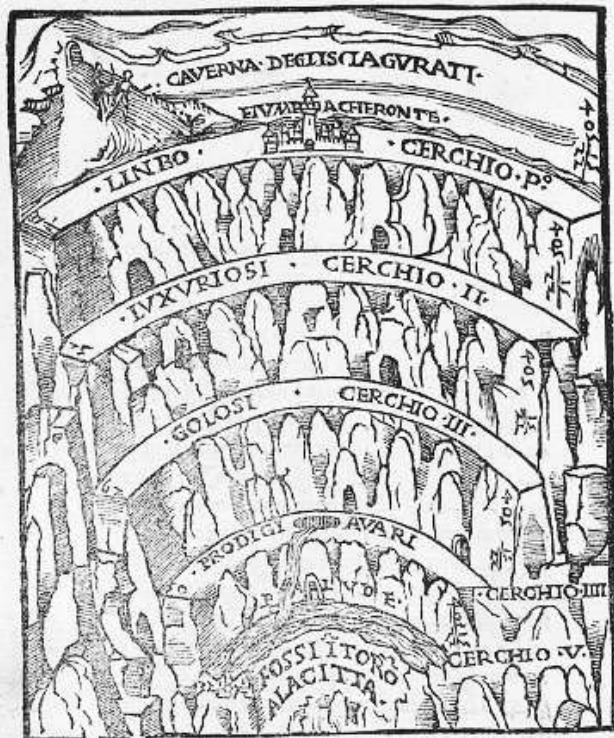


Figura 22 – Girolamo Benivieni, Cerchi I-V, 1506, illustrazione tratta dall'ed. di Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1987

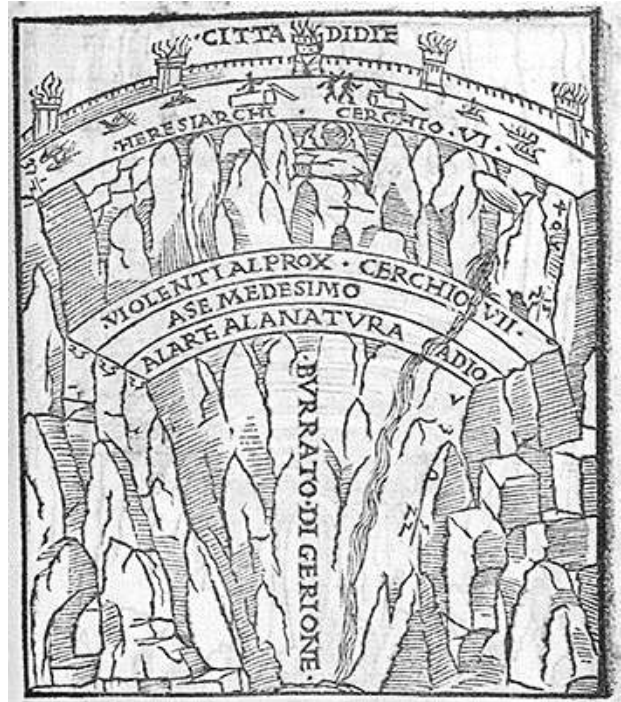


Figura 23 – Girolamo Benivieni, Cerchi VI-VII e il Burrato di Gerione, 1506, illustrazione tratta dall'ed. di Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1987

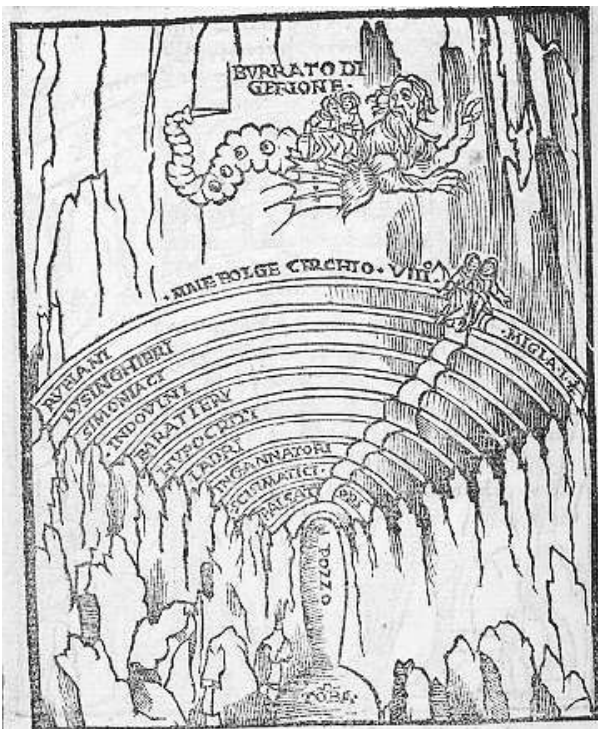


Figura 24 – Girolamo Benivieni, Gerione, Malebolge e il pozzo dei giganti, 1506, illustrazione tratta dall'ed. di Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1987

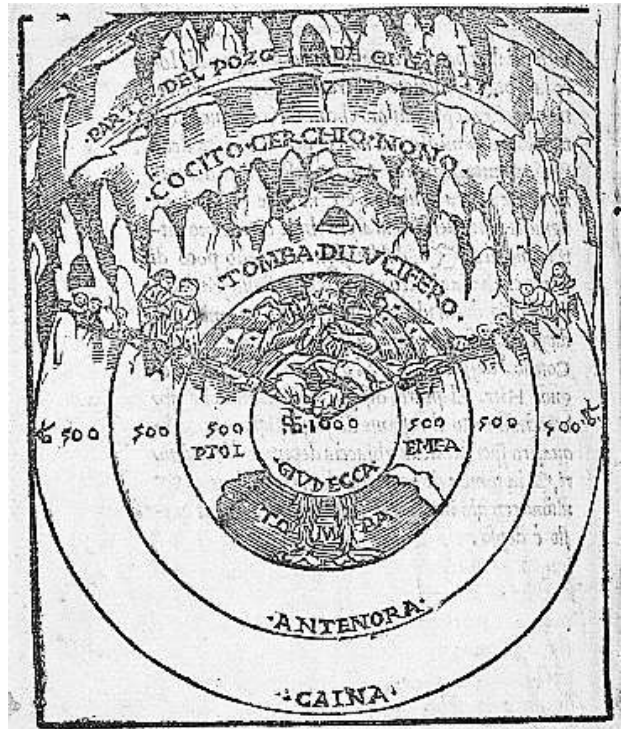


Figura 25 – Girolamo Benivieni, Cerchio IX e la Tomba di Lucifero, 1506, illustrazione tratta dall'ed. di Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1987

Il *Dialogo* si avvia verso la fine, con Benivieni che spiega la necessità dei disegni per far capire ai lettori la forma e l'ordine del sito infernale; l'autore si ripropone di dare le sei illustrazioni in mano a un miniatore al fine di dar loro una «buona forma».

Lamenta poi la scelta di Cristoforo Landino, il quale ha deciso di punire nella palude Stigia, assieme a iracondi e accidiosi, anche i superbi e gli invidiosi, nonostante Dante non ne abbia mai fatto menzione. Infine, Benivieni torna sull'ingresso dell'Inferno, che ormai sostiene a sua volta essere posto nei pressi di Cuma.

L'edizione del 1506 contenente il *Dialogo* esce in un momento in cui Firenze è da poco venuta a conoscenza delle scoperte riguardanti il Nuovo Mondo grazie ad Amerigo Vespucci (1451 – 1512) e alla sua *Lettera delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi* (1504), conosciuta anche col nome di *Lettera al Soderini*. Tuttavia

[...] the nature of the relationship between Dante's fiction and the truth of Ptolemaic cartographic science and the new discoveries remains unresolved in Benivieni's exposition and illustration of Manetti's ideas.<sup>34</sup>

Tale mancanza di decisione è una chiara avvisaglia delle tensioni che all'epoca iniziavano a emergere fra la visione letteraria e quella scientifica della realtà.

### 2.3 L'insuccesso dell'edizione giuntina del 1506

Come già detto la *Commedia* curata da Benivieni e completa sia del *Dialogo* che del *Cantico in laude di Dante* esce per i tipi dei Giunti per la prima volta nel 1506. Tale edizione

[...] era stata provocata dallo scandalo, che poco prima, nel 1502, aveva suscitato quella apparsa a Venezia, nei nuovi tipi corsivi di Aldo Manuzio e a cura del gentiluomo veneziano Pietro Bembo, edizione in cui l'opera di Dante aveva perso il suo titolo tradizionale, *Commedia*, e assunto il nuovo titolo, proprio piuttosto di una raccolta lirica che di un poema, *Le terze rime di Dante*, e in cui il testo era stato radicalmente restaurato a paragone delle stampe precedenti e liberato della compagnia, che in quelle stampe era diventata normale, del commento che Cristoforo Landino aveva prodotto nel 1481 a gloria, insieme, di Dante e di Firenze.<sup>35</sup>

Dopo la cura dei *Rerum vulgarij fragmenta* petrarcheschi, usciti nel 1501, Bembo si dedica al grande capolavoro dantesco, grazie alla possibilità di accedere a una fonte

---

<sup>34</sup> CACHEY JR. T. J., *Maps and Literature in Renaissance Italy*, in (a cura di.) D. WOODWARD, *The History of Cartography*, III, 2007, Chicago, University of Chicago Press, p. 454.

<sup>35</sup> DIONISOTTI C., *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1980, p. 253.

preziosa: il codice della *Commedia* donato da Boccaccio a Petrarca e presente nella ricchissima biblioteca del padre Bernardo. Da questo codice, individuato nel Vat. Lat. 3199, Pietro Bembo allestì una copia di sua mano, l'attuale Vat. Lat. 3197. Bembo – un non-fiorentino – decreta con questa edizione una spaccatura nel solco della tradizione della stampa della *Commedia* già a partire dal titolo e ancor più con la scelta di togliere il commento di Cristoforo Landino, che si era imposto come inscindibile accompagnatore del testo dantesco a partire dalla prima edizione fiorentina del 1481. Il testo di Dante viene rivoluzionato anche nel formato: tascabile, *mise en page* dagli ampi margini e soppressione degli apparati storico-filologici e della lezione interpretativa. Una rivoluzione resa possibile anche dagli interventi di Bembo sull'interpunzione, sull'ortografia, sugli accenti. Abolisce le abbreviazioni e ridona al testo un timbro trecentesco.

Questa rottura della tradizione incontra subito vivaci opposizioni: Firenze reagisce infatti alla “provocazione” e oppone in aperta polemica all'aldina del 1502 l'edizione giuntina del 1506: tuttavia, nonostante Benivieni fosse il «maggior poeta in volgare che a Firenze fosse rimasto»<sup>36</sup>, testimone della gloriosa età laurenziana, e nonostante egli anteponesse al testo dantesco un capitolo in terza rima e uno studio sulle misure infernali, il *sacro poema* nella versione di Bembo si impone affermando la linea di riforma della lingua volgare e conquistando i lettori per la bellezza dell'edizione. La *Commedia* curata da Benivieni sotto l'aspetto linguistico non riesce a fornire una risposta adeguata: respinge infatti le novità testuali dell'aldina pur allontanandosi a sua volta dal testo tradizionale. Dionisotti<sup>37</sup> non imputa la colpa di questo insuccesso a Benivieni: Firenze a quel tempo e negli anni avvenire era impreparata ad affrontare la questione della lingua in riferimento al testo dantesco, sostenuta invece con profitto in altre città della penisola italiana. È significativo il fatto che a Firenze non sia apparsa nessuna edizione della *Commedia* fra il 1481 e il 1595, se non quella giuntina del 1506 (ristampata nel 1519) e quella col commento di Buonanni all'*Inferno* del 1572.

---

<sup>36</sup> DIONISOTTI C., *Dante nel Quattrocento* in *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. II, 1963-1971, a cura di V. FERA, T. BASILE e S. VILLARI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, p. 211.

<sup>37</sup> *Ivi* (cfr.), p. 212.

## Capitolo IV

### *Del sito, forma e misura dello Inferno* di Pierfrancesco Giambullari

#### 1. La vita e le opere di Pierfrancesco Giambullari

Storico e letterato, Giambullari nasce a Firenze nel 1495, dove morirà nel 1555. Profondo conoscitore delle lingue greca e latina, scriveva anche in ebraico e caldaico. Del giovane Giambullari resta poco: si sa che ha fatto parte dell'Accademia Fiorentina e che è stato il primo custode della Biblioteca Laurenziana. Grazie ai suoi scritti viene elogiato come riformatore della lingua.

Fu poeta di versi amorosi e canti carnascialeschi; nel 1544 scrisse il trattatello *Del sito, forma e misura dello Inferno di Dante*; qualche anno dopo espose davanti ai colleghi eruditi dell'Accademia Fiorentina varie lezioni dantesche, al riguardo aveva cominciato, fin dal 1538, un commento alla *Commedia* – ormai perduto – rimasto interrotto ai primi canti del *Purgatorio*. Con quest'opera egli inaugura «una stagione tra le più dense che l'esegesi dantesca abbia avuto: quella che si sviluppò nei circoli accademici fiorentini dal 1540 al 1580 circa, ed ebbe per carattere primo un totale abbandono alla lezione morale, dottrinale e formale della *Commedia*». <sup>38</sup> Nel 1546, in opposizione a chi sosteneva che la lingua fiorentina nascesse da una corruzione del latino, sostenne curiosamente la derivazione di questa dalla lingua etrusca, la quale a sua volta proveniva dall'ebraico e dall'armeno. A parte ciò, nel 1551 egli scrisse la prima grammatica della lingua fiorentina, *Della lingua che si parla e scrive in Firenze*. La sua opera più nota e incompiuta, *l'Historia dell'Europa*, pubblicata a Firenze nel 1546, racconta in sette libri i fatti avvenuti tra l'887 e il 947: tale opera è il primo testo di storia generale in lingua italiana. Per l'idea e la materia di studio egli attinse all'*Antapodosis* di Liutprando, ma spostò il luogo del racconto dall'Italia alla Germania. Si avvale anche di molte altre fonti, sia italiane che straniere, selezionando ogni informazione con criterio e tenendo in grande considerazione la cronologia e la geografia. Tuttavia, talvolta Giambullari cede il passo alla fantasia, descrivendo gli avvenimenti in maniera originale e non credibile.

---

<sup>38</sup> *Enciclopedia Dantesca*, voce *Pier Francesco Giambullari*, a cura di G. MALLACURATI, versione online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-giambullari\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-giambullari_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

## 2. Del sito, forma e misura dello Inferno di Dante

Il trattato comincia con un avvertimento: Dante scrive la *Commedia* talvolta come poeta, talvolta come filosofo. In qualità di poeta, e ispirandosi a Omero e Virgilio, egli descrive il luogo, il quale è ovviamente frutto di fantasia. Come filosofo egli descrive il viaggio, il quale è l'esito di una profonda contemplazione.

Si passa poi al vero e proprio oggetto dello studio: le misure del sito infernale. Il diametro della Terra misura, in accordo con Dante e con gli studiosi che hanno preceduto Giambullari, 6.500 miglia. Dal momento che la voragine infernale arriva fino al centro della Terra, si può facilmente intuire che la profondità di essa sia di 3.250 miglia fiorentine. Infine, la circonferenza terrestre misura 20.428,57 miglia.

Posta esattamente sopra il sito infernale c'è Gerusalemme: immaginando di tracciare una linea che partendo da questa città e passando attraverso il centro terrestre arrivi fino all'emisfero opposto, toccheremmo le sponde del monte Purgatorio. Tale corda prende il nome di Linea della Certezza e i due estremi saranno A (Gerusalemme) e B (Purgatorio). Da A si deve tracciare un'ulteriore linea verso est lunga 1.702,38 miglia e ivi segnare il punto C. Poi se ne tratterà un'altra della medesima dimensione ma verso ovest e si scriverà la lettera D. L'arco così ottenuto misura 3.404,76 miglia e costituisce

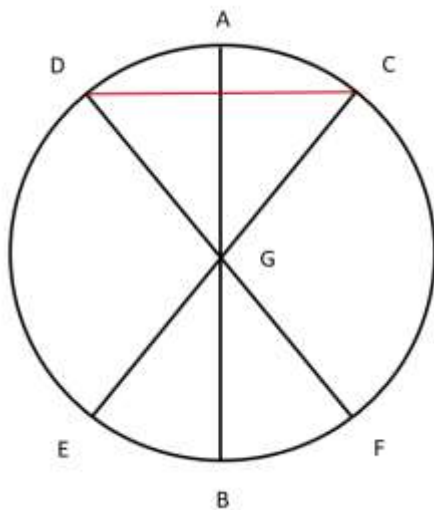


Figura 26 – Schema della Terra secondo Giambullari

la sesta parte della circonferenza terrestre, ovvero la larghezza massima della voragine infernale. E infatti  $20.428,57 \div 6 = 3.404,76$ . A questo punto bisogna seguire lo stesso procedimento anche nell'emisfero delle acque: partendo da B si tratteranno quindi due punti opposti, E e F. Il centro della Terra è segnato con la lettera G.

Giambullari ci presenta un disegno simile a quello che ho rappresentato qui e riporta la seguente didascalia riassuntiva di quanto appena detto:

- DCFE: Cerchio del Mondo (20.428,57 miglia)
- G: Centro del Mondo

- AB: Linea della Certezza (6.500 miglia)
- DAC: Arco del Mondo (3.404,76 miglia)
- DGC: Triangolo dell'Inferno
- DC: Corda della base infernale (3.250 miglia).

Tolta la Linea della Certezza avremo così due triangoli opposti e uniti al centro tramite i rispettivi vertici: essi però non sono propriamente triangoli, bensì «piramidi tonde»<sup>39</sup> in quanto hanno lunghezza, larghezza e profondità.

Partendo dal presupposto che i lati del cono abbiano la stessa misura della corda, ovvero 3.250 miglia, Giambullari calcola che la circonferenza della sbocatura dell'Inferno debba misurare 10.214,28 miglia.

Detto questo, passa a descrivere la forma del sito: intanto precisa che Dante stesso in *If IX* lo descrive come una «conca» mentre Manetti parla di anfiteatro senza piazza e che si restringe verso il centro. Giambullari definisce quindi la voragine «cartoccio» per evidenziare la forma a cono.

L'altezza del «cartoccio» viene divisa in nove cerchi, ma otto distanze soltanto perché il quinto e il sesto cerchio sono collocati sul medesimo piano. Le distanze sono tutte l'ottava parte del raggio, ossia 406,25 miglia, eccetto le ultime due che assieme misurano sì 812,50 miglia ma che hanno dimensioni diverse fra loro e rispetto alle altre.

Giambullari fa poi una breve panoramica del viaggio dantesco con particolare attenzione alla cronologia dei fatti.



Figura 27 – Pier Francesco Giambullari, *La Terra con l'Inferno e il Purgatorio*, illustrazione tratta dall'ed. di Neri Dortelata, 1544

<sup>39</sup> Pier Francesco Giambullari, *Il sito, la forma, et le misvre dello Inferno di Dante*, Firenze, Neri Dortelata, 1544, p. 16. Farò riferimento a questo testo, letto in digitale tramite Google Libri (url abbreviato: <http://tiny.cc/xlda5y>), per tutto il presente capitolo.

Torna alle misure partendo dalla «caverna» in cui è situata la Porta dell'Inferno e dove scorre l'Acheronte. Tale enorme caverna è posta nella «falda del terreno» che chiude e copre il sito infernale. Essa non gira intorno alla voragine ma si estende solo in lunghezza, dalla Porta al fiume, e la distanza dalla faccia della Terra è di circa 200 miglia («ella sia circa al mezzo della altezza, che si fa da la Terra a 'l Limbo»). Qui sono collocati gli ignavi.

L'autore specifica a questo punto che Dante quando parla di cerchi non intende solo lo spazio in cui sostano le anime ma anche la distanza da balzo a balzo: tutto questo insieme misura 406,25 miglia.

Il I cerchio dista dalla crosta terrestre 406,25 miglia, dal centro 2.843,75 e ha una

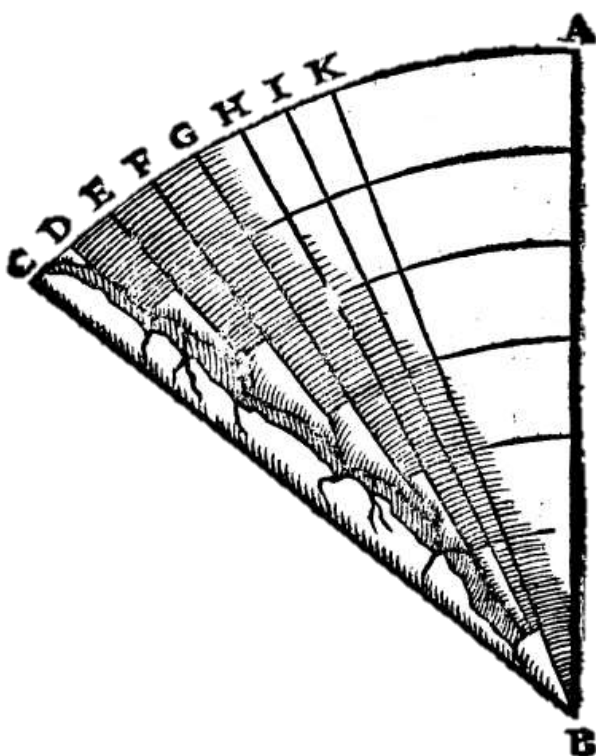


Figura 28 – Pier Francesco Giambullari, *Le distanze*, illustrazione tratta dall'ed. di Neri Dortelata, 1544

circonferenza interna di 8.337,5. Il piano che va dalla caverna al limite interno del cerchio, ossia il «vano donde si scende a lo altro Cerchio», è largo 87,5 miglia. Il diametro di tale primo cerchio è di 2.668,75 miglia mentre la circonferenza esterna è di 8.387,5 miglia.

L'autore passa ora a descrivere le misure delle traverse (o pavimenti), seguendo la teoria illustrata da Manetti. Prima di tutto si segna un punto A nell'arco che chiude la voragine, in corrispondenza della Linea della Certezza (AB), quindi si indicherà un punto C

all'altezza dell'ingresso dell'Inferno. Ne verranno tracciati poi altri sette, così da ottenere otto spazi, in quanto tali sono le distanze, e ogni punto disterà dal precedente 100 miglia. Dopodiché si tracceranno le linee che uniranno i punti trovati al centro e altre, orizzontali, che evidenzieranno la profondità dei vari cerchi. In questo modo troviamo che il II cerchio disterà 200 miglia dal «fianco del Triangolo», il III 300 e così via. Tale

calcolo gli è sufficiente per stabilire che ogni pavimento è minore del precedente di 12,5 miglia, nonostante non possa essere utilizzato per tutto il sito.

Il II cerchio dista ovviamente dal primo 406,25 miglia e dalla crosta terrestre 812,5 miglia;<sup>40</sup> dal centro dista 2.437,5 miglia. Il diametro è di 2.287,5 miglia e la circonferenza esterna misura 7.189,28. Sapendo che la traversa è di miglia 75, possiamo calcolare il diametro della parte vuota centrale che è di 2.136,5. La circonferenza interna del II cerchio misurerà infine 6.717,85 miglia.

A questo punto Giambullari spiega che per scendere da cerchio a cerchio Dante e Virgilio utilizzano delle scale «appiccate» agli scogli con una piccola sporgenza e che tali scale costeggiano la ripa tutt'intorno alla voragine. Esse sono come le strade che molte volte si vedono nelle Alpi, nella «falda di qualche Monte».

Il III cerchio dista dalla faccia della Terra miglia 1.218,75 e dal centro 2.031,25. Il diametro è di 1.791,25, la circonferenza esterna misura 5.615,35 miglia; la traversa è larga 62 miglia, quindi il diametro del vuoto centrale è di 1.666,25 miglia. La circonferenza interna misura 5.236,78 miglia.

Il IV cerchio è nel mezzo fra la crosta terrestre e il centro, dunque si trova a miglia 1.625. Il diametro misura 1.325 e la circonferenza esterna 4.164,28; la traversa è di 50 miglia, il diametro del burrone è di 1.225 e la circonferenza interna misura 3.850 miglia.

Giambullari a questo punto fa una digressione sulla direzione tenuta da Dante e Virgilio durante il viaggio: dall'entrata fino all'ottavo cerchio essi tengono la destra mentre da quel punto al centro cambiano direzione e scendono mantenendo la sinistra.

La V distanza, in cui troviamo la palude Stigia, dista dalla faccia della Terra 2.031,25 miglia e dal centro 1.218,75 miglia. Il diametro massimo misura 918,75 e la circonferenza esterna misura 2.887,5 miglia. Questo piano si divide nel V e nel VI cerchio: il V ha il pavimento largo 75 miglia e gira attorno alla città di Dite, che è posta al centro; il VI cerchio ospita la città di Dite con le sue mura infuocate. Quest'ultimo ha la circonferenza esterna di 2.563,28 miglia e il diametro ne misura 807. La traversa occupa 37,5 miglia e la circonferenza interna è di 2.180,71. Il diametro della sboccatura a questo punto è di 693,75 miglia.

---

<sup>40</sup> Nel testo leggiamo 806,5 miglia, sicuramente si tratta di un refuso.

Un'altra digressione serve a elencare i personaggi che Dante ha messo al principio dei cerchi per «spaventar chi laggiù discende»: Caronte, Minosse, Cerbero, Pluto, Fleghias, le Furie, il Minotauro, Gerione e infine i giganti.

Il VII cerchio ha la traversa di 37 miglia, dista dalla faccia della Terra 2.437,5 miglia e dal centro 812,5. Il diametro maggiore misura 462,5 e la circonferenza esterna 1.453,57 miglia. Dal settimo cerchio alla fine delle bolge c'è una distanza di 810 miglia. Giambullari qui specifica che il settimo cerchio è diviso in tre gironi:

Nel primo de' quali appié dalla ripa, che è una foşa di sangue, bollono i violenti al probimo, sommersi dentro di quella chi piú chi meno, secondo il merito della loro colpa. [...] Nel secondo girone del settimo Cerchio, non è altro che un bosco foltißimo, dentro al quale si puniscono le Anime de' violenti a se steßi, o nella Vita, o nella Roba: perché que' primi diventano pruni, & sono pasciuti poi dalle Arpie; questi ultimi lacerati sono, & ismembrati da' Cani [...]. Et nel Terzo & Vltimo Girone, che è una Campagna di Rena arsiccia, in su la quale piovono continuamente fiamelle di Fuoco, sono l'Anime de' volenti a Dio, che giaciono in su l'Arena; l'Anime de' Violenti alla Natura, che girano in torno; & l'Anime de' Violenti all'Arte, altrimenti detti Vfurai, che stanno sempre a sedere.

A questo punto l'autore inserisce un disegno per illustrare i cerchi finora descritti.

- AB: superficie terrestre
- CD: I cerchio (Limbo)
- EF: II cerchio (lussuriosi)
- GH: III cerchio (golosi)
- IK: IV cerchio (avarì e prodighi)
- LM: V-VI cerchio (irosi, accidiosi, eretici)
- NO: VII cerchio (violentì contro il prossimo, suicidi, violenti contro Dio, natura e arte)

Le linee che interrompono i semicerchi rappresentano le scale che consentono il passaggio da un cerchio all'altro.

Riassume quindi quanto detto fino a ora: dalla sboccatura dell'Inferno all'estremità della Linea della Certezza corrono 1.702,38 miglia e, partendo dall'Arco del Mondo, per trovare la larghezza dei pavimenti è necessario tracciare una linea dal centro ogni 100 miglia; V e VI cerchio sono collocati nella medesima distanza e occupano insieme 300

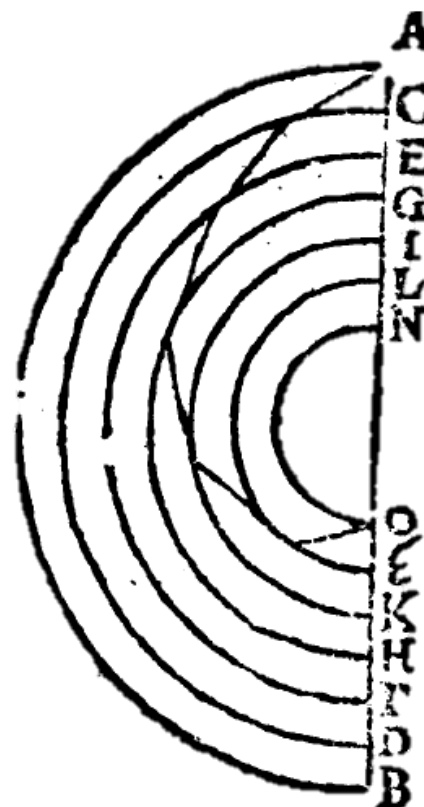


Figura 29 – Pier Francesco Giambullari, I cerchio, illustrazione tratta dall'ed. di Neri Dortelata, 1544

miglia. La medesima misura occupa anche il VII cerchio, dunque fino ad ora sono state consumate 1.000 miglia delle 1.702,38 disponibili. Giambullari nota una divergenza fra i suoi studi e quelli fatti da Manetti: secondo quest'ultimo infatti il raggio terrestre misura 3.245,45 miglia, ossia 4,55 miglia in meno rispetto alle 3.250 miglia calcolate da Giambullari. Allo stesso modo anche l'Arco del Mondo è diverso e misura esattamente 1.700 miglia, cioè 2,38 miglia in meno rispetto alle 1.702,38 dell'autore. Di conseguenza può spartire le 700 miglia restanti tra le prime nove bolge di Malebolge ( $70 \times 9 = 630$ ), la decima (20 miglia), lo spazio tra l'ultima bolgia e il Pozzo (10 miglia) e infine il raggio del Pozzo stesso (40 miglia). L'autore a questo punto non ci dice come spartire le miglia in più da lui supposte ma, anzi, spiega attraverso alcuni calcoli come anche la teoria di Manetti sia corretta.

Arriviamo ora alle misure del Burrato di Gerione e di Malebolge. La bocca del Burrato ha una circonferenza di 892,14 miglia e la sua traversa è larga 312,5 miglia; la profondità, dalla sboccatura del Burrato a Malebolge, è di miglia 810; la circonferenza della traversa su cui Gerione posa Dante e Virgilio misura 110 miglia con un diametro di 35. Dall'ingresso di Malebolge alla faccia della Terra ci sono 3.247,5 miglia, e fino al centro del mondo ci sono 2,5 miglia. La profondità di Malebolge è di 1 miglio e 2.970 braccia, ossia, spiega Giambullari, 5.970 braccia fiorentine. Dividendo tale cifra per il numero delle bolge otteniamo che ognuna è profonda 597 braccia (595 se si considera lo spazio fra bolgia e bolgia). Vediamo ora le misure delle bolge nello specifico:

<b>Bolgia</b>	<b>Diametro</b>	<b>Circonferenza</b>	<b>Traversa</b>
1. Ruffiani	35 miglia	110 miglia	1,75 miglia
2. Adulatori e lusinghieri	31,5 miglia	99 miglia	1,75 miglia
3. Simoniaci	28 miglia	88 miglia	1,75 miglia
4. Indovini	24,5 miglia	77 miglia	1,75 miglia
5. Barattieri	21 miglia	66 miglia	1,75 miglia
6. Ipocriti	17,5 miglia	55 miglia	1,75 miglia
7. Ladri	14 miglia	44 miglia	1,75 miglia
8. Ingannatori	10,5 miglia	33 miglia	1,75 miglia
9. Scismatici	7 miglia	22 miglia	1,75 miglia
10. Falsari e alchimisti	3,5 miglia	11 miglia	0,5 miglia

Per misurare la larghezza delle prime nove traverse Giambullari segue questo calcolo: il diametro di ogni bolgia è minore del precedente di 3,5 miglia. Poiché il diametro divide – idealmente – il cerchio in due parti uguali, le 3,5 miglia di scarto andranno

divise per due e avremo così le 1,75 miglia delle traverse. La decima bolgia è invece larga mezzo miglio, come dice lo stesso Poeta in *If* XXX 87 («e men d'un mezzo di traverso non ci ha»).

Tra l'ultima bolgia e il Pozzo c'è uno spazio che ha una circonferenza di 7,85 miglia, un diametro di 2,5 miglia e la traversa di un quarto di miglio. È lontano 3.249 miglia e 1.470 braccia dall'ingresso dell'Inferno e solo 1.530 braccia dal centro della Terra. La sbocatura del Pozzo ha un diametro di 2 miglia e una circonferenza di 6,28 miglia.

Passa poi alla misura dei giganti e di Lucifero, partendo ovviamente dalla pigna di San Pietro, alta 5,5 braccia. Giambullari fa notare che Dante parla di «faccia», non di «testa», ed è diverso: il rapporto fra testa e corpo è di 8 a 1, invece quello fra viso e corpo è di 10 a 1. Quindi bisognerà moltiplicare 5,5 braccia per 10, ottenendo che un gigante è alto in media 55 braccia fiorentine (diciamo “in media” perché, così come gli uomini, anche i giganti hanno altezze diverse: qui ci si basa sull'altezza di Anteo). Il Pozzo dei giganti, dal momento che essi sporgono di circa mezza persona, sarà profondo poco più di 27,5 braccia. Lucifero è ovviamente ben più grande di un gigante, come ormai sappiamo: poiché un uomo è alto 3 braccia e un gigante 55, diremo che l'uomo comune sta 18,3 volte in un gigante. A questo punto, seguendo Dante, possiamo dire che un braccio di Lucifero è almeno 18,3 volte maggiore rispetto a un gigante: lasciando per un attimo il decimale da parte, avremo che gli arti superiori di Lucifero misurano 990 braccia l'uno. Un braccio corrisponde a  $\frac{1}{3}$  dell'altezza di un uomo, quindi  $990 \times 3 = 2.970$ . Giambullari riprende i decimi tralasciati nelle righe precedenti e arrotonda 3.000 braccia, precisando che volendo fare un calcolo esatto ne uscirebbero 3.025 braccia.

L'autore espone ora alcune considerazioni sull'approssimazione delle ultime misure: spiega infatti che la pigna di San Pietro potrebbe essere leggermente più piccola delle 5,5 braccia citate da Manetti; la faccia del gigante forse non è grande proprio quanto la pigna, tant'è che Dante dice «la faccia sua mi pareva lunga e grossa / come la pigna di San Pietro a Roma»; l'autore potrebbe infine non essere veramente alto 3 braccia ma un po' di meno. Dunque, 3.000 braccia è l'altezza più corretta.

L'ultima parte riguarda la Giudecca. Dal momento che Lucifero sporge dalla Giudecca da metà petto in su ( $\frac{1}{4}$  dell'intera altezza, ossia 750 braccia), possiamo facilmente

intendere che essa occupa in tutto (considerando entrambe le metà della sfera)  $\frac{2}{4}$  dell'intero corpo del Principe infernale, quindi 1.500 braccia. La circonferenza della Giudecca è di 4.714 braccia.

Infine, c'è un piccolo accenno all'altezza del Purgatorio, il quale ovviamente, essendosi formato dalla porzione di terra che si è ritirata alla caduta di Lucifero, misura 3.250 miglia.

Riporto a chiusura di questo capitolo la tabella che Giambullari ha creato per riassumere le varie distanze.

<b>Distanza</b>	<b>Misura</b>
Da Gerusalemme al Limbo	406,25 miglia
Dal Limbo ai lussuriosi	406,25 miglia
Dai lussuriosi ai golosi	406,25 miglia
Dai golosi agli avari	406,25 miglia
Dagli avari alla città di Dite	406,25 miglia
Dalla città di Dite ai violenti	406,25 miglia
Malebolge <sup>41</sup>	810 miglia
Dall'ultima bolgia al Pozzo	1 miglio e 2.970 braccia
Dal Pozzo alla ghiaccia	30 braccia
Dalla ghiaccia alla Giudecca	750 braccia
Dalla Giudecca al Centro della Terra	750 braccia

La somma totale è di 3.250 miglia, ossia il raggio della Terra.

### 3. Pierfrancesco Giambullari, Neri Dortelata e la lettura di Dante<sup>42</sup>

Su Neri Dortelata non si hanno notizie biografiche: il cognome Dortelata è quasi sicuramente uno pseudonimo poiché non compare in alcun documento e alcuni studiosi l'hanno identificato con Giambullari stesso, in quanto egli sostiene una riforma ortografica molto simile a quella di Dortelata, usando addirittura gli stessi esempi, ma non vi è alcuna certezza a riguardo.

A prescindere dall'identificazione, Dortelata ha curato l'edizione a stampa del commento *Sopra lo amore o ver Convito di Platone* di Marsilio Ficino (nella versione in

<sup>41</sup> Nel testo leggiamo «da violenti ala più alta Bolgia» e «da la detta Bolgia al Pozzo»: io credo che con il termine «alta» Giambullari si riferisca in realtà alla più profonda, ossia la decima.

<sup>42</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce *Pierfrancesco Giambullari*, cit.

volgare di Cosimo Bartoli) e dell'opera di Giambullari di cui abbiamo scritto fino a ora. Le due opere sono interessanti per la riforma ortografica attuata da Dortelata, il quale introduce *Sopra lo amore con le Osservazioni per la pronunzia fiorentina*, mentre nel *Del sito* aggiunge la postilla «A gli amatori della lingua fiorentina». La riforma di Dortelata consiste nella differenziazione dei suoni omografi non omofoni (*e* e *o* aperte e chiuse, *s* e *z* sorde e sonore, eliminazione di *k*, *x*, *y*, accentazione di tutte le sillabe eccetera) e non rappresenta una novità assoluta: il problema dell'ortografia del volgare era già stato affrontato da Giangiorgio Trissino e Claudio Tolomei. La proposta di Dortelata non incontra comunque il favore dei letterati fiorentini.

