

PELLEGRINI NELL'ALDILÀ: DANTE E VIRGILIO IN UN DISEGNO DI BARTOLOMEO PASSEROTTI AL LOUVRE

Angela Ghirardi

ABSTRACT

Il disegno inv. 8471 di Bartolomeo Passerotti al Louvre è studiato dal punto di vista iconografico, giungendo alla proposta di identificare, nelle due figure, i grandi poeti Dante e Virgilio in viaggio attraverso l'Inferno. Si attribuisce inoltre al disegno, ispirato alla *Divina Commedia*, una cronologia sul 1575, basata sul confronto stilistico, e si ipotizza come probabile una sua originaria destinazione fiorentina.

PAROLE CHIAVE: Bartolomeo Passerotti; disegno; iconografia; Dante; Virgilio

Pilgrims in the Afterlife: Dante and Virgil in a drawing by Bartolomeo Passerotti in the Louvre

ABSTRACT

The drawing inv. 8471 by Bartolomeo Passerotti in the Louvre is studied from iconographic point of view: we argue to identify, in the two figures, the great poets Dante and Virgil traveling through Hell. Furthermore, for the drawing, inspired by the *Divine Comedy*, we propose a chronology around 1575, based on stylistic comparison, and we hypothesize as probable its original Florentine destination.

KEYWORDS: Bartolomeo Passerotti; Drawing; Iconography; Dante; Virgil

*Noi aggirammo a tondo quella strada
parlando più assai ch'ì non ridico
venimmo al punto dove si digrada*
(Inferno VI, 112-114)

Proviene dalla collezione fiorentina di Filippo Baldinucci, il celebre scrittore seicentesco di cose d'arte, al quale si devono le importanti *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*¹, il disegno a penna inv. 8471 (fig. 1) di Bartolomeo Passerotti, che si conserva, insieme con molti altri fogli, suoi o a lui attribuiti, nel Département des Arts graphiques del Louvre, dove porta il titolo di *Due figure erette drappeggiate, coronate di alloro*².

Il disegno, già ascritto da Baldinucci ad Agostino Carracci, fu poi dato genericamente a Scuola Italiana da Louis Morel d'Arleux e infine riconosciuto a Bartolomeo Passerotti – sotto il cui nome il foglio è attualmente schedato a Parigi – da Frédéric Reiset³.

Con il giusto riferimento a Passerotti il foglio entra nel catalogo dei disegni riunito da Corinna Höper, ed è avvicinato, per le analogie stilistiche del tratto sintetico, al disegno raffigurante *San Petronio* (Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-449). Si aggiunga che molti altri confronti si potrebbero utilmente richiamare per essere il foglio condotto, come nella gran parte dei casi, con forti segni di penna e secondo la tecnica a tratteggi incrociati e paralleli. Per fare un esempio, basti qui ricordare il bel disegno di Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1322) – preparatorio per la *Presentazione di Maria al tempio*

¹ Per Baldinucci (1625-1696) e le sue *Notizie* si veda almeno: Samek Ludovici 1963, pp. 495-498. Poi, tra gli ultimi studi, si segnalano: Franconi 2020; *Per Filippo Baldinucci* 2020.

² Il foglio misura 358×245 mm ed è entrato al Louvre per acquisto nel 1806: ne informa l'utile scheda dell'*Inventaire informatisé du Département des Arts graphiques* disponibile in rete (consultato nel marzo 2021).

³ Della vicenda attributiva riferisce la scheda dell'*Inventaire informatisé*, già citato alla nota 2. Sia Morel d'Arleux (1755-1827) sia Reiset (1815-1891) furono conservatori delle collezioni grafiche del Louvre.



1, Bartolomeo Passerotti, *Dante e Virgilio in viaggio nell'Inferno*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8471

sinistra. Anche se non risalta il suo connotato fisico più caratterizzante, il celebre naso aquilino così ricorrente nell'iconografia⁷. Dante parlando procede e stringe con la mano destra un lembo del manto all'antica, di cui è ricoperto. Come in cerca di un contatto rassicurante, apre il braccio sinistro allungandolo fino a sfiorare con le dita il libro sorretto da Virgilio – proviamo ad accordargli subito il nome –, la guida spirituale di Dante nel viaggio «alto e silvestro»⁸. Il libro dev'essere l'*Eneide*, l'opera maggiore del poeta mantovano, più volte richiamata nella *Commedia*. Il braccio di Dante, disteso di lato, è significativo perché riecheggia il gesto declamatorio che Andrea del Castagno e Domenico di Michelino attribuiscono al poeta, il primo nell'affresco della Villa di Legnaia (1448-49 circa), l'altro nella tela del Duomo di

(Bologna, Pinacoteca Nazionale) – che ben si presta al paragone anche per la rappresentazione di due figure erette, poste l'una accanto all'altra⁴.