Per quanto riguarda gli studi danteschi, il *Comento all'Inferno di Dante* di Giambullari fu opera molto attesa dai contemporanei. L'autore vi si dedicò a partire almeno dal 1538 con l'intenzione di commentare tutta la *Commedia*, ma da Gelli sappiamo che arrivò ai primi canti del *Purgatorio* prima che la morte sopraggiungesse. Purtroppo di tale opera non ci restano che due redazioni frammentarie, il Marciano lat. XIV.50 e il Riccardiano 2115, forse autografo. Dallo studio di *If I* possiamo supporre che l'intenzione di Giambullari fosse quella di concentrarsi più sul livello letterale del testo che sull'interpretazione allegorica.

Giambullari vede in Dante un poeta-teologo e lo legge (anche nel corso delle lezioni sostenute all'Accademia) con la curiosità tipica di chi cerca l'arricchimento culturale e morale. In tale visione potevano riconoscersi sia gli Accademici Fiorentini che il ceto borghese: per loro Dante era fonte di insegnamenti etico-civili e scritturali, prima ancora che un poeta. Le nozioni di astronomia, filosofia, topografia, matematica e geografia si uniscono in un quadro tutt'altro che sintetico a riferimenti dotti quali passi biblici e classici e citazioni autorevoli.

## Capitolo V

### *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione* di Alessandro Vellutello

#### 1. La vita e le opere di Alessandro Vellutello<sup>43</sup>

Poco si sa della vita di Vellutello: sulla base dell'atto battesimale conservato nell'Archivio Arcivescovile di Lucca si è recentemente scoperto che è nato in questa città nel novembre 1473 da nobile famiglia. Dovette ricevere una formazione improntata alla filologia di matrice scientifica tipica della città di Lucca, così diversa dalla scuola fiorentina ove imperava il metodo neoplatonico e incentrato sull'allegoria di Cristoforo Landino. Tale formazione si rifletterà nelle sue prove esegetiche: la preoccupazione dell'autore sarà infatti sempre quella di spiegare alla lettera il testo, il quale è al centro della sua attenzione.

La sua presenza a Venezia è documentata già nel 1516 ma solo nel 1525 vi si stabilì permanentemente, in fuga dalla sua residenza milanese a causa della guerra d'Italia (1521-1526). Venezia è in quegli anni la capitale editoriale d'Europa e, assieme a Roma, il più attivo centro culturale della Penisola. Inizia così la terza fase della vita di Vellutello, vissuta ai margini dei circoli letterari, primo fra tutti quello di Pietro Bembo.

Nel 1525, anno di uscita delle *Prose della volgar lingua* bembiane, viene pubblicata la prima edizione del commento di Vellutello ai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca: *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione d'Alessandro Vellutello da Lucca, stampato a Venezia da Giouanniantonio & fratelli da Sabbio, del mese d'Agosto 1525* conoscerà 26 ristampe fino alla fine del Cinquecento. Nel *Trattato* introduttivo l'autore entra in aperto contrasto con Pietro Bembo (curatore dell'aldina di Petrarca del 1501) giudicando – a torto – che il codice su cui si era basato (Vat. Lat 3195) per la sua edizione non fosse l'originale di Petrarca e dunque l'ordine delle poesie fosse errato e stravolto. Ne esce una nuova distribuzione dei componimenti in tre sezioni: in vita di Laura, in morte di Laura e altre poesie di argomento politico, morale o indirizzate ad altri destinatari. Nonostante la redistribuzione errata delle poesie, è possibile affermare che

---

<sup>43</sup> Per la biografia di Alessandro Vellutello cito qui e altrove dal *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., e dall'introduzione di D. PIROVANO ad A. VELLUTELLO, *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di Donato PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2006.

quello di Vellutello sia il primo commento integrale ai *RVF* dopo i vari tentativi cinquecenteschi. La vicenda editoriale di tale commento è importante anche perché sancisce l'unione tra filologia e critica e tra storia del testo ed esegesi: parte integrante del progetto di Vellutello risulta la raccolta dei dati esterni relativi a Francesco Petrarca autore e a Laura personaggio storicamente esistito, che gli hanno permesso di ricostruire la storia e la geografia dei *RVF*. Per raccogliere queste informazioni l'autore si è recato fino ad Avignone, dove ha parlato con un sedicente lontano parente di Laura, tale Gabriele de Sade.

Gli anni seguenti vedono la pubblicazione di due commenti meno fortunati di quello ai *RVF*: il primo ai *Trionfi* petrarcheschi e il secondo, nel 1533, a Virgilio.

Nel giugno del 1544 esce per i tipi di Francesco Marcolini il commento di Vellutello alla *Commedia* di Dante, che non conoscerà la fortuna della prima fatica esegetica e di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo.

Dai pochi dati biografici fino ad ora acquisiti non è possibile sapere altro di Alessandro Vellutello: la stessa data della morte è ancora sconosciuta.

## 2. Alessandro Vellutello filologo e la storia editoriale della «*Comedia*» di Dante Alighieri con la nova esposizione<sup>44</sup>

Il 19 novembre 1543 il Senato di Venezia concede ad Alessandro Vellutello, con grande maggioranza, il privilegio di stampa – della durata di dieci anni – del commento alla *Commedia* dantesca da lui composto. Tale privilegio viene ben citato nel frontespizio dell'edizione uscita nel giugno del 1544: *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello. Con gratia de la Illustrissima Signoria di Vinegia, che nessuno la possa imprimere, ne impressa vendere nel termino di dieci anni, Sotto le pene che in quella si contengono.* Dal momento che il nome di Marcolini non compare nel frontespizio, è probabile che al momento della richiesta del privilegio esso non fosse ancora stato scelto come editore: del resto, come sottolinea Quondam,<sup>45</sup> l'attività editoriale

---

<sup>44</sup> Per questa parte mi baso principalmente su D. PIROVANO, *Alessandro Vellutello esegeta e filologo della Commedia*, «Rivista di studi danteschi», n. VII, 2007 e sulla già citata introduzione di D. PIROVANO ad A. VELLUTELLO, *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*.

<sup>45</sup> A. QUONDAM, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), p. 81.

di Marcolini aveva un «carattere tutto contemporaneo, militante»; pochi sono gli autori del passato, classici o volgari. Prima della *Nova esposizione* aveva pubblicato solo un *Canzoniere* nel 1539. La scelta è ricaduta su Marcolini forse proprio per la sua propensione alle novità editoriali; inoltre, egli era una garanzia sul piano tecnico in quanto le sue edizioni erano molto pregevoli per fattura, impaginazione, limpidezza dei caratteri e, non meno importante, per la ricchezza delle xilografie.

*La «Comedia» di Dante Aligieri con la nova esposizione* si apre con un prologo in cui sono inserite la dedica a papa Paolo III, una premessa ai lettori e una breve biografia di Dante. Ogni cantica è poi preceduta da una descrizione del luogo in cui essa è ambientata. Il commento di Vellutello si propone come “nuovo” in relazione ad un bersaglio polemico (com’era stato per Bembo e l’edizione aldina del Petrarca): si tratta del commento dantesco di Cristoforo Landino, ancora assai diffuso. Il commento di Landino, come si è detto nel capitolo a lui dedicato, promuove una lettura allegorica del poema dantesco, in linea col clima neoplatonico imperante nella Firenze laurenziana (la *princeps* risale al 1481). Quello di Vellutello invece si offre come semplice aiuto per comprendere l’opera dantesca, privilegiando la spiegazione letterale del testo e chiarendo le allusioni storiche e geografiche. Nell’avviso di *Alessandro Vellutello ai lettori* l’autore prende le distanze dalle precedenti edizioni commentate poiché «i sentimenti loro, tanto allegorici, quanto litterali, appresso del sentir mio, sono in diversi modi sentiti»<sup>46</sup> e aggiunge una critica diretta di nuovo a Bembo, ma questa volta all’aldina del 1502:

[...] aver trovato gli antichi testi scritti a penna, ma piú i moderni impressi a stampa incorrettissimi, e sopra tutti quello impresso e stampato da Aldo Manucci, che appresso di tutti è stato in tanta estimazione, perché avendolo, chi sotto nome di correzzione l’ha quasi tutto guasto, dove non ha inteso concio a suo modo, e datolo col Pet. insieme, sotto il medesimo nome, in tal modo concio, ad esso Aldo ad imprimere, egli, confidandosi ne l’autorità del datore, impresse e l’uno e l’altro testo tale, qual da lui li fu esporto;<sup>47</sup>

Prosegue dicendo:

La seconda, che diciamo esser quanto a la correzzione del testo, di questa ardirò dire che, se ’l poeta stesso resuscitasse, non la intenderebbe altramente lui, per che, avenga che tutti gli antichi testi scritti a penna, ma piú i moderni impressi a stampa, per la ignoranzia de gli scrittori e impressori, o di chi li fece scriver od imprimere, sieno incorrettissimi, e spezialmente lo impresso da Aldo, e gli altri impressi a lo essemplio del suo [...].<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> A. VELLUTELLO, *La «Comedia» di Dante Aligieri con la nova esposizione*, cit., p. 126.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 129.

L'attacco di Vellutello dimostra la sua insoddisfazione totale per la cura del testo dantesco da parte di Bembo, che da anni ormai costituiva la principale vulgata cinquecentesca, congiuntamente al commento landiniano. L'aldina del 1502 e quella ritoccata del 1515 sono quindi considerate inaffidabili dal punto di vista testuale. Viene sottolineata poi la gravità del comportamento degli editori che, basandosi sull'autorevolezza delle edizioni latine di Aldo Manuzio, danno fiducia anche alle sue edizioni volgari pubblicando il commento landiniano e sostituendo il testo della *Commedia* con quello nuovo di Bembo. Il lettore si trova davanti a un testo dantesco diverso da quello usato nel commento, il che è insostenibile per una corretta esegesi.

Forse più aspra ancora è la critica mossa contro Cristoforo Landino. Nonostante il nome di quest'ultimo compaia solo nelle prime pagine della *Nova esposizione*, Vellutello non perde occasione per polemizzare con il suo predecessore tramite allusioni, pronomi indefiniti o terze persone verbali. La maggiore incompatibilità dell'autore con Landino è dovuta al diverso modo di intendere il testo e, soprattutto, l'interpretazione del significato letterale. Vellutello infatti era consapevole del fatto che leggere Dante senza allegoria era impossibile, ma riteneva che la lettura di stampo neoplatonico intervallata dalle lunghe digressioni tipiche di Landino appesantissero troppo il commento. Ciò nonostante Vellutello contrae numerosi debiti con Landino, come rileva la lettura sinottica dei due commenti: questo è evidente soprattutto nel settore delle notizie sui personaggi della *Commedia*.

Vellutello di contro alla filologia bembiana del *codex antiquissimus*, e di conseguenza *optimus*, propone una filologia fondata sulla collazione di diversi testi, le cui lezioni vengono scelte in funzione dell'esegesi: si può parlare di *interpretatio* in funzione della *constitutio textus*. Per la costituzione del testo Vellutello utilizza quindi tutto il materiale che riesce a reperire: il testo base è comunque l'aldina, che viene corretta utilizzando l'incunabolo di Wendelin da Spira, la nidobeatina, la giuntina del 1506 (come vedremo, al *Dialogo di Antonio Manetti* di Benivieni l'autore contrappone la *Descrizione de lo Inferno*), un'edizione di Landino, il manoscritto C 198 inf. (noto per le Chiose Ambrosiane) e almeno un altro manoscritto di area toscano-occidentale. Tra queste, particolare rilievo assume l'edizione di Martino Paolo Nibia (Nidobeato) del 1478. La scelta

di tale incunabolo non è un'operazione neutra, in quanto Nibia era stato l'antagonista di Cristoforo Landino, il quale lo cita una volta nella sua opera con dure parole:

Il che el nostro Martino Novarese, al quale Idio accresca la prudentia et diminuisca l'arrogantia, interpreta che el digiuno poté piú che 'l dolore, i. che el desiderio del cibarsi vinse la pietà et amore paterno et sforzollo a pascersi della carne de' figliuoli; la qual sententia quanto sia absona lascierò al giudicio del lectore.<sup>49</sup>

Nella *Nova esposizione* Nibia non viene nominato ma è utilizzato ampiamente sia per il lavoro esegetico che per la ricostruzione del testo: il lavoro nidobeatino è più fedele al messaggio dantesco ed è meno contaminato dalla componente neoplatonica. Il commento di Nidobeato riproponeva in massima parte quello antico di Iacomo della Lana, a cui l'autore aveva aggiunto citazioni bibliche, classiche e patristiche (le quali avevano suscitato l'interesse di Vellutello e di Landino stesso) e alcune voci esegetiche, dunque non poteva essere l'unico testo su cui basarsi.

Vellutello ha però un altro asso nella manica. Infatti, se Bembo per primo aveva basato la propria autorevolezza su pregevoli testi antichi (nel caso di Dante, sul Vat. Lat. 3199, ovvero quello inviato da Boccaccio a Petrarca), anche Vellutello ha fra le mani un codice prestigioso: il già citato C 198 inf. contenente le *Chiose Ambrosiane*. Questo è un codice di grande pregio, contenente la *Commedia* arricchita ai margini e nell'interlinea da glosse latine anonime. Luca Carlo Rossi sostiene che il *corpus* di glosse sia stato redatto intorno al 1355 e che sia stato influenzato dai commenti antecedenti, come quelli di Iacopo Alighieri, Graziolo Bambaglioli, Guido da Pisa, Iacomo della Lana, Pietro Alighieri e, per finire, dall'*Ottimo*. Anche in questo caso quindi Vellutello è più che altro attratto dalle numerose citazioni sostanzialmente inedite e utili a impreziosire il proprio commento.

Donato Pirovano<sup>50</sup> ha calcolato che gli interventi sul testo aldino sono in tutto all'incirca seimila e riguardano nella maggior parte i casi di apocopi, dittonghi/monottonghi, scempie/doppie. Generalmente la nuova lezione è sostenuta dalla convergenza di tutti o della maggior parte dei testimoni: non pare che Vellutello segua un criterio univoco in quanto le scelte sono funzionali solo all'interpretazione del testo.

---

<sup>49</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit. p. 1002.

<sup>50</sup> D. PIROVANO, *Alessandro Vellutello esegeta e filologo della Commedia*, p. 125.

Propongo a titolo esemplificativo una delle tabelle riportate da Pirovano nel già menzionato saggio in cui la lezione scelta da Vellutello segue quella proposta dalle edizioni da lui consultate in contrapposizione con l'aldina:

Luogo	Testo proposto da Vellutello	C 198 inf., Wendelin da Spira, nidobeatina, Landino, giuntina	Aldine (1502 e 1515)
<i>If</i> II 46	la quale <b>molte</b> fiata l'uomo ingombra	molte	spesse
<i>If</i> III 59	<b>vidi e conobbi</b> l'ombra di colui,	vidi e conobbi	guardai et vidi
<i>Pg</i> XXVII 43	Ond'ei crollò la <b>fronte</b> , e disse: «Come!	fronte	testa
<i>Pg</i> XXXI 77	posarsi quelle <b>prime</b> creature	prime	belle
<i>Pd</i> XVII 127	Ma nondimen rimossa ogni <b>menzogna</b>	menzogna	vergogna
<i>Pd</i> XXIX 141	diversamente in <b>essa ferve e tepe</b>	essa ferve e tepe	esse si concepe

Per quel che riguarda l'impiego dei codici a disposizione, viene accordata una certa preferenza al manoscritto ambrosiano, quasi si volesse replicare al Vat. Lat. 3199 usato da Bembo con uno considerato più attendibile. Nella seconda e ultima tabella che presento è evidente come Vellutello preferisse i materiali antichi alla vulgata di fine Quattrocento e del Cinquecento:

Luogo dantesco	Testo proposto da Vellutello	C 198 inf. e Wendelin da Spira	Nidobeatina, Landino, giuntina e aldine (1502 e 1515)
<i>If</i> XI 90	la divina <b>vendetta</b> li martelli	vendetta	giustizia
<i>If</i> XXIII 110	ma piú non dissi, che <b>a l'occhio</b> mi colse	a l'occhio	a gli occhi

La strada dell'*interpretatio* in funzione della *contitutio textus* potrebbe dunque essere valida se Vellutello non scegliesse i testimoni in maniera arbitraria e di comodo, con l'inevitabile conseguenza di giungere in alcuni casi a esiti anomali. Ciò non toglie che l'impegno filologico dell'autore in rapporto all'epoca in cui è vissuto sia assolutamente da non sottovalutare.

### 3. La *Descrizione de lo Inferno*

La *Descrizione de lo Inferno* si apre con una nuova e sentita critica a Cristoforo Landino e ad Antonio Manetti.

Cristoforo Landino, solo di tutti costoro, intendendo, come gli altri, questa tal necessità, con l'aiuto (come egli stesso riferisce) di Antonio Manetti suo compatriota, che di tal cosa fece gran professione, s'ingegnò di voler intendere e manifestar questa verità, ma invano, avendo 'l cieco preso per sua guida l'orbo.<sup>51</sup>

Com'è evidente, il «cieco» Landino assume come guida l'«orbo» Manetti. A tale critica, se ne aggiunge una altrettanto aspra a Girolamo Benivieni e all'Accademia Fiorentina.

E Girolamo Benivieni, che in forma di dialogo scrisse particolar trattato de la opinione che n'ebbe esso Manetti, ne la qual ed egli e tutti gli altri d'una accademia che a quel tempo era in Firenze concorsero, in escusazione di esso Landino, dice, che quando egli scrisse di questa cosa, Antonio Manetti non era di quella ancor ben risoluto, onde veggiamo, che irresolutissimamente ne tratta referendosi a quelli, che dopo lui sottilmente ne investigheranno. Ma quanto lunge esso Benivieni con tutti gli altri de l'academia fossero da l'intentione de l'autore, chi leggerà esso suo e il presente nostro trattato, legiermente lo comprenderà, perché egli non cercò di seguir l'autore, e di provar per lui ciò che diceva, come ragionevolmente doveva fare, ma intese di voler esprimere quella impressione, che di questa cosa, co' suoi academici insieme, s'avea fabbricato ne la fantasia, dove che la nostra ora s'estende solamente in voler discoprire questa occulta, e non per alcun altro dimostrata né, per quello che ne crediamo, ancor intesa verità.<sup>52</sup>

Dopo questa articolata accusa, Vellutello spiega che – come tra l'altro aveva fatto già Benivieni – userà diversi disegni per spiegare meglio alcuni passaggi: le 87 xilografie intervallate al testo sono rappresentazioni molto curate e dettagliate, che seguono la narrazione del viaggio dantesco dall'Inferno al Paradiso. Esse probabilmente sono opera dell'incisore tedesco Giovanni Britto (non si conoscono le date di nascita e morte ma sappiamo per certo che, tra le altre opere, intagliò a fini di stampa un autoritratto di Tiziano, lavoro eseguito con grande maestria e interamente tizianesco per composizione e per segno), già collaboratore di Francesco Marcolini, e sono considerate dagli esperti tra le più importanti dopo quelle di Botticelli, all'interno del panorama iconografico rinascimentale riguardante le edizioni della *Commedia*. Pur essendo riferite agli episodi del testo, esse sono strettamente collegate al commento di Vellutello, a differenza di ciò che accadeva comunemente nelle edizioni quattrocentesche del testo dantesco.

---

<sup>51</sup> A. VELLUTELLO, *La «Comedia» di Dante Aligieri con la nova esposizione*, cit., p. 145.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Nella *Descrizione* Vellutello riprende nuovamente Benivieni per quanto riguarda le conoscenze necessarie per poter intendere perfettamente l'opera dantesca: cita quindi la conoscenza di astrologia, cosmografia, aritmetica, geometria e, ovviamente, della prima cantica della *Commedia* (ove invece secondo Benivieni era necessaria la padronanza dell'*opera omnia* dantesca).

L'Inferno dantesco secondo l'autore del commento in questione è una successione di caverne cilindriche di diametro crescente, dal centro della Terra fino alla superficie.

Dopo aver elencato le nove «cose necessarie» o «non necessarie, ma degne da essere intese» di cui l'autore parlerà nel corso del capitolo (sito e forma dell'Inferno, quali specie di peccatori siano puniti nei vari luoghi, dove sia collocata l'entrata del sito infernale eccetera), egli inizia la descrizione vera e propria. Comincia trattando la divisione della Terra in due emisferi, quello abitato da noi, dove il poeta colloca l'entrata dell'Inferno, e «l'altro emisferio», dov'è situato il monte Purgatorio. Anche Vellutello per misurare la circonferenza terrestre si basa sul *Convivio* e sugli studi di Andalò del Negro, stabilendo quindi 20.400 miglia fiorentine. Per misurare il diametro del globo terrestre Vellutello si appoggia ad Archimede:

$$d = \frac{c}{\pi} \rightarrow d = \frac{20.400}{3,14} = 6.496,81 \text{ miglia}$$

La cifra ottenuta dall'autore (che per comodità e attinenza al testo di Vellutello utilizzeremo nei futuri calcoli) è di poco inferiore: 6.490,90 contro le 6.496,81 risultanti dai calcoli; la misura del raggio (3.245,45 miglia) coincide con quella trovata da Benivieni.

Da ora in avanti i paragrafi principali saranno introdotti da un titoletto, solitamente riportato a margine del testo. Il primo cita «IERUSALEM IN MEZO DE L'EMISFERIO NOSTRO, E SOTTO IL CERCHIO MERIDIANO»: <sup>53</sup> mediante alcune citazioni dantesche e bibliche Vellutello dimostra che Gerusalemme si trova al centro dell'emisfero delle terre emerse e che sotto tale città si trova l'Inferno. Nel secondo paragrafo, «SITO DE L'INFERNO SOTTO A IERUSALEM, E SOPRA IL CENTRO UNIVERSALE», si parla più in particolare del sito dell'Inferno: la descrizione parte dal fondo e risale verso la superficie terrestre. L'autore spiega che nell'«emisferio nostro», sopra il centro universale, tracciando una linea retta

---

<sup>53</sup> In maiuscolo nell'ed. curata da Pirovano che uso come riferimento principale.

perpendicolare sotto il monte Sion, su cui è posta Gerusalemme, si trova la sboccatura di un largo e profondissimo pozzo. Il pozzo, dall'ingresso alla base, ha un diametro di 3.000 braccia;<sup>54</sup> la base è un lago ghiacciato distinto in quattro sfere, l'una contenente l'altra, e la contenuta ha un diametro di 750 braccia in meno della sfera contenente. La Caina avrà quindi 3.000 braccia di diametro, l'Antenora 2.250, la Tolomea 1.500 e la Giudecca 750. In mezzo a quest'ultima vi è un pozzetto tutto ghiacciato profondo tanto quanto è il diametro della sfera, quindi appunto 750 braccia: in mezzo a tale pozzo vi è il centro universale. Da lì si risale verso l'altro emisfero e il pozzo non è più di ghiaccio ma diventa di pietra. La circonferenza della sboccatura del pozzo misura 3,14 miglia<sup>55</sup> e dice essere distinta in venti parti uguali, ognuna grande all'incirca 0,15 miglia.

Passa poi alla descrizione di Malebolge: le misure coincidono con quelle degli altri commentatori. Il calcolo fatto da Vellutello per trovare il diametro di ogni bolgia è  $1,75 \text{ miglia} \times 2 + x$ , dove  $x$  è la misura della bolgia precedente e 3,5 miglia ( $1,75 \times 2$ ) è la misura di ogni traversa. Per un confronto più immediato suggerisco di consultare la tabella del capitolo VII.

Non corrisponde invece il numero dei ponti (come verrà notato da Galilei, cfr. capitolo VI). Secondo Vellutello:

Partonsi dal piede de la detta sponda, e di sopra del maggior fossone, che con quella diciamo esser congiunta, d'ogni intorno con egual distanza l'uno da l'altro, x scogli, i quali attraversano in forma di ponti tutti i fossoni, reservato 'l sesto, che per certo accidente, come nel suo luogo vedremo, il poeta finge che sopra di questo sieno tutti d'ogni intorno rovinati, e vanno tutti a finir a la sboccatura del pozzo.<sup>56</sup>

E poi, nel commento di *If XXI* 106-11, ribadisce:

Poi disse a noi: «Piú oltre andar per questo  
scoglio non si potrà, però che giace  
tutto spezzato al fondo l'arco sesto;  
e se l'andar avanti pur vi piace,  
andatevene su per questa grotta,  
presso è un altro scoglio, che via face.

Finge 'l poeta, che nel terremoto che fu ne l'ora sesta del Venere santo, ne la quale Christo crucifisso nostro redentore passò de la presente vita, rovinassero a terra tutti li scogli, che

<sup>54</sup> Nell'ed. Marcolini l'autore traccia una linea di 10 cm a margine del testo e dice che un braccio equivale a 6 volte tale linea. Secondo A. FERRARO, *Dizionario di metrologia generale*, cit., la misura precisa del braccio fiorentino è 58,2626 cm. Ragionando in miglia:  $1 \text{ miglio} = 1.653,607 \text{ mt}$

$1.653,607 \times 100 = 165.360,7 \text{ cm} \div 58,2626 = 2.838,19 \text{ braccia}$  in un miglio.

<sup>55</sup> Vellutello arrotonda a 3.000 il numero di braccia in un miglio, dunque  $C = 2\pi r \rightarrow 2\pi 0,5 \text{ miglia} = 3,14 \text{ miglia}$ .

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 150-151.

attraversavano in forma di ponti sopra la sesta bolgia, che allora aveano da veder, ne la qual pone che sia punita l'ipocresia de' sacerdoti, ma che da Malacoda, come fraudolente, fosse lor referto esser rovinato solamente quello, ch'era lor presente, e che volendo proceder più oltre, dovessero andar su per quella grotta, ch'era la riva, la qual divideva la quinta che aveano veduto, da la sesta bolgia, che aveano ora da vedere, perché poco più oltre era uno scoglio, che faceva via, per lo qual si poteva passare, coprendo questa falsità sotto quella verità, la qual non poteva ascondere.<sup>57</sup>

I ponti sarebbero quindi dieci per ogni bolgia (notizia, questa, non proveniente da Dante) e quelli che attraversano la sesta sono crollati tutti; Malacoda inganna Dante e Virgilio dicendo loro che solo quello davanti a cui si trovano è franato.

Dopo aver descritto l'VIII cerchio, l'autore continua la sua ascesa dal fondo dell'Inferno; la seconda valle incontrata – il VII cerchio – è distinta in tre gironi, in misura crescente: il primo e minor girone, corrispondente in realtà al terzo, ha un diametro di 35 miglia a cui vanno aggiunte 11,66 miglia di pavimenti, dove sono collocati fisicamente la sabbia ardente e i violenti contro Dio, natura e arte. Il secondo girone misura 58,33 miglia: alle 46,66 miglia del precedente vanno infatti aggiunte le 11,66 miglia del pavimento su cui è collocata la «selva di nodosi bronchi». Il terzo (ossia il primo) girone, contenente gli altri due, ha diametro 70 miglia in quanto alle 58,33 miglia del girone dei suicidi vanno sommate le consuete 11,66 miglia del pavimento, che in questo caso è formato dal Flegetonte, un fiume di sangue bollente in cui sono immersi i violenti contro il prossimo. Il VII cerchio è tanto alto quant'è il suo massimo diametro – 70 miglia – e attorno alla sua sboccatura gira la terza valle, ovvero il VI cerchio. Il pavimento di tale cerchio è diviso circolarmente in due zone aventi misura di un miglio ciascuna: una è la città di Dite cinta da mura alte e infuocate, l'altra è una distesa di sepolcri infuocati.

L'autore passa quindi alla quarta valle e alla palude Stigia, ove son puniti gli iracundi, il pavimento della quale Vellutello calcola essere di 34 miglia: 17 miglia è la misura della palude stessa e 17 è la sponda della valle che la contiene, la quale non va su dritta ma inclinata, come le strade di montagna, tant'è che il diametro dell'imboccatura misura 140 miglia (72 della terza valle e 68 della quarta). Il pendente dalla terza alla quarta valle misura 14 miglia, così come quello dalla quarta alla quinta e così via fino all'ultima. Il IV cerchio o quinta valle ha un diametro alla sua sboccatura di 175 miglia (140 della quarta valle più le 35 miglia degli argini con cui gira intorno al V cerchio). La

---

<sup>57</sup> Ivi, pp. 543-544

sesta valle (III cerchio) ha la medesima disposizione: il diametro massimo misura 210 miglia. Il diametro della settima valle misura 245 e quello dell'ultima e ottava valle si calcola essere di 280 miglia. L'ultima valle corrisponde al Limbo ed è così descritta da Vellutello:

[...] l'ottava ultima e maggior valle con la medesima disposizione, riservato che la metà del suo fondo, che viene ad esser per traverso lo spazio d'un quarto di miglio, è occupato circularmente intorno a la sboccatura de la settima valle da un nobile castello cinto sette volte d'alte mura con un fiumicello intorno, e dentro una amenissima e verdissima prateria divisa circularmente in due parti eguali, che ciascuna vien ad aver di traverso l'ottava parte d'un miglio, e un fuoco che illumina l'una e l'altra parte. L'altra metà del fondo, che fuori del castello li gira intorno, è tenebrosa et oscura, e ha questa ottava valle di diam. ne la sua sboccatura 280 miglia, e da la settima parte a questa, ha pur di pendente 14 miglia.<sup>58</sup>

Intorno al primo cerchio gira poi un «luogo» dal diametro di 315 miglia e il pavimento di 17,5 miglia, simile ad una grande grotta, nella quale si entra da una sola porta. Da tale ingresso si scende dalla superficie del globo verso il centro universale attraverso una via sotterranea; secondo Vellutello questa spelonca è divisibile lungo la sua circonferenza in due parti, l'una contenuta nell'altra: la prima gira attorno alla sboccatura del sito infernale ed è un grande fiume, l'altra, più grande, è una grande pianura.

Per quanto riguarda la distanza fra l'ingresso e il centro universale, il calcolo da fare è il seguente: partendo da 280 miglia, che è la profondità della «valle inferna», aggiungiamo le 14 miglia equivalenti alla misura che va dalla prima bolgia di Malebolge all'imboccatura del pozzo; sommiamo quindi 1,25 miglia, che è la distanza fra la citata sboccatura e il centro universale. Avremo quindi 295,25 miglia e tale è la distanza che separa il centro universale dall'ingresso. Il raggio da Gerusalemme al centro universale misura 3.245,45 miglia: se ad esso togliamo le 295,25 miglia appena calcolate otteniamo 2950,20 miglia, che è la misura che intercorre fra Gerusalemme e la sboccatura del primo cerchio. Completamente diversa è la misurazione dell'Inferno fatta da Manetti, tranne per quanto riguarda la grandezza di Malebolge.

Vellutello passa poi alla forma dell'Inferno: è tondo ed ha un diametro di 315 miglia; può essere distinto in dieci parti universali e venti particolari. Le universali sono gli otto cerchi, la gran spelonca e il pozzo dei giganti. Le particolari invece comprendono le quattro sfere, le dieci bolge, i tre gironi e le tre parti in cui è suddiviso il I cerchio (le due

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 153.

zone luminose dentro al nobile castello e quella tenebrosa al di fuori di esso). Quello che, sempre secondo l'autore del commento, intende Dante quando parla di "cerchio", è il fondo o pavimento delle cosiddette valli: ognuna di queste infatti gira con uguale estensione di mezzo miglio attorno alla sboccatura della valle contenuta, ed è in questo spazio che sono puniti i peccatori secondo le loro colpe. Fa eccezione la quarta valle, in quanto la palude Stigia prende il posto del pavimento ed ha 17 miglia di traverso.

C'è poi una descrizione più specifica dei singoli cerchi e dei vizi in essi puniti, corredata da tioletti riassuntivi, parecchie citazioni e rimandi al commento vero e proprio. Viene trattata in maniera rapida l'idrografia del luogo mediante la citazione dei «quattro fiumi infernali»: Acheronte, Stige, Flegetonte e Cocito.

Si arriva quindi alla parte dedicata all'«ALTEZZA DI LUCIFERO CON LA MISURA D'OGNI UNIVERSAL E PARTICOLAR PARTE DEL POZZO DE' TRADITORI», con cui inizia la disquisizione sulla statura dei giganti e di Lucifero. Nessuno dei dati riportati da Vellutello trova corrispondenza fra quelli indicati da Manetti, Landino e Benivieni, come vedremo nel capitolo VII.

Per descrivere la fisicità dell'Alighieri l'autore si basa su *Vita studi e costumi di Dante* (1434) di Leonardo Bruni, detto Aretino:

Quanto s'aspetta adunque a Dante, Leonardo Aretino ne la sua vita afferma, onde 'l medesimo abbiamo in quella posto ancora noi, aver di mano propria d'esso Dante letto, che egli stesso dice essere stato di comune statura, e così affermano tutti gli altri che l'hanno scritta.<sup>59</sup>

Vellutello a questo punto calcola che la statura di un uomo comune corrisponde a 3 braccia (circa 175 centimetri: su questo dato concorda Benivieni). Misura poi l'altezza media di un gigante, partendo dalla comparazione che Dante fa tra la faccia di Nembrot e la pigna di San Pietro a Roma (già cit. in questo elaborato, cfr. capitolo su Landino) e continuando la citazione da *If XXXI* 61-66:

---

<sup>59</sup> Pirovano (ne *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, cit., pp. 168-169, nota 101) segnala un possibile fraintendimento del testo di Bruni da parte di Vellutello: nonostante cambi di poco il senso generale, lo riporto per completezza. L'aretino nella sua *Vita di Dante* ha infatti scritto (cito da [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/bruni/della\\_vita\\_studi\\_e\\_costumi\\_di\\_dante/pdf/della\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/bruni/della_vita_studi_e_costumi_di_dante/pdf/della_p.pdf)): «Case in Firenze ebbe assai decenti, congiunte con le case di Geri di messer Bello suo consorto; possessioni in Camerata e nella Piacentina ed in Piano di Ripoli: suppellettile abbondante e preziosa, secondo lui scrive. Fu uomo molto pulito, di statura decente e di grato aspetto, e pieno di gravità: parlatore rado e tardo, ma nelle sue risposte molto sottile». Il *secondo lui scrive* è dunque riferito alla suppellettile, non, come dice Vellutello, alla statura di Dante.

[...]

sì che la ripa, ch'era perizoma  
dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto  
di sovra, che di giugnere a la chioma  
tre Frison s'averien dato mal vanto;  
però ch'i' ne vedea trenta gran palmi  
dal loco in giù dov'omo affibbia 'l manto.

Dunque, tre frisoni, che avevano fama d'essere molto alti, posti l'uno sopra l'altro, sarebbero a malapena stati grandi quanto metà gigante (dall'ombelico in su). Dante stesso guardando Nembrot dichiara che dalla clavicola in giù misura circa 30 gran palmi (1 *palm* = 24 cm).<sup>60</sup> Vengono citati poi Anteo ed Efialte: a seconda di quanto sporgono dal Cocito, Vellutello dichiara che Efialte è il più alto, seguito da Nembrot e infine da Anteo. L'autore decide poi che la misura del palmo è incerta, così come quella dei frisoni, quindi si basa solo su quella della pigna di San Pietro, che dice essere alta 6 braccia fiorentine (3,49 metri). La statura di un uomo ben proporzionato corrisponde a nove volte la misura della propria testa, dunque un gigante è alto in media 54 braccia (31,46 metri). A questo punto stabilisce che l'uomo comune, alto 3 braccia, sta 18 volte in un gigante ( $54 \div 3 = 18$ ) e che, quindi, un gigante sta 18 volte nel braccio di Lucifero. Seguendo il testo dantesco, imposta questa proporzione:

$$\text{Dante : gigante} \geq \text{gigante : braccio di Lucifero} \rightarrow 3 : 54 \geq 54 : x$$

Otterremo quindi che l'arto del principe infernale misura almeno  $54 \times 54 \div 3 = 972$  braccia (566,31 metri). Sapendo che un braccio umano è l'equivalente di tre teste, ricaviamo che corrisponde a un terzo di tutto il corpo: il risultato, 2.916 braccia, è però impreciso perché, spiega Vellutello, Dante sottolinea che la sua altezza è più simile a quella di un gigante, di quanto non lo sia la statura di un gigante con la misura del braccio di Lucifero. L'autore dichiara che l'altezza dello «mperador» è di 3.000 braccia, giustificando l'arrotondamento col fatto che contiene il numero 3, considerato perfetto anche da Dante. Torna quindi sulla proporzione: il braccio di Lucifero arriva ora a contenere un gigante 18,5 volte, che moltiplicato per 54 (l'altezza in braccia di un gigante), fa 999. L'autore lo arrotonda per eccesso a 1.000, e 1.000 moltiplicato per tre (in quanto un braccio umano, di gigante o di Lucifero corrisponde a un terzo di tutto il corpo) dà come risultato 3.000 braccia.

---

<sup>60</sup> da D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, cit., p. 499.

Due parole infine sulla misura della tomba di Lucifero e sulla collocazione delle quattro sfere. La tomba di Lucifero, e lo stesso principe infernale, sono ovviamente posti al centro della Terra, tant'è che Lucifero è collocato dall'ombelico in su nell'emisfero boreale e dalla pelvi in giù nell'emisfero australe, e nel mezzo del suo enorme corpo è posto il centro universale.



Figura 30 – Giovanni Britto, Giudecca, 1544, xilografia



Figura 31 – Giovanni Britto, Dante e Virgilio escono dall'Inferno, 1544, xilografia

L'altezza della sua tomba è di 3.000 braccia quindi, secondo l'arrotondamento operato da Vellutello, un miglio fiorentino. Per quanto riguarda il diametro, esso misura 666,66 braccia e coincide con la larghezza del corpo di Lucifero. Le quattro sfere, come già si è detto in questo capitolo, sono contenute l'una nell'altra, e poste in fondo al pozzo dei giganti.

Il fondo del pozzo misura di diametro 3.000 braccia, così come la sfera maggiore. Vellutello a questo punto ripete che ogni sfera è di un quarto (750 braccia) maggiore della sfera contenuta, quindi il diametro della Caina misura appunto le 3.000 braccia, l'Antenora 2.250, la Tolomea 1.500 e la Giudecca 750.

### 3.1 La scarsa fortuna della *Nova esposizione*

A Giovan Simone di', che un comento di Dante d'un Luchese, che c'è di nuovo, non è molto lodato da chi 'ntende, e non è da farne stima; nessuno altro ce n'è di nuovo che io sappi.<sup>61</sup>

Con queste parole Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), in una lettera del 1545 diretta a Lionardo di Buonarroto Simoni, controbilancia i giudizi positivi di altri eruditi, tra cui Anton Francesco Doni e di Niccolò Franco. Non è chiaro a chi si riferisse Michelangelo con «da chi 'ntende», ma è probabile che la sua fosse un'opinione condivisa dai fiorentini, i quali inizialmente non commentano, ma qualche anno dopo si scaglieranno contro Vellutello in difesa di Landino. Ciò nonostante è importante affermare come la *Nova esposizione* abbia inaugurato una nuova fase di successo della *Commedia* dantesca, fase che dura all'incirca dieci anni e che conta nove edizioni. Oltre a quelle veneziane, ci sono le stampe lionesi di Rouillé (1551, 1552, 1571 e 1575), corredate da alcune note a formare una breve sintesi e la spiegazione di alcuni vocaboli. L'editore lionese spende parole assai positive nei confronti di Vellutello e la sua stampa della *Nova esposizione* verrà poi utilizzata in Italia dall'editore veneziano Giovanni Antonio Morando nel 1554. Nel 1564 l'editore Francesco Sansovino pubblica per i tipi di Sessa una nuova edizione monumentale in folio della *Commedia* dantesca: il testo è quello di Bembo e i commenti sono quelli di, nell'ordine, Landino e Vellutello. Segna un inequivocabile ritorno alla vulgata cinquecentesca, col testo bembiano e il commento landiniano in prima posizione, quindi preferito a quello di Vellutello. Come scrive Pirovano nell'*Introduzione* all'edizione da lui curata della *Nova esposizione*,

Era, soprattutto, il segno di una inesorabile sconfitta.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> M. BUONARROTI, *Lettere*, a cura di E. N. GIRARDI, Arezzo, Ente provinciale per il turismo, 1976, p. 205.

<sup>62</sup> A. VELLUTELLO, *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, cit., p. 67.

## Capitolo VI

### *Le Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante* di Galileo Galilei

#### 1. «E pur si muove»: <sup>63</sup> sintesi della vita di Galileo Galilei

Fisico, matematico e astronomo, Galileo nasce nel 1564 a Pisa, da Vincenzo Galilei e Giulia Ammannati. Per la ricchezza di interessi e per l'influenza che le sue teorie hanno avuto, è considerato uno dei fondatori della scienza moderna. Trasferitosi nel 1574 a Firenze, nel 1580 si immatricola nell'ateneo di Pisa, iscritto alla facoltà di medicina secondo il volere del padre; nel 1585 lascia l'università senza conseguire alcun titolo e, sotto la guida di Ostilio Ricci, membro dell'Accademia fiorentina del Disegno, intraprende la lettura di Euclide e Archimede e si dedica allo studio dell'isocronismo delle oscillazioni del pendolo. Risalgono a questi anni le sue prime opere: i frammenti *Theoremata circa centrum gravitatis solidorum* (1585), sulla determinazione dei baricentri; il breve trattato *La bilancetta* (1586), progetto di una bilancia idrostatica per la determinazione della densità dei corpi, a testimoniare la nascita dell'interesse verso le scienze applicate; e ciò che qui ci interessa, ossia le due lezioni di esegesi dantesca *Circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno* (1588), tenute all'Accademia del Disegno.

Nel 1589 diventa lettore di matematica presso l'università di Pisa; in questo periodo mette definitivamente da parte l'approccio filosofico alla fisica e inizia a studiarla in maniera critica, attraverso un'analisi rigorosa e sistematica dei fenomeni, enfatizzando l'aspetto della sperimentazione matematica. Discostandosi dalla dottrina aristotelica sulla concezione del moto, espone le prime teorie (che in seguito perfezionerà) sulla caduta dei gravi nell'opera *De motu*, scritta attorno al 1591 e pubblicata postuma.

Nel 1592 accetta la cattedra di matematica presso l'università di Padova e trascorre in questa città diciotto anni, godendo di una grande libertà di pensiero e d'insegnamento, nonché dell'amicizia di diversi intellettuali veneziani. Durante il periodo

---

<sup>63</sup> Ormai sappiamo che la frase in realtà non è stata pronunciata da Galileo: gli è stata attribuita dal letterato Giuseppe Baretta (1719 – 1789), il quale aveva ricostruito la vicenda del processo a Galilei per il pubblico inglese in un'antologia pubblicata a Londra nel 1757, *The Italian Library*. È tuttavia emblematica e immediatamente riconducibile alla situazione, dunque ho deciso di inserirla come titolo del paragrafo.

padovano compie importanti progressi nella matematica e nella fisica (risale al 1604 la sua celebre scoperta della legge della caduta dei pesi). Elabora strumenti già noti ma mai usati in pratica, mettendo anche a punto il primo cannocchiale (1609), il quale gli permette di realizzare importanti osservazioni astronomiche: scopre che la Via Lattea è formata da un'enorme quantità di stelle, individua i quattro satelliti maggiori di Giove (che chiama "medicei" in onore del Granduca di Toscana) ed esegue osservazioni dei monti lunari. Questi risultati vengono esposti nel *Sidereus Nuncius* (pubblicato a Venezia nel 1610 e dedicato a Cosimo II de' Medici), trattato accolto positivamente da molti scienziati europei (soprattutto da Keplero e dai potenti astronomi gesuiti della curia romana). Successivamente, sempre grazie al cannocchiale, scopre l'aspetto tricorporeo di Saturno, e compie studi sulle macchie solari e sulle fasi di Venere.

Nel 1610 si trasferisce a Firenze su invito di Cosimo II, con un doppio incarico: primario matematico dello Studio di Pisa (senza l'obbligo di lezioni) e primario matematico e filosofo del Granduca. Per la sua adesione alla teoria eliocentrica copernicana, testimoniata nelle lettere scambiate con Keplero fin dal 1597, nel 1616 viene chiamato a Roma dal cardinale Roberto Bellarmino, che lo ammonisce ufficialmente a non continuare a occuparsi di tale tesi.

Nel 1623, anno dell'elezione a papa di Urbano VIII, al secolo Maffeo Vincenzo Barberini, uomo di vasta cultura e amico di Galileo, il matematico pubblica *Il Saggiatore*, opera fondamentale per i suoi contenuti: nel trattato

[...] viene delineato l'ideale della nuova scienza e sono presentate le basi del metodo sperimentale, in cui all'osservazione diretta e agli esperimenti di laboratorio (le «sensate esperienze») si associa l'uso rigoroso di relazioni matematiche (le «certe dimostrazioni»). Nell'opera viene esposta la tesi, di grande rilievo filosofico, che il «gran libro della natura» è scritto in caratteri matematici e che esso non può essere inteso se prima non si impara a intendere tale linguaggio.<sup>64</sup>

Nel 1632 Galilei pubblica il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, in cui mette in discussione le dottrine aristoteliche (in particolare la divisione dell'universo in due sfere nettamente distinte, quella celeste e quella terrestre) e introduce al loro posto le dottrine copernicane; espone inoltre le teorie della relatività classica, della dinamica e del principio d'inerzia (ovvero della persistenza del moto circolare). Benché

---

<sup>64</sup> *Enciclopedia della Matematica* online, voce *Galileo Galilei*, url: [http://www.treccani.it/enciclopedia/galilei\\_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/galilei_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/)

inizialmente il trattato fosse stato approvato dai revisori ecclesiastici, in seguito porta il suo autore davanti al Tribunale dell'Inquisizione, in un processo culminante nel 1633 con l'abiura da parte di Galileo delle sue teorie e la sua condanna al carcere a vita. La condanna viene poi trasformata in isolamento.

Nonostante l'avanzare della cecità Galileo prosegue nella sua ricerca, come testimonia la stesura dei *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze atinenti alla meccanica e i movimenti locali* (1638), grande opera scientifica, scritta in italiano e in latino, sulla dinamica dei movimenti (cinematica) e sulla scienza delle costruzioni. La ricerca di un editore lo pone davanti ad un problema: la Chiesa ha infatti emesso un veto generale contro la pubblicazione o ristampa delle sue opere. Il manoscritto viene quindi fatto arrivare all'editore olandese Elzevir, il quale lo pubblica in Olanda nel 1638.

Negli ultimi anni della sua vita, Galileo si dedica agli studi sulla determinazione delle longitudini e della luce lunare, a problemi meccanici e alla costruzione di orologi a pendolo. Muore ad Arcetri l'8 gennaio 1642. Il progetto di una solenne sepoltura nella chiesa di Santa Croce in Firenze, dove tutt'ora si trovano le sue spoglie, trova realizzazione solo nel 1737.

## 2. Le *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*

Nel 1587 viene pubblicata a Firenze l'opera *Della difesa della Comedia di Dante* di Jacopo Mazzoni da Cesena, maestro di Galileo: di parte fiorentina, vede nella tesi di Manetti la giusta interpretazione delle misure infernali. Sempre nel 1587 vengono commissionati a Giovanni Stradano (Jan van der Straet, 1523 – 1605) alcuni dipinti raffiguranti i dannati nei vari cerchi.

Negli stessi anni, tra la fine del 1587 e l'inizio del 1588, forse su richiesta di Baccio Valori, fedele sostenitore dei Medici, Galileo tiene presso l'Accademia Fiorentina due lezioni sulle misure dell'Inferno di Dante. Le idee di Manetti, divulgate sia tramite il commento di Landino che tramite quello di Benivieni, erano diventate quelle ufficiali degli accademici: essi si sentirono quindi in dovere di difendersi dai concetti espressi da Vellutello nella *Nova esposizione*, e lo fecero affidando lo studio a una promessa della

scienza, quale Galileo indubbiamente era. Galileo accetta forse più per aprirsi una strada verso la cattedra di matematica che per puro e reale interesse letterario: le due lezioni non presentano spunti critici, Galileo si limita a confermare i dati esposti da Manetti e a confutare quelli di Vellutello.

La prima lezione è volta a esporre il pensiero di Manetti sulla forma, grandezza e collocazione del sito infernale e include una veloce sintesi del viaggio di Dante. La seconda parte invece illustra l'idea di Vellutello, mettendo in evidenza le concordanze e, soprattutto, le discordanze dal pensiero di Manetti: l'esito del confronto è ovviamente favorevole a quest'ultimo. In origine le lezioni erano supportate da esemplificazioni grafiche che però non ci sono rimaste.

## 2.1 La prima lezione: le misure dell'*Inferno* dantesco

Prima di tutto viene chiarito l'intento delle lezioni:

[...] per ubbidire al comandamento fattoci da chi comandar ci può, oggi qui venuti siamo a tentare se la viva voce, accompagnando il disegno, potesse, a quelli che comprese non l'hanno, dichiarare l'intenzione dell'una opinione e dell'altra; ed in oltre, se ci sarà tempo, addurre quelle ragioni per l'una e per l'altra parte che potessero persuadere, le diverse descrizioni esser conformi all'intendimento del Poeta; ingegnandoci nel fine, con alcune altre nostre dimostrare qual più di esse alla verità, ciò è alla mente di Dante, si avvicini: dove forse faremo manifesto, quanto a torto il virtuoso Manetti ed insieme tutta la dottissima e nobilissima Accademia Fiorentina sia dal Vellutello stata calunniata.<sup>65</sup>

Traccia poi l'elenco degli argomenti affrontati nella prima lezione: la figura e la grandezza dell'*Inferno*, dov'è posto, in quanti «gradi» è diviso, la misura degli intervalli tra un «grado» e l'altro, il diametro dei cerchi, gironi e bolge, infine narrerà in breve il viaggio di Dante all'*Inferno* (che riporto nella sezione Documenti).

Partendo dalla forma, Galileo descrive l'*Inferno* come conico, con la base convessa e rivolta verso la superficie terrestre e il vertice orientato verso il centro del globo. Per quanto riguarda la base, bisogna immaginare un arco che abbia per centro Gerusalemme e che si estenda sulla superficie terrestre per un sesto della misura della circonferenza totale. Il raggio va calcolato partendo da Gerusalemme e arrivando al centro della Terra.

---

<sup>65</sup> G. GALILEI, *Lezioni di Galileo Galilei intorno la figura, sito, e grandezza dell'*Inferno* di Dante Alighieri*, in (a cura di) O. GIGLI *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze, Felice Le Monnier Editore, 1855, p. 4.

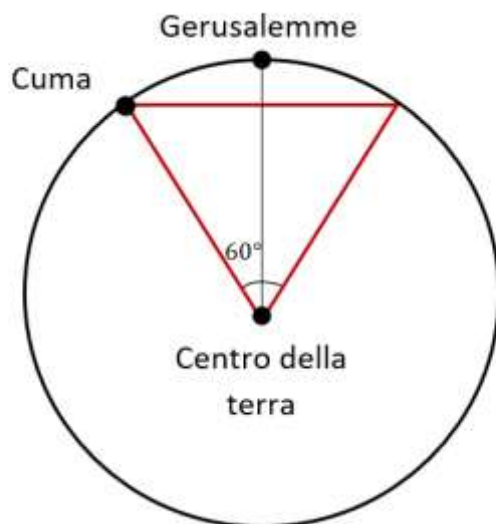


Figura 32 – Struttura dell’Inferno secondo Galileo

L’Inferno è profondo quanto il raggio terrestre (che, ricordiamo anche se Galileo non ne fa menzione, misura 3.245,45 miglia fiorentine) e tale è anche la misura della corda sottesa all’arco che ha Gerusalemme per apice. L’altezza della “calotta” che copre la sboccatura infernale corrisponde a  $\frac{1}{8}$  del raggio, quindi 405,68 miglia.

A questo punto Galileo spiega che la «grandissima caverna» è divisa in otto gradi, differenti tra loro per la lontananza che hanno dal centro. L’Inferno è quindi simile a un anfiteatro che si restringe andando verso il basso, solo che non ha una piazza come base ma un «punto solo». I gradi non sempre coincidono con i cerchi: il quinto grado infatti contiene sia il V che il VI cerchio. Per quanto riguarda le distanze fra i gradi, le prime sei sono uguali fra loro e misurano 405,68 miglia ciascuna. Sono diverse invece le distanze dal cerchio dei violenti a Malebolge (il burrato di Gerione, che misura 730,23 miglia), e da Malebolge alle sferette (il pozzo dei giganti, profondo 81,13 miglia). Sommando tutte queste misure si ottiene il raggio terrestre:

$$(405,68 \times 6) + 730,23 + 81,13 = 3.245,44$$

Considerando l’arrotondamento di alcune misure possiamo portare il dato a 3.245,45.

Le larghezze dei gradi o distanze vengono così calcolate: Galileo stabilisce che l’arco che va da Gerusalemme all’ingresso dell’Inferno misura 1.700 miglia (assumendo un raggio di 3.245,45 miglia e l’angolo al centro di  $60^\circ$ , l’arco che fa da base al cono infernale misura 3.398,62 miglia, come già calcolato nel capitolo III; qui l’autore calcola la

lunghezza di metà arco). Traccia quindi dieci spazi, ognuno lungo 100 miglia.<sup>66</sup> Delle restanti 700 miglia ci occuperemo poco oltre.

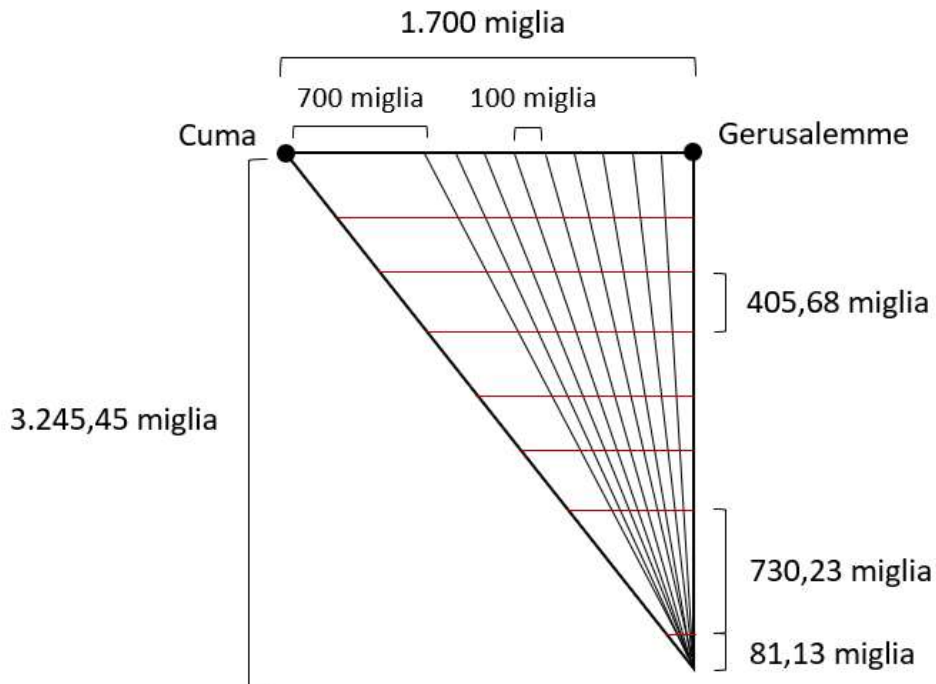


Figura 33 – Ampiezza dei cerchi e distanze fra i gradi

Partendo dal Limbo Galileo fa questo ragionamento: la distanza fra il I cerchio e la superficie terrestre equivale all'ottava parte del raggio (405,68 miglia), la larghezza del Limbo è ristretta per l'ottava parte delle 100 miglia (quindi 12,5 miglia) in cui è stata suddivisa la superficie della Terra: 87,5 miglia è quindi la larghezza del Limbo. Così il secondo grado e cerchio, lontano 811,36 miglia dalla superficie, sarà largo 75 miglia (87,5 – 12,5). Il terzo 62,5 e il quarto 50 miglia.

Vediamo il calcolo fatto da Galileo per arrivare a queste conclusioni. Posto che l'angolo al centro corrispondente a 100 miglia è  $\frac{100}{3245,45} = 0,031$ , la formula per misurare le ampiezze sarà

$$L_n = 0,031 \left(1 - \frac{n}{8}\right) \times 3245,45 \text{ miglia}$$

dove  $n = 1, 2, 3, 4$  (il numero del grado di cui si vuole calcolare la larghezza).

<sup>66</sup> Per semplificazione grafica ho disegnato un triangolo, ma teniamo sempre presente che la base dovrebbe essere convessa perché il sito infernale è un cono.

Esempio:

$$L_2 = 0,031 \left(1 - \frac{2}{8}\right) \times 3245,45 = 75,45 \text{ miglia (secondo grado)}$$

Tale calcolo è semplificabile in questo modo:

$$\frac{n}{8} \times 100$$

dove  $n = 7, 6, 5, 4$  (a numero maggiore corrisponde una maggiore vicinanza alla base: mettendo infatti  $\frac{8}{8}$  otterremo ovviamente 100 miglia, cioè la porzione completa; poco oltre vedremo che possiamo continuare anche con le restanti cifre, quindi 3, 2 e 1).

Esempi:

$$\frac{6}{8} \times 100 = 75 \text{ miglia (secondo grado)}$$

$$\frac{4}{8} \times 100 = 50 \text{ miglia (quarto grado)}$$

Per determinare l'ampiezza del quinto grado Galileo prende tre centinaia in quanto, spiega, tale grado si divide in due cerchi, il primo dei quali «ancor si divide in due gironi»<sup>67</sup> (la palude Stigia e le fosse), mentre il secondo cerchio, dov'è posta la città di Dite, resta indiviso. La zona in oggetto è lontana dalla superficie 2.028,4 miglia ( $\frac{5}{8}$  del raggio) e, «scemando» con la solita proporzione la larghezza del grado, che nella superficie abbiamo detto essere 300 miglia, ora sarà 112,5 miglia. Il calcolo di prima verrà così modificato:

$$\frac{3}{8} \times 300 = 112,5 \text{ miglia}$$

Della cifra ottenuta, 37,5 è l'ampiezza della palude, 37,5 le fosse e sempre 37,5 il cimitero degli eretici, dentro la città. Così facendo abbiamo utilizzato le prime sette delle dieci centinaia in cui abbiamo suddiviso l'arco in superficie, quattro per i primi quattro cerchi e tre per il quinto grado. Le tre centinaia restanti ci danno l'ampiezza del sesto grado, il quale è distinto in tre gironi ed è distante dalla superficie la misura corrispondente ai  $\frac{6}{8}$  del raggio.

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 11.

$$\frac{2}{8} \times 300 = 75 \text{ miglia}$$

Di queste 75 miglia, Galileo ne assegna 25 a ciascun girone.

Vediamo ora come Galileo assegna le 700 miglia restanti. Il raggio della prima e maggiore bolgia misura 17,5 miglia e da tale bolgia al centro Galileo calcola esserci un intervallo di 81,13 miglia. Alla maggior larghezza di Malebolge corrispondono sulla superficie terrestre 700 miglia: tale cifra è l'equivalente di 40 volte il raggio della prima bolgia e la stessa proporzione intercorre fra il raggio terrestre e la distanza fra Malebolge e il centro universale. Calcoliamo:

$$700 \div 17,5 = 40 \text{ ed anche } 3.245,45 \div 81,13 = 40$$

Una semplice rappresentazione grafica potrebbe essere questa:

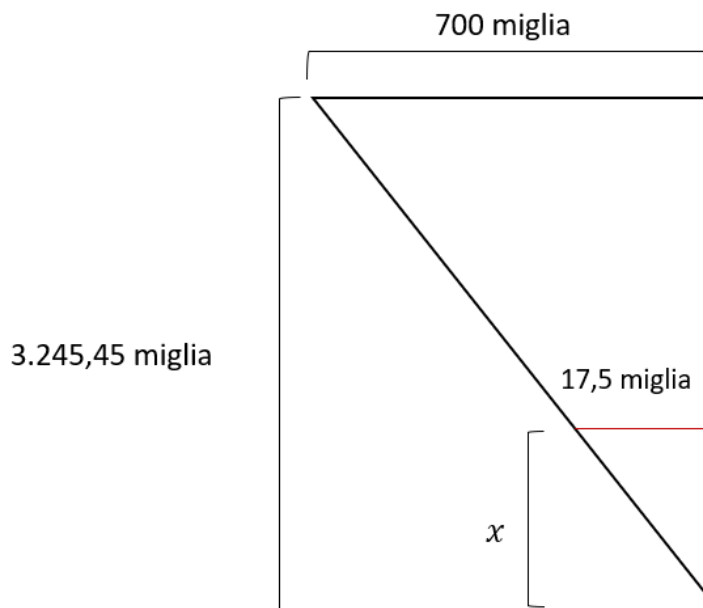


Figura 34 – Schema delle misure di Malebolge

$$x = \frac{3.245,45}{700} \times 17,5 = 81,13 \text{ miglia}$$

Passiamo infine al pozzo dei giganti: esso ha il raggio di un miglio, che importato sulla superficie della Terra misura 40 miglia; la distanza tra il Pozzo e l'ultima bolgia è di 0,25 miglia, che corrispondono a 10 miglia nell'arco; l'ultima bolgia misura 0,50

miglia, dunque 20 miglia nella superficie del globo. Ciascuna delle restanti nove bolge ha la traversa di 1,75 miglia (70 miglia sulla superficie terrestre). Quindi:

$$(9 \times 70) + 20 + 10 + 40 = 700 \text{ miglia}$$

Mirabilmente, dunque, possiamo concludere aver investigata il Manetti la mente del nostro Poeta.<sup>68</sup>

Con questa conferma Galileo passa alla descrizione dei giganti e di Lucifero. L'altezza di Dante, che era di statura comune, è di 3 braccia (1,75 metri). La pigna di San Pietro, grande quanto la faccia di Nembrot, sappiamo ormai essere alta 5,5 braccia; gli uomini sono alti otto volte la propria testa, anche se Albrecht Dürer (1471 – 1528) nel suo libro *Della Simmetria dei corpi umani, libri quattro*, tradotto e pubblicato a Venezia nel 1591, scrive che un essere umano ben proporzionato debba essere alto nove teste. Poiché però gli uomini così ben proporzionati sono rari, Galileo calcola l'altezza di un gigante moltiplicando  $8 \times 5,5 = 44$  braccia. Un uomo sta quindi a un gigante in un rapporto di 3 a 44: faremo quindi  $44 \div 3 = 14,6$ , il che significa che un uomo sta 14,6 volte in un gigante, ma un gigante sta *almeno* 14,6 volte in un braccio di Lucifero.

$$3 : 44 \geq 44 : x$$

Svolgendo la disuguaglianza si ha che  $x \geq 44 \times 44 \div 3 = 645$  braccia. Un braccio è  $\frac{1}{3}$  di tutto il corpo, quindi l'altezza di Lucifero si otterrà facendo  $645 \times 3 = 1.935$  braccia. Tuttavia, è più simile l'altezza fra un comune essere umano e un gigante che quella fra quest'ultimo e un braccio di Lucifero, quindi Galileo arrotonda a 2.000 braccia l'altezza del principe infernale.

Il rapporto di similitudine<sup>69</sup> tra la statura di Lucifero e quella di un uomo comune è di circa 1 : 650: grazie alle leggi della similitudine meccanica possiamo stabilire che tale rapporto è sufficiente a provocare il collasso gravitazionale (dunque di Lucifero sotto il suo stesso peso). Di questo il giovane Galileo non fa menzione perché non possiede ancora le conoscenze necessarie: non tornerà sull'argomento nemmeno quando potrebbe

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>69</sup> La similitudine è una delle relazioni fondamentali della geometria e traduce in termini precisi la possibilità di figure che abbiano ugual forma, ma disuguale estensione, o, in altre parole, si possano considerare l'una come copia, ingrandita o rimpiccolita, dell'altra.

farlo, sia probabilmente per non “macchiare” il suo ottimo *curriculum vitae* di scienziato e matematico, sia perché non era il caso di insinuare dubbi su strutture di aspetto teologico.

Infine, l'autore parla delle «ghiaccie»,<sup>70</sup> ossia le quattro sferette che compongono il IX cerchio dell'Inferno. Poiché Luciferò «da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia» ed ha l'ombelico combaciante col centro del mondo, Galileo calcola che il semidiametro della prima sferetta debba coincidere con un quarto dell'altezza totale dell'imperatore del sito infernale, ossia 500 braccia (1.000 braccia è quindi il diametro). Non ci sono luoghi nella *Commedia* da cui ricavare la dimensione del diametro delle altre tre sfere, quindi Galileo concorda con Manetti nel fissare le misure a 2.000 braccia per la Tolomea, 3.000 per l'Antenora e 4.000 per la Caina.

## 2.2 La seconda lezione: la critica a Vellutello

Galileo comincia la sua seconda lezione all'Accademia Fiorentina spiegando quali sono i punti d'incontro fra Manetti e Vellutello: sono concordi nel situare l'Inferno sotto Gerusalemme, sul numero e ordine dei gradi e nella loro divisione in cerchi e gironi, e anche nelle misure di Malebolge.

Si differenziano invece principalmente su sette punti:

- La grandezza complessiva dell'Inferno
- Le misure e distanze dei gradi (eccetto Malebolge)
- La statura dei giganti e di Luciferò
- La forma e la misura delle sferette
- La misura e il sito del nobile castello collocato nel Limbo
- La direzione tenuta da Dante e Virgilio durante il viaggio (secondo Manetti verso sinistra, secondo Vellutello verso destra)
- L'assegnazione dei ponti di Malebolge.

Partendo dall'«universal grandezza di tutto l'Inferno»<sup>71</sup>, Galileo spiega che secondo Vellutello la profondità del sito in questione equivale a  $\frac{1}{10}$  del raggio terrestre e che

---

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 23.

quindi, se tale luogo fosse una sfera, sarebbe una delle mille parti di tutta la Terra: per questo passaggio fa riferimento agli *Elementi* di Euclide.

La sboccatura del pozzo dei giganti è lontana dal centro universale 1,25 miglia: un miglio per la sua altezza e 750 braccia ( $\frac{1}{4}$  di miglio) per lo spessore del ghiaccio e la profondità del pozzo in cui è posto Lucifero. Intorno alla sboccatura del pozzo dei giganti Vellutello colloca la valle di Malebolge, la quale è ha le stesse dimensioni citate da Manetti, ma una pendenza verso il centro di 14 miglia per ogni bolgia, sicché la prima pende 14 miglia più della seconda e così via.

L'altezza del burrato di Gerione è di 140 miglia e ha lo stesso raggio nella prima bolgia, ovvero 17,5 miglia. Intorno alla sommità del burrato ci sono i tre gironi dei violenti, ognuno dei quali misura 5,83 miglia di larghezza, così che tutto il VI cerchio ha una traversa di 17,5 miglia e, dal momento che tale è anche il raggio del burrato di Gerione, l'intero diametro del cerchio dei violenti misura 70 miglia.

Prosegue Galileo con l'esposizione dei singoli gradi e cerchi secondo l'opinione di Vellutello, arrivando alla conclusione che la descrizione dell'Inferno fatta da Manetti sia più conforme al progetto dantesco. Oltretutto, spiega il matematico, per come l'ha immaginato Vellutello l'Inferno non potrebbe mai riuscire a reggersi: le mura del burrato salgono restando equidistanti fra loro, lasciando quelle superiori prive di un sostegno che sia in grado di reggerle, e finirebbero quindi per crollare; in poche parole, le pareti infernali sarebbero inclinate rispetto alla verticale locale. I pesi seguono una linea retta, che li conduce direttamente al centro: se in tale linea non trovano alcun sostegno, cadono. Secondo il canone aristotelico il peso è una proprietà dei corpi indipendente dalla Terra: tuttavia, la struttura del cosmo aristotelico (adottata da Dante) è a simmetria centrale, con il centro nel centro terrestre, ed è verso tale punto che tutti i corpi «gravi» cadono. La verticale in ogni punto coincide con il raggio passante per quel punto. Crollando il burrato, franerebbero anche il cerchio dei violenti, la città di Dite e tutti i cerchi superiori. Il punto di vista di Vellutello è quindi incompatibile con la fisica di Aristotele, e anche con l'imminente legge sulla caduta dei gravi che Galileo dimostrerà qualche anno dopo, nel 1604. Manetti invece pone tutte le mura e le «ripe» dritte verso il centro per ovviare a questo inconveniente, seguendo tra l'altro il pensiero espresso da Dante in *If XXXII 1-3*:

S'io avessi le rime aspre e chiocce,  
come si converrebbe al tristo buco  
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce

[...]

I gradi sopra la città di Dite sono percorsi da una strada: secondo Manetti essa è perpendicolare da un cerchio all'altro, secondo Vellutello essa assomiglia a un sentiero di montagna. Se così fosse in ogni punto di qualsiasi cerchio sarebbe possibile scendere verso il cerchio successivo, ma non è questo che dice Dante, il quale anzi colloca i passaggi solo in alcuni particolari punti ed in un solo luogo per ogni cerchio, com'è chiaro in *If VI 112-15*:

Noi aggirammo a tondo quella strada,  
parlando più assai ch'i non ridico;  
venimmo al punto dove si digrada:  
quivi trovammo Pluto, il gran nemico.

A guardia di ogni passaggio Dante pone un demonio. Non esistono dunque più vie per raggiungere i cerchi, ma una soltanto e perpendicolare, come vuole Manetti. Così i dannati dei cerchi più bassi, dove i tormenti sono maggiori, non possono salire in cerca di pene più lievi.

Tornando alle dimensioni infernali, Galileo trova confutazione delle misure stabilite da Vellutello anche nei passi della *Commedia (If IV 19-22)*:

Ed elli a me: «L'angoscia de le genti  
che son qua giù, nel viso mi dipigne  
quella pietà che tu per tema senti.  
Andiam, ché la via lunga ne sospigne».

Le parole di Virgilio dimostrano che la strada da fare è ancora parecchia, e già tanta è stata percorsa: il che, dice Galileo, esclude a priori un sito infernale piccolo come quello immaginato da Vellutello.

A questo punto Galileo pone una domanda: la volta che copre l'Inferno è sufficientemente spessa da sostenersi, senza crollare e precipitare verso il centro terrestre? La risposta – di cui probabilmente in seguito si pentirà e su cui, comunque, non tornerà mai – è sì. Il giovane Galileo poggia il suo ragionamento su un modello in scala di una cupola avente un arco di 30 braccia e 4 braccia di spessore: ben diverso dalla calotta che copre il cono infernale, che ha un arco di 3.398,42 miglia (1.700, se vogliamo prendere

solo la porzione che va da Gerusalemme alla sboccatura) e uno spessore di 405,68 miglia. Ovviamente la capacità di resistenza dei materiali diminuisce all'aumentare delle dimensioni, dunque il denominatore non può restare costante: non è il luogo per approfondire tali calcoli, ci basti sapere che Galileo qualche anno dopo sicuramente si sarebbe (e si sarà) reso conto che la cupola che chiude l'Inferno è assolutamente instabile.

Secondo Vellutello la circonferenza del castello posto nel Limbo è di 770 miglia ed esso è circondato da sette ordini di mura: ciò nonostante occupa in larghezza appena 0,25 miglia. Considerando che dovrebbero viverci anche le anime, la struttura del Limbo così com'è concepita è sproporzionata e impossibile da realizzare. Il castello è dunque sicuramente più piccolo, come lo immagina Manetti.

Galileo passa alle ultime quattro differenze. Prima di tutto analizza i dieci ordini di ponti con i quali Vellutello attraversa Malebolge; basterebbe un solo ordine, non v'è assolutamente motivo di moltiplicarli per dieci: scrive il matematico che «troppo gran meraviglia sarebbe come tutt'a dieci si fossero accordati a rovinar sopra la sesta bolgia».<sup>72</sup> In verità sappiamo da Dante che ogni bolgia è attraversata da più di un ponte, solo che mai viene menzionato il numero preciso.

La misura di Lucifero, che Vellutello vuole alto 3.000 braccia, è dovuta a due errori: il primo è quello di aver considerato l'uomo comune alto 9 teste anziché 8, il secondo invece è la misura della Pigna di San Pietro, che Vellutello dice essere alta 6 braccia anziché 5,5 in quanto ha tenuto in considerazione la sua dimensione prima della rottura.

La penultima differenza riguarda la forma del IX cerchio: Vellutello immagina, dice Galileo, le quattro sferette come fossero delle macine, nonostante lo stesso Dante affermi in *If XXXIV* 116-17 che esse hanno la forma di quattro sfere:

[...]

tu hai i piedi in su picciola spera  
che l'altra faccia fa de la Giudecca.

Infine, il cammino. Vellutello vuole che Dante e Virgilio siano andati verso destra, Manetti invece verso sinistra. Il Poeta stesso però dice che camminando «teneva la

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 32.

sinistra verso il mezzo e vano de i cerchi». Galileo afferma che con ogni probabilità Vellutello ha frainteso la seguente terzina di *If* XIV 124-26:

Ed elli a me: «Tu sai che 'l loco è tondo;  
e tutto che tu sie venuto molto,  
pur a sinistra, giù calando al fondo

[...]

Vellutello considera «pur a sinistra» collegato a «e tutto che tu sie venuto molto», Manetti invece lo considera riferito a «giù calando al fondo». Bellomo<sup>73</sup> espone entrambe le teorie (ma concorda con l'interpretazione di Manetti), Umberto Bosco e Giovanni Reggio<sup>74</sup> intendono il «pur» come “sempre, costantemente”. Il percorso è quindi a sinistra, anche perché essa è la direzione del male. Ovviamente a Galileo non sfugge la contraddizione di *If* IX 132-33:

E poi ch'a la man destra si fu vòlto,  
passammo tra i martíri e li alti spaldi.

Si tratta semplicemente di un'eccezione al percorso, come altre ve ne saranno in *If* XVII 31 «Però scendemmo alla destra mammella» e XVIII 71 «e vòlto a destra su per la sua scheggia». Le due lezioni si concludono con la dichiarazione di aver portato a termine il compito di difendere Antonio Manetti e l'Accademia Fiorentina, «alla quale per molte cagioni obligatissimo *si sente*»<sup>75</sup>, dalle accuse rivolte loro da Alessandro Vellutello, dimostrando che l'opinione dei primi sia quella corretta.

---

da D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, cit., p. 229.

<sup>74</sup> D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di U. BOSCO, G. REGGIO, Milano, Le Monnier Scuola, 2012, p. 231.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 34.

## Capitolo VII

### Tabella di confronto dei dati riportati da Landino, Benivieni, Giambullari, Vellutello e Galilei

A conclusione della prima parte di questo elaborato mi sembra opportuno schematizzare, ai fini di un agevole e rapido confronto, i dati espressi da ognuno degli autori citati. Poiché, com'è stato detto, Manetti si è espresso solo attraverso le note che sono poi state utilizzate da Benivieni e, più approssimativamente, da Landino non ritengo utile inserirlo nella presente tabella. Per rendere più veloce la ricerca dei punti ho diviso la tabella in tre sezioni: la prima riguarda le misure generiche della Terra, la seconda quelle di tutti i cerchi, compresi gironi, bolge e sferette, la terza la statura dei giganti e di Lucifero. Gli spazi vuoti sono tali perché gli autori non hanno fatto menzione di alcune misure. Ove non è specificato, le misure si intendono in **miglia fiorentine**.