Il titolo infine, che Höper propone per definire meglio il soggetto del disegno parigino, si precisa in *Due filosofi con corone di alloro*⁵. Più di recente è Roberta Serra a citare il disegno, pubblicandolo all'interno di un suo studio sulle «presenze emiliane» nella raccolta di Baldinucci, oggi al Louvre, con il più pertinente titolo di *Due poeti*⁶.

Ma l'identità delle due figure si può ancora approfondire. Da tempo sospetto che i due viandanti siano Dante e Virgilio in cammino nell'Oltretomba. Un'idea che quest'anno 2021 del settimo centenario della morte di Dante, con le sue tante celebrazioni, sollecita a riprendere. Forse anche Passerotti, con questo disegno, offre il suo contributo all'iconografia della *Divina Commedia*?

Per cominciare, Dante dovrebbe essere l'uomo più giovane a

⁴ Sul foglio di Darmstadt: Ghirardi 1990, pp. 263, 264 nota 10 con bibl., fig. 84a.

⁵ Höper 1987, II, p. 181, scheda Z 289.

⁶ Serra 2009, pp. 95-102.

⁷ Non per niente la Società Dante Alighieri ha intitolato *A Naso. Dante's Magazine* la rivista digitale diffusa liberamente in rete (www.anaso.it) dal febbraio 2018. Si aggiunga che si intitola *Il naso di Dante* il recente romanzo-saggio di Pier Luigi Vercesi (Venezia, Neri Pozza, 2018).

⁸ *Inferno* II, 142.

Firenze, dipinta nel 1465, nell'anno del bicentenario della nascita di Dante⁹. Due modelli che Passerotti poteva aver visto nell'occasione di un qualche suo viaggio a Firenze.

La rappresentazione di Virgilio è quella del vecchio saggio, con la lunga barba. Si accomoda al petto il mantello con la mano destra e avanza con passo sicuro, tenendosi il libro ben stretto. Sia Dante, sia Virgilio portano la corona d'alloro sul capo, simbolo della gloria poetica. Così l'intende Dante stesso, quando, nell'affrontare l'«ultimo lavoro», cioè l'ultima cantica del *Paradiso*, invoca il «buono Appollo» di dargli forza e ispirazione¹⁰.

Con l'alloro Dante e Virgilio – intenti a scambiarsi uno sguardo d'intesa alle spalle di Omero, il «poeta sovrano» del Limbo dantesco¹¹ –, sono illustrati nel *Parnaso* di Raffaello (fig. 2). Qui Virgilio è ancora giovane e soprattutto non ha la barba. Raffaello sembra ricollegarsi alla tradizione classica del Virgilio imberbe, come appare nel mosaico di Tunisi (Museo Nazionale del Bardo), dove veste la toga bianca ed è affiancato dalle muse Calliope e Melpomene. Il mosaico tunisino, risalente agli inizi del III secolo d.C., fu rinvenuto nel 1896¹². Raffaello non poteva certo conoscerlo, ma doveva essergli nota la tradizione iconografica antica del Virgilio imberbe, che si rispecchia nel mosaico del Bardo.

Invece che al celeberrimo *Parnaso*, dipinto ad affresco nella Stanza della Segnatura dei Palazzi Vaticani e ormai diventato un paradigma per gli artisti del Cinquecento, Passerotti preferisce, per il suo disegno di Virgilio, ispirarsi ad altri esempi. Sceglie forse di rifarsi ai tanti codici illustrati della *Divina Commedia* dove il poeta dell'*Eneide* è spesso rappresentato con la barba, bianca perlopiù ma talvolta brizzolata. Si pensi, per fare un paio di esempi, alle miniature del ms. it. 2017 – conservate in gran parte a Parigi (Bibliothèque Nationale de France) e, in minor



2, Raffaello, *Omero tra Dante e Virgilio*, part. dal *Parnaso*, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura

⁹ Affresco e tela si trovano entrambi riprodotti e studiati da Annamaria Bernacchioni, in *Sandro Botticelli* 2000, vol. I, pp. 216-217, scheda 6.1 (per Andrea del Castagno); pp. 218-221, scheda 6.2 (per Domenico di Michelino). Sul *Dante* affrescato da Andrea del Castagno, cfr. da ultimo Federico Giannini, in *Dante. La visione* 2021, p. 433, scheda 54.

¹⁰ *Paradiso* I, 13-36. Sulla corona di alloro cfr. Cannata, Signorini 2014, pp. 439-473.

¹¹ *Inferno* IV, 88.

¹² Si veda Taher Ghalia, in *Virgilio* 2011, p. 185, scheda e fig. 1.



3, Bartolomeo Passerotti, *Cristo tra San Girolamo e San Francesco portanti la croce e seguiti da una processione di francescani portacroce*, Vico (Corsica), Parrocchiale di St. Marie

numero, a Imola (Biblioteca Comunale, ms. 76, ex 32)¹³ – e del ms. Yates-Thompson 36 di Londra (The British Library)¹⁴.

Virgilio ha la barba nelle illustrazioni per la *Divina Commedia* di Sandro Botticelli e nelle incisioni, attribuite a Baccio Baldini e derivate da studi di Botticelli, della prima edizione illustrata, col *Comento* del Landino (1481)¹⁵; torna imberbe nei disegni di Federico Zuccari e Giovanni Stradano, risalenti alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento¹⁶.

Insomma l'elemento barba, che pare aggiungersi all'iconografia di Virgilio nel Medioevo, appare e scompare, senza mai assumere un significato univoco, caratterizzante un'identità. Persino le due sculture, eseguite nella stessa tipologia dello scriba seduto ed entrambe probabilmente duecentesche, del *Virgilio in cattedra* di Mantova – divenute nel tempo un simbolo della città che al poeta diede i natali – definiscono diversamente il volto del poeta latino: l'una è senza barba (quella di piazza Broletto) e l'altra (ora conservata nel Museo della Città in Palazzo San Sebastiano) invece ce l'ha¹⁷.

Nel disegno del Louvre i due pellegrini, abbigliati all'antica, avanzano affiancati,

parlando tra loro. Dove si trovano? Virgilio fa da guida a Dante nell'Inferno e nel Purgatorio, dove incontrano, nella quinta cornice degli avari e dei prodighi, il poeta Stazio¹⁸ che, espiata la sua pena, li accompagna nell'ultimo tratto della salita fino al Paradiso Terrestre. Poiché Dante e Virgilio sono raffigurati da soli, è necessario immaginare che il loro cammino si svolga prima dell'incontro con Stazio. Ma quanto prima? Non aiuta l'ambiente, che non c'è quasi, è solo un terreno definito da poche linee. In grado però di suggerire la pendenza in discesa e il girare in tondo, facendo intuire che i due pellegrini camminino su un bordo tra il vuoto della voragine

¹³ La *Commedia* di Dante ha alimentato un'infinità di rappresentazioni e la bibliografia è sterminata. Per il manoscritto Parigi-Imola sia sufficiente rinviare a: Volkmann 1898, pp. 29-30; Battaglia Ricci 2018, pp. 85-86; Alexander 2020, pp. 184-185.

¹⁴ Ugualmente, per il manoscritto della British Library, basti richiamare Samek Ludovici 1965, pp. 165-182; Battaglia Ricci 2018, pp. 87-89; Alexander 2020, pp. 48, 60.

¹⁵ Per i disegni e le stampe si vedano almeno: Scapecchi 2000, vol. I, pp. 44-47 e, nello stesso catalogo, il vol. II di Schulze Altcapenberg.

¹⁶ Per i disegni di Zuccari e Stradano basti rinviare a Acidini Luchinat 1998-1999, vol. II, pp. 167-175; Baroni Vannucci 1997, pp. 205-213 e, da ultimo, alle schede di Roberta Aliventi e Laura Da Rin Bettina, in *Dante. La visione* 2021, pp. 430-431, 431-432.

¹⁷ Su quest'ultima scultura – con riferimenti anche all'altra del Broletto – si vedano: Stefano L'Occaso, in *Virgilio* 2011, pp. 185-186, scheda e fig. 2; Alessandro Betori, in *Dante. La visione* 2021, pp. 463-464, scheda e fig. 156.

¹⁸ Stazio compare nel canto XXI del *Purgatorio*. Poeta epico dell'età dei Flavi, Stazio prese Virgilio per maestro e considerò l'*Eneide* sua «mamma» e «nutrice», come scrive Dante (*Purgatorio* XXI, 97, 98). Nel *Parnaso* di Raffaello, Stazio è raffigurato subito alle spalle di Virgilio.

infernale, a sinistra, e la parete di roccia, a destra. Anche se non è possibile precisare in quale cerchio, sono dunque nell'Inferno «che 'l mal de l'universo tutto insacca»¹⁹.

Eseguito con «far gagliardo e con gran rilievo» e «tremendi segnioni di penna»²⁰, il disegno potrebbe essere stato pensato in preparazione di un quadro? Non ci sono elementi per rispondere al quesito, né si conoscono dipinti di Passerotti di soggetto dantesco. Si può invece tentare di attribuire una datazione al foglio parigino tenendo conto di un indizio: la camminata vigorosa di Virgilio è identica a quella del San Girolamo che incede nella pala di Vico (fig. 3), in Corsica, riferibile, per confronti stilistici, al 1575 circa²¹.