Misure utilizzate:<sup>76</sup>

- 1 miglio fiorentino = 1.653,607 metri = 1,65 chilometri
- 1 miglio fiorentino = 2.838,16 braccia fiorentine (3.000 secondo Vellutello)
- 1 braccio fiorentino = 58,2626 centimetri = 0,58 metri
- 1 palmo fiorentino = circa 24 centimetri

	<b>Landino</b>	<b>Benivieni</b>	<b>Giambullari</b>	<b>Vellutello</b>	<b>Galilei</b>
Circonferenza della Terra	20.400	20.391,76	20.428,57	20.400	20.400
Raggio (profondità dell'Inferno)	3.250	3.245,45	3.250	3.245,45	3245,45
Arco dell'Inferno	1.750	3.398,62	3.404,76		3.398,62
Distanza da cerchio a cerchio		405,68	406,25		405,68
		730,23 (VII – VIII)	810 (VII – IX)		730,23 (VII – VIII)
		81,13 (VIII – IX)			81,13 (VIII – IX)
I cerchio – Limbo	C = 11.000	Traversa = 87,5	C int. = 8.337,5 C est. = 8.387,5 Ø = 2.668,75 Traversa = 87,5	Ø massimo = 315 miglia (280 + misura della traversa)	Traversa = 87,5

<sup>76</sup> A. FERRARO, *Dizionario di metrologia generale*, cit.

II cerchio – Lusuriosi		Traversa = 75	C int. = 6.717,85	Ø massimo = 245	Traversa = 75
			C est. = 7.189,28		
			Ø = 2.136,5		
			Traversa = 75		
III cerchio – Golosi		Traversa = 62,5	C int. = 5.236,78	Ø massimo = 210	Traversa = 62,5
			C est. = 5.615,35		
			Ø = 1.666,25		
			Traversa = 62		
IV cerchio – Avari e prodighi		Traversa = 50	C int. = 3.850 miglia	Ø massimo = 175	Traversa = 50
			C est. = 4.164,28		
			Ø = 1.225		
			Traversa = 50		
V cerchio – Iracondi e accidiosi		Traversa = 75 (37,5 × 2)	C est. = 2.887,5	Ø massimo = 140 (72 + 68)	Traversa = 112,5 (37,5 × 2)
			Ø = 918,75		
VI cerchio – Eretici		Traversa = 75 (37,5 × 2)	Traversa = 75		
			C int. = 2.180,71		
			C est. = 2.564,28		
			Ø = 807		
VII cerchio – Violenti		Traversa = 75 (25 × 3)	Traversa = 37,5	Ø massimo = 70	Traversa = 75 (25 × 3)
			C est. = 1.453,57		
			Ø = 462,5		
Burrato di Gerione	Ø massimo = 1.346		C = 892,14		Profondità = 140
VIII cerchio – Malebolge – Frode contro chi non si fida			Profondità = 810	Ø massimo = 35	Distanza o profondità = 730,23
1° bolgia – Seduttori			C = 110		
			Ø = 35		
2° bolgia – Adulatori			C = 99		
			Ø = 31,5		
3° bolgia – Simoniaci			C = 88		
			Ø = 28		

4° bolgia – Indovini	C = 77				
	$\emptyset = 24,5$				
5° bolgia – Barrattieri	C = 66				
	$\emptyset = 21$				
6° bolgia – Ipo criti	C = 55				
	$\emptyset = 17,5$				
7° bolgia – Ladri	C = 44				
	$\emptyset = 14$				
8° bolgia – Consiglieri fraudolenti	C = 33				
	$\emptyset = 10,5$				
9° bolgia – Seminatori di discordie e scismi	C = 22				
	$\emptyset = 7$				
10° bolgia – Falsari	C = 11				
	$\emptyset = 3,5$				
Pozzo dei giganti	$\emptyset = 2$	$\emptyset = 2$	C = 6,28	C = 3,14	$\emptyset = 2$
			$\emptyset = 2$		Profondità = 81,13
IX cerchio – Frode contro chi si fida					
Caina – Traditori dei parenti	$\emptyset = 4.000$ braccia	$\emptyset = 4.000$ braccia		$\emptyset = 3.000$ braccia	$\emptyset = 4.000$ braccia
Antenora – Traditori della patria	$\emptyset = 3.000$ braccia	$\emptyset = 3.000$ braccia		$\emptyset = 2.250$ braccia	$\emptyset = 3.000$ braccia
Tolomea – Traditori degli ospiti	$\emptyset = 2.000$ braccia	$\emptyset = 2.000$ braccia		$\emptyset = 1.500$ braccia	$\emptyset = 2.000$ braccia
Giudecca – Traditori dei benefattori	$\emptyset = 1.000$ braccia	$\emptyset = 1.000$ braccia	C = 4.714 braccia	$\emptyset = 750$ braccia	$\emptyset = 1.000$ braccia
			$\emptyset = 1.500$ braccia		

Vediamo ora l'altezza della Pigna di San Pietro, dell'uomo comune, dei giganti e di Lucifero. Tutte le misure sono in **braccia fiorentine**.

Pigna di San Pietro	5,4		5,5	6	5,5
Uomo comune (Dante)	2,87	3	3	3	3
Statura media dei giganti	> 43	> 44	55	54	44
Braccio di Lucifero	645		990	972	645
Statura di Lucifero	1.980	2.000	3.000 (2.970)	3.000	2.000 (1.935)

A questo punto possiamo concludere che, secondo la maggior parte degli studiosi in oggetto, l'Inferno descritto da Dante è profondo circa 5.355 chilometri, un gigante è alto 25,5 metri e Lucifero misura ben 1.160 metri. La circonferenza della Terra secondo Dante è di 33.734 chilometri (oggi sappiamo che invece misura 40.075 chilometri).

## Documenti<sup>77</sup>

### *Cristoforo Landino*<sup>78</sup>

Benchè questo poeta in ogni chosa sia maraviglioso, nientedimeno non posso senza sommo stupore considerare la sua nuova nè mai da alchuno altro excogitata inventione. Ha posto lo 'nferno Homero. Hallo posto Eurypide. Hannolo posto più altri poeti greci. Preterea Virgilio, Ovidio et Claudiano, et alchuno altro tra' Latini. Ma che figura in quello fingono, che capacità gli danno? Che sito? Pel quale chome in chosa nota et da uno Apelle dipincta guidino l'auditore chome guida Danthe, el quale per alta sua fantasia illustrata da subtilissima mente et da mathematica disciplina innanzi a gl'occhi ci pone la forma, el quanto, et el quale, in modo che con terminate misure si può comprendere? Il che havendo io in buona parte inteso, maxime per l'opera del nostro Antonio di Tuccio Manetti, el quale lungo tempo investigando ha, se non erro, compreso apunto la 'nventione, et la discriptione di questo poeta in universale et in particolare di tutto lo 'nferno, giudicai esser chosa gratissima, et d'utilità, et di giocondità piena, se quanto dilucidamente si potessi, innanzi che vegnamo a interpretare el texto, la dimostrassi. Sia adunque el principio questo. Ponghono molti eccellenti mathematici, ma maxime Danthe nel suo Convivio, la terra girare miglia ventimila et quattrocento. Adunque el mezo diametro che è dalla circumferentia al centro sono miglia tremila ducento quarantacinque et cinque undecimi. Hora fingendo lui essere sceso allo 'nferno, certo è verisimile che imitando Virgilio ponga la medesima entrata; et questa è appresso al lago Averno non molto lontano da Napoli. Di qui entrando Danthe, et ponendo el vano dello 'nferno tondo, chome lui pone, si può comprendere che 'l centro di questo cerchio sia ad linea sobto Hierusalem, perchè lui nell'ultimo canto dello 'nferno dice: «et se' hor sobto l'hemisperio giunto Che è opposto a quel che la gran secca Coverchia, et sobto el cui colmo consumpto Fu l'huom che nacque et vixè senza pecca». L'huomo che nacque et vixè senza pecca è Christo, el quale fu consumpto et morto ad Hierusalem. Adunque perchè da Averno, dove è la circonfrentia, insino ad Hierusalem, dove lui pone el centro, sono misurate mille septecento cinquanta miglia, el quale è mezo diametro, sarà la sua circumferentia undici migliaia di miglia. Entra Danthe per la già decta porta la nocte la qual fu tra 'l quinto et el sexto dì d'aprile, et nell'anno della salute millesimo trecentesimo al meridiano di Napoli, et pone la luna nel suo sexto decimo giorno et nella libra; et nella nocte passata, nella quale lui era smarrito nella selva, era stato al plenilunio. Onde lui nel canto vigesimo primo «e già iernotte fu la luna tonda». El sole era nell'ariete. Il perchè lui nel primo scrive «e 'l sol montava su con quelle stelle», idest con le stelle dell'ariete, chome intenderai nel comento sopra questo luogho scripto; nel camino suo el quale è sempre da sinistra, sempre scende di cerchio in cerchio. Il che dimostra in molti luoghi, ma maxime dove nel quattordecimo dice: «et egli ad me: "Tu sai che 'l luogo è tondo; Et tutto che tu sia venuto molto Pure a sinistra giù calando al fondo"». Scende adunque di balzo in balzo insino a Gerione, ma non è sempre una

---

<sup>77</sup> Per comodità di lettura i documenti presentati in questa sezione, nonostante siano citazioni, sono stati riportati utilizzando la stessa dimensione del carattere usata per il testo (punto 12 anziché 11).

<sup>78</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., pp. 270-277.

medesima chosa la distantia et el cerchio. È adunque la prima distantia inmediate che è entrato nella porta dove sono gli «sciagurati, che mai non fur vivi», ma non è nominato da lui cerchio; et è primo luogo et prima spetie di vitio. Qui anchora è el fiume Acheronte. Dopo questa è la seconda distantia, ma primo cerchio; et questo è el limbo. Et qui sono e morali che vixono senza fede christiana, et e parvoli innocenti che morirono senza baptesimo. Chiameremo adunque questa seconda distantia primo cerchio, secondo luogo; et èvvi la seconda spetie d'anime che sono e morali, et la tertia che sono e parvoli innocenti. La tertia distantia è el secondo cerchio, et tertio luogo, et quarta spetie d'anime che sono e lussuriosi. La quarta distantia è el tertio cerchio, quarto luogo, et quinta spetie d'anime che sono e golosi puniti nella piova. Onde lui: «io sono al tertio cerchio della piova». La quinta distantia è el quarto cerchio, et el quinto luogo di quegli che spendono senza misura, et èvvi la sexta spetie che sono e prodighi, et la septima, che sono gl'avari; et lui dice «chosì scendemo nella quarta lacca». Sexta distantia è quinto cerchio, sexto luogo, et è l'octava spetie che sono gl'iracundi, et la nona de gl'accidiosi. Septima distantia, sexto cerchio, sepulture, septimo luogo et la decima spetie de gli heresiarchi. In questa medesima distantia è el septimo cerchio, octavo luogo, primo gyrone, undecima spetie di peccatori, che sono e violenti contro al proximo. Item v'entra el nono luogo, et secondo gyrone, dove sono puniti e violenti contro ad se medesimi, et è la duodecima spetie. Item el decimo luogo et tertio gyrone, et la tertiadecima spetie di peccatori, che sono e violenti contro a Dio, natura et arte. Queste tre ultime spetie sono tutte a un pari nel septimo cerchio, et è el primo «cierchietto» da lui nominato. Ma ciaschuna spetie ha el suo gyrone, che sono tre. Adunque el septimo cerchio è el primo cerchietto, et sono tre gyroni. Il perchè insino a Gerione troviamo septe distantie, septe cerchi, dieci luoghi, et tredici spetie di dannati. E cattivi drieto alla insegna; e morali, et e parvoli, nel limbo; e luxuriosi mossi dal vento; e golosi nella pioggia; prodighi et avari voltano e pesi; iracundi et accidiosi nella palude Styge; heresiarchi nelle sepulture; et tre spetie di violenti. Qui è el sangue; qui e pruni; qui la rena accesa. Et che e cerchi non sieno più che septe, nel XVII canto si pruova per questi versi: «chosì anchora su per l'extrema testa Di quel septimo cerchio tutto solo Andai, dove sede la gente mesta». Adunque sono septe discensioni. Hora sequita che lui nel tertio gyrone della rena ardente vede el fiumicello, et descrive la statua dell'isola di Creta. Il che dinota che in quel luogo fussino ad linea perpendiculare sobto Creta dove descrive la statua, et anchora non havessino volto tutto el cerchio. Ma per intendere anchora quanto havessino a volgere, faremo in una carta da navigare una linea ritta da Roma a Damiata d'Egypto et troverremo quella atraversare per l'isola di Creta; et in questo modo intenderemo dove Dante fussi sobto la terra. Dipoi attraversando una linea recta da Cuma, dove finge la porta dell'inferno, insino ad Hierusalem, et misurando con le seste insino in mille miglia, intenderemo che pocho resta a finire tutto el cerchio. Il perchè è da stimare che di tutto l'havessi finito in quel luogo dove monta in sulle spalle a Gerione. Et essendo molto presso al numero di mille miglia è da stimare che lui habbi volto lo 'nferno con questo numero millenario. Et di quello che habbiamo decto della statua sono testimonio le parole che lui dice a ser Brunetto: «lassù disopra, in la vita serena – Risposi a lui – mi smarri' in una valle, Avante che l'età mia fussi piena. Pur hier mattina gli volsi le spalle». Sarà adunque a Gerione ito mille miglia, misurandole in su la superficie della terra, et mille miglia verso el centro della terra. Il perchè ha sceso mille miglia del

semidiametro perpendicolare, et cavandole del semidiametro della terra restan miglia dumila dugento quarantacinque et cinque undecimi perpendicolare ad andare insino al centro. Similmente faremo la misura dell'amplitudine disopra del burrato di Gerione, che sono miglia mille trecento quarantasei. La maggiore amplitudine dell'inferno, misurandola in su la superficie della terra, è miglia tremila cinquecento, cioè da Cuma ad Hierusalem, et altrettanto più la circonferentia, essendo Hierusalem nel mezo, chome si dimostra nell'ultimo canto dello 'nferno, dove dice: «et se' hor sobto l'hemisperio giunto Ch'è opposto a quel che la gran seccha Coperchia, et sobto el cui colmo consumpto Fu l'huom che nacque et vixè senza pecca». Ne' quali versi descrive Hierusalem, chome nel suo luogho diremo. Adunque la circonferentia di questa amplitudine maggiore in su la superficie della terra è undicimila miglia. È verisimile che essendo sceso mille miglia per dieci luoghi, dimostri in septe cerchi lui andassi per la decima parte di ciaschuna di quegli. Hora perchè da Gerione in giù si muta modo di camminare inverso el centro, havendo già dimostro quanto è largha la bocca del burrone di Geryone, manifesto appare che 'l diametro sia miglia MCCCXLVI. Scende Danthe in sulle spalle di Geryone ad linea perpendicolare insino a una amplitudine di diametro di miglia trentacinque. Et qui è congiunto el campo di Malebolge. Resta a vedere el diametro di ciaschuna bolgia col quale si può fare la circonferentia, nella quale numero nella maggiore quella misura delle miglia trentacinque, et quanto lui ci dà di regola è el fosso della penultima dove dice che «miglia ventidue la valle volge», et dell'ultima dove dice «tutto che la volge undici miglia». Ma cercando della proportione che hanno insieme, non diremo però che sempre quello che inchiude sia due tanti, chome è ventidue a undici. Imperochè el terzo harebbe quarantaquattro, et el quarto octantotto; et chosì procedendo el decimo harebbe miglia cinquemila secento trentadue, et l'amplitudine maggiore dello 'nferno non è più che tremila cinquecento miglia. Sì che vedi che inverso el centro sarebbe più amplitudine che nella superficie. Il che è contro ad ogni dimensione. Nè anchora è conforme tanta distantia alla descriptione de' ponti che lui fa di sopra e fossoni. Ma diremo che sempre quello che inchiude sia miglia undici più che lo 'nchiuso; et così tutte le bolge equalmente haranno distantia di miglia undici, chome veggiamo esser quando più fossi circondano un castello con equali distantie, dove ogni fossa sia larga un miglio et tre quarti che sarà la maggior di diametro miglia trentacinque; et questo anchora assai facile si comprende nel suo narrare dove non mostra differentia se non di quello ultimo el quale è solo di largheza d'un mezo miglio, et gl'altri sono tutti d'un miglio et tre quarti; et questo ha qualche proportione con la maggiore amplitudine dello 'nferno, la quale ponemmo trentacinque centinaia di miglia, et di circonferentia cento dieci centinaia. Et Malebolge ha di diametro trentacinque miglia, et di circonferentia cento dieci. È adunque la prima bolgia miglia trentacinque, nella quale sono e lenoni, idest ruffiani. La seconda contiene gl'adulatori et lusinghieri, et ha el diametro miglia trentuno et mezo. La tertia de' simoniaci è di ventotto. La quarta de gl'indivini è di miglia ventiquattro et mezo. La quinta de' barattieri è di miglia ventuno. La sexta degli hippocriti è di miglia dicesepete et mezo. La septima de' ladri, et sono miglia quattordici. La octava degli ingannatori sono miglia dieci et mezo. La nona de' scismatici miglia septe. Il perchè la circonferentia di tale diametro sarà miglia ventidue. Onde dice Virgilio: «pensa se tu annumerar gli puoi, Che miglia ventidue la valle volge». La decima et ultima di Malebolge, dove sono falsatori et alchimisti, è di diametro tre et mezo. Onde lui dice: «con tutto che la giri undici miglia,

Et men d'un mezo di traverso non ci ha». Et certo cavando del diametro suo due mezi miglia, che così pigliono nel cerchio, resta di diametro di vano miglia due et mezo; et questa ultima ha dall'una sommità della ripa all'altra un mezo miglio. Hora e cerchi di Malebolge potrebbono in luogo piano inchiudere l'uno l'altro successivamente per equale spatio tra ciascuno, et essendo chosì sarebbono le dieci valle larghe dalla sommità dell'una ripa all'altra miglia uno et tre quarti. Ma el luogo non è in piano, ma in costa pendendo inverso el centro. Onde lui nel canto XXIV: «ma perchè Malebolge inver la porta Del bassissimo pozo tutto pende, Lo sito di ciaschuna valle porta Che l'una chosta surge et l'altra scende». Et altrove mostra el fondo et l'erti di queste valli dicendo: «quivi soavemente spose el carcho, Soave per lo scoglio sconcio et erto Che sarebbe alle capre duro varco». Il perchè conviene che le valli sieno più larghe, benchè poco misurandole a un piano. Onde a me pare che la meza parte del mezo diametro del luogho più amplo di tale sito che viene a essere el mezo di miglia dicesepte et mezo, sia la figura del pendente di questo sito, cioè più alto el fine del pozo di Geryone che la sponda del pozo de' giganti miglia octo et tre quarti. Dalla fine del pozo di Gerione che è principio di Malebolge, chome ho decto, insino al centro della terra, sono miglia trentadue et mezo, et cavandone quello che Malebolge pende, che mi pare miglia octo et tre quarti, restan miglia ventitrè et tre quarti. Et tanto sia a sufficientia haver decto del sito dell'inferno. Ma similmente per intendere la smisurata statura de' gyganti, investigheremo ne' versi del poeta più misure da lui scripture; et prima noteremo nel canto trentuno che chosì scrive di Nembroth: «la faccia sua mi pareva lunga et grossa Come la pina di san Piero a Roma, Et a sua proportion tutte l'altre ossa». Secondo questi versi sarà l'alteza della testa di questo gygante di braccia fiorentine cinque et due quinti, perchè chosì sappiamo che è la già decta pina di bronzo a Roma. Dicono e pictori dotti in symitria che l'huomo bene proportionato è tanto lungo quanto sono octo teste delle sue. Adunque questo gigante sarebbe braccia quarantatre o più. Adunque questa sarà l'alteza de' giganti secondo la positione del poeta. Sequita che per alchuni principii posti da lui similmente misuriamo la grandezza di Lucifero. Ma prima noteremo che dopo cerchi et cerchietti et gyroni de' quali habbiamo insino a qui decto, restono quattro spere d'acqua sanguinosa et ghiacciata, le quali hanno per centro el centro universale, et nella più lontana del centro è fondato el pozo de' gyganti, et questa è decta Caina. In questa è inchiusa la seconda decta Antenor. Et in questa la tertia nominata Ptolomea; et dalla Ptolomea è inchiusa la Giudecca minore di tutte; delle quali particolarmente narreremo nel suo luogo. Questa contiene in sè el centro universale, et nel centro Lucifero, el quale posto nella ghiaccia esce da mezo el pecto in su; et di Lucifero scrive el poeta: «et più con un gygante io mi convegno, Che gyganti non fan colle sue braccia». Dice adunque Danthe el corpo suo havere più convenientia de' gyganti, che e corpi de' gyganti non hanno col braccio di Lucifero; et perchè Danthe fu di mediocre statura è da stimarlo due braccia et septe octavi; et de' giganti conchiudemo di sopra che secondo la misura della faccia al pari della pina di sancto Pietro sono alti braccia quarantatre. Adunque Danthe entrerrebbe quindici volte in un gygante. Il perchè altrettante volte entrerà un gygante in un braccio di Lucifero. Il che se è, resta che 'l braccio di Lucifero sia di secento quarantacinque braccia fiorentine; et perchè noi veggiamo un huomo condecete essere alla misura di tre braccia, et el braccio di tale huomo essere lungo un braccio et un sexto, sequita secondo tale proportion che essendo el braccio di Lucifero braccia secento quarantacinque, che el corpo

sia non lontano da dumila braccia. Imperochè secondo la misura sarebbero apuncto braccia mille novecento ottanta. Ma perchè dimostrò che e' giganti si convenivono scarsamente col braccio suo, possiamo metterlo a quel numero. Il simile è se riguarderemo alla misura de' palmi, perchè ogni tre palmi è un braccio, et misura dell'ale, le quali sono circa a due braccia fiorentine. Et questo quanto al corpo; ma la spera della Giudecca nella quale è el centro universale, et della quale Lucifero esce dal mezo in su, mi pare che habbia di diametro la metà delle decte braccia dumila, che sono braccia mille, perchè da mezo el pecto a tutta la testa è la misura di due teste, et altrettanto, idest la misura di due altre teste, doverrebbe uscire dal lato delle gambe, havendo lui el mezo del suo corpo nel centro universale, che è similmente centro di questa spera, come si dinota in questi versi: «quando noi fumo là dove la coscia Si volge, a puncto in sul dosso dell'anche, El duca con faticia et con angoscia Volve la testa ov'egli havea le zanche, Et aggrappossi al pel com'huom che sale, Sì ch'in inferno io credea tornare anche». Così adunque resterebbe nella spera la misura di quattro teste che sono la metà del tutto di Lucifero. Il perchè sarà el diametro della Giudecca mille braccia; et la Ptolomea che è contigua a questa sarà credo tutto el corpo di Lucifero, idest braccia dumila; et dipoi l'Antenora che chiude questa sarà braccia tremila; et la Caina che è la maggiore sarà braccia quattro-mila. Et se domandassi, che coniectura mi tira in questa sententia, rispondo perchè ne' cerchi de' gironi et ne' fossi di Malebolge si vede questa medesima regola. Nè ho che altro possi conferire del sito dello 'nferno et delle stature de' gyganti et di Lucifero. Il perchè staremo tanto in questa opinione che un altro vengha di maggior giudicio et mostrici meglio la descriptione di Danthe la quale in questo sequitiamo. L'uscita sua dello 'nferno è assai manifesta, perchè va lungo un fiumicello che riesce nella tomba di Lucifero, et nella superficie della terra dell'altro hemisperio, et in su l'isola dove è el monte del Purgatorio. Onde el poeta chosì scrive: «luogo è laggiù da Belzabù remoto Tanto quanto la tomba si distende, Che non per vista, ma per suono è noto D'un ruscellecto che quivi discende Per la bocca d'un saxo che gl'ha roso Col corso che gl'avvolge, et pocho pende. Lo duca et io per quel camino abscoso Entrammo a ritornar nel chiaro mondo, Et senza cura haver d'alchun riposo Salimo su, ei primo et io secondo Tanto ch'io vidi delle cose belle Che porta el cielo, per un pertugio tondo Et quindi uscimmo a riveder le stelle». Et che uscissino contro ad questo fiume Catone lo dimostra nel primo canto del purgatorio con queste parole: “Chi sete voi che contro al cieco fiume Fuggito havete la prigione etherna?” Dix'el movendo quelle honeste piume».

*Girolamo Benivieni*<sup>79</sup>

*Nel mezo del cammino della sua uita si trouò Dante in una selua obscura Che la diritta uia era smarrita. Et fu questo l'anno della salutifera incarnatione MCCC, anno di Giubileo; di notte, essendo (come lui dice) la luna piena. Questa selua obscura et saluaticissima è, o [uogliamo dir ch']e' la finge essere, presso a Cuma, per a dietro città di Campagna, o nero di Terra di lauoro, et di Cuma uerso la parte di leuante aequinoctiale in una costa che si abbassa uerso ponente; per la quale costa scendendo lo auctore, con le spalle uolte a leuante, trouò, al fine della scesa, uno monte domestico, et, come lui dice, dilectoso, et presa la uia su per quello ch'el sole, el quale allhora, secondo che epso lo pone, si trouaua in el principio dello Ariete, era già salito sopra l'orizzonte, gli fu al cominciare dell'erta impedito el cammino prima da una Lonza, poi da uno Leone, et ultimamente da una Lupa magrissima. Onde lui, spauentato, lasciando el monte, et in el più basso luogo della ualle trascorso, se li fece incontro la ombra di Virgilio, et si gli disse: *A te conuien tenere altro viaggio. Se scampar uuoi, et cetera. Et uolselo in su la mano sinistra, dirizzandolo su per uno monte saluatico et erto, et cosi salendo si conduxono quasi che alla sommità, doue e' trouorono la porta sopra la quale erano scripte quelle parole: Per me si ua nella città dolente, et cet. Et per quella entrati, trouorono una scesa, per la quale mettendosi a camminare, col uiso uolto sempre a mezodi, non dopo molto si riscontrarono nella secta de' cattiuu a Dio dispiacenti et a nimici suoi, e' quali erano dietro a una insegna Che girando correua tanta rapta Che d'ogni posa, allhor pareua indegna. El numero era sì grande, che l'auctore dice che non hare mai creduto Che tanti Morte n'hauessi disfacti. Et cosi seguitando lo scendere insino alla riuu di Acheronte fiume, trouorono iui Carone demonio, che passaua l'anime all'altra riuu del fiume, et in questo luogo lo auctore, per el tremore della terra et per el balenare d'una luce uermiglia, come morto caduto, et dipoi per uno graue tuono risuegliato, si trouò con Virgilio dall'altra proda del fiume. La quale proda circunda tutto lo abysso nella sua maggiore larghezza. Et qui trouorono la calle del primo cerchio di Inferno denominato Limbo; la quale calle (acciò che io replichi ogni cosa) è cosi posta, che partendosi una linea da leuante sopra Hierusalem uerso ponente, et una da tramontana sopra Cuma uerso mezo dì, la trauersa, o uero croce, che facessino queste due linee insieme, sarebbe a perpendicolo sopra detta calle, et risponderebbe sopra allo aggregato discosto da Cuma et dalla porta, onde elli entrarono da principio, migla quattrocento sessanta per linea recta uerso Mezodí, che uiene a essere tra l'isola della Sicilia et la Barberia. Entrati nella calle, Virgilio uolse l'auctore insù la mano dextra, benché (come io ho già detto) ogn'altri dica in su la sinistra. Et cosi uolti incominciarono a camminare per questo primo cerchio, el quale in quello luogo gira a torno per tutto con una larghezza di migla octantasepte et mezo, et è distante dalla superficie dello aggregato a perpendiculo la octaua parte del suo semidiametro, ciò è d'epso aggregato, che sono migla quattrocentocinque et quindecim uentiduesimi. In questo Limbo sono relegati e' paruoli innocenti morti senza baptesimo, et quelli che uixono moralmente ma senza la fede Christiana, et non hanno altro tormento che la sola priuatione della uisione di Dio. Di questo cerchio parue a Virgilio che per notitia del tutto bastassi monstrarne a lo auctore la decima parte. Et cosi descesono al secondo di minore giro, doue sono castigati e' luxuriosi, et di questo, uoltando pure in su la dextra; presono parimente la notitia della decima parte. Et è questo secondo cerchio distante dal primo quello medesimo ch'el primo dalla**

---

<sup>79</sup> G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti...*, cit., p. 111-119.

superficie dello aggregato, cioè migla quattrocento cinque et quindici uentiduesimi, et ha di largheza intorno intorno per tutto migla septantacinque. Quinci al terzo discendendo, che è el luogo de' Golosi, lo trouorono anchora più ristrecto dal secondo, et di quello pure insù la dextra, come delli altri, circuirono la decima parte per la notitia del tutto. Et da questo terzo cerchio al secondo sono pure migla quattrocentocinque et quindici uentiduesimi a perpendiculo, et la sua trauersa, o uero larghezza, è miglia sexantadue et mezo. Scesono dipoi nel quarto cerchio de' Prodighi et delli Auari, minore anchora che el terzo, et tanto da quello distante quanto lui dal secondo, ciò è migla pure quattrocentocinque et quindici uentiduesimi a perpendiculo; et in questo cerchio, el quale uiene a hauere in el suo pauimento di trauersa miglia cinquanta, girando pure in su la mano dextra, trouorono circa al fine della sua decima parte una fonte, dalla quale uscua uno fossato, che cadendo in el quinto cerchio fa di sé la palude Styge. Per questo fossato adunque discendendo Virgilio, et l'auctore calorono in epso quinto cerchio, el quale è distincto iu due circuitioni, ciò è nella palude praedecta et nelle fosse che circundano la città di Dite, che l'una, ciò è detta palude, è deputata per li Iracundi, e' quali sono iui puniti al sommo dell'acque, et per li Accidiosi, che paghono li loro debiti sotto le fecce di quelle; et l'altre, ciò è le fosse, per gli Inuidiosi et per e' Superbi. Et di questa palude, la quale ha di trauersa in quello luogho migla trentasepte et mezo, girorono anchora la decima parte pure in su la mano dextra. Et quindi montati in su la barca di Phregia attrauersorono la palude, et di quella entrorono nelle sopradecte fosse, le quali girono anchora loro intorno alla città con una larghezza di miglia trentasepte et mezo, come la palude et di quelle, tenendo pure in su la dextra, strisciorono anchora la decima parte, et è da questo quinto cerchio al quarto pure miglia quattrocentocinque et quindici uentiduesimi. Vsciti della barca di Phregia circa la porta della città, et tentando di entrare dentro et non potendo, per essere loro facta resistentia uenne uno messo da Dio, et aperta con una sola bacchetta epsa porta, et loro entrati dentro da quella furon immediate nel sexto cerchio, che è uno cimiterio di sepulture affocate lungo le mura di dentro da epsa città. In elle quali sepulture sono puniti gli Heresiarchi; et di questo cerchio, che nel suo pauimento ha, di trauersa pure migla trentasepte et mezo, e' circuirono similmente la decima parte. Et quindi partendosi, uennono a una ruina di grandissime pietre, et da quella scesono nel septimo cerchio, el quale a perpendiculo è parimente distante dal sexto migla quattrocento cinque et quindici uentiduesimi. Questo cerchio è diuiso in tre gironi di Violenti, che l'uno include l'altro; che nel primo, che è uno lago di sangue, che l'auctore medesimo chiama Phlegetonte, sono castigati e' Violenti al proximo, et ha questo girone di trauersa migla uenticinque. Nel secondo, che è uno boscho di sterpi, sono puniti e' Violenti a sé medesimi, nella persona et nella roba, et questo gira intorno con una larghezza pure di migla uenticinque. Nel terzo, che è uno campo di rena sopra el quale piauono continuamente fiamme di fuoco, sono castigati e' Violenti a Dio, a la natura, et a l'arte, et ha questo terzo girone, cosi come gli altri due, migla uenticinque di larghezza. Di questi tre gironi, tenendo pure sempre insù la mano dextra, et passando da l'uno a l'altro, Virgilio et l'auctore circuirono di ciascuno la decima parte, et in el girare di questo terzo, non dopo molto, trouorono uno fiumicello di sangue che uscendo della selua attrauersaua el campo della rena. Sopra el quale fermandosi l'auctore et marauigliandosi, Virgilio gli dixè come per insino a quel luogo e' non haueuono trouata la più notabile cosa; et ricercando l'auctore la cagione s'accorge, per la risposta di Virgilio, che gli erano in quello luogo a perpendiculo sotto l'isola di Creta, et di quella sotto la montagna di Ida, et di questa sotto una statua, parte di metalli et parte anchora di terra cotta, pel mezo del quale luogo, quando bene si considera, si può pienamente intendere el sito et la forma di tutto questo suo inferno et cammino. Indi partendo,

Virgilio et l'auctore si missono su per uno delli argini di decto fiumicello, che erano di pietra, et cosi camminando attrauersorono tutto el girone, et nello attrauersare hebbono notitia prima de Violenti a Dio, et dipoi de' Sodomiti, et giunti sopra el burrato di Gerione, doue sboccaua decto fiumicello, Virgilio chiese allo auctore una corda che gli haueua cinta, et gittatola nel burrato uenne appresso Gerione. Il perché, uoltosi Virgilio a Dante gli dixè che, mentre che lui parlaua con Gerione, egli andassi et uedessi gli Vsurai, et cosi andando lo auctore fornì di circuire l'ultima decima parte del girone, che gle ne restaua poca; la quale finita, uenne appuncto, con le già decte decime parte, hauere circuito tutto lo inferno, et trouauasi allhora essere ritornato sotto quella linea, che mossa (come noi di sopra dicemo) da leuante, et tracta uerso ponente, passassi sopra Hierusalem. Ma haueuono acquistato assai allo innanzi, cioè uerso el mezo et cosi uerso el centro. Tornato dipoi l'auctore insino alla sbocatura, o uo' tu dire cascata, del fiumicello in el burrato già decto, trouò Virgilio essere salito sopra le spalle di Gerione. Doue salendo anchora lui, et Gerione con questa nuoua soma dalle sponde del burrato allargandosi, incominciò con larghe uolte per quello aere tenebroso a uolare, et quasi come se notassi, a poco a poco descendendo, gli pose ultimamente a piè della stagliata roccha insù l'octauo cerchio di Malebolge, et erano insino a questo luogo dal septimo cerchio calando scesi a perpendiculo migla septeiento trenta et cinque uentiduesimi. Questo cerchio di Malebolge è (come più uolte habiamo già decto) una ualle tonda, che inchiude in sé dieci fossoni, che circundano l'uno l'altro, pendendo sempre uerso el mezo della ualle, che è uno pozzo assai largo et profondo. Questi dieci fossoni sono attrauersati da uno argine, che gli caualca tutti a similitudine di ponte, di grotta in grotta, et ha ciascuno di questi fossoni nella sua larghezza di trauersa migla uno et tre quarti, excepto l'ultimo et minore che ne ha solo mezo miglo, et in questi sono castigati e' Fraudolenti; de' quali lo auctore, quando di insù gli archi di decto argine passando, et quando in elle proprie fosse scendendo, ha pienissima notitia del tutto. Et fu el loro cammino partendosi dalla stagliata roccha, doue Gerione gl'haueua posati, insù la mano sinistra per insino che gli arriurorono al decto argine o uero ponte, che ueniua a essere insù la dextra. La trauersa, o uero diametro di tutta la ualle, oue ella è più largha, è migla trentacinque. Et conciosia che le dieci sue fosse habbino (come noi habbiamo decto) di trauersa miglia uno et tre quarti per una, excepto l'ultima, che ne ha migla mezo, et che da questa ultima al pozzo sia un quarto di miglo, se tu multiplicherai bene la trauersa di ciascuna fossa colle noue prime et maggiori, trouerai che le fanno uno numero di migla quindici et tre quarti, che aggiuntoui la trauersa dell'ultimo, che noi diciamo essere mezo miglo, et lo spatio fra questa et el Pozzo, che già è decto essere un quarto, fanno tutte insieme migla sedici et mezo, et con tanta larghezza uiene a girare per tutto questo octauo cerchio di Malebolge; et raddoppiando questa larghezza sarebbono migla trentatré, che aggiuntoui la trauersa, o uero diametro del pozzo, che già habbiamo decto essere migla due, fanno migla trentacinque. Et tanto dicemo poco innanzi essere el diametro di tutta la ualle in ella sua più larga parte. Da le sponde di questo pozzo Virgilio et l'auctore furono posti per mano di Antheo in su la ghiaccia di Cocito, la quale loro attrauersando dalla grotta ad Lucifero, hebbono notitia di tutte a quattro le sperette deputate a' Traditori, et cosi della amplitudine del pozzo uerso el centro, che uiene a fare la tomba di Lucifero, et da questo luogo, cioè dal centro uniuersale, alla altezza della prima et maggiore fossa di Malebolge, doue noi diciamo che la ualle ha migla trentacinque di diametro, sono a perpendiculo migla octantuno et tre uentiduesimi. Et a questo modo è terminato tutto el cammino dello Inferno da lo emisperio nostro secondo che lo pone et descriue l'auctore.

## Alessandro Vellutello<sup>80</sup>

PORTA DE L'INFERNO E LA CAMPAGNA DE GLI SCIAGURATI, CHE MAI NON FUR VIVI IMMEDIATE DENTRO DA QUELLA.<sup>81</sup>

Questa è donche quella, de la qual il poeta fa menzione al principio del terzo canto, e sopra de la quale finge aver veduto le parole di color oscuro *Per me si va ne la città dolente Per me si va* e cet. che pone in tal principio. Introdotto poi da Virg. dentro ad essa porta, trova immediate quel piano, che abbiamo detto esser la prima de le due parti del luogo dal poeta detto campagna. Onde nel medesimo canto, *Finito questo, la buia campagna* e cet. e che gira intorno al gran fiume, ch'è la seconda parte, e l'una e l'altra mostra girar in tondo, perché trattando de le diverse strida e batter di mani de l'anime che quivi erano punite dice, *Facevan un tumulto, il qual s'aggira Sempre in quel aura* e cet. E più oltre, *E io che riguardai vidi una insegna, Che girando correva tanto ratta* e cet. In questa prima parte del luogo adunque, finge che sieno puniti gli sciagurati che mai non fur vivi, e che vissero al mondo senza fama e senza loda, e la pena loro sia il velocemente correr, senza alcun riposo, dietro ad una insegna, e l'esser molestati da mosconi e da vespe, che facevan lor rigar, per le punture, il volto di sangue, il qual mischiato di lagrime, era raccolto a' piedi loro da fastidiosi vermi. Ne la seconda parte contenuta da la prima, e che gira poi intorno a la sboccatura del primo e maggior cerchio, la qual è un gran fiume, dal poeta detto Acheronte, pone che stia Caron demonio a passar l'anime che s'hanno a dannare, e d'ognuna di queste due parti tratta 'l poeta nel già detto terzo canto. [...]

PRIMO CERCHIO DETTO LIMBO.

Ora è da vedere del primo e maggior cerchio, altramente dal poeta detto Limbo, nel qual si comincia a scender immediate passato il fiume Acheronte, onde Virg. nel quarto canto, ove d'esso primo cerchio si tratta, dice a Dante, *Or discendiam qua giù nel cieco mondo*, e più oltre, discesi che furon a quello, il poeta di Virg. *Così mi mise, e così mi fé intrare Nel primo cerchio che l'abisso cigne*. In questo primo cerchio adunque pone i parvoli morti senza battesimo, e nel peccato originale, e quelli che inanzi a l'avenimento di Christo non crederon in lui venturo, ma vissero moralmente secondo la legge de la natura, e questi divide in tre parti, cioè, quelli che di loro non hanno lasciato, mediante qualche famoso gesto, alcuna fama di loro al mondo, Quelli che ne l'attiva, e quelli che ne la contemplativa vita essendosi nobilmente essercitati, s'erano renduti famosi e chiari, et i primi pone sparsi di fuori per lo cerchio ne le tenebre, e i secondi e ' terzi raccolti dentro al nobile castello, che di sopra dicemmo esser in questo cerchio in luogo ameno e luminoso mediante lo splendor d'un fuoco che era in quello, ma divisi in due parti che l'una contien l'altra, cioè, quelli che ne la contemplativa, da quelli che ne l'attiva vita s'erano essercitati. Onde avendo detto de gli attivi, e volendo dir de contemplativi dice, *Poi che inalzai un poco più le ciglia Vidi 'l maestro di color che sanno Seder tra filosofica famiglia* e cet. E la pena di tutti costoro mette che sia non sensibile ma di mente, ed è il desiderio de la beatitudine, senza speranza di poterla giamai conseguire, [...].

---

<sup>80</sup> A. VELLUTELLO, *La «Comedia» di Dante Aligieri con la nova esposizione*, cit., pp. 155-167.

<sup>81</sup> Anche qui, come nel capitolo dedicato a Vellutello, manterrò il maiuscoletto per i titoli, così com'è stato fatto nell'edizione curata da Pirovano.

SECONDO CERCHIO, IL QUAL È DE' LUSSURIOSI.

Dopo 'l primo seguita il secondo cerchio minore e più basso, del qual si tratta nel quinto canto; onde al principio di quello dice, *Così discesi del cerchio primaio Giù nel secondo, che men loco cinghia* e cet. Nel qual sotto Minos giudice universal di tutto l'Inf. sono puniti i lussuriosi, e la pena loro è d'esser del continuo agitati per aere da rabbioso e crudel vento, ma più e meno, secondo che più e men grave è stato il peccato loro. [...]

TERZO CERCHIO, IL QUAL È DE' GOLOSI.

Seguita dopo 'l secondo il terzo cerchio, del qual tratta nel sesto canto; ove dice, *Io sono al terzo cerchio de la piova* e cet. E in questo pone, che sotto Cerbero sieno puniti i golosi, e la lor pena è d'esser distesi in terra a la grave pioggia di grossa grandine e acqua tinta e neve, e che da esso Cerbero sieno del continuo dilacerati e rotti, e spaventati dal rabbioso latrare, che fa con le sue tre bocche sopra di loro. [...]

QUARTO CERCHIO, IL QUAL È DE' PRODIGHI E DE GLI AVARI.

Scendesi del terzo nel quarto cerchio, e di questo si tratta nel settimo canto; onde dice, *Così scendemmo ne la quarta lacca*, e più oltre, *Noi incidemmo 'l cerchio a l'altra riva* e cet. Nel qual pone che sotto di Plutone sieno punite due diverse spezie di peccatori, cioè, gli avari e prodighi, e che la pena loro sia di volgersi gli uni contra gli altri gravissimi pesi, a similitudine d'una deputata giostra, la qual finita, immediate tornano a ripigliarla. [...]

QUINTO CERCHIO, IL QUAL È DE GL'IRACUNDI E DE GLI ACCIDIOSI.

Del quarto cerchio si scende nel quinto lungo un fossato per lo qual corre un'acqua tinta, che esce d'un fonte su la riva de la sboccatura di questo cerchio, e ha origine dal fiume Acheronte, del qual abbiamo di sopra detto, e questo da una statua che 'l poeta finge nel monte Ida di Creta, da la qual pone che naschino quattro fiumi infernali, come nel XIII canto vedremo, de' quali fiumi Acheronte è il primo. Il secondo è la palude Stige, che questa acqua fa quando è discesa al piano de la valle. De gli altri due vedremo ne' propri luoghi. In questa palude pone il poeta che sotto Flegias sieno punite due spezie di



Figura 35 – Giovanni Britto, Cerchio II, 1544, xilografia

peccatori, cioè, gl'iracondi di sopra, e gli accidiosi di sotto a la belletta, o vogliamola dire pantano de la palude, e la pena de gl'iracondi sia il rabbiosamente mordersi e graffiarsi l'un l'altro, e de gli accidiosi l'esser sommersi sotto del pantano. Di questo quinto non si scende nel sesto cerchio, come abbiamo veduto che de l'uno ne l'altro si fa de' cerchi di sopra, e vedremo che si farà in quei di sotto, per esser questi due ad un medesimo pari, ed egualmente distanti dal centro universale, ma proceduti per assai notevole spazio intorno a la palude, e giunti a certa torre posta a riva di quella, sono quivi ricevuti da Flegias in una barchetta, e in quella passati a la città di Dite, la qual è il sesto cerchio cinto d'ogni intorno da' suoi profondi fossi, che la vallano, e questi da la detta palude, de la qual il poeta tratta parte nel settimo, e parte ne l'ottavo canto. [...]

#### SESTO CERCHIO, IL QUAL È DE GLI ERESIARCHI.

Dentro a la città di Dite, intesa per lo sesto cerchio, il poeta pone che sotto le furie ne le tombe, o vogliamole dir arche, o sepolture affocate sieno puniti gli eretici, de' quali vedremo che diffusamente tratta parte nel nono, e parte nel decimo canto, e nel undecimo in persona di Virg. de la condizione de' due seguenti cerchi insieme con quella del pozzo. [...]

#### SETTIMO CERCHIO, IL QUAL È DE' VIOLENTI, DISTINTO IN TRE GIRONI.

Del sesto cerchio non si scenderebbe, ma si cadrebbe giù a piombo nel settimo, per esser la sua altissima ripa da cima a fondo a retta linea perpendicolare, se non fosse, che per certo accidente, come di sopra dicemmo, e nel suo luogo vedremo, essa ripa è in alcuni luoghi rovinata da cima a fondo, la qual cosa è dimostrata dal poeta al principio del XII canto ne la comparazione che fa da la rovina del monte di qua da Trento, a quella, e più oltre, ove in persona di Virg. dice, *Or vo' che sappi che l'altra fiata, Ch'ì' discesi qua giù nel basso Inferno, Questa roccia non era ancor cascata* e cet. E per una d'esse rovine si può scender giù nel cerchio. La qual rovina è guardata dal Minotauro di Creta, come dimostra al principio d'esso XII canto, ove dice, *E 'n su la punta de la rotta lacca L'infamia di Creta era distesa, Che fu concetta ne la falsa vacca.* Il qual cerchio, come di sopra dicemmo, è distinto in tre gironi l'uno contenuto da l'altro, ne' quali, sotto d'esso Minotauro pone, che sia punita la violenza, la qual cosa dimostra chiaramente nel XI canto, ove trattando d'esso settimo cerchio, pur in persona di Virg. dice, *De' violenti il primo cerchio è tutto, Ma perché si fa forza a tre persone, In tre gironi è distinto e costrutto* e cet.

#### PRIMO GIRONE DE' VIOLENTI CONTRA LA PERSONA E BENI DEL PROSSIMO.

E il primo e maggiore che contien gli altri due, è una riviera di bollente sangue, ne la quale sono puniti i violenti contra la persona e contra l'aver del prossimo, e è il terzo fiume infernale detto Flegetonta, i peccatori del quale sono posti più e meno nel sangue, secondo che maggiore, o minor violenza hanno nel prossimo, o ne' suoi beni usata, e tra la sponda del cerchio ed essa riviera correno centauri che saettano chi esce del sangue più di quello che la sua colpa gli avea dato in sorte, e di tutto questo tratta 'l poeta nel XII canto.

#### SECONDO GIRONE, DE' VIOLENTI CONTRA LE PROPRIE PERSONE E BENI.

Nel secondo girone, il qual è una selva di nodosi bronchi, sono punite due altre spezie di violenti, cioè, quelli che hanno usato la violenza contra se medesimi, e questi sono trasformati in essi bronchi, e la pena loro è, che pascendose l'arpie de le sue foglie, danno a tali peccatori gravissimo dolore. L'altra spezie è di quelli, che hanno usato la violenza ne' propri beni, e la pena di questi è d'esser perseguitati, e a brano a brano dilacerati da nere e bramose cagne, e di questi vedremo che 'l poeta diffusamente tratta nel XIII canto.

TERZO GIRONE, DE' VIOLENTI CONTRA DIO, CONTRA LA NATURA, E CONTRA L'ARTE.

Nel terzo e ultimo girone, il qual è una campagna di cocente rena, sopra de la quale piovon continuamente fiamme di fuoco, sono punite tre altre spezie di violenti. Contra Dio, come quelli che lo biastemano e negano, e questi giaceno supini, e di sotto sono arse da la cocente rena, e di sopra da l'accese fiamme, che piovon loro adosso, e di questi tratta 'l poeta nel XIII canto. Contra la natura, come sono i sodomiti, e questi correno continuamente senza mai fermarsi, e sono divisi in due parti, cioè, quelli che ne la contemplativa, e quelli che ne l'attiva vita s'erano essercitati, e di questi vedremo nel XV e di questi nel XVI canto. E contra l'arte, come sono gli usurari, e questi stanno a sedere, e sono di sotto tormentati da l'arsura de la rena, e di sopra da le cocenti fiamme, da le quali, quanto più possano attendono a schermirsi con le mani, e di loro vedremo nel XVII canto. Esce di Flegetonta, ciò è, de la riviera del sangue, un picciolo fiumicello pur di sangue, del qual il poeta tratta nel XIII canto, et attraversa la selva de' bronchi, poi la campagna de la rena, e va a caggar ne l'ottavo cerchio, [...].

OTTAVO CERCHIO, IL QUAL È DE' FRAUDOLENTI.

De la disposizione de l'ottavo cerchio, dal poeta detto Malebolge, ne la forma che di sopra abbiamo dimostrato, nel qual sotto di Gerione sono puniti i fraudolenti, cioè, quelli che

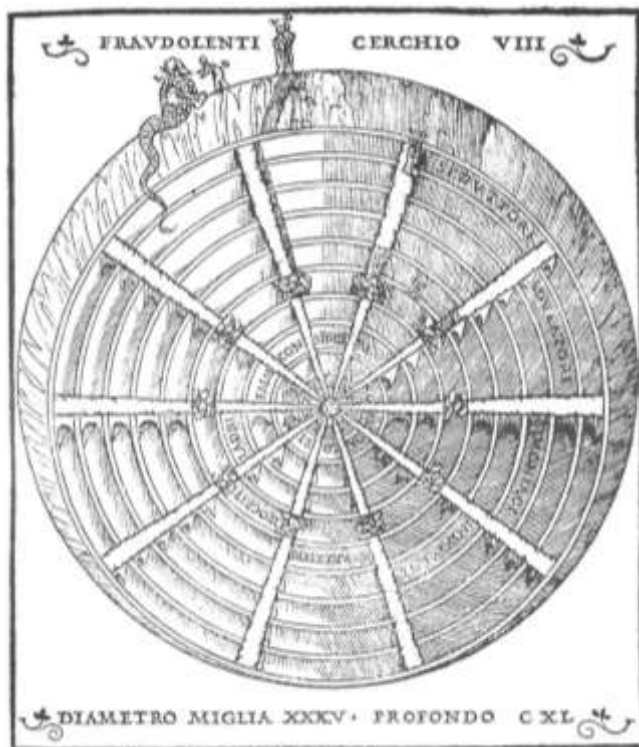


Figura 36 – Giovanni Britto, Cerchio VIII, 1544, xilografia

hanno usata la fraude in chi non si fidava, esso poeta chiarissimamente la descrive al principio del XVIII canto, ove in persona di Virg. dice, *Luogo è in inferno detto Malebolge e cet.* E de le X valli, ovvero bolge, ne le quali pone che sia distinto 'l fondo, e che sempre la contenuta sia più bassa di quella che contiene, come noi dicemmo, tratta nel XXIII canto, e in questi versi, *Ma perché Malebolge in ver' la porta Del bassissimo pozzo tutta pende, Lo sito di ciascuna valle porta, Che l'una costa surge e l'altra scende.* E che li scogli, che in forma di ponti, da la sponda de la valle partendosi, attraversano tutte le X bolge da la sesta in fuori, perchè quivi erano rotti, nel XXIII canto in persona di Frate Catelano, ove rispondendo a Virg. domandante de la via da poter uscir di quella sesta bolgia, dice *Più che tu non sperì S'appressa un sasso, che da la gran cerchia Si move, e varca tutti i vallon feri, Salvo che*

*questo è rotto, e nol coperchia e cet. E nel XXI in persona di Malacoda, de lo scoglio che fosse quivi rotto, Poi disse a noi: "più oltre andar per questo Scoglio non si potrà, però che giace Tutto spezzato al fondo l'arco sesto".* Ma prima descrive in fine del XVII canto il suo dissenso del settimo in esso ottavo cerchio sopra 'l dosso di Gerione, per esser la riva, che divide l'uno da l'altro cerchio fino a quella de la prima e maggior bolgia, come dicemmo, a retta linea perpendicolare, onde dice, *Così ne pose al fondo Gerione A piede a piè de la stagliata roccia.*

#### PRIMA BOLGIA DE' SEDUTTORI.

Pone adunque in esse X bolge esser punite X spezie di fraudi, le quali in alcuna d'esse bolge sono distinte in più parti, come ora ne la prima e maggiore, ne la qual pone che sieno puniti i seduttori, che li divide in due, e pone che procedino per la bolgia al contrario l'una de l'altra, e la prima è di quelli, che hanno indutto femine a far la voglia d'altri, che noi comunemente domandiamo ruffiani. La seconda si è di quelli che con lusinghe hanno indutto femine a far la propria voglia loro, e la pena d'ognun di questi si è d'esser aspramente del continuo, correndo intorno per la bolgia, sferzati da demoni.

#### SECONDA BOLGIA DE GLI ADULATORI.

Ne la seconda bolgia contenuta da questa, sono puniti in un fetido sterco gli adulatori, e di queste due spezie di fraudi tratta 'l poeta nel XVIII canto.

#### TERZA BOLGIA DE' SIMONIACI.

Ne la terza bolgia sono puniti i simoniaci, cioè, quelli che hanno venduto le cose sacre, e la pena loro si è d'esser fitti sotto sopra in certi fori, o pertugi, posti per lo fondo e per le coste de la bolgia, e d'aver su le piante de' piedi fiamme accese, da le quali sono continuamente tormentati, e di questi tratta 'l poeta nel XVIII canto.

#### QUARTA BOLGIA DE GL'INDOVINI.

Nel XX tratta de la quarta bolgia, ne la qual pone che sieno puniti gl'indovini, e la pena loro è d'aver voltati i colli e visi al contrario, e così convenir che 'l proceder loro sia indietro e al contrario.

#### QUINTA BOLGIA DE' BARATTIERI.

Nel XXI e XXII canto tratta de la quinta bolgia, ne la qual pone che sieno puniti i barattieri, e la pena loro sia d'esser sommersi in una spessa e bollente pece.

#### SESTA BOLGIA DE GL'IPOCRITI.

Nel XXIII canto tratta de la sesta bolgia, ne la qual pone che sieno puniti gl'ipocriti, e la pena loro sia d'esser vestiti di gravissime cappe e cappucci di piombo dorati di fuori, con le quali del continuo procedono intorno per la bolgia.

#### SETTIMA BOLGIA DE' LADRI.

Nel XXIII e XXV canto tratta de la settima bolgia, e in questa pone che sieno puniti i ladri, e perché li pone di diverse spezie, però fa che la pena loro sia di trasformarsi in

diverse e varie forme, ciascuno in quella appropriata al suo delitto, come nel suo luogo distintamente vedremo.

#### OTTAVA BOLGIA DE' FRAUDOLENTI CONSIGLIERI.

Nel XXVI e XXVII canto tratta de l'ottava bolgia, ne la qual pone che sieno puniti i fraudolenti consiglieri, e la pena loro che sia d'esser ciascun fasciato e nascosto dentro ad una fiamma di foco, e così proceder continuamente per lo letto de la bolgia.

#### NONA BOLGIA, DE' SEMINATORI DI SCANDALI.

Nel XXVIII canto tratta de la nona bolgia, ne la qual fa che sieno puniti i seminatori di scandali, e questi pone di più spezie, e le pene loro sono che, secondo che essi girano continuamente per la bolgia, che giunti ad uno deputato demonio, quello con una tagliente spada rinovi loro le piaghe, che in ciascuno, secondo la qualità del suo delitto, aveva prima inferito.

#### DECIMA BOLGIA DE' FALSARI.

Nel XXIX e XXX canto tratta de la X et ultima bolgia, ne la qual pone che sieno puniti quattro spezie di falsari, cioè, quelli che hanno falsato i metalli, che noi domandiamo alchimisti, e la pena di questi è di grattarsi continuamente una rabbiosa scabbia, o vogliamola dir rogna. Quelli che hanno falsificato le proprie persone, fingendo sé esser altri, la cui pena è d'esser arrabbiati, e correr per la bolgia rabbiosamente mordendo ciascuno in chi si scontrano. Quelli che hanno falsificato le monete, e la pena di questi è d'esser itropichi con inestinguibil sete. Quelli che hanno falsificato il parlare, e questi hanno per pena d'arder continuamente d'acutissima febre. Seguita dopo l'ultima bolgia la sua riva, che abbiamo detto girar intorno al pozzo, de la qual il poeta nel XXX canto dice, *Noi demmo l dosso al misero vallone Su per la riva ch'ei cinge dintorno Attraversando senza alcun sermone.* [...]

#### POZZO DE' TRADITORI.

Dopo l'ottavo et ultimo cerchio, seguita 'l pozzo, nel qual son posti i traditori, così detto dal poeta nel XVIII canto, ove parlando d'esso ottavo cerchio dice, *Nel dritto mezo del campo maligno Vaneggia un pozzo assai largo e profondo Di cui su' loco dicerà l'ordigno,* e nel XXXI canto, in persona di Virg. *Sappi che non son torri ma giganti, E son nel pozzo intorno da la ripa Da l'ombellico in giuso tutti quanti.* Domandalo ancora, per la sua picciolezza, rispetto a' cerchi, buco. Onde, al principio del XXXII canto, *S'i' avesse le rime aspere e chioce, Come si converrebbe al tristo buco Soura 'l qual pontan tutte l'altre rocce.* Finge che di tanto in tanto spazio fuori de la sboccatura di questo pozzo eschino da meza la persona in su alcuni giganti, ne la forma che fanno le torri intorno a le mura de' castelli. Onde nel XXXI canto trattando d'essi giganti dice, *Però che come in su la cerchia tonda Montereggion di torri si corona, Così la proda che 'l pozzo circonda, Torreggiavan di meza la persona Gli orribili giganti, cui minaccia Giove del ciel ancora quando tona.* Il numero de' quali giganti, per esser X le bolge, che girano intorno a la sboccatura di questo pozzo, intenderemo, che gli scogli che fanno ponti sopra di quelle, e vanno tutti a finir ad essa sboccatura, sieno del medesimo numero, come di sopra gli abbiamo posti, e che ad ogni finir di scoglio sia posto uno d'essi giganti, e nel mezo tra 'l finir de l'uno e l'altro scoglio, o vogliamo dire tra ogni due di questi X giganti, ne sia posto un altro,

talmente, che XX giganti dividon la circonferenza de la sbocatura di questo pozzo ne le XX parti eguali, che di sopra dicemmo, e che di sotto vedremo nel trattar de le misure. E sono quivi posti per la impietà che usaron, secondo le favole, contra gli dii; onde nel preallegato canto, parlando in persona di Virg. di Fialte, uno d'essi giganti dice, *Questo superbo volle essere sperto Di sua potenza contra 'l sommo Giove* e cet. E pone, che da Anteo, uno di quelli, fossero calati e posti al fondo d'esso pozzo; onde in fine del preallegato canto, d'esso Anteo parlando dice, *Ma lievemente al fondo, che divora Lucifero con Giuda ci sposò* e cet. Il qual fondo, come di sopra dicemmo, è un grossissimo ghiaccio in forma di stagno, dal poeta inteso per lo quarto fiume infernale detto Cocito, del qual parlando nel XIII canto, e così de gli altri ancora, e come tutti hanno la sua origine da la statua finta da lui nel monte Ida di Creta, dice d'esse lagrime in persona di Virg.: *Fanno Cocito, e qual sia quello stagno Tu lo vedrai, però qui non si conta*. E nel XXXIII e ultimo canto, parlando del vento che nasceva da lo svolazzar de l'ale di Lucifero, dice *Quindi Cocito tutto s'aggelava*. E in esso fondo sono puniti quelli che hanno usato la fraude contra chi si fida di loro, che noi li domandiamo traditori, e perché 'l tradimento s'usa di far comunemente contra quattro gradi di persone, cioè, contra i congiunti di sangue, contra de la patria, contra i pari, e contra i maggiori benefattori, però questo fondo è distinto in quattro sfere, che l'una è contenuta da l'altra, ne le quali (cominciando da la prima e maggiore, che tutte l'altre contiene) sono puniti quelli che ne' detti quattro gradi di persone hanno usato il tradimento, e in mezo di tutte le sfere dentro dal pozzetto, in mezo del cui fondo di sopra dicemmo che era il centro universale, è posto Lucifero massimo di tutti i superbi e traditori, per essersi ribellato dal suo creatore, che tanto nobile l'avea creato.

#### PRIMA SFERA DE' TRADITORI NE' CONGIUNTI DI SANGUE DETTA CAINA.

La prima adunque e maggior sfera, ne la qual diciamo esser puniti quelli, che hanno usato il tradimento ne' congiunti di sangue, è dal poeta domandata Caina da Caino, che a tradimento uccise il suo fratello Abel. Onde nel XXXII canto, ove di quella vien a dire, in persona di Camicion de Pazzi, parlando di due fratelli figliuoli d'Alberto Signore de la valle di Bisenzio, i quali finge aver trovati quivi, dice *Se vuoi saper chi son cotesti due, La valle, onde Bisenzio si dichina, Del padre loro Alberto e di lor fue. D'un corpo usciro, e tutta la Caina Potrai cercar, e non troverai ombra Degna più d'esser fitta in gelatina*. Perché la pena di questi si è d'esser tutti distesi e volti in giù dentro nel ghiaccio da la testa in fuori, come mostra nel medesimo canto per molto propria comparazione, ove dice, *E come a gradidar si sta la rana Col muso fuor de l'acqua quando sogna Di spigolar sovente la villana*. E hanno la faccia, per lo freddo, livida e smorta con dibatter di denti, onde seguitando dice, *Livide insin là dove appar vergogna Eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia Mettendo i denti in nota di cicogna; Ognuna in giù tenea volta la faccia* e cet.

#### SECONDA SFERA DE' TRADITORI CONTRA LA PATRIA DETTA ANTENORA.

La seconda sfera, ne la qual son puniti quelli, che hanno usato il tradimento verso de la patria, è dal poeta detta Antenora, da Antenore che, secondo alcuni, tradì Troia. Onde nel medesimo XXXII canto, nel qual in parte di quella tratta, in persona di Messer Bocca Abbati dice, *Or tu, chi se', che vai per l'Antenora* e cet. e la pena di questi mostra che sia d'esser medesimamente distesi dentro al ghiaccio fino a la testa e volti in giù col dibatter di denti, come quelli de la prima sfera, ma perché quanto più si procede verso 'l centro, tanto mostra che l'ombre patino maggior freddo, però pone, che sí come quelli de la

prima sfera hanno, per lo freddo, i visi lividi e smorti, che questi gli abbino ringrinzati e deformi, onde nel medesimo canto di quei trattando, *Poscia vid'io mille visi cagnazzi Fatti per freddo* e cet.

#### TERZA SFERA DE' TRADITORI CONTRA I PARI BENEFATTORI DETTA TOLOMEA.

La terza sfera, ne la qual pone che sieno puniti quelli, che hanno usato il tradimento contra i pari benefattori, è dal poeta nominata Tolomea da Tolomeo da Bobo genero di Simone fratello di Giuda Macabeo. Il qual Tolomeo, come si legge al XVI et ultimo del secondo lib. de' Macabei<sup>82</sup> contenuto ne la *Bibia*, occise 'l socero a tradimento nel convito con due suoi figliuoli; onde nel XXXIII canto, ove di quella si tratta, in persona di Frate Alberigo dice, *Cotal vantaggio ha questa Tolomea* e cet. La pena di questi mostra che sia d'esser fasciati pur dal ghiaccio, e con la testa fuori, non volti in giù, come quelli de le superiori sfere, ma tutti dentro al ghiaccio riversati, e con la faccia fuori e volta in su, e che le lagrime, ne l'uscir del concavo de gli occhi, s'aghiaccino e riserrin gli occhi in forma, che per disfogar il dolore, non posson piangere, e che sia loro gravissimo tormento, e di tutto questo tratta nel XXXIII canto, ove dice, *Noi passam'oltre là, ove la gelata Ruvidamente un'altra gente fascia Non volta in giù, ma tutta riversata. Lo pianto stesso lí pianger non lascia*, e cet.

#### QUARTA SFERA DE' TRADITORI CONTRA I MAGGIORI BENEFATTORI DETTA GIUDECCA.

La quarta e ultima sfera è dal poeta nominata Giudecca da Giuda Scariotto, che tradì Christo; onde nel XXXIII et ultimo canto in persona di Virg. dice queste parole, *Tu hai i piedi in su picciola spera, Che l'altra faccia fa de la Giudecca*, a dinotare, che tutte sono da lui chiamate spere, e che quel luogo di là dal centro, ove egli era allora, o che lo finge, fosse medesimamente distinto in quattro sfere, le quattro facce de le quali rispondevano una per una a l'altre quattro di qua da esso centro, che abbiamo veduto. In questa ultima adunque pon quelli che hanno tradito i maggiori benefattori, e la pena loro è d'esser sommersi tutti dentro al ghiaccio. Onde dice che traspareano fuori di quello, come festuca in vetro. Nel mezo di questa ultima sfera dentro al pozzetto che di sopra abbiamo dimostrato, è posto Lucifero dal mezo in su ne l'emisferio nostro, e dal mezo in giù ne l'altro emisferio, ove di Virg. dice, *Quando noi fummo là, dove la coscia Si volge apunto in sul grosso de l'anche, Lo duca con fatica e con angoscia Volve la testa, ov'egli avea le Zanche, E aggrappossi al pel, com'uom che sale Sí che in inferno i' credea tornar anche*. Ma più chiaramente passati che furon di là dal centro, ove Dante, che in Inf. come ha detto, si credea tornar ancora, dice a Virg. "*Prima ch'i' de l'abisso mi disvella, Maestro mio*", *diss'io, quando fui dritto, "A trarmi d'erro un poco mi favella, Ov'è la ghiaccia? e questi, come è fitto Sí sottosopra? E come in sí poc'ora Da sera a mane ha fatto il sol tragitto?"* E che Virg. li risponda, *Tu imagini ancora Esser di là dal centro, ov'io mi presi Al pel del vermo reo che 'l mondo fora. Di là fosti cotanto quant'io scesi, Quando mi volsi*

---

<sup>82</sup> Indicazione errata, che risulterà poi giusta in *If XXXIII 121-38*: la storia di Tolomeo viene infatti raccontata nel Primo libro dei Maccabei, 16 11-16: «Tolomeo, figlio di Abubo, era diventato comandante della pianura di Gerico. Aveva argento e oro in grande quantità perché era genero del sommo sacerdote. Era un uomo molto ambizioso e voleva diventare padrone del paese. Per questo fece una congiura contro Simone e contro i suoi figli per toglierli di mezzo. In quel tempo Simone stava visitando le città della regione, preoccupato della loro amministrazione, e andò a Gerico con i suoi figli Mattatia e Giuda. Era l'anno 177, il penultimo mese, cioè il mese di Sebat. Tolomeo li ospitò nella fortezza chiamata Dok che aveva costruito. Perfidamente preparò loro un gran pranzo, mentre teneva nascosti alcuni sicari. E quando Simone e i suoi figli furono brilli, Tolomeo e i suoi uomini si alzarono, impugnarono le armi e si gettarono su Simone nella sala da pranzo. Uccisero lui, i suoi due figli e alcuni suoi servi».

*tu passasti il punto, Al qual si traggon d'ogni parte i pesi, E sè or sotto l'emisferio giunto,  
Che è opposto a quel, che la gran secca Coverchia e cet.*

Pone che esca fuori del pozzetto, il qual è tutto fin al centro, come dicemmo, di ghiaccio, da mezo 'l petto in su, da la parte de l'emisferio nostro; onde dice, *Lo imperador del doloroso regno Da mezo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia*, e che altrettanto esca di là dal centro da la parte de l'altro emisferio di verso i piedi fuori del foro d'un sasso, che fa la sboccatura d'un simil pozzetto da quella parte, che medesimamente ha per fondo il centro universale, ma è di sasso, e non di ghiaccio, come da la parte de l'emisferio nostro. Onde di Virg. dice, *Poi uscí fuor per lo foro d'un sasso, E pose me in su l'orlo a sedere. E più oltre, I' levai gli occhi, e credetti vedere Lucifero, com'io l'avea lasciato, E vidili le gambe in su tenere.* Questi due pozzetti, uno da la parte de l'emisferio nostro di ghiaccio, e l'altro da la parte de l'opposito emisferio di sasso, dentro a' quali è contenuto Lucifero, sono dal poeta intesi per la tomba di quello. Onde nel preallegato ultimo canto, parlando del luogo di là dal centro, donde saliron a la superficie del globo ne l'altro emisferio, dice, *Luogo è la giú da Belzebú rimoto Tanto, quanto la tomba si distende.* Pone che Lucifero abbia a la sua testa tre facce di vari colori, una dinanzi, e una da ciascuna de le parti, e che da ogni bocca gli esca un peccatore, che dirode co' denti, e in quella dinanzi sia Giuda Scariotto con la testa dentro, e che oltre al mordere, crudelmente lo graffi con l'unghie, e che ne l'una de l'altre due sia Bruto, e ne l'altra Cassio interfettori del primo Cesare, con la testa fuori, e Lucifero abbia la testa crestuta. Di tutte queste cose tratta 'l poeta chiarissimamente nel preallegato ultimo canto, et il disegno del pozzo è questo.

*Galileo Galilei*<sup>83</sup>

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
Mi ritrovai in una selva oscura,  
Che la diritta via era smarrita;

e questo fu l'anno della nostra salute 1300, anno di giubileo, di notte, essendo la luna piena. La selva dove si trovò è, secondo il Manetti, tra Cuma e Napoli, e qui era l'entrata dell'Inferno; e ragionevolmente la finge esser quivi: prima, perché 'l cerchio della sbocatura dell'Inferno passa a punto intorno a Napoli; secondo, perché in tal luogo, o non molto lontani, sono il lago Averno, monte Drago, Acheronte, Lipari, Mongibello e simili altri luoghi, che da gli effetti orribili che fanno paiono da stimarsi luoghi infernali; e finalmente giudica, aver il Poeta figurata ivi l'entrata dell'Inferno per imitar la sua scorta, che in tal luogo la pose. Quindi arrivati alla porta dell'entrata, sopra la quale erano scritte di colore oscuro le parole:

Per me si va nella città dolente,  
Per me si va nell'eterno dolore,  
Per me si va tra la perduta gente;

cominciarono a scendere per una china repente, finché arrivarono alla grotta de gli sciagurati, spiacenti a Dio ed al suo inimico.

È questa grotta una amplissima caverna, posta tra la superficie della terra e l'orlo dell'Inferno, quasi che quelli che vi abitano abbiano bando del cielo e dell'abisso: in questa trovarono gli sciagurati correr dietro ad una insegna.

Seguitando poi pur di scendere, arrivarono al fiume Acheronte. Questo fiume passa intorno al primo cerchio d'Inferno, ciò è al Limbo; e qui trovarono Caron demonio, che nella gran barca tragetta le anime all'altra riva. In questo luogo, per il tremore della terra e per il lampo d'una vermiglia luce, tramortì 'l Poeta, e di poi, da un gran tuono risvegliato, si trovò su l'altra ripa; per la quale camminando, pervenne alla calle del primo cerchio, e per essa entrato, insieme con Virgilio, nel Limbo, si volse camminando a man destra, e vedde i parvoli innocenti, morti senza battesimo, e quelli che vissono moralmente, ma senza la fede cristiana, né ivi hanno altro tormento che la sola privazione della vision di Dio: in questo cerchio trovarono la fiamma ardente ed il nobile castello, circondato da 7 circuiti di mura. È questo cerchio distante da la superficie de la terra l'ottava parte del semidiametro, ciò è miglia  $405 \frac{15}{22}$ , ed è largo per traverso miglia  $87 \frac{1}{2}$ . Di questo cercatane la decima parte, calarono nel secondo, minore e più basso, dove sotto Minos, giudice de i dannati, sono puniti da continua agitazione, tra le nugole, i lussuriosi: e la distanza di tal cerchio dal primo è quanto la distanza del primo dalla superficie della terra, ciò è miglia  $405 \frac{15}{22}$ , ed è largo miglia 75. Di questo cercatane pure la decima parte, calarono al terzo, distante dal secondo similmente miglia  $405 \frac{15}{22}$ , e largo miglia  $62 \frac{1}{2}$ , dove i golosi sotto Cerbero da continua pioggia e grandine sono

---

<sup>83</sup> G. GALILEI, *Lezioni di Galileo Galilei...*, cit., p. 17-21.

travagliati. Scesero di poi nel quarto e del terzo minore, avendo di traversa miglia 50, e dal terzo è lontano similmente miglia  $405 \frac{15}{22}$ ; nel quale sotto Plutone si tormentano i prodigi e gli avari, col volgersi l'un contro l'altro gravissimi pesi. Di questo cercando, pure su la man destra, la decima parte, trovarono vicino al fine un fonte, dal quale deriva una fossa, che, cadendo nel quinto cerchio, fa di sé la palude Stige. Per questo fossato scendendo 'l Poeta al quinto grado, che del quarto è più basso miglia parimente  $405 \frac{15}{22}$ , distinto in 2 cerchi, il maggior de i quali contiene due gironi, ciò è la palude Stige, larga miglia  $37 \frac{1}{2}$ , dove sotto Flegias sono punite due specie di peccatori, ciò è gl'iracondi sopra e gli accidiosi sotto la belletta; e le fosse intorno alla città, larghe pur miglia  $37 \frac{1}{2}$ , tormento de gl'invidiosi e de i superbi; l'altro cerchio è la città di Dite, dentro la quale, sotto l'imperio delle Furie, nelle sepolture infocate sono castigati gli eretici. A questa città, che per traverso è larga miglia  $37 \frac{1}{2}$ , passarono dalla riva della palude sopra la barca di Flegias, cercando, sì di essa palude, come delle fosse ancora e di essa città, la decima parte, camminando sempre su la man destra.

Di questo grado, per una grandissima rovina di pietre, scesero nel sesto, del quinto più basso parimente miglia  $405 \frac{15}{22}$ , ed è diviso in 3 gironi, ciascheduno de i quali è per larghezza miglia 25: e nel primo, che è un lago di sangue, detto Flegione, sono puniti sotto 'l Minotauro i violenti al prossimo, il cui tormento è l'esser saettati da i Centauri qual volta ardissono alzarsi fuor del sangue: nel secondo son tormentate due sorti di violenti, ciò è i violenti contro a lor medesimi, e questi sono trasformati in nodosi sterpi, delle cui foglie si cibano ingorde Arpie; ed i violenti contro i proprii beni, e di questi la pena è l'esser dilaniati da nere ed affamate cagne: nel terzo girone, sopra cocente arena, da continue fiamme che ivi piovono, sono afflitti i violenti a Dio, alla natura ed all'arte. Di questi 3 gironi cercatane, pure su la man destra, la decima parte, essendo nel campo arenoso trovarono uno stretto rivo di sangue, il quale, dalla statua posta dal Poeta sopra 'l monte Ida in Creta dirocciando per l'abisso, fa Acheronte, Stige, Flegione, e Cocito, fiumi principali d'Inferno. E camminando Dante lungo detto rivo verso il mezzo, pervenne alla sponda del burrato di Gerione, dove, salito insieme con Virgilio sopra le spalle della fiera, fu per quell'aer cieco calato su 'l settimo grado, che è quello che in 10 bolge è distinto, nelle quali sotto Gerione dieci specie di fraudolenti son castigati, de i quali troppo lungo sarebbe raccontare tutte le pene. È questo grado lontano dal superiore miglia  $730 \frac{5}{22}$ , e tanta viene ad esser la profondità del burrato. Ha ciascuna delle bolge, di traversa, un miglio e  $\frac{3}{4}$ , eccetto l'ultima, che è larga  $\frac{1}{2}$  miglio, dalla quale sino al pozzo de i giganti, posto nel mezzo, è uno spazio di  $\frac{1}{4}$  di miglio; talché in tutta la traversa di Malebolge è miglia  $16 \frac{1}{2}$ : e sono da uno stretto argine o ponticello attraversate tutte, eccetto però che la sesta, sopra la quale per certo accidente è rovinato il ponte.

Attraversate che ebbe Dante le bolge, essendo pervenuto al pozzo, fu da Anteo gigante, insieme con Virgilio, calato su la diaccia, detta Caina, che è la prima e maggiore spera e che le altre circonda, nelle quali sotto Lucifero sono castigati i traditori: e nella prima, i traditori al prossimo; nella seconda, detta Antenora, i traditori contro la patria; nella terza, detta Tolomea, i traditori a i lor pari benefattori; nella quarta, detta Giudecca, i traditori contro al lor signore. È la distanza delle diacce da Malebolge, ciò è la profondità del pozzo de i giganti, miglia  $81 \frac{1}{2}$ .

Nel mezzo di esse diacce è posto Lucifero; al quale arrivati Virgilio e Dante, descendogli per i suoi velli sino all'ombelico, dove è il centro del mondo, e quindi cominciando a salirgli su per l'irsute cosce, finalmente trapassarono a i suoi piedi verso l'altro emisfero, dove per una attorta via salirono, e quindi uscirono a riveder le stelle.

## Capitolo I

### Buonamico Buffalmacco, Domenico di Michelino e Luca Signorelli: tre interpretazioni ad affresco dell'*Inferno* dantesco fra Tre e Cinquecento

#### 1. La vita e le opere di Buonamico Buffalmacco

Vasari nella prima parte delle *Vite* dedica un capitolo a Buffalmacco, scrivendo che

[...] Non fece mai la natura un burlevole e con qualche grazia garbato, ch'ancora non fosse a caso e da straccurataggine accompagnato nel viver suo. E nientedimeno si truovano alle volte costoro sì diligenti, per la dolcezza dell'amicizia, nelle comodità di coloro che amano, che per fare i fatti loro il più delle volte dimenticano se medesimi. Onde, se costoro usassero la astuzia ch'è lor data dal cielo, si leverebbero dattorno quella necessità, che nasce nelle vecchiezze loro e negli infortuni ove si veggono incorrere il più delle volte, e serbandosi il capitale di qualcosa delle fatica della giovinezza, diventerebbe loro comodità utilissima e necessaria, in quel tempo proprio ove sono tutte le miserie e tutte le incomodità. E certamente chi ciò fa, s'assicura benissimo per la vecchiaia e vive con minor sospetto e con maggior contentezza. Questo non seppe fare Buonamico detto Buffalmacco, pittor fiorentino, celebrato dalla lingua di messer Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone. Fu costui, come si sa, carissimo compagno di Bruno, e di Calandrino pittori, e dotato nella pittura di buon giudizio.

Buonamico di Martino, detto Buffalmacco (1290 circa – 1340), compare nella letteratura novellistica a lui contemporanea come figura di pittore burlone. Nel *Decameron* (VIII 3, 6, 9 e IX 3, 5) viene presentato insieme a un altro creatore di burle, il pittore Bruno. Nel *Trecentonovelle* di Sacchetti (CXXXVI, CLXI, CLXIX, CXCI, CXCII) compare, oltre che come burlone, anche come grande pittore fiorentino.

Per un certo periodo l'esistenza di Buffalmacco è stata messa in dubbio: la certezza della sua esistenza storica, e quindi della sua attività come pittore, si deve alle ricerche d'archivio. Viene scoperto infatti un documento dal quale si trae che nel 1341 i pittori Andrea e Balduccio vengono incaricati di decorare certi archi «sicut facti sunt arcus capelle episcopatus Aretini per Bonamicum pictorem»<sup>84</sup> della cattedrale di Arezzo; viene alla luce poi un documento attestante che nel 1336 il pittore abita a Pisa; infine, viene trovato il suo nome tra gli iscritti alla matricola fiorentina dell'Arte dei medici e degli speciali del 1320.

---

<sup>84</sup> A. PASQUI, U. PASQUI, *La cattedrale aretina e i suoi monumenti*, Arezzo, 1880, p. 171.

Vengono scoperti anche i *Commentarii* di Ghiberti, il quale fornisce molte informazioni, tra cui l'attribuzione di un ciclo di affreschi (purtroppo assai rovinati) della cappella Spini, a Badia a Settimo, presso Firenze, e di un affresco frammentario conservato nel duomo di Arezzo, che mostra precise analogie con il grandioso ciclo di affreschi del Camposanto di Pisa. Secondo Ghiberti Buffalmacco dipinse a Pisa molti affreschi: andando per esclusione, le «moltissime istorie» che Ghiberti cita come dipinte da Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, si debbono identificare con il ciclo di affreschi comprendente *Trionfo della morte*, *Giudizio Universale* (di cui fa parte l'*Inferno*) e *Tebaide* (o *Storie dei Santi Padri*); data l'affidabilità di Ghiberti come testimone dell'arte del Trecento, questa identificazione può essere considerata giusta. Gli affreschi del Camposanto di Pisa sono stati malauguratamente danneggiati in modo irreparabile durante la Seconda guerra mondiale, e quindi staccati, recuperandone le sinopie. Ghiberti fornisce molte altre notizie su Buffalmacco, che testimoniano la sua presenza a Pisa, Bologna e Parma.

L'identificazione di Buffalmacco con l'autore del *Trionfo* permette di ricostruire parte della sua biografia: il periodo in cui si hanno notizie di Buonamico è quello che va dal 1315 al 1340; si può presupporre una formazione fiorentina nel primo decennio del Trecento, in un ambiente diverso da quello strettamente giottesco; attività iniziale a Firenze, nel secondo decennio; allontanamento da Firenze nel terzo decennio (con l'esclusione delle culture non giottesche) e attività ad Arezzo e Pisa; soggiorno emiliano verso il 1330 (affreschi nel battistero di Parma e contatti con i pittori bolognesi); attività pisana nel terzo-quarto decennio (ciclo del Camposanto). Infatti, l'esame dell'abbigliamento dei personaggi presenti negli affreschi del Camposanto, fa datare la loro realizzazione in un periodo compreso tra il 1336 e il 1340.

Nulla è stato ancora scoperto sulla morte del pittore.

### 1.1 L'*Inferno* del Camposanto Monumentale di Pisa

L'*Inferno* è parte del vasto ciclo allegorico conservato nel Camposanto Monumentale di Pisa e misura 600 × 700 centimetri. È collocato accanto al *Giudizio Universale*.



Figura 37 – Buonamico Buffalmacco, Inferno, Pisa, affresco, 1336 circa

Respinti dagli angeli e arpionati dai diavoli nel *Trionfo della Morte*, i dannati hanno ormai raggiunto l'Inferno, dove li attendono innumerevoli supplizi. L'impostazione è dantesca: è infatti prevista una suddivisione in bolgie, nelle quali vengono impartite le varie pene; queste ultime sono però diverse rispetto a quelle pensate e descritte da Dante, riducendosi per lo più a una fotografia delle torture più comuni praticate all'epoca di Buffalmacco.

Al centro dell'affresco troneggia Lucifero, enorme e dal corpo verdastro circondato dalle fiamme. La testa presenta tre facce, secondo i dettami di Dante, le cui bocche sono intente a masticare i peggiori peccatori della storia umana per l'eternità. Dettaglio non dantesco è però l'espulsione immediata dei dannati, atto messo oscenamente in mostra.

I dannati vengono puniti secondo la legge del contrappasso.

Partendo dal basso, a sinistra c'è una donna a cui viene strappata la lingua, forse una bugiarda o una spergiura, poi un uomo a cui viene versato in gola un liquido rovente – oro fuso? – che possiamo ipotizzare essere un avido o un avaro. La condanna è probabilmente ripresa dalla Bibbia (Esodo, 32), in cui si narra che il popolo israelita, guidato da Aronne, approfittando della lunga assenza di Mosè, costruisce un vitello d'oro da adorare alla pari di Dio. Al suo ritorno Mosè esegue la vendetta divina polverizzando il vitello, quindi mescola la polvere d'oro all'acqua e la fa ingerire agli israeliti.

Proseguendo con l'affresco vediamo un gruppo di dannati con addosso una corona di carta. Un dannato viene arrostito allo spiedo e una donna – forse una vanitosa – tormentata dai diavoli continua a stringere in mano uno specchio.

La parte superiore, a sinistra, ritrae un gruppo di iracondi tormentati dai serpenti, intenti mordersi a vicenda, a ripresa di *If* VII 112 – 114:

Queste si percotean non pur con mano,  
ma con la testa e col petto e coi piedi,  
troncandosi co' denti a brano a brano.

A destra i golosi sono obbligati a ingurgitare cibo per l'eternità, mentre un diavolo li punge con una forca. Nel settore collocato sopra gli iracondi ci sono gli invidiosi, rancidati e stretti fra loro cercano di difendersi dai tormenti dei diavoli e, forse, dallo stesso gelo che hanno riservato agli altri nella loro vita terrena. A destra, in una grande vasca è collocato un altro gruppo di peccatori, i quali vengono tormentati da diavoli con la testa di pipistrello.

Il registro più spaventoso è però quello superiore. Qui troviamo i ladri che, come in *If* XXIV-XXV, vengono inseguiti e attaccati dai serpenti. È poi presente una seconda scena in cui alcuni peccatori vengono decapitati e squartati dai diavoli fino a mostrare le viscere. Anche questa è una ripresa dantesca (*If* XXVIII 22-36), che così punisce i seminatori di discordie:

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,  
com'io vidi un, così non si pertugia,  
rotto dal mento infin dove si trulla.  
Tra le gambe pendevan le minugia;  
la corata pareva e 'l tristo sacco  
che merda fa di quel che si trangugia.

Mentre che tutto in lui veder m'attacco,  
guardommi e con le man s'aperse il petto,  
dicendo: "Or vedi com'io mi dilacco!  
vedi come storpiato è Mäometto!  
Dinanzi a me sen va piangendo Ali,  
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.  
E tutti li altri che tu vedi qui,  
seminator di scandalo e di scisma  
fuor vivi, e però son fessi così.

Nell'ultimo settore, in alto a destra, sono rappresentati alcuni diavoli che prendono i dannati e li gettano fra le fauci di un mostro, il quale li divorerà. Questa è un'immagine molto nota agli uomini nel Medioevo: era presente in molte delle rappresentazioni sacre del tempo, recitate nelle piazze e nelle chiese, come costante monito volto a chi stesse smarrendo la «diritta via». Anche nel pensiero di Borghini per l'intradosso della Cupola di Santa Maria del Fiore, trasposto da Vasari in una serie di disegni oggi conservati al Louvre, i diavoli cacciano i dannati nelle enormi fauci aperte di alcuni animali mostruosi. Le fauci, secondo la simbologia medievale, rappresentano i vizi: questo tipo di raffigurazione ha dato luogo all'iconografia delle "bocche" dell'Inferno.<sup>85</sup>

## 2. Vita e opere di Domenico di Michelino

Domenico di Michelino nasce a Firenze nel 1417. Ricordato dal Vasari tra i discepoli di Beato Angelico, acquisisce il suo nome dal primo maestro, tale Michelino, artista identificato da Licia Collobi Ragghianti con il maestro esecutore del *Giudizio di Paride*.

Tra il 1440 e il 1446 Domenico viene incaricato di eseguire lo stendardo processionale per l'Ospedale degli Innocenti. Il dipinto, che raffigura gli innocenti sotto il manto della Vergine, ha subito nel Cinquecento rimaneggiamenti tali da rendere quasi illeggibile il contenuto originario. A questo primo periodo dovrebbe risalire anche l'*Annunciazione* appartenente alla J.G. Johnson Collection di Philadelphia, di chiara derivazione angelicana. Sulla base di quest'opera vengono attribuiti a Domenico un gruppo di dipinti, tra cui il *Giudizio universale* conservato a Berlino, datato 1456 ed eseguito forse in collaborazione con Zanobi Strozzi. Probabilmente contemporanea è un'altra *Annunciazione*, quella della National Gallery di Londra, che originariamente comprendeva

---

<sup>85</sup> Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, vol. II, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1998, p. 51.

anche la tavoletta raffigurante la *Cacciata dei progenitori dal paradiso terrestre*, ora conservata a Utrecht.

Nel 1444 Domenico risulta iscritto all'Arte dei medici e degli speciali. Subito dopo entra in rapporto con Francesco di Stefano, detto il Pesellino (1422 circa – 1457), forse in relazione alla produzione di cassoni: la decorazione di cassoni con scene spesso tratte dai *Trionfi* e dal *Canzoniere* del Petrarca svilupperà le sue capacità di illustratore.

### 2.1 Il *Ritratto di Dante che mostra la Commedia*



Figura 38 – Domenico da Michelino, *Ritratto di Dante che mostra la Commedia*, Firenze, affresco, 1456

Nel gennaio 1456 viene incaricato dagli operai di Santa Maria del Fiore di eseguire un *Ritratto di Dante* su disegno di Alesso Baldovinetti.

Il monumento pittorico a Dante è un affresco su tavola e misura 232 × 290 centimetri; verosimilmente viene commissionato al pittore per celebrare il secondo centenario della nascita del poeta. Il luogo dov'è collocato il dipinto tra il 1413 e il 1430 ospitava un'altra opera di soggetto analogo, che certamente costituì una fonte d'ispirazione per

Domenico. Compiuto nel giugno, il dipinto gli fu pagato più del pattuito, poiché non solo la figura del poeta risultava perfettamente realizzata secondo il modello che gli era stato fornito, ma era anche valorizzata con l'aggiunta di alcune scene.

L'opera presenta Dante in piedi, avvolto nel tipico abito trecentesco di colore rosso, con in mano la *Commedia* aperta a *If* I 1-6 (l'ultimo verso è spezzato, si ferma a *-rino*).

Alle spalle del poeta Domenico rappresenta la «selva oscura», caratterizzata da sterpaglie e cespugli di colore scuro; dopo la selva, all'estrema sinistra, si erge una grande e possente costruzione: è la porta dell'*Inferno* sulla quale sono incise le parole citate da Dante in *If* III 9, «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate». Oltrepassata la porta ci si trova di fronte a una lunga processione di anime dannate e di diavoli dall'aspetto orrendo. Le rocce frastagliate indicano che la scena si svolge sottoterra. Il movimento delle anime dannate va dall'alto verso il basso e l'ultimo demone raffigurato con ogni probabilità è Lucifero: curiosamente quest'ultimo è ritratto non nella sua rappresentazione dantesca, ma in quella dell'iconografia tardo-medioevale, con il corpo rosso avvolto dalle fiamme.

Superata la Porta dell'*Inferno* troviamo raffigurato il monte del Purgatorio, il quale si erge al di là di un corso d'acqua appena accennato: si tratta forse del mare dell'emisfero australe, che nel poema viene attraversato dalla navicella dell'angelo nocchiero, il quale porta le anime sulla spiaggia dell'Antipurgatorio. Analizzando l'immagine dal basso verso l'alto e facendo un confronto con il testo della *Commedia*, non troviamo le anime dei negligenti, che nel poema stazionano nell'Antipurgatorio, ma l'imponente Porta del Purgatorio, molto fedele a quella descritta nel testo dantesco; tre scalini conducono alla Porta, dipinti con tre colori diversi: il primo di marmo candido nel quale è possibile specchiarsi, simbolo della consapevolezza delle colpe commesse; il secondo è di ruvida pietra, di colore scuro, spaccata nella lunghezza e larghezza, simbolo della confessione orale; il terzo è di porfido rosso, colore del sangue, a simboleggiare la soddisfazione ottenuta dalle opere attuate mediante la carità. Sulla soglia troviamo l'angelo guardiano in una veste color cenere, armato della spada con la quale inciderà sulla fronte del poeta le sette P, simbolo dei sette peccati capitali. La Porta di colore dorato è un probabile riferimento alla *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti. Oltre tale Porta comincia la suddivisione nelle cornici dantesche, dal peccato più grave a quello meno

grave, seguendo un andamento ascensionale fino al paradiso terrestre, raffigurato dalle figure di Adamo ed Eva che mostrano il frutto dell'albero della conoscenza. La prima cornice ospita i superbi, i quali avanzano curvi sotto pesanti macigni; nella seconda alloggiavano gli invidiosi, che portano il cilicio e hanno gli occhi cuciti; poi troviamo gli iracundi, che camminano in un denso fumo; la quarta cornice è quella degli accidiosi, le anime dei quali corrono gridando esempi di accidia punita; gli avari e prodighi giacciono a pancia in giù, con mani e piedi legati; i golosi nella sesta cornice soffrono la fame e la sete; infine i lussuriosi espiano le loro colpe camminano nel fuoco e urlando esempi di castità.

Arriviamo quindi al Paradiso, che è raffigurato come una serie di semicerchi dall'azzurro chiaro al blu scuro. I cieli in tutto sono nove ma nella tela ne vengono rappresentati soltanto sette (si intravede in alto a sinistra il cielo VIII, quello delle Stelle Fisse), di cui sono messi bene in evidenza gli astri, circondati da una luce dorata; il Sole, che dà il nome al IV cielo, è il più luminoso. L'Empireo non è raffigurato.

Sulla destra si vede la città di Firenze in tutta la sua grandezza, illuminata da una luce dorata proveniente da sinistra. Della città sono riprodotti i monumenti più importanti: in primo piano ci sono le mura di Firenze, alle quali si accede per mezzo di una grande porta, forse l'odierna Porta di San Niccolò; dietro le mura Domenico ha rappresentato il duomo di Firenze, Santa Maria del Fiore, sormontato dalla maestosa Cupola di Brunelleschi; la cattedrale è vista dall'abside e dal fianco sinistro e sulla facciata si innalza il Campanile di Giotto. A sinistra c'è la torre del Palazzo del Bargello, affiancata dalla guglia del campanile della Badia Fiorentina, a destra la torre del Palazzo della Signoria; in piccolo, sullo sfondo, c'è forse il campanile della chiesa di Santa Croce.

Ai piedi della tela è posta un'iscrizione che riporta tali parole: «Qui coelum cecenit mediumque, imumque tribunal, lustravitque animo cuncta poeta suo, doctus adest Dantes sua quem Florentia saepe sensit consuliis, ac pietate patrem. Nil potuit tanto mors saeva nocere poetae quem vivum virtus carmen imago facit».

### 3. Luca Signorelli in breve

Nato a Cortona tra il 1445 e il 1450, secondo Vasari Signorelli fu allievo di Piero della Francesca (ma c'è scarsità di fonti a conferma di questo fatto) e in seguito si

avvicinò all'ambiente urbinato e a quello fiorentino, particolarmente evidente nei suoi dipinti nella resa dell'anatomia umana. Nel 1482 è a Roma come collaboratore del Perugino, con cui esegue alcuni lavori nella Cappella Sistina.

Negli anni lo stile di Signorelli si incentra sul dinamismo e sul movimento delle figure, ma anche sull'uso della luce e del colore in funzione allo spazio, caratteristiche che applica sia nei dipinti – soprattutto ad affresco – di carattere sacro che in quelli di soggetto mitologico, come l'*Educazione di Pan* (conservato a Berlino prima di venire distrutto in un incendio). L'ultima fase di Signorelli subisce una svolta drammatica, quasi espressionistica, molto evidente nel ciclo di affreschi dedicato al *Giudizio Universale*, nella cappella di San Brizio del duomo di Orvieto. La produzione artistica degli ultimi anni è caratterizzata da una accentuata incostanza qualitativa, che va dalle opere ripetitive e non eccelse a picchi d'ispirazione con spunti raffaeleschi, come la *Comunione degli Apostoli* conservata nel museo diocesano di Cortona.

Muore a Cortona nel 1523 e viene forse sepolto nella sede della confraternita dei Laudesi, di cui egli era membro.

### 3.1 Dante nel ciclo di affreschi di Signorelli

Non c'è forse grande pittore alla stregua di Signorelli che sia capace di mediare i valori, gli impulsi insiti in un testo sommo di poesia come quello dantesco, in una serie pittorica fermata, non meno che in Dante, su un impegno arduamente "realistico".<sup>86</sup>

Il ciclo di affreschi di Orvieto, l'illustrazione della *Commedia* da parte di Botticelli, i riferimenti danteschi nell'intradosso della Cupola di Brunelleschi a cura di Zuccari e quelli inseriti da Michelangelo nel suo *Giudizio Universale* costituiscono alcune delle più grandi testimonianze del culto dantesco nell'arte rinascimentale italiana.

La committenza affidata a Signorelli per quanto riguarda la cappella di San Brizio nel 1499 prevede che l'artista dipinga ad affresco alcuni ampi riquadri, i quali non avranno nessun riparo sovrastrutturale e saranno completamente visibili agli osservatori. Il progetto del ciclo è preciso, steso forse da qualche teologo; i temi sono la fine del mondo e l'aldilà (*Predica dell'Anticristo, Dies Irae, Resurrezione della Carne, Salita al Paradiso e chiamata all'Inferno, Dannati all'Inferno, Beati in Paradiso*). Le due vele

---

<sup>86</sup> F. ULIVI, *Fra Dante e Michelangelo: la sintesi di Luca Signorelli* in C. GIZZI, *Signorelli e Dante*, Milano, Electa, 1991, p. 105.

della campata sovrastante l'altare (*Cristo Giudice tra angeli e Profeti*) sono state dipinte tra il 1447 e il 1449 dalla bottega di Beato Angelico con una esigua autografia del maestro, il quale era stato inizialmente incaricato dell'esecuzione dell'intero *Giudizio Universale*. Tuttavia, il contratto non venne rinnovato.

Dopo alcune trattative con Perugino, nel 1499 l'Opera del Duomo chiede a Signorelli di completare le volte. L'anno successivo l'Opera approva la bozza per le pitture delle pareti e nel 1503-04 il lavoro risulta terminato.



Figura 39 – Luca Signorelli, Dannati all'Inferno, particolare, Orvieto, affresco, 1503-04

Nel ciclo del *Giudizio Universale* egli cerca in ogni modo di simulare la folla in movimento, con la scena fluisce e scorre in anticipo sui tempi futuri, su Michelangelo in particolare, che farà del dinamismo una caratteristica peculiare. Anche se Signorelli non si spinge ancora a livelli di modernità così alti, nella rappresentazione dei dannati egli riesce a creare un complesso insieme di muscoli contratti, occhi sbarrati, espressioni di sofferenza e dolore perfettamente adatto alla situazione di estremo degrado in cui essi si trovano. Signorelli è orientato verso la verosimiglianza, verso il prevalere della realtà fisica totalmente soggetta alle regole dello spazio. Questo spicca – e stona – in particolare guardando i beati e gli angeli, i cui corpi sono così muscolosi da rendere impensabile un'aggraziata salita verso il cielo.<sup>87</sup> Anche in questo senso Signorelli anticipa

<sup>87</sup> R. BARILLI, *Il difficile limbo di Luca Signorelli* in C. GIZZI, *Signorelli e Dante*, cit., p. 42.

Michelangelo, nella pienezza delle anatomiche e nella possanza dei corpi, ma manca della scintilla vitale presente nei personaggi michelangeloeschi.

Tornando al rapporto di Signorelli con l'Alighieri, all'interno del ciclo di affreschi di Orvieto, di altissima ispirazione dantesca è la sua rappresentazione dell'Antinferno (fig. 39).

Una grande folla di dannati – gli ignavi – corre in maniera disordinata, cercando di proteggersi il viso con le mani, in fuga da mosconi e vespe e preceduti da un demone sogghignante che sventola una «insegna» bianca. Accanto a loro scorre placido l'Acheronte, su cui la barca di un mostruoso Caronte naviga verso la riva in cui cinque dannati, colti da gesti di disperazione, attendono l'imbarco. In alto, nella medesima scena, sono presenti due angeli che osservano mestamente la situazione.



Figura 40 – Luca Signorelli, Dannati all'Inferno, particolare, Orvieto, affresco, 1503-04

In basso (fig.40), sprofondando verso lo spazio più angusto della parete, troviamo il famoso gruppo con il diavolo verde intento ad atterrare un dannato e ad afferrarlo per i

capelli. Dietro alla coppia descritta è presente Minosse, con la pelle rossa, la forca e le ali, rappresentato nell'atto di assegnare, con la coda avvolta attorno al corpo, il cerchio in cui il dannato costretto da un diavolo a stare in ginocchio trascorrerà l'eternità.

Un accenno è d'obbligo anche per quanto riguarda lo zoccolo della Cappella, in cui sono rappresentati Omero, Lucano, Orazio, Ovidio, Virgilio e Dante: il ritratto di quest'ultimo è un mezzo busto e lo si vede impegnato nella consultazione di un codice. La scelta dei cinque poeti in passato è stata interpretata come un omaggio a Dante, e più precisamente a *If IV*; oggi si tende a pensare che in realtà la serie di ritratti sia legata essenzialmente a un gruppo di poeti che nella loro opera descrissero l'aldilà. Oltre ai poeti citati è presente anche il ritratto di Empedocle.



Figura 41 – Luca Signorelli, Ritratto di Dante, Orvieto, affresco, 1503-04

Inconfutabile in tal senso è invece la serie di medaglioni che circondano Dante e Virgilio, presenti in parte anche sulla parte sinistra della parete dell'altare, in cui Signorelli ha rappresentato i primi undici canti del *Purgatorio* dantesco. L'adesione al testo dantesco è indiscutibile: ci sono solo due discrepanze. La prima è dovuta a un equivoco del pittore (l'angelo nocchiero tiene in mano un piccolo vaso perché Signorelli ha equivocato il significato di «vasello»), la seconda a una dimenticanza (sia Virgilio che le anime proiettano ombra, al contrario di ciò che dice Dante).

## Capitolo II

### Sandro Botticelli, Giovanni Stradano e Federico Zuccari: *excursus* tra illustrazioni e affreschi ispirati alla *Commedia*

#### 1. La vita e le opere di Sandro Botticelli

Alessandro di Mariano Filipepi, detto Botticelli, nasce nel 1445 a Firenze. Della sua infanzia e adolescenza si hanno poche e frammentarie notizie: sappiamo che è stato allievo di Filippo Lippi e del Verrocchio, la cui bottega è frequentata anche da Leonardo. Intorno ai 25 anni è già un artista apprezzato, al punto da avere alcuni allievi. Di questi anni sono le varie “Madonne”, come la *Madonna col bambino e due angeli* (1468 circa) conservata al Museo di Capodimonte a Napoli.

Dal 1475 abbraccia l’Umanesimo di Lorenzo de’ Medici riflettendone l’armonia di composizione e la semplicità di colore in diversi dipinti, dalla *Primavera* alla *Nascita di Venere*. Sullo stesso stile sono gli affreschi che dipinge nella Cappella Sistina di Roma fra il 1481 e il 1482 insieme a Perugino, Ghirlandaio e Cosimo Rosselli: le *Prove di Cristo*, le *Prove di Mosè* e la *Punizione dei ribelli*.

La vita di Botticelli cambia improvvisamente con la caduta della famiglia de’ Medici e l’avanzare delle idee di Savonarola nel 1494. L’artista accantona la mitologia per concentrarsi sull’arte sacra: la malinconica armonia che ha velato fino a ora le sue opere lascia il posto a una drammatica e inquieta sofferenza. In questo periodo si collocano le illustrazioni ispirate alla *Commedia* dantesca. Tale trasformazione è specchio del periodo in cui vive: le difficoltà politiche fiorentine in questi anni vengono accentuate dalla crisi spirituale che si diffonde alla fine del secolo con le prediche del frate domenicano, il quale denuncia la corruzione della famiglia de’ Medici e dei fiorentini e invoca un ritorno alla fede. Per Botticelli la cacciata dei Medici comporta la scomparsa dei principali clienti e l’inizio di un declino. Non è stato dimostrato un suo avvicinamento alle idee di Savonarola, ma le sue ultime opere (come *La calunnia*) rivelano un tormentato spirituale estraneo alla precedente produzione. Sorprende in modo particolare l’intensità espressiva, la quale è molto più moderna rispetto alla sua epoca.

Dopo un'accusa di sodomia, la sua fama declina rapidamente; questo accade anche perché l'ambiente artistico, non solamente fiorentino, è ormai dominato dal già affermato Leonardo e dal giovane Michelangelo. Nonostante Botticelli sia anziano e piuttosto in disparte, il suo parere artistico viene tenuto ancora in considerazione: nel 1504 risulta tra i membri della commissione incaricata di scegliere la collocazione più idonea per il *David* di Michelangelo, assieme a Leonardo e ad altri.

Tuttavia, il pittore trascorre gli ultimi anni di vita isolato e in povertà, morendo il 17 maggio 1510, a 65 anni. Viene sepolto nella tomba di famiglia nella chiesa di Ognisanti a Firenze.

### 1.1 Sandro Botticelli illustratore della *Commedia* dantesca

Le illustrazioni di Botticelli per la *Divina Commedia* di Dante sono episodi che coinvolgono le personalità neoplatoniche, i politici fiorentini e l'arte popolare del tempo.<sup>88</sup>

Con queste parole Linda De Girolami Cheney introduce il suo saggio sulle illustrazioni botticelliane. Tale frase riesce a far comprendere a pieno l'importanza di un lato dell'autore forse meno noto e analizzato rispetto a opere famosissime come *La Primavera* o la *Nascita di Venere*, ma ugualmente considerevole e degno di attenzione, soprattutto per quanto riguarda uno studio su Dante. Secondo il punto di vista dello storico dell'arte Bernard Berenson,<sup>89</sup> i disegni di Botticelli per la *Commedia* rappresentano un gruppo a sé stante, dotato di caratteristiche proprie e non assimilabile al resto della sua produzione; egli ha formulato una considerazione di tipo psicologico: l'osservatore, ben conscio di trovarsi davanti al lavoro di un noto e celebre artista che ha dipinto quello che per molti è a tutti gli effetti il poema più grande e conosciuto al mondo, si pone davanti ai disegni con un'altissima aspettativa. Tale aspettativa finisce però spesso per venire delusa, in quanto «in genere l'interpretazione sembrerà loro infantile come nel Beato Angelico, ma non altrettanto avvincente».<sup>90</sup> Questa è la prima ragione per cui

---

<sup>88</sup> L. DE GIROLAMI CHENEY, *I disegni di Botticelli per la Divina Commedia di Dante* in A. FRANCESCHETTI, *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985)*, Firenze, Olschki, 1988, p. 261.

<sup>89</sup> B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, vol. 1, Milano, Electa, 1961, p. 146.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

secondo lo storico i disegni danteschi di Botticelli deludono; la seconda ragione va ricercata nel fatto che illustrare Dante con profitto è molto difficile, se non impossibile.

Sarebbe assurdo pretendere che puri contorni, come si hanno nei disegni del Botticelli, rendano l'intera gamma di sensazioni, di passioni, di emozioni, che si succedono rapidamente nei versi di Dante. Sarebbe come voler rendere la *Nona Sinfonia* di Beethoven o il *Dies irae* di Berlioz usando come solo strumento un corno da caccia.<sup>91</sup>

Insomma, sintetizzando il pensiero di Berenson, secondo lo storico il valore dei disegni consiste nell'essere opera di Botticelli, e non nell'essere illustrazioni della *Commedia* dantesca. Nell'illustrare Dante Botticelli pare quasi regredire ai valori medievali, rinunciando alla nuova prospettiva "moderna" e accettando serenamente la strutturata serialità della *Commedia*: Barilli<sup>92</sup> a questo proposito sottolinea come la narrazione del poema dantesco si svolga come un lungo cartiglio, in cui ogni evento si sussegue molto rapidamente.

La struttura topografica dei tre regni oltremondani, fatta a cerchi, gironi, cornici, cieli, si rivela straordinariamente adatta anche per ragioni stilistiche, in quanto esime il viaggiatore d'eccezione, e dietro di lui noi lettori, ad abbracciare fette ampie di spettacolo, a unificare le scene. L'accadimento locale regna sovrano in quest'opera, che sfila davanti a noi come un rosario, come una pellicola al rallentatore.<sup>93</sup>

Botticelli ha intuito questa caratteristica centrale della *Commedia* e vi si adegua senza difficoltà nei suoi disegni: ogni episodio narra una storia, quasi si "accendesse" quando il lettore raggiunge i versi rappresentati.

Tornando al citato saggio di De Girolami Cheney, Botticelli per le sue rappresentazioni dei canti danteschi si ispira alle scene del giudizio universale rappresentate nei mosaici del Battistero di San Giovanni a Firenze, ai manoscritti tre-quattrocenteschi con commenti e illustrazioni della *Commedia* e agli affreschi del Camposanto di Pisa di cui si è parlato anche in questo elaborato. Inoltre, Vasari nelle sue *Vite* scrive che Botticelli «per essere persona sofisticata, comentò una parte di Dante, e figurò lo inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua»: questo pensiero testimonia un chiaro interesse

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>92</sup> R. BARILLI, *Il difficile limbo di Luca Signorelli* in C. GIZZI, *Signorelli e Dante*, cit., p. 40.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

di Botticelli per Dante e, anzi, la rappresentazione dell'*Inferno* conservata alla Vaticana attesterebbe uno studio su Dante iniziato già attorno al 1470.

Le fonti antiche relative ai disegni di Botticelli non sono così limpide. Con ogni probabilità Botticelli illustrò due diverse edizioni del poema dantesco: i primi disegni di cui si ha notizia vengono commissionati a Botticelli attorno al 1480 per l'edizione della *Commedia* commentata da Landino, che verrà poi pubblicata a Firenze nel 1481 per i tipi di Niccolò della Magna. Di questa edizione, come si è già detto nel capitolo dedicato a Cristoforo Landino, sopravvivono solo 19 disegni. La seconda edizione fu invece richiesta e probabilmente finanziata da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ed è collocabile attorno al 1496: si tratta quindi di un lavoro eseguito *ad hoc* per un personaggio importante dell'epoca. Lorenzo durante il processo a Savonarola dovette abbandonare Firenze per motivi politici ed è forse per questo che Botticelli si limitò a tratteggiare i 100 disegni, senza riuscire a completare nemmeno questa edizione. Pare comunque certo che l'artista, nella composizione dei suoi disegni, abbia seguito l'ordine cronologico dei canti e abbia fatto sì che ad ogni gruppo di versi corrispondesse l'illustrazione relativa.

Per quanto riguarda la storia delle illustrazioni per la *Commedia* commentata da Landino, essa è complessa e oscura. Vasari nella *Vita* di Marcantonio Bolognese riferisce che «Baccio Baldini [...] non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello»: poiché le illustrazioni presentano delle affinità con l'opera botticelliana, si è pensato che l'incisore avesse avuto presenti i disegni di Botticelli per realizzare le modeste e poco costose calcografie del Dante di Landino. Si è spiegato anche l'esiguo numero delle illustrazioni, 19 negli esemplari più completi, con la partenza di Botticelli per Roma. Inoltre, secondo Corrado Gizzi,<sup>94</sup> il progetto dovette incontrare numerose difficoltà tecniche dovute all'incompatibilità di usare contemporaneamente il procedimento calcografico e quello tipografico: «nella calcografia [...] si incide il rame con il bulino e nelle parti incavate penetra l'inchiostro, per cui la superficie risulterà "incavata e liscia". I caratteri del tipografo sono anch'essi di metallo e a rilievo, per cui l'uso simultaneo delle due tecniche crea non pochi problemi". A causa di questi problemi l'editore stampò quindi solo due incisioni, lasciando poi degli spazi bianchi

---

<sup>94</sup> C. Gizzi, *Botticelli e Dante*, Milano, Electa, 1990, p. 100. Mi riferisco a tale fonte anche per le dimensioni delle illustrazioni.

all'inizio di ogni canto per collocarvi i successivi disegni. Pochi esemplari riportano tre disegni e ancora più rari sono quelli che ne riproducono 19; sedici sono le edizioni tirate a parte e in cui le incisioni sono state incollate in un secondo momento. Le incisioni misurano  $9,7 \times 17,5$  cm e il racconto si svolge da sinistra a destra; i personaggi vengono ripetuti ad ogni cambio di scena. Questa modalità di resa del contenuto letterario è nota con il nome di "metodo ciclico".

Sull'autenticità della seconda edizione (quella realizzata entro il 1496) si è dibattuto a lungo: a oggi la maggior parte degli studiosi la identifica con i fogli del Kupferstichkabinett di Berlino scoperti nel 1882 e con quelli della Biblioteca Apostolica Vaticana venuti alla luce poco dopo.<sup>95</sup> Volendo addentrarci un poco nella storia di tali illustrazioni, possiamo dire che la gran parte dei disegni di Botticelli per la *Commedia* riappare nel mondo della critica nel 1882, a Londra, più precisamente dalla collezione Hamilton. La raccolta è lacunosa: anziché 100 come i canti del poema dantesco, i fogli sono 88, dei quali 85 presentano dei disegni. Fra questi 85, due fogli uniti contengono la figura di Lucifero. Dunque, la collezione Hamilton conta 84 disegni per altrettanti canti (*If VIII*, *If XVII* fino a *Pd XXX*, *Pd XXXII*; per *If XXXIV* sono stati eseguiti due disegni, figg. 55 e 56). Quattro anni più tardi vengono identificati otto fogli conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Reginese latino 1896, su cui sono incisi i disegni per *If I*, *IX*, *X*, *XII*, *XIII*, *XV*, *XVI* e la ben nota veduta d'insieme dell'Inferno dantesco (fig. 42). Secondo l'Anonimo Gaddiano (Magliab. XVII, 17), infatti, Botticelli «dipinse e storiò un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici, il che fu cosa maravigliosa tenuta» e a lui si riferiscono sia Vasari che Baldinucci. Lorenzo, allora appena diciottenne, nella sua dimora conservava già *La Primavera* e qualche anno dopo entrerà in possesso della *Nascita di Venere* e di *Pallade e il centauro*.

In questa edizione, i disegni per la *Commedia* sono disposti in orizzontale su singole carte membranacee che misurano mediamente  $48 \times 68$  cm: una volta rilegato, il codice prevedeva che il disegno nel *verso* del primo foglio illustrasse il canto riportato nel *recto* del foglio successivo (e in questo caso posizionato nella parte inferiore, vista la disposizione orizzontale del libro). Mancano le iniziali di ogni canto, probabilmente perché

---

<sup>95</sup> Contrario a questa attribuzione è invece Lamberto Donati: cfr. a tal proposito L. DONATI, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1962.

l'artista si era proposto di aggiungerle una volta terminata l'opera. La misura media delle illustrazioni è di 32 × 47 cm. Anche se Botticelli con ogni probabilità intendeva fornire una serie completa di illustrazioni in modo da interpretare visivamente tutto il poema, sopravvivono a oggi 92 disegni, compresa la grande pianta introduttiva dell'Inferno e il secondo disegno di Lucifero a cui si è accennato: molti sono incompiuti e, nonostante quattro siano quasi completamente colorati, nessuno ha il carattere di miniatura finita. Anzi, essi sembrano molto lontani dalla conosciuta produzione del maestro: l'artista si è servito della sola linea di contorno, tralasciando il suo caratteristico chiaroscuro. I motivi dell'incompiutezza dei fogli sono da ricercarsi nella già menzionata partenza del committente da Firenze o forse in una precisa decisione dell'artista. Bellini<sup>96</sup> ipotizza che tali disegni siano la base per una successiva miniatura, poi non portata a compimento. Contrario a quest'ipotesi è invece Lamberto Donati,<sup>97</sup> il quale sostiene che Botticelli mai ebbe intenzione di creare un codice miniato in quanto la tecnica dei disegni e il tratto spesso convulso e impetuoso non rientra nello spirito della miniatura. Oltretutto secondo Donati le parti colorate non si devono imputare a Botticelli, ma a un miniatore (per giunta mediocre). Perronchi<sup>98</sup> sostiene invece che i disegni di Botticelli siano uno schizzo preparatorio per la rappresentazione ad affresco e forse a mosaico del poema dantesco nella tribuna e nella Cupola di Santa Maria del Fiore. Quest'idea nasce dal fatto che Brunelleschi, come sappiamo dalla biografia compilata da Manetti, nutriva una sincera ammirazione per Dante e per il suo poema; alla *Commedia* si attribuiva tra l'altro il valore di una rivelazione, quasi di una profezia, e spesso, da Boccaccio in poi, le *lecturae Dantis* venivano eseguite proprio in chiesa. Il grande spazio offerto dalla Cupola e dalla tribuna del Duomo si prestava assai bene alla rappresentazione dei tre regni. Botticelli, a detta sempre di Vasari, «non permetteva che fosse fatto il nome di Dante invano», quindi è piuttosto evidente quanto fosse sacro per lui quel poema. Quindi Perronchi arriva alla conclusione che non sia così anomalo che l'artista si sia a un certo punto sentito coinvolto nella possibilità di rappresentare la *Commedia* in duomo, e le parole del Vasari, «cagione d'infiniti disordini alla vita sua», spiegherebbero la delusione dovuta al fallimento dell'impresa.

---

<sup>96</sup> P. BELLINI, *Le due serie di disegni del Botticelli per la Commedia* in C. GIZZI, *Botticelli e Dante*, cit., p. 47.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> A. PERRONCHI, *Le illustrazioni del Botticelli per la Commedia e il progetto di un "Pantheon" fiorentino* in C. GIZZI, *Botticelli e Dante*, cit., p. 77.

Lo stile di Botticelli esprime pienamente gli orrori e i patimenti infernali, a partire dalla grande pianta introduttiva con la classica divisione dantesca in cerchi, gironi e bolge: questo è anche l'unico disegno completo e rappresenta, come possiamo vedere in fig. 42, la voragine infernale con particolari architettonici e figure miniaturizzate, ma ben riconoscibili; una summa, o una mappa concettuale *ante litteram*, delle scene salienti dell'*Inferno*. Dante e Virgilio, ben riconoscibili in diversi punti della pianta, sono identificabili grazie agli abiti dai colori vivaci: Dante indossa un abito verde e una lunga tunica rossa, Virgilio una veste azzurra parzialmente coperta da una tunica viola. Inoltre Dante indossa il tipico copricapo rosso, mentre il poeta latino porta una sorta di turbante orientaleggiante. Manterranno questo abbigliamento anche nei disegni successivi.



Figura 42 – Sandro Botticelli, Mappa dell'*Inferno*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1896, illustrazione, 1496 circa

Tutte le immagini di Botticelli per la prima cantica sono articolate, ricche di figure contorte e compresse in uno spazio ristretto: l'occhio di chi guarda non può trovare la calma in quanto le scene sono volte a trascinare il lettore nella sofferenza, nelle torture delle pene narrate da Dante del suo poema.

La realizzazione dei disegni terrà impegnato Botticelli per diversi anni, anche se in maniera discontinua, e i disegni per gli ultimi canti del *Paradiso* esprimono una caduta di forza espressiva. L'opera presenta anche un carattere intimo, privato, espresso nel disegno per *Pd XXVIII*, in cui un angelo tiene il cartello con la scritta «Sandro di Mariano»: semplice firma dell'opera o augurio di misericordia per la propria anima? Nel loro insieme i disegni, seppur incompiuti e spesso appena tratteggiati, comprovano la capacità straordinaria di Botticelli di entrare in un testo, illuminandone visivamente il significato.

A Botticelli viene anche attribuito un ritratto di Dante su tela, conservato a Ginevra in una collezione privata, databile verso il 1495. I tratti caratteristici del poeta – naso adunco, mento sporgente, tratti aspri e duri – si mescolano in questo ritratto ai modelli tramandati dall'iconografia trecentesco-quattrocentesca, quali gli abiti scarlatti e l'alloro, di cui celebre esempio è l'affresco di scuola giottesca della cappella del Bargello.



Figura 43 – Sandro Botticelli, Ritratto di Dante, Ginevra, olio su tela, 1495 circa

## 2. Jan van der Straet in breve

Jan van der Straet, o Giovanni Stradano, nasce a Bruges nel 1523 e muore a Firenze nel 1605. È nella città toscana che egli completa gli studi iniziati ad Anversa e dalle *Vite* sappiamo che sempre a Firenze Stradano incontra Vasari e altri manieristi, con alcuni dei quali collabora alla decorazione ad affresco dello studiolo di Cosimo I e di alcune altre sale di Palazzo Vecchio. A Roma approfondisce lo studio dell'arte italiana collaborando con Daniele da Volterra e con Cecchino Salviati. Sempre nella Città Eterna egli ha modo di studiare Michelangelo, come testimoniano alcuni disegni. Nonostante nemmeno nell'arte non dimentichi mai il proprio retaggio fiammingo, lo si può comunque considerare fra i manieristi italiani. Queste due componenti culturali sono molto evidenti nella sua serie di illustrazioni della *Commedia*, le quali sono oggetto studio nel mio elaborato.

## 2.1 La geometria infernale nelle illustrazioni di Stradano

Contemporaneamente a Zuccari, che nel 1588 sta concludendo il suo ciclo illustrativo relativo alla *Commedia* presso l'Escorial, Stradano si dedica a Firenze a disegni riguardanti lo stesso poema.

I disegni di Stradano per l'*Inferno* sono conservati alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (codice Mediceo Palatino 75) e sono in tutto 24. Nello stesso codice sono contenuti anche alcuni disegni non di mano stradanese: 12 disegni per il *Paradiso*, 6 per i primi due canti del *Purgatorio* e alcune illustrazioni sul sito infernale e sulla Rosa Celeste. Non tutte le illustrazioni dei canti sono invenzione dell'artista: ci sono infatti notevoli corrispondenze e analogie fra i disegni danteschi di Lodovico Cigoli e Jacopo Lincozzini ed è quindi probabile che tali illustrazioni appartenessero originariamente a un unico progetto.<sup>99</sup>

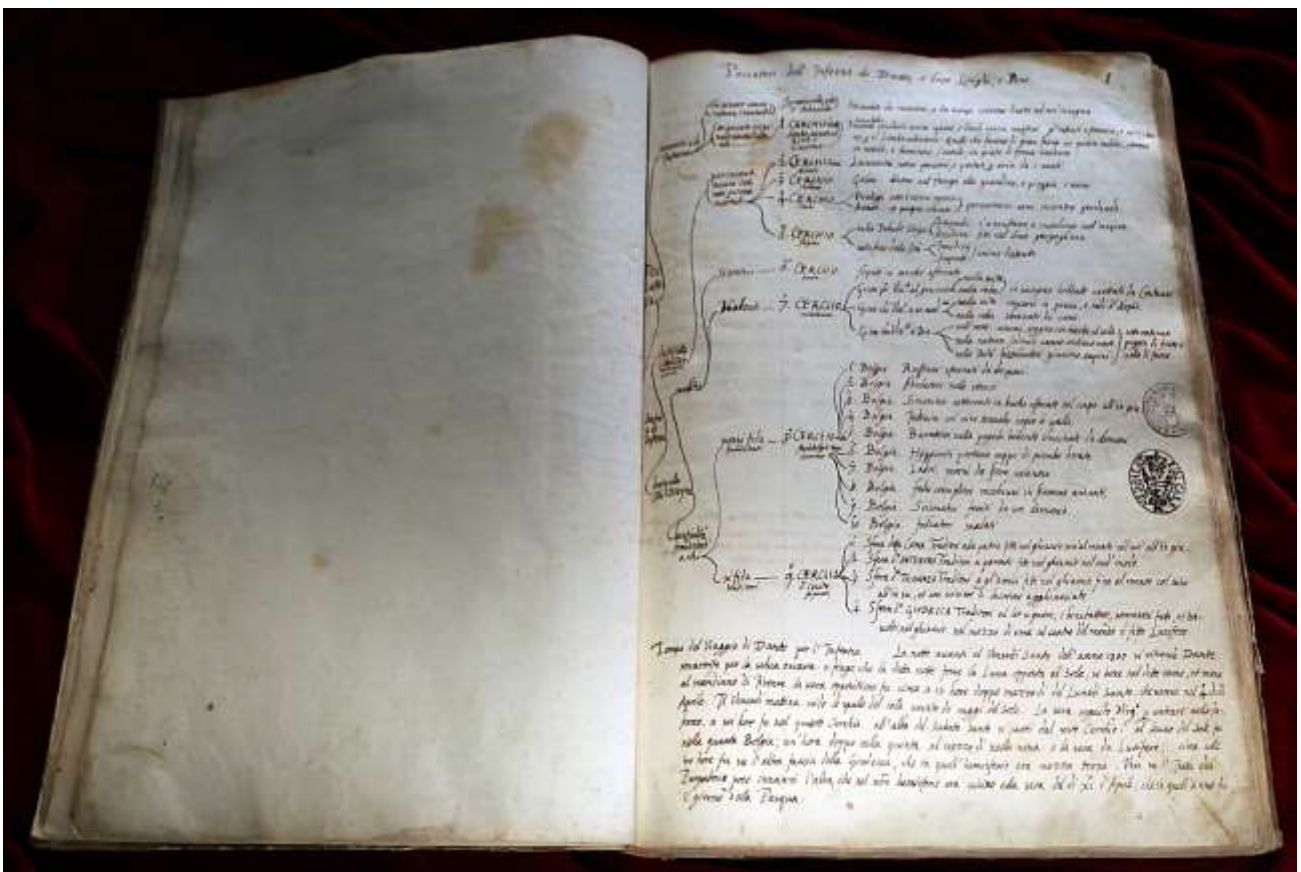


Figura 49 – Note autografe di Luigi Alemanni, codice Mediceo Palatino 75, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1587-88 ca

<sup>99</sup> M. BRUNNER, *Alcune note sulla commissione dei disegni danteschi di Giovanni Stradano* in C. GIZZI, *Giovanni Stradano e Dante*, Milano, Electa, 1994, p. 123.

Nel codice Palatino 75 sono presenti note autografe di Luigi Alemanni, socio dell'Accademia degli Alterati e dell'Accademia Fiorentina: questo rende evidente il possesso da parte di Alemanni del codice, e probabilmente anche la sua commissione di alcuni disegni a Stradano (ma non tutti, di certo non un intero ciclo dal momento che le illustrazioni non sono state eseguite in ordine cronologico, e alcuni disegni dei canti XXXI-XXXIII sono datati 1587, mentre altri relativi a *If XVIII* e seguenti sono datati 1588).<sup>100</sup>

A supporto di quest'ultima tesi c'è una nota manoscritta di Stradano in cui l'artista afferma di aver eseguito varie illustrazioni per la *Commedia* su richiesta di Alemanni.<sup>101</sup> Ci sono però alcune illustrazioni, come il Lucifero conservato sempre presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (segnatura 273 S, fig. 58), che non sono commissionati da Alemanni: questo Lucifero assomiglia infatti a un'incisione in rame fatta da Cornelis Galle il Vecchio su disegno di Cigoli, che riporta un'iscrizione riguardante la cronologia del viaggio dantesco diversa da quella supposta da Alemanni. Oltretutto questa iscrizione sostiene in diversi passi gli studi effettuati da Manetti sul sito dell'*Inferno* dantesco, al punto che nella pianta della città di Dite troviamo scritto: «Sciographia et ichonographia dimidiaie urbis Ditis, prout e Dantis poëmate descripsit ant. Manettius florent»<sup>102</sup>. Riguardo alla stampa di Lucifero di cui sopra, sono legati gli studi di Manetti così come li ha presentati Galilei: «Dantes Aligerius cap. 34 Inf. canit vidisse se Luciferum longitudine pedum 4000. Medium perforatam Cocytum...».<sup>103</sup> «4.000 pedes» corrispondono alle 2.000 braccia supposte da Manetti, a differenza delle 3.000 pensate da Vellutello. Di Alemanni è rimasta una sua *Comparatione delle misure dell'Inferno di Dante tra 'l Manetti, e 'l Vellutello* (Palatino 75, cc. 7v-8v), in cui l'autore cerca di trovare una giustificazione per entrambi i commentatori, rinunciando a schierarsi dalla parte dell'uno o dell'altro. Riguardo al Lucifero disegnato sia da Cigoli che da Stradano, esistono degli schizzi preparatori. Brunner<sup>104</sup> ritiene che tali illustrazioni siano state commissionate dall'Accademia Fiorentina in occasione della lezione di Galilei con l'intenzione di inciderle successivamente. Nel GDSU 273 S già citato i contorni sono stati ripassati con una punta metallica, procedimento utile forse in vista della stampa. Del

---

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

resto, l'Accademia Fiorentina aveva interesse a difendere e diffondere le teorie di Manetti anche tramite la messa in circolazione di stampe e disegni, al fine di rafforzare il prestigio dell'Accademia stessa. Sappiamo dal testo del discorso di Galileo che anche lui si avvaleva di illustrazioni e piante dell'*Inferno* durante la sua lezione, in quanto questa metodologia era di uso comune. Alemanni, durante una sua lezione datata 4 febbraio 1591, presentò il suo discorso avvalendosi di una piantina dell'*Inferno* da lui eseguita, che poi donò all'Accademia degli Alterati. Una copia di tale illustrazione venne poi incisa in rame e utilizzata, senza il nome dell'autore, nell'edizione fiorentina della *Commedia*, uscita nel 1595 e curata dall'Accademia della Crusca.<sup>105</sup>



Figura 50 – Giovanni Stradano, Selva dei suicidi, Firenze, codice Mediceo Palatino 75, 1587

I disegni stradaneschi dell'*Inferno* sono eseguiti a inchiostro, sui toni del marrone, del grigio e del verde, con dei punti luce resi mediante l'utilizzo del colore bianco. La componente fiamminga è abbastanza evidente e il segno di artisti come Bosch o Bruegel spicca in particolare nelle figure demoniache e negli inquietanti paesaggi, dai quali la natura è assente, quasi fosse scappata, sopraffatta dall'orrore del regno infernale. La struttura dell'ambiente ha contorni crudi, regolari, geometrici; l'unica illustrazione in cui si trova un minimo di natura è la selva dei suicidi di *If XIII* (fig. 50): Stradano ci presenta un'intricatissima foresta di rovi e di nodosi arbusti irti di spine, con gli sciacquatori che scappano nudi rincorsi da cani famelici. Nei fogli dedicati alle pene dei peccatori l'autore sembra voler sottolineare, oltre all'illustrazione stessa degli episodi, la pesantezza dell'atmosfera, resa mediante la rappresentazione di scogli rocciosi e piane aride. Ne è un esempio, e forse dei più chiari, già il disegno iniziale, che rappresenta la voragine infernale in tutta la sua geometrica rigidità. In lontananza è visibile Gerusalemme e all'imboccatura della voragine, sulla sinistra, si vede l'ingresso

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 129. Ho utilizzato l'illustrazione descritta come copertina per la prima parte di questo elaborato.

dell'Inferno: quest'ultimo è un enorme cono che squarcia la terra e arriva fino al centro di essa; Stradano ne identifica i vari gironi, di cui rappresenta appunto le sottili traverse, e in ognuno inserisce qualche dettaglio (la barca di Caronte, il castello del Limbo, le mura della città di Dite) e trascrive una



Figura 51 – Giovanni Stradano, Cono infernale, Firenze, codice Mediceo Palatino 75, 1587

nota topografica.

A questo punto è abbastanza chiaro come la rappresentazione dell'*Inferno* eseguita da Stradano si rifaccia completamente al pensiero di Manetti (distanziandosi forse o almeno in parte dalle richieste di Alemanni?): la sequenza di cerchi concentrici descresce regolarmente, in qualità di “matrice” del monte Purgatorio, così come pensato da Dante. Nel cono manettiano/stradanesco quindi il diametro del primo cerchio è enorme e si stringe di cerchio in cerchio, con l'avvicinamento dell'artista al Cocito, in cui è confinato Lucifero.

### 3. Federico Zuccari in breve

Federico Zuccari (1540 – 1609) è stato uno fra i massimi rappresentanti del tardo manierismo italiano, assieme a suo fratello e maestro Taddeo. Artista assai proficuo, tra gli altri ricordiamo i suoi lavori in Villa d'Este a Tivoli e il completamento degli affreschi della Cappella Paolina in Vaticano; fu anche protagonista di uno scandalo: il suo dipinto raffigurante la *Processione di San Gregorio*, eseguito per Santa Maria del Baraccano a Bologna (ora disperso ma noto grazie a incisioni e disegni), venne duramente criticato a causa del suo stile manieristico, e Zuccari – che non era stato pagato e a cui era stata negata la possibilità di rifare il dipinto – si vendicò creando una grande tela a tema satirico contro i suoi detrattori, la *Porta virtutis* (di cui resta un disegno a Oxford), che gli costò l'allontanamento da Roma da parte di papa Gregorio XIII.

Nel presente elaborato mi occuperò ovviamente solo dello Zuccari interprete di Dante, ossia dell'affresco iniziato da Vasari e completato dal Nostro in Santa Maria del Fiore a Firenze e delle sue illustrazioni relative alla *Commedia*.

### 3.1 Il modello dantesco per la Cupola di Santa Maria del Fiore

Attorno al 1571 il Granduca di Firenze Cosimo I de' Medici intraprende quella che sarà la sua ultima e grandiosa committenza pubblica: la pittura ad affresco dell'intradosso della Cupola di Brunelleschi (3.600 m<sup>2</sup>), lasciata in bianco dall'architetto in vista di future decorazioni (in realtà egli immagina un rivestimento a mosaico). L'elaborazione del soggetto, un Giudizio Universale, venne affidata a Vincenzo Borghini e la trasposizione pittorica a Giorgio Vasari. Seguendo le indicazioni di Borghini, Vasari dipinse circa un terzo della superficie, prima che la morte sopraggiungesse nel 1574. Dopo una pausa di circa un anno, nel 1575 il cantiere artistico venne riaperto e affidato a Federico Zuccari, chiamato appositamente a Firenze dal Granduca Francesco I (anche Cosimo I morì nel 1574). Nel 1579 l'opera è conclusa. I mezzi tecnici di cui Zuccari si avvalse sono abbastanza poveri e sbrigativi, a partire dalla pittura «a secco» fortemente disprezzata dal Vasari. In un primo impatto questa tecnica presenta molti vantaggi: si può lavorare con qualsiasi clima, si può incidere i disegni e lasciare che gli aiutanti li colorino, i colori risultano più brillanti ed è possibile aggiungere dei ritocchi all'ultimo minuto. Tuttavia, questa tecnica nel tempo si rovina molto più dell'affresco. Inoltre, la disistima che Zuccari provava per Vasari, lo portò a non seguirne affatto i disegni e, anzi, talvolta operò modifiche e vere e proprie demolizioni agli affreschi del suo predecessore

Nell'incredibile *Inferno* della Cupola la descrizione puntigliosa dei supplizi riservati ai peccatori ha uno scopo istruttivo nei confronti dei fedeli, perlomeno di quelli sufficientemente colti. La catechesi della cupola è infatti di tono dotto. Tuttavia, anche per i fedeli più incolti l'*Inferno* non potrà passare inosservato, in quanto le figure demoniache sono molto più grandi di quelle di angeli ed eletti.

Nell'immaginare il soggetto della Cupola Borghini attinse a più fonti, com'è possibile leggere nella sua *Invenzione per la pittura della Cupola data da Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari*: l'Antico Testamento, l'Apocalisse, i testi di Sant'Antonino. Attinse anche a Dante, certo, ma le citazioni esplicite alla *Commedia* sono assai scarse e talvolta non sono state messe in opera da Vasari (nonostante egli abbia inserito nella Cupola

un'effigie di Dante, ritratto fra gli Eletti).<sup>106</sup> Nella parte dipinta da Zuccari, e soprattutto nella vasta zona dedicata all'inferno, invece, le citazioni dantesche non mancano, a partire dalla cupa gamma cromatica dell'abisso diabolico: nelle descrizioni l'artista si attiene ai colori – principalmente marrone e rosso cupo – e ai forti chiaroscuri caratteristici dell'aspro paesaggio dantesco. Lande aride, scogli, sassi e rocce aspre sono rese mediante le tonalità del marrone, il quale serve anche a rendere visivamente l'atmosfera tetra e opprimente delle bolge infernali: squallido paesaggio scosceso spaccato da voragini da cui escono fiamme e fuoco; il rosso è destinato al sangue, quindi al ribollire del Flegetonte, ma anche alle fiamme e al fuoco ardente. Nell'inferno immaginato e dipinto da Zuccari non c'è architettura, eppure grazie alle variazioni cromatiche riesce a entrare nello spirito e nell'atmosfera della prima cantica.



Figura 44 – Federico Zuccari, *Inferno*, particolare, Firenze, affresco, 1579

Folle di dannati che si contorcono in terribili modi occupano la parte inferiore del dipinto, così descritti nel ms Magl. Cl.XVII.21 databile attorno al 1579: «appariscono huomini, che risuscitano ritti, a sedere, a giacere, ginocchioni, e che fanno diverse

<sup>106</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, *Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella Cupola del Duomo di Firenze* in C. Gizzi, *Federico Zuccari e Dante*, Milano, Electa, 1993, p. 43.

attitudini verisimili, uscendo dalle viscere della Terra al suono della tuba di quel tremendo giudizio». <sup>107</sup> Gli angeli infatti rivolgono le loro trombe verso il basso, in tutti i settori in cui sia presente una scena infernale. Per i demoni è palese il richiamo a Signorelli, visti e studiati da Zuccari: essi hanno corpi robusti, pelli dai colori innaturali e teste spesso solo abbozzate tramite veloci pennellate.

L'atteggiamento dei diavoli è di derivazione dantesca, e in particolare l'atto di gettare i corpi dei dannati da scogli e burroni è una citazione a *If XXI* 43-44: «Là giù 'l buttò, e per lo scoglio duro / si volse». Addirittura, gli uncini con cui i Malebranche tormentano i peccatori sono raffigurati in vari punti dell'*Inferno*. Gli avari vengono rappresentati da Zuccari con una borsa appesa al collo (fig. 44), forse un richiamo agli usurai danteschi, costretti a stare rannicchiati sotto un'incessante pioggia di fuoco, obbligati a fissare una borsa con lo stemma della propria famiglia.

I peccatori sono spesso dipinti con espressioni cariche d'ira o di disperazione, atteggiamenti che Dante attribuisce specificatamente agli iracondi ma che in realtà erano già ben presenti in molte delle raffigurazioni medievali riguardanti i patimenti infernali. Non mancano neppure smorfie e gesti blasfemi, che Zuccari assume forse da Dante (celebre in tal senso il gesto di Vanni Fucci in *If XXV* 1-3 «Al fine de le sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: “Togli, Dio ch'a te le squadro!”») e che certamente rincara di sua invenzione, tanto da attirare aspre critiche al momento del disvelamento dell'enorme dipinto.

Un altro richiamo dantesco riguarda uno dei quattro scorticati, che, in alternanza con quattro candelieri, fungono da confine tra le zone infernali: quello che qui ci interessa è dipinto nell'atto di allargarsi lo squarcio nel costato per far uscire le viscere (fig. 45): chiara l'analogia col gesto di



Figura 45 – Federico Zuccari, *Inferno*, particolare, Firenze, affresco, 1579

<sup>107</sup> *Descrizione della cupola del duomo*, ms in Firenze, BNCf, Magl. Cl.XVII.21, pubblicato in C. ACIDINI LUCHINAT, *Per le pitture della Cupola di Santa Maria del Fiore*, «Labyrinthos», n. 13-16, 1988-89, pp. 153-175.

Maometto in *If* XXVIII 28-31, il quale sconta la sua pena con i seminatori di discordie nella nona bolgia.

I quattro cadaveri, resi inquietanti e brutali con una serie di pennellate rosse e biancastre, sono originale invenzione di Zuccari, che ha potuto contare sulla sua conoscenza nell'anatomia umana data da studi sul tavolo settorio.

Oltre all'ispirazione dantesca, Zuccari si rifà anche alla descrizione fiamminga dell'inferno: ne è un esempio la pena dei golosi, costretti dai diavoli a ingoiare inquietanti intrugli.



Figura 46 – Federico Zuccari, *Inferno*, particolare, Firenze, affresco, 1579

Infine, Lucifero. Alto ben 13 braccia fiorentine (circa 8,5 metri), Zuccari lo inserisce nel settore ovest della Cupola: secondo Cristina Acidini Luchinat<sup>108</sup> la qualità dell'esecuzione non è buona, anzi risulta «particolarmente trasandata e sorda». A imitazione del principe infernale dantesco, anche quello dipinto in Santa Maria del Fiore si erge immobile con le enormi ali dispiegate. Il corpo azzurrognolo (un richiamo al ghiaccio in

<sup>108</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, *Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella Cupola del Duomo di Firenze* in C. Gizzi, *Federico Zuccari e Dante*, cit., p. 52.

cui il Lucifero dantesco è confinato?) è ricoperto da ciuffi di pelo, così come le ali da pipistrello. Ognuna delle tre facce, orribili e deformi, è sovrastata da un paio di corna e ogni bocca maciulla un dannato: i peccatori masticati dalle bocche laterali dimenano le braccia, con espressioni di orrore dipinte sul volto, mentre il peccatore centrale sporge con la parte inferiore del corpo, trattenuto dalle mani uncinate di Lucifero.

Acidini Luchinat sostiene che la figura di Lucifero dipinta da Zuccari ebbe molta influenza sul pensiero di molti artisti all'epoca, al punto che «una interpretazione dell'immagine si riconosce, un decennio più tardi, nel Lucifero del Cigoli per il quarto intermezzo de *La Pellegrina*».<sup>109</sup> Tuttavia, il Lucifero di Zuccari resta quello più fedele alla descrizione dantesca.

La più scatenata espressione di creatività artistica di Federico, pur nella sua consapevolezza degli illustri precedenti, s'incontra in questa alta fascia basamentale con i sette scomparti infernali, dedicati ciascuno a un peccato capitale che si contrappone, nell'ordinata griglia predisposta da Borghini, alla positiva sequenza soprastante di angeli, eletti, doni, virtù e beatitudini. A introdurre il regno ultraterreno governato da Lucifero provvedono coppie di demoni teratomorfi, sorreggenti libri aperti nei quali s'inquadrano le nere buche degli «occhi bassi», assunte a simbolo delle coscienze macchiate.<sup>110</sup>

### 3.2 Il ciclo di illustrazioni per la *Commedia*<sup>111</sup>

Un decennio dopo lo svelamento degli affreschi della Cupola, tra il 1587 e il 1588, Zuccari riprende in mano il poema dantesco: si trova in Spagna, all'Escorial. A quei tempi la libreria del monastero conteneva diverse edizioni illustrate della *Commedia*, compresa quella pubblicata da Sansovino con i commenti di Landino e Vellutello.

Sono giunte a noi 88 illustrazioni eseguite a inchiostro e matita rossa e nera; le dimensioni dei disegni sono in media di 43 × 58 cm. Attualmente i fogli sono conservati a Firenze, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo degli Uffizi. Dalla numerazione più antica sappiamo che il manoscritto è lacunoso almeno del primo foglio, il quale nel Settecento è stato sostituito da una copia – un ritratto di Dante coronato d'alloro, seduto in atto di mostrare il suo poema, aperto all'inizio del XXV canto, e intento ad osservare la montagna del Purgatorio, realizzato a matita rossa e nera, forse usato originariamente come frontespizio e assai simile al *Ritratto allegorico di Dante* di

---

<sup>109</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, cit., p. 119, nota 95.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>111</sup> Per questo paragrafo ho fatto affidamento soprattutto sul già citato testo di C. GIZZI, *Federico Zuccari e Dante*.

Agnolo Bronzino (1530), che ho adoperato come copertina per la seconda parte di questo elaborato – e di quello relativo a *Pd V*. Il codice contiene la trascrizione in lettere maiuscole e per mano di Zuccari di alcuni passi del poema, qualche annotazione e, ovviamente, i disegni destinati a venire incollati sul recto dei fogli, ma rimasti staccati fino almeno al Settecento.

Il testo e le glosse sono tratti dall'edizione Rovillio della *Commedia* e dal *Dante con l'espositione* di Sansovino, riccamente illustrato e coi commenti di Landino e Vellutello. A sostegno di questa tesi, Brunner<sup>112</sup> cita un esempio tratto dal IV canto dell'*Inferno*: il disegno di Zuccari relativo a questo canto riporta l'iscrizione «Campi Elisi», la quale compare solo nel commento di Landino per descrivere il «prato di fresca verdura» del Limbo. Spesso nelle sue illustrazioni le terzine dantesche sono completamente inglobate nel disegno: ne è un felice esempio l'illustrazione per *Pg XXVI*, che vale la pena riportare (fig. 47) nonostante la seconda cantica non sia oggetto di studio di questo elaborato.

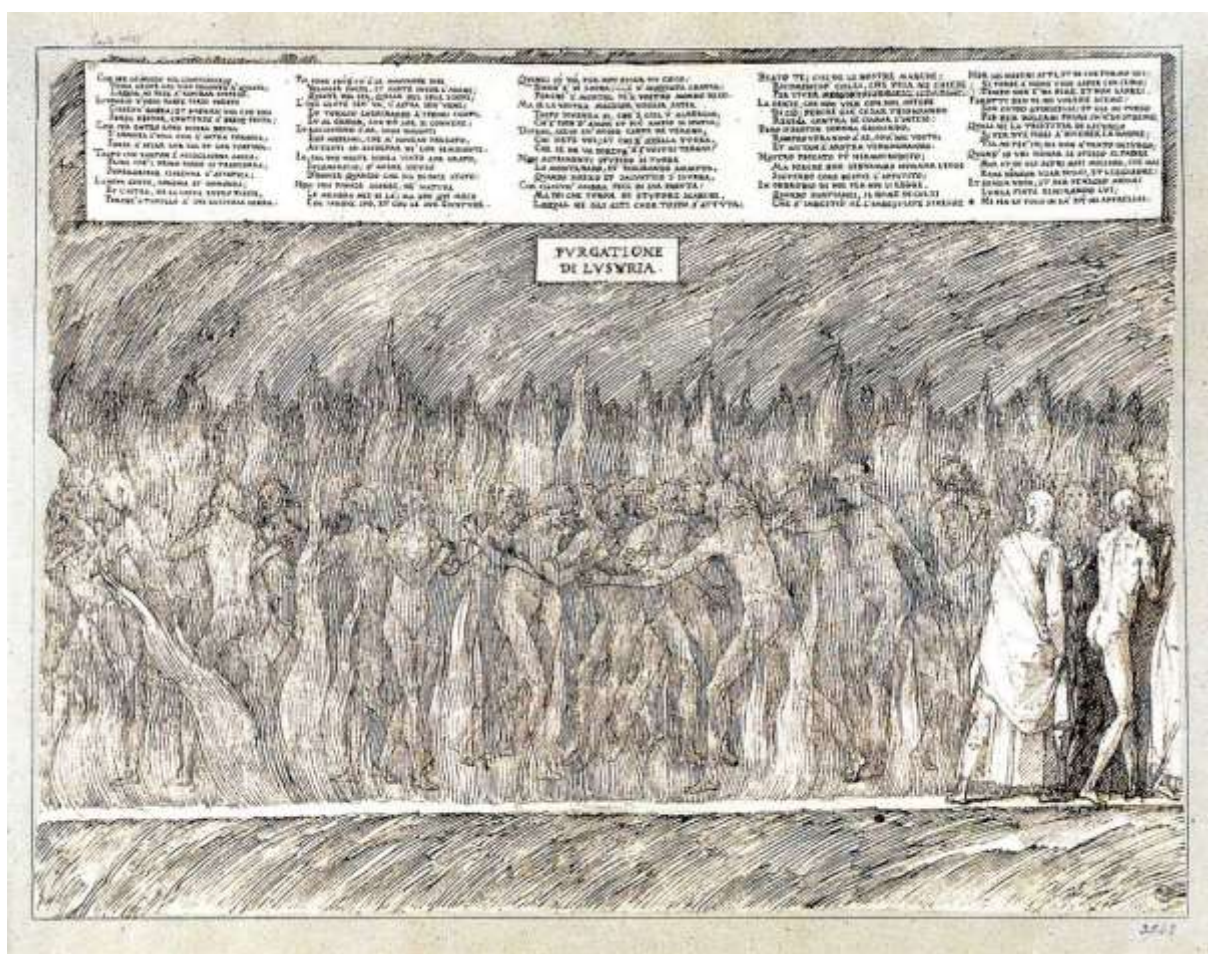


Figura 47 – Federico Zuccari, Purgatorio XXVI, Firenze, Museo degli Uffizi, illustrazione, 1587-88

<sup>112</sup> M. BRUNNER, *Storia del "Dante historiato da Federico Zuccaro"* in C. GIZZI, *Federico Zuccari e Dante*, cit., p. 71.

Se quindi spesso compaiono versi della *Commedia*, interi canti o anche solo semplici descrizioni, talvolta, come in *If I*, l'illustrazione dedicata alla selva oscura contiene la scritta «Gioventù male incaminata», dovuta a una lettura allegorica del canto. A mano a mano che egli procede con le illustrazioni, le iscrizioni aumentano e vengono rappresentate mediante epigrafi su una roccia, scolpite nella pietra oppure inserite in dei rettangoli bianchi posti accanto alle figure.



Figura 48 – Federico Zuccari, *Inferno, quarta e quinta bolgia*, Firenze, Museo degli Uffizi, illustrazione, 1587-88

Nella ripresa della *Commedia*, Zuccari si attiene spesso al registro narrativo e cromatico adottato nei dipinti della Cupola, anche se ovviamente le illustrazioni sono più dettagliate ed esplicitamente dantesche. Del ciclo di dipinti egli mantiene i gesti di reciproco odio e disperazione dei dannati, le zuffe di corpi scomposti, come anche l'azione dei demoni che lanciano i peccatori dagli scogli. Tuttavia, è Lucifero la ripresa più chiara e puntuale (fig. 57).

Nei disegni è presente un'architettura infernale che comprende porte, archi, mura e torri del tutto assente nella Cupola di Firenze.

Una differenza è riscontrabile anche nella rappresentazione delle pene, che nei disegni sono dipinte così come le descrive Dante: l'esempio più esplicito riguarda i lussuriosi, che nel Duomo appaiono stuprati dai diavoli mediante lance infuocate, con un eccesso di contrappasso, invece nelle illustrazioni sono, in linea con Dante, travolti da un'incessante tempesta.

Come nella Cupola, anche nell'*Inferno* del *Dante historiato* predominano i toni cupi, che vanno dal nero al rosso, e i paesaggi irti, cosparsi di rocce e di selve oscure. Procedendo con le altre due cantiche, nel *Purgatorio* le ombre si fanno più tenui, i tratti meno netti e duri, mentre nel *Paradiso* dominano gli spazi grandi e luminosi, in cui si muovono figure quasi incorporee, create con tocchi delicati e leggeri. È forse in questi ultimi disegni che Zuccari dimostra maggiormente di aver compreso lo spirito dantesco e la sua profonda poesia.

#### 4. Un confronto fra le illustrazioni di Botticelli, Stradano e Zuccari<sup>113</sup>

Arrivati a questo punto possiamo affermare come il XVI secolo abbia portato con sé un rinnovato interesse per Dante: a Firenze, Cosimo I de' Medici indice una serie di letture pubbliche della *Commedia*. Michelangelo, Varchi e Vasari erano in possesso di copie del poema (probabilmente nell'edizione con il *Comento* di Landino), lo studiavano e ne traevano ispirazione. L'edizione di Landino era probabilmente stata letta anche da Leonardo e Raffaello.<sup>114</sup> Delle imprese dantesche di Botticelli, Zuccari e Stradano si è appena detto ma credo che un breve confronto fra le loro illustrazioni possa essere interessante, prima di passare all'ultimo e più grande artista del Rinascimento italiano: Michelangelo Buonarroti.

Secondo De Girolami Cheney, Stradano a differenza di Botticelli nei disegni enfatizza il momento più importante del canto, tralasciando gli aspetti decorativi e concentrandosi sull'impatto psicologico che la scena ha sul lettore, rendendo palpabile la sofferenza del protagonista. I confronti da poter fare sono numerosi: è sufficiente affiancare l'illustrazione relativa a un canto dei tre artisti per scorgerne immediatamente affinità

---

<sup>113</sup> Per la stesura di questo paragrafo mi sono basata principalmente sul saggio di L. DE GIROLAMI CHENEY, *Illustrations for Dante's Inferno: a comparative study of Sandro Botticelli, Giovanni Stradano and Federico Zuccaro*, in «Cultural and Religious Studies», 4/8 (2016), pp. 488-520.

<sup>114</sup> F. ULIVI, *Dante, Botticelli e la pagina bianca* in CORRADO GIZZI, *Botticelli e Dante*, cit., p. 82.

e differenze. La mia idea è quella di offrire uno spunto di riflessione e per farlo ho pensato di concentrarmi soltanto su due soggetti: il terzo girone del VII cerchio e Lucifero.

Partiamo dal VII cerchio: tutti gli artisti oggetto del confronto hanno illustrato la spiaggia colpita dalla pioggia infuocata, la quale cade sui peccatori supini, in marcia o rannicchiati, come si legge in *If* XIV 19-30:

D'anime nude vidi molte gregge  
che piangean tutte assai miseramente,  
e pareva posta lor diversa legge.

Supin giacea in terra alcuna gente,  
alcuna si sedea tutta raccolta,  
e altra andava continüamente.

Quella che giva 'ntorno era piú molta,  
e quella men che giacèa al tormento,  
ma piú al duolo avea la lingua sciolta.

Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,  
piovean di foco dilatate falde,  
come di neve in alpe senza vento.

A differenza di Botticelli, che rappresenta la scena descritta da Dante senza entrare nei dettagli, Stradano e Zuccari hanno scelto due momenti specifici: il primo mette in evidenza l'incontro di Dante e Virgilio con i tre fiorentini, il secondo sottolinea tra gli altri peccatori la presenza di Capaneo.

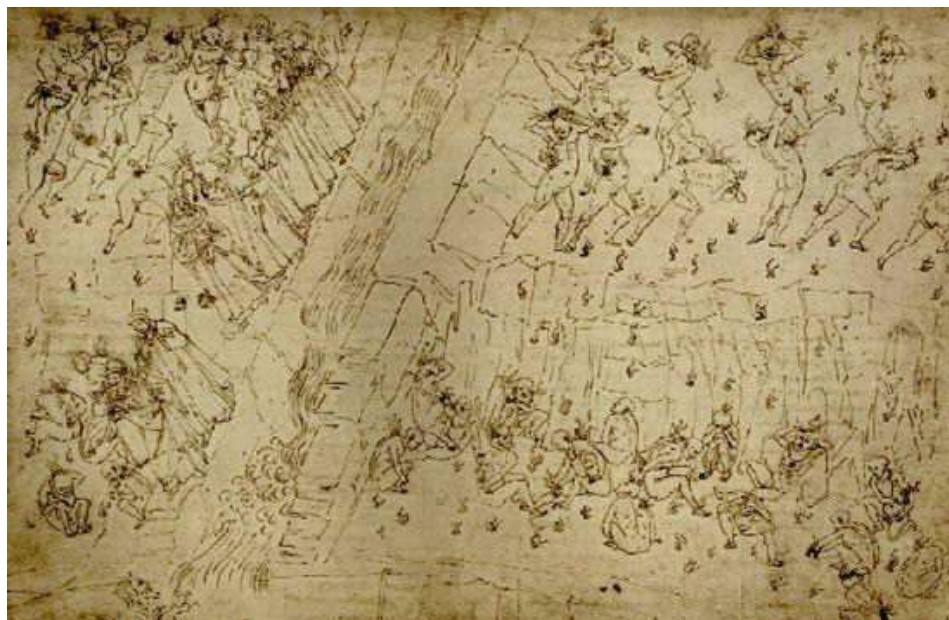


Figura 52 – Sandro Botticelli, Cerchio VII, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 691, illustrazione, 1481

In *If* XVI, 1-6 Dante introduce i tre fiorentini Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci, rappresentati da Stradano nell'illustrazione che segue.

Già era in loco onde s'udìa 'l rimbombo  
 de l'acqua che cadea ne l'altro giro,  
 simile a quel che l'arnie fanno rombo,  
 quando tre ombre insieme si partiro,  
 correndo, d'una torma che passava  
 sotto la pioggia de l'aspro martiro.



Figura 53 – Giovanni Stradano, Cerchio VII, Firenze, codice Mediceo Palatino 75, 1587



Figura 54 – Federico Zuccari, Cerchio VII con particolare, Firenze, Museo degli Uffizi, illustrazione, 1587-88

Come già detto, Zuccari inserisce delle glosse all'interno dell'illustrazione, fatto presente in minima parte di Stradano (che si limita a identificare Dante e Virgilio) e del tutto assente in Botticelli.



Figura 55 – Sandro Botticelli, *Lucifero*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 691, illustrazione, 1481

stra Lucifero da vicino, con i suoi volti totalmente inumani, ed è un abbozzo della seconda figura (entrambe incompiute).

Zuccari ha immaginato un diavolo anch'esso immobile, intento a divorare i peccatori con le tre bocche, aiutandosi con le mani. Il Lucifero di Zuccari sembra glabro e ha due grandi corna caprine che si dipanano dalla fronte. I tre volti, a differenza di quelli ritratti da Stradano, sono mostruosi, grotteschi, chiara parodia della Trinità divina. Le ali anche in questo caso seguono l'iconografia classica: sono membranose e simili a quelle dei pipistrelli.

Per quanto riguarda l'ultimo canto dell'Inferno, il XXXIV, gli autori oggetto del nostro confronto si sono concentrati sulla figura di Lucifero. Botticelli ha disegnato due versioni di Lucifero: una a figura completa e un mezzo busto. La prima rappresenta il principe dell'Inferno come un orribile mostro, totalmente ricoperto di peli, con tre teste cornute. Tiene i peccatori fra le mani e li mastica con disgusto. La seconda invece ci mo-



Figura 56 – Sandro Botticelli, *Lucifero a figura intera*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 691, illustrazione, 1481



Figura 57 – Federico Zuccari, *Lucifero*, Firenze, Museo degli Uffizi, illustrazione, 1587-88

Stradano si basa sulla descrizione dantesca (nonostante il suo *Lucifero*, a differenza di come l'aveva pensato Dante, sia completamente glabro) e crea una figura immensa e immobile, eccezion fatta per le ali e per il braccio con cui sembra spingere nella bocca centrale, o forse graffiare, Giuda Iscariota. È "incastrato" nel ghiaccio, che continua a rigenerarsi grazie al movimento delle sue sei enormi ali da pipistrello. Guarda in alto, verso Dio e il paradiso, ma non sembra esserci speranza nel suo sguardo. All'altezza delle sue ginocchia comincia la «natural burella», fatta interamente di pietra.

Possiamo a questo punto affermare che Stradano cerca un'interpretazione visiva del poema dantesco che susciti empatia in chi osserva le illustrazioni. I disegni di Botticelli mettono accuratamente in scena il testo della *Commedia*, rappresentando le terzine scelte senza inserire scritte o iscrizioni: il canto occupa la parte superiore della carta (o, nella seconda edizione, il recto del foglio), fornendo eguale peso a disegni e testo. Le illustrazioni di Zuccari infine contengono epitaffi, note, citazioni o addirittura interi canti del poema, i quali come si è detto vengono incorporati nell'immagine; in questo modo il disegno prevale sul testo, catturando l'interesse del lettore/osservatore mediante la «lettura visiva»<sup>115</sup> della *Commedia*; egli si concentra su due spazi costruttivi:

<sup>115</sup> *Visual reading* nel testo originale tratto da L. DE GIROLAMI CHENEY, *Illustrations for Dante's Inferno*, cit., p. 513.

l'architettura di mura e cancelli, spesso decorate con scheletri e teschi, e i paesaggi con formazioni rocciose e alberi dai rami intricati.



Figura 58 – Giovanni Stradano, Lucifero, Firenze, codice Mediceo Palatino 75, 1587

## Capitolo III

### Michelangelo e l'ispirazione dantesca per il *Giudizio Universale*

#### 1. La vita e le opere di Michelangelo Buonarroti<sup>116</sup>

Michelangelo Buonarroti è considerato uno dei più grandi artisti di sempre. Già prima della metà del secolo XVI la fama del genio fiorentino aveva oltrepassato i confini italiani: probabilmente non esiste altro artista che sia stato glorificato in uguale misura quand'era ancora vivente. Le sue opere influiranno a tal punto sull'arte italiana e internazionale da rendere superflua una biografia puntuale di fatti e opere. Tuttavia, almeno due parole per entrare nella vita di un grande maestro, e soprattutto nella grandiosa opera che è il *Giudizio Universale* della Sistina, vanno necessariamente spese.

Michelangelo nasce il 6 marzo 1475 a Caprese, vicino ad Arezzo, da una famiglia di modeste condizioni, forse nobili decaduti.

Dopo un breve apprendistato presso Francesco di Urbino, Buonarroti entra, nonostante il dissenso del padre, nella bottega di Domenico Ghirlandaio, uno dei pittori più noti dell'epoca. Completa la sua formazione presso il giardino di San Marco, un'accademia di giovani artisti fondata da Lorenzo de' Medici.

Visto il suo indiscusso talento, Michelangelo in vita riesce a usufruire del sostegno di influenti mecenati: ciò nonostante dimostrerà sempre una forte indipendenza creativa, che lo porterà a realizzare opere prive di committenti, probabilmente allo scopo di venderle a chi ne fosse interessato, fatto questo assai innovativo per l'epoca.

Michelangelo si dichiarerà sempre scultore, mai pittore, e la sua arte scultorea è intimamente legata al candido marmo di Carrara: osservando il blocco di roccia calcarea l'artista scorgeva all'interno il protagonista della futura statua imprigionato, e solo lui poteva liberarlo grazie al suo scalpello, col quale avrebbe rimosso la materia in eccesso. Nascono così capolavori come la *Pietà*, la prima opera in marmo di Michelangelo (di cui, unica fra tante, reca anche la firma: «Michael Agelus Bonarotus Florent. Faciebat»), commissionata nel 1497 al giovane artista dal cardinale francese Jean Bilheres de

---

<sup>116</sup> Per la biografia degli autori cito qui e altrove dal *Dizionario biografico degli Italiani*, cit.

Lagraulas, e il *David*, realizzato tra il 1501 e il 1504 e commissionatogli dall'Opera del Duomo. Viste le enormi dimensioni di quest'ultima statua, all'epoca si rese necessaria l'istituzione di una commissione per decidere dove collocarla. Tra i partecipanti c'erano Botticelli e Leonardo. Alla fine, si decise di rispettare la volontà dell'autore e di metterla quindi in piazza della Signoria, dove tutt'oggi ne troviamo una copia (l'originale è conservato sempre a Firenze, presso la Galleria dell'Accademia).

Nonostante il suo indubitabile e forse insuperato talento nella scultura, Michelangelo è autore anche di magnifiche opere pittoriche: d'obbligo citare almeno l'unico dipinto su tavola dell'artista, il grande tondo con la Sacra Famiglia noto oggi come *Tondo Doni* (conservato agli Uffizi), commissionato nel 1503-04, in occasione delle nozze di Agnolo Doni e Maddalena Strozzi, e il ciclo di affreschi realizzato nella volta della Cappella Sistina, a Città del Vaticano (eseguito senza aiuti e in soli cinque anni, tra il 1508 e il 1512): un capolavoro quest'ultimo di proporzioni gigantesche, capace di lasciare senza parole Johann Wolfgang von Goethe, il quale vedendolo scriverà che «senza aver visto la Cappella Sistina non è possibile formare un'idea apprezzabile di cosa un uomo solo sia in grado di ottenere». Più approfonditamente parleremo invece del *Giudizio Universale*, cui, vista la sua attinenza con la *Commedia* dantesca, sarà dedicato il prossimo paragrafo.

Michelangelo, oltre che scultore e pittore, è stato anche architetto e poeta. È ormai anziano nel 1546 quando si assume, per desiderio di papa Paolo III, l'incarico di sovrintendere i lavori per la monumentale Basilica di San Pietro in Vaticano. I manoscritti michelangioleschi lasciano intendere che l'artista in questi stessi anni intendesse procurare una edizione delle sue poesie; il progetto sfuma forse a causa della morte di Luigi del Riccio, il quale lo aiutava a preparare e a ordinare le belle copie da mandare in stampa. È quindi necessario attendere il 1623 quando il pronipote Michelangelo Buonarroti il Giovane darà in stampa presso i tipi dei Giunti l'*editio princeps* dei componimenti dell'artista. Essa, nonostante sia incompleta e assai infedele, viene più volte ristampata e servirà da base ad altre edizioni, finché Cesare Guasti nel 1863 non ne darà la prima edizione completa e ricavata dai manoscritti. Poeti del calibro di Mann, Foscolo, Montale e Rilke hanno dato il loro apporto ai sonetti di Michelangelo, trascinati dalla loro potenza emotiva sempre velata di malinconia: al centro di ognuno di questi

componenti c'è infatti «un uomo, ostaggio della propria afflizione a cui non si arrende, ma l'accetta. Nel chiarire i propri stati d'animo, il poeta è pronto a confessare solo la sofferenza e mai la serenità». <sup>117</sup>

La morte di Michelangelo avviene dopo una breve malattia, il 18 febbraio 1564, verso sera; assieme ai due medici erano presenti Tommaso de' Cavalieri (intimo amico dell'artista) e Daniele da Volterra (pittore e talvolta aiutante del Nostro): proprio due giorni prima aveva espresso il desiderio di essere sepolto a Firenze. Il 10 marzo le sue spoglie giungono nella sua città e vengono portate a Santa Croce (la tomba è opera di Giorgio Vasari, 1570). Le esequie solenni, organizzate dagli artisti fiorentini, hanno luogo nella basilica di San Lorenzo il 14 luglio, con Benedetto Varchi a pronunciare l'orazione funebre.

## 2. L'ombra di Dante nella poesia di Michelangelo...

Sin dall'epoca dell'artista i suoi primi biografi misero in evidenza le affinità tra Michelangelo e Dante. A spingerli su questa strada fu il grande interesse di Buonarroti per Alighieri e soprattutto per la *Commedia*. Ciò persuase Giannotti, Varchi, Condivi e altri a cercare di individuare nelle opere dell'artista un'ispirazione o addirittura un vero e proprio riferimento alle opere di Dante.

A Dante Michelangelo dedica tra l'altro diverse rime in cui spicca la dedizione di Buonarroti nei confronti dell'Alighieri; a tal proposito riporto il sonetto n. XXXVII tratto dalle *Rime* di Michelangelo:

Dal ciel discese, e col mortal suo, poi  
che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio,  
ritornò vivo a contemplare Dio,  
per dar di tutto il vero lume a noi.

Lucente stella, che co' raggi suoi  
fe' chiaro a torto el nido ove nacq'io,  
né sare' 'l premio tutto 'l mondo rio;  
tu sol, che la creasti, esser quel puoi.

Di Dante dico, che mal conosciute  
fur l'opre suo da quel popolo ingrato  
che solo a' iusti manca di salute.

---

<sup>117</sup> S. ŠMITRAN, *Dante nelle Rime di Michelangelo: «Fuss'io pur lui!»* in C. GIZZI, *Michelangelo e Dante*, Milano, Electa, 1995, p. 149.

Fuss'io pur lui! c'a tal fortuna nato,  
per l'aspro esilio suo, co' la virtute,  
dare' del mondo il più felice stato.<sup>118</sup>

Tale componimento non è l'unico in cui Michelangelo parla di Dante e esprime rammarico nei confronti dei fiorentini: c'è infatti il sonetto *Quante dirne si de' non si può dire* e *Se 'l mio rozzo martello i duri sassi*, in cui c'è una ripresa dantesca fin dai primi versi.<sup>119</sup> È tuttavia il Dante stilnovista a ispirare maggiormente Michelangelo, il quale però riveste i suoi versi con un velo di sofferta malinconia, quando non di furente rabbia (come nei versi dedicati a Giulio II, in cui si percepisce uno sdegno e un risentimento tipicamente danteschi).

Nei secoli che seguirono si continuerà sulla via tracciata dai primi biografi e critici e si amplierà la schiera di coloro che, con particolare riferimento al *Giudizio Universale* della Sistina, vedranno – e non sempre a ragione – una precisa origine dantesca nell'opera di Michelangelo.

### 3. ...e nel *Giudizio Universale*

Il *Giudizio Universale* è un enorme affresco (1.370 × 1.220 centimetri) che Michelangelo realizza tra il 1535 e il 1541 per decorare la parete dietro l'altare della Cappella Sistina, su commissione prima di Clemente VII de' Medici e poi di Paolo III Farnese.

Nell'accezione cristiana il Giudizio Universale rappresenta la fine dei tempi: tutti i popoli esistiti ed esistenti si dovranno presentare dinnanzi a una colossale assemblea presieduta da Cristo. La giustizia, incompiuta nella vita corrente, è compiuta in maniera assoluta nell'aldilà. L'assegnazione del premio o del castigo eterni presuppone un giudizio divino al termine dell'esistenza umana. Cito dal Libro del Profeta Isaia, 13 9-15:

Ecco il giorno del Signore giunge implacabile con indignazione e d'ira ardente, che farà della terra un deserto, e ne distruggerà i peccatori. Poiché le stelle e le costellazioni del cielo non faranno più brillare la loro luce, il sole si oscurerà al suo sorgere e la luna non diffonderà più il suo chiarore. Io punirò nel mondo la malvagità, e negli empì la loro iniquità; farò cessare l'alterigia dei superbi e abatterò l'arroganza dei tiranni. Renderò l'uomo più raro dell'oro fino e i mortali più rari dell'oro d'Ofir. Allora farò tremare i cieli e la terra sarà scossa dal suo luogo per l'indignazione del Signore degli eserciti, nel giorno della sua ira ardente. Allora avverrà come a

---

<sup>118</sup> M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di C. MONTAGNANI, S. FANELLI, Milano, Garzanti, 2006, pp. 40-41.

<sup>119</sup> *Pd* II 127-129 Lo moto e la virtù de' santi giri, / come dal fabbro l'arte del martello, / da' beati motor convien che spiri.

una gazzella inseguita o a un gregge che nessuno raduna: ognuno si dirigerà verso il suo popolo, ognuno correrà verso il proprio paese. Chiunque sarà trovato sarà trafitto, chiunque verrà preso perirà di spada.



Figura 59 – Michelangelo Buonarroti, Giudizio Universale, affresco, Stato del Vaticano, 1541

Michelangelo cerca di riportare il messaggio cristiano nel suo affresco modificandone alcuni aspetti: un groviglio di corpi nudi è protagonista della scena; Cristo stesso

è nudo, al centro dell'opera, con un braccio alzato in un gesto imperioso e lo sguardo severo rivolto ai dannati che occupano la parte inferiore del dipinto. San Pietro è rappresentato secondo l'iconografia tipica, ossia con le chiavi del Paradiso in mano: le grandi dimensioni di queste ribadiscono il potere pontificio di assolvere o scomunicare, contrariamente alla posizione luterana.

San Bartolomeo è raffigurato con il coltello e la pelle segno del suo martirio, il volto che si scorge sulla pelle è quello dello stesso Michelangelo; il motivo dell'autoritratto è tutt'oggi misterioso. Alcuni vedono inoltre un richiamo alla figura mitologica di Marsia, punito tramite scorticazione dal dio Apollo per aver suonato il flauto con grande grazia. San Lorenzo è raffigurato con la graticola metallica su cui venne arso e, come lui, molti dei santi martiri vengono rappresentati con lo strumento del supplizio patito. I due gruppi di angeli raffigurati nelle nicchie recano i simboli della passione di Cristo: la croce, la colonna della flagellazione, la corona di spine, la spugna imbevuta d'aceto.



Figura 60 – Michelangelo Buonarroti, Giudizio Universale, particolare, Stato del Vaticano, 1541

Michelangelo qui non cerca la bellezza ideale, ma la rappresentazione della drammaticità e del senso tragico del destino dell'uomo: non c'è gioia nei volti dei salvati, solo terrore e disperazione fra i dannati verso cui si rivolge Cristo. È il *Dies irae*, il giorno dell'ira divina, quello in cui ognuno verrà giudicato degno del paradiso o costretto alle pene dell'inferno per l'eternità. Nel rappresentare l'inferno Michelangelo si allontana dalla tradizione iconografica ed evita la rappresentazione diretta delle

pene materiali, soffermandosi invece sul tormento, sull'espressione visiva del rimorso, della disperazione, della paura e dell'angoscia interiore di ciascun dannato, spaventato da una distruzione più psichica che fisica.

Impossibile ignorare gli evidenti richiami danteschi della zona del dipinto dedicata alla dannazione eterna, nonostante nessuna delle pene descritte da Dante vengano

rappresentate da Michelangelo. Già Vasari e Condivi ne parlavano nelle loro *Vite*. Joaquin Diaz Gonzalez nel suo discusso scritto sulla *Scoperta d'un grande segreto dell'arte nel Giudizio Universale di Michelangelo* parla addirittura – e forse esagerando – di «una specie di sintesi meravigliosa di molti passi della *Commedia*»<sup>120</sup> contenuta in specifiche sezioni dell'affresco michelangiolesco. Anche Ernst Steinmann ha ceduto alla tentazione di riconoscere nel *Giudizio* più richiami danteschi di quanti effettivamente ve ne siano contenuti, arrivando a definire l'affresco «traslazione pittorica delle tre Cantiche».<sup>121</sup>

Si riferiscono certamente alla *Commedia* la rappresentazione dei demoni con i dannati sulle spalle (*If XXI 34-36*) e le figure di Minosse e di Caronte. Tuttavia, per quanto riguarda Caronte, egli mantiene fede ai versi dell'*Inferno* solo nella descrizione del personaggio perché per quanto riguarda l'episodio in sé vi ha dato un'interpretazione personale, spostando la scena dal momento dell'imbarco delle anime (*If III 109-111*) al momento dello sbarco. Caronte spinge le anime terrorizzate e inermi a scendere dalla barca, e nel farlo le percuote con forza.



Figura 61 – Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, particolare, Stato del Vaticano, 1541

Mostrandoci Caronte in atto di battere con il remo le anime dopo il tragico traghetto, Michelangelo arriva a sconfessare il concetto dantesco del desiderio di punizione (*If III 121-126*):

<sup>120</sup> J. DIAZ GONZALEZ, *Scoperta d'un grande segreto nell'arte del Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1954, p. 72.

<sup>121</sup> C. GIZZI, *Michelangelo e Dante*, Milano, Electa, 1995, p. 228.

«Figliuol mio», disse 'l maestro cortese,  
«quelli che muoion ne l'ira di Dio  
tutti convegnon qui d'ogne paese;  
e pronti sono a trapassar lo rio,  
ché la divina giustizia li sprona,  
sì che la tema si volve in disio.

Nel *Giudizio Universale* non è la giustizia divina a spronare le anime, ma Caronte col suo remo. Un altro riferimento a Dante, anche se decisamente più velato, è riscontrabile secondo Bernardine Barnes<sup>122</sup>, nelle ali di cui è dotata la barca di Caronte: non sono menzionate ali nella *Commedia*, ma il verso 117 di *If* III, «come augel per suo richiamo», potrebbe essere stato reinterpretato da Michelangelo. Non sono i peccatori ad avere le ali come nella metafora dantesca, ma la barca che li trasporta.

La riva cui i dannati approdano sembra essere fangosa, tanto che i diavoli, i peccatori e persino Minosse sono più o meno immersi e qualcuno sporge solamente con la testa. I demoni ricordano quelli descritti da Dante in *If* XXI e XXII e anche qui aggrediscono i peccatori con raffi e uncini, solo che anziché costringerli all'immersione nella pece bollente li portano al cospetto di Minosse, il terribile giudice infernale. Dante scrive in *If* V 4-12:

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:  
essamina le colpe ne l'intrata;  
giudica e manda secondo ch'avvinghia.  
Dico che quando l'anima mal nata  
li vien dinanzi, tutta si confessa;  
e quel conoscitor de le peccata  
vede qual loco d'inferno è da essa;  
cignesi con la coda tante volte  
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Michelangelo utilizza il volto di un personaggio realmente esistito per le fattezze del giudice infernale: il Maestro di Cerimonie del Papa Biagio da Cesena. Vale la pena riportare il celebre episodio descritto da Vasari nella sua *Vita* di Michelangelo:

Messer Biagio da Cesena maestro delle cerimonie e persona scrupolosa, che era in cappella col Papa, dimandato quel che gliene paressi, disse essere cosa disonestissima in un luogo tanto onorato avervi fatto tanti ignudi che sì disonestamente mostrano le lor vergogne, e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d'osterie. Dispiacendo questo a Michelagnolo e volendosi vendicare, subito che fu partito lo ritrasse di naturale senza averlo altrimenti innanzi, nello inferno nella figura di Minòs con una gran serpe avvolta alle gambe fra un monte di diavoli.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> B. BARNES, *Michelangelo, Dante, and the Last Judgment*, in «The Art Bulletin», vol. 77, 1995, pp. 64-81.

<sup>123</sup> G. VASARI, *Vita di Michelangelo*, a cura di Gaetano MILANESI, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1993, p. 64.

L'intervento – nemmeno troppo convinto – di papa Paolo III non convincerà Michelangelo a cambiare le fattezze di Minosse, al quale egli appone due orecchie d'asino e un serpente in vita (a sostituzione della coda dantesca), che lo avvolge due volte e che al contempo gli morde i genitali.



Figura 62 – Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, particolare, Stato del Vaticano, 1541

Originale e interessante è l'interpretazione di Minosse data da Barolsky<sup>124</sup> secondo cui il giudice infernale, antitesi in questo caso di Cristo, giudice divino, è stato dipinto con le orecchie d'asino come esplicita allusione al Re Mida delle *Metamorfosi* ovidiane. Nel libro XI leggiamo infatti che Mida si è rivelato pessimo giudice in occasione di una competizione musicale fra Apollo e Pan, nominando vincitore quest'ultimo: il dio decide quindi di punirlo facendogli crescere un paio di orecchie d'asino. Biagio da Cesena è dunque un novello Re Mida, «bad judge of art»<sup>125</sup>, incapace in questo caso di valutare in maniera appropriata il lavoro di Michelangelo, il quale lo punisce conferendogli quel marcato simbolo di bestialità. Quasi tutti gli studiosi concordano nel riconoscere



Figura 63 – Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, particolare, Stato del Vaticano, 1541

papa Niccolò III fra i personaggi dell'affresco michelangiolesco, ennesimo richiamo alla *Commedia*: nel testo di Dante egli è confinato nel VIII cerchio, terza bolgia, ossia quella dedicata ai simoniaci. È confitto a testa in giù in una buca e le piante dei suoi piedi ardon. Attende l'arrivo di Bonifacio VIII e Clemente V. Nel *Giudizio* Niccolò III è rappresentato fra i dannati, nella stessa posizione in cui lo descrive Dante in *If XIX* (sottosopra e con i piedi «guizzanti») e porta con sé una borsa piena di denaro, le due chiavi pontificie, il manto

<sup>124</sup> P. BAROLSKY, *The Meaning of Michelangelo's Minos* in «Notes in the History of Art», 25/4 (2006), pp. 30-31.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

papale. Un angelo è intento a colpirlo e un diavolo lo tira verso il basso, mentre il peccatore cerca di proteggersi la testa.

I lussuriosi e i superbi sono afferrati dai diavoli per le parti tramite cui commisero i loro peccati: i primi dai genitali, i secondi dalla testa. Chiara è quindi l'allusione alla legge del contrappasso, anche se le pene applicate sono diverse rispetto a quelle descritte da Dante.

È riconoscibile l'impronta dantesca anche nell'atteggiamento e nella brutalità dei diavoli: sono rappresentati con varie sfumature, dall'orrido al grottesco, dal caricaturale al beffardo; in essi si possono cogliere le sfumature comiche dei Malebranche, dei quali imitano anche le smorfie.

È forse presente un eco dantesco anche nelle due corone di beati che circondano il Cristo giudice, i quali potrebbero rimandare a *Pd XXXI 1-3*:

In forma dunque di candida rosa  
mi si mostrava la milizia santa  
che nel suo sangue Cristo fece sposa;

Si può concludere dicendo che i riferimenti non sono certo numerosi come nel caso di Signorelli o di Zuccari, ma rendono comunque evidente il riflesso della *Commedia* in un artista geniale come Michelangelo il quale ha saputo – forse più di chiunque altro – appropriarsi e rivisitare in maniera del tutto sua il tema dantesco. Le figure di Michelangelo, come quelle di Dante, riescono ad affondare in maniera indelebile nella nostra memoria.

## Bibliografia

- C. ACIDINI LUCHINAT, *Per le pitture della Cupola di Santa Maria del Fiore*, «Labyrinthos», 13-16 (1988-89), pp. 153-175
- ACIDINI LUCHINAT C., DELLA NEGRA R., *La cupola di Santa Maria del Fiore. Architettura, pittura, restauro*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996
- ACIDINI LUCHINAT C., *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1998-1999
- ALIGHIERI D., *Convivio*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995
- ALIGHIERI D., *Divina Commedia. Inferno*, a cura di U. BOSCO, G. REGGIO, Milano, Le Monnier Scuola, 2012
- ALIGHIERI D., *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, Torino, Einaudi, 2013
- APOLLONIO M., *Storia letteraria d'Italia. Dante. Storia della Commedia*, Milano, Casa Editrice Vallardi, 1965
- BARBI M., *Dante nel Cinquecento*, Avezzano, Studio bibliografico A. Polla, 1983
- BARNES B., *Michelangelo, Dante, and the Last Judgment*, in «The Art Bulletin», 77 (1995), pp. 64-81
- BAROLSKY P., *The Meaning of Michelangelo's Minos*, in «Notes in the History of Art», 25/4 (2006), pp. 30-31
- BAROLSKY P., *The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 114 (1996), pp. 1-14
- BARONI VANNUCCI A., *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1997
- BECCHIS M., GALLI L., VALENZANO G., *L'arte e la storia dell'arte. Il Medioevo*, Milano, Mondadori Education, 2015
- BELLOMO S., *Dizionario dei commentatori danteschi: l'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004
- BENIVIENI G., *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello «Inferno» di Dante Alighieri poeta excellentissimo*, a cura di N. ZINGARELLI, Città di Castello, Scipione Lapi Tipografo-Editore, 1897
- BERENSON B., *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano, Electa, 1961
- BOITANI P., *Dante e il suo futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013
- BÖNINGER L., PROCACCIOLI P. (a cura di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014)*, Società Dantesca Italiana, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2016
- BUONARROTI M., *Rime*, a cura di MONTAGNANI C., FANELLI S., Milano, Garzanti, 2006
- CACCIAFFESTA F., *Un'osservazione sulla geometria delle Malebolge*, in «Letteratura italiana antica», IV (2003), pp. 397-399

- CACHEY JR. T.J., *Maps and Literature in Renaissance Italy*, in (a cura di) D. WOODWARD, *The History of Cartography*, III, Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp. 450-460
- CACHEY JR. T.J., Cartografie dantesche: mappando Malebolge, in «Critica del testo», XIV/2 (2011), pp. 229-259
- CICCUTO M., *Icone della parola: immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995
- CIERI VIA C., *La Commedia di Dante in immagine nell'arte del Rinascimento*, in «Critica del testo», XVI/2 (2011), pp. 581-601
- COLE AHL D., *Camposanto, Terra santa: Picturing the Holy Land in Pisa*, in «Artibus et Historiae», 24/48 (2003), pp. 95-122
- DE GIROLAMI CHENEY L., *Illustrations for Dante's Inferno: a comparative study of Sandro Botticelli, Giovanni Stradano and Federico Zuccaro*, in «Cultural and Religious Studies», 4/8 (2016), pp. 488-520
- DE ROBERTIS D., *Edita e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978
- DEL BALZO C., *Poesie di mille autori intorno a Dante raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo Del Balzo*, IV, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1894
- DIAZ GONZALEZ J., *Scoperta d'un grande segreto nell'arte del Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1954
- DI BENEDETTO S., *L'edizione giuntina delle «Opere» di Girolamo Benivieni*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIII (2010), pp. 165-200
- DI BENEDETTO S., *Girolamo Benivieni e la questione della lingua: alcune considerazioni sulle correzioni al «Commento» del 1500*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIV (2011), pp. 139-153
- DIONISOTTI C., *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi (20-27 aprile 1965)*, I, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 184-212
- DIONISOTTI C., *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1980
- DIONISOTTI C., *Scritti di storia della letteratura italiana*, II. 1963-1971, a cura di V. FERA, T. BASILE, S. VILLARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009
- *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-
- DONATI L., *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1962
- EMMERSON R. K., HERZMAN RONALD B., *Antichrist, Simon Mgus, and Dantes's «Inferno» XIX*, in «Traditio», 36 (1980), pp. 373-398
- *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1970

- FERRARO A., *Dizionario di metrologia generale*, Bologna, Zanichelli, 1959
- FOÀ S., GENTILI S., *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, Roma, Bulzoni, 1999
- FRANCESCHETTI A., *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del 12. Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985)*, Firenze, Olschki, 1988
- FUGELSO K., *The Artist as Reader: Buffalmacco's Miniatures of the Inferno*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 122 (2004), pp. 137-171
- GALILEI G., *Scritti letterari*, a cura di A. CHIARI, Firenze, Le Monnier, 1970
- GAMBERINI D., *La «concucia nana» di Federico Zuccari: critica d'arte in versi all'ombra del Giudizio Universale per la cupola di Santa Maria del Fiore*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 59/3 (2017), 362–387
- GELLI G.B., *Lecture edite ed inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, a cura di C. NEGRONI, Firenze, Fratelli Bocca Editore, 1887
- GENTILE S. (a cura di), *Sandro Botticelli: pittore della Divina Commedia*, Milano, Skira, 2000
- GIACOMELLI G., *Il Giudizio universale di Vasari e Zuccari fra chiesa, corte e teatro musicale*, in «Recercare», 20/1-2 (2008), pp. 95-115
- GIGLI O. (a cura di), *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier, 2000
- Gilbert A. H., *Can Dante's Inferno Be Exactly Charted?*, in PMLA 60/2 (1945), pp. 287-306
- GIZZI C., *Botticelli e Dante*, Milano, Electa, 1990
- GIZZI C., *Signorelli e Dante*, Milano, Electa, 1991
- GIZZI C., *Federico Zuccari e Dante*, Milano, Electa, 1993
- GIZZI C., *Giovanni Stradano e Dante*, Milano, Electa, 1994
- GIZZI C., *Michelangelo e Dante*, Milano, Electa, 1995
- HERZMAN R. B., «Visibile parlare»: *Dante's «Purgatorio» 10 and Luca Signorelli's San Brizio Frescoes*, in «Studies in Iconography», 20 (1999), pp. 155-183
- KAY R., *Vitruvius and Dante's Giants*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 120 (2002), pp. 17-34
- LANDINO C., *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 2001
- MALATO E., MAZZUCCHI A., *Censimento dei commenti danteschi*, Roma, Salerno Editrice, 2011
- MECCA A. E., *La tradizione a stampa della «Commedia»: dall'aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XVI, 1-2 (2013)
- NASSAR E. P., *The Iconography of Hell: from the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco*, in «Dante Studies, with Annual Report of the Dante Society», 111 (1993), pp. 53-105
- PAPINI G., *Dante e Michelangelo*, Milano, Mondadori, 1961

- PASQUI A., PASQUI U., *La cattedrale aretina e i suoi monumenti*, Arezzo, 1880
- PIROVANO D., *Alessandro Vellutello esegeta e filologo della «Commedia»*, in «Rivista di Studi Danteschi», VII (2007), pp. 104-140
- PIROVANO D., *Alessandro Vellutello e la biografia di Dante Alighieri*, in *La Letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, vol. II, Lecce, Pensa, 2008
- PIROVANO D., *Alessandro Vellutello*, in E. MALATO, A. MAZZUCCHI, *Censimento dei commenti danteschi, 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, Roma, Salerno editrice, 2014, pp. 24-31
- POLZER J., *Michelangelo's Sistine: «Last Judgment» and Buffalmacco's Murals in the Campo Santo of Pisa*, in «Artibus and Historiae», 35/69 (2014), pp. 53-77
- PROCACCIOLI P., *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'«Inferno» nel «Comento sopra la Comedia» di Cristoforo Landino*, Firenze, Olschki, 1989
- QUONDAM A., *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 75-116
- SHRIMPLIN-EVANGELIDIS V., *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgment*, in «The Sixteenth Century Journal», 21/4 (1990), pp. 607-644
- SERIACOPI M., *Notizie su un commento inedito in volgare alla Commedia dantesca di Antonio di Tuccio Manetti*, in «L'Alighieri», XIV (1999), pp. 77-85
- VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari*, a cura di MILANESI G., Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1993
- VELLUTELLO A., *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di D. PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2006
- VENTURI A., *Botticelli interprete di Dante*, Firenze, LeMonnier, 1921
- VIRGILIO, *Eneide*, trad. di L. CANALI, Milano, Oscar Mondadori, 2016.

## Sitografia

- Enciclopedia Treccani  
<http://www.treccani.it/>
- Biblioteca Italiana  
<http://www.bibliotecaitaliana.it/>
- Società Dantesca Italiana  
<https://dantesca.org/cms/>
- Arte.it  
<http://www.arte.it/>
- Laboratorio di Arti e Linguaggi in Antropologia – Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e Cognitive - Università degli Studi di Siena  
<http://arlian.media.unisi.it/>
- University of Chicago Press  
<https://www.press.uchicago.edu/index.html>
- Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto  
<http://www.lededizioni.com/>
- Liber Liber  
<https://www.liberliber.it/>
- TLION MSS – Bibliografia dei manoscritti citati in rivista  
<http://tlion.sns.it/mssb/index.php>
- Progetto Euploos della Galleria degli Uffizi di Firenze  
<http://euploos.uffizi.it/>