È intorno a questo tempo che Passerotti ha contatti documentati con Firenze e riceve dal letterato, poi accademico cruscante, Giovan Battista Deti la commissione di un quadro di rarissimo soggetto, *l'Omero e l'enigma dei pidocchi* (Firenze, Galleria degli Uffizi), a lungo considerato perduto e ora finalmente ritrovato²². Ed è rilevante segnalare che, nella capitale del Granducato mediceo, più che altrove, è vivissimo l'impegno di promuovere la memoria del sommo poeta fiorentino, quasi a compensare il sentimento di colpa, mai sopito, per averlo lasciato morire lontano dalla patria. In più si può ricordare che Michelangelo, per il quale Passerotti coltivava un vero culto, professava un grande amore per Dante e dalla *Divina Commedia* aveva tratto le figure del traghettatore Caronte e del giudice Minosse nel suo *Giudizio Universale*. Per non dire d'altro²³. Sono circostanze che possono aver sollecitato il pittore bolognese a dedicare un disegno ai due protagonisti del viaggio ultraterreno nei regni dell'Inferno e del Purgatorio. Poteva essere un foglio autonomo da regalare a qualche autorevole personaggio fiorentino, come il già citato Deti, che possedeva «otto carte» di Passerotti²⁴, oppure Niccolò Gaddi, per il quale Passerotti, su incarico dell'antiquario bolognese Ercole Basso, aveva periziato dei disegni²⁵ e che dimostra interesse per Dante nel suo testamento del 1591, dove predispone dei denari per l'esecuzione di una pala – da collocarsi nella sua cappella in San Remigio, già degli Alighieri – di soggetto mariano, tratto dal *Paradiso*²⁶. Si sa da Malvasia che era costume dell'artista donare disegni ai potenti per farsi conoscere ed ingraziarsene i favori²⁷. Il fatto poi che il foglio del Louvre provenga dalla raccolta di Filippo Baldinucci potrebbe far sospettare una sua antica destinazione fiorentina.

Ma non voglio tralasciare di indicare un elemento del disegno che contrasta con la ricostruzione del soggetto qui argomentata: Dante e Virgilio gettano entrambi ombra alle loro spalle e, se per Dante, che viaggia col suo corpo da vivo, far «parete al sol»²⁸ va bene, non così

¹⁹ *Inferno* VII, 18.

²⁰ Le due citazioni non fanno specifico riferimento al disegno in esame, ma definiscono con efficacia lo stile grafico dell'artista: la prima è da Borghini 1967, vol. I, p. 566; la seconda da Malvasia 1841, vol. I, p. 190.

²¹ Per la pala: Ghirardi 2019, pp. 65-72.

²² In occasione del ritrovamento è stato pubblicato un volume di studi tra i quali si veda soprattutto, per il dipinto: Ghirardi 2021, pp. 119-151.

²³ Che Michelangelo fosse un patito di Dante è risaputo: se ne conoscono molte testimonianze ed è attestato fin dai suoi primi biografici (Vasari, Condivi).

²⁴ Borghini 1967, vol. I, p. 566.

²⁵ La perizia è ricordata in una lettera di Basso a Gaddi dell'8 gennaio 1575, cfr. Missere Fontana 1995, p. 183; Ghirardi 2004, pp. 153, 156 nota 20; Ghirardi 2021, p. 134.

²⁶ Ispirata al canto XXIII o, secondo altri, ai canti XXXII-XXXIII del *Paradiso*, la pala si trova ancora nella chiesa fiorentina di San Remigio e fu eseguita dall'Empoli, che – insieme con Giovan Battista Paggi e Domenico Passignano – era stato indicato, nel testamento di Niccolò Gaddi, come uno dei tre pittori tra i quali si doveva scegliere per l'affidamento della commissione. Sulla vicenda si vedano: Paolucci 1980, pp. 199, 210-211, scheda 11; Neuburger 1981, 3, pp. 383-390; Marabottini 1988, pp. 51-57, 185-186, scheda 20; Rosanna Caterina Proto Pisani, in *Jacopo da Empoli* 2004, pp. 114-117, scheda 24.

²⁷ Malvasia 1841, vol. I, p. 190.

²⁸ *Purgatorio* XXVI, 22-23. Il tema dell'ombra di Dante è ricorrente nel *Purgatorio*.

per Virgilio che è un «corpo fittizio»²⁹, solo spirito, privo di materia, e non dovrebbe frapporre ostacolo alla luce, peraltro scarsa a causa dell'«aura grossa e scura»³⁰ dell'Inferno.

L'incongruenza si può forse giustificare come licenza d'artista, dovuta al proposito di dare risalto plastico alle due figure dei viandanti? Di certo non è impedimento sufficiente a negarne l'identità, che si è appena provato a suggerire. Valga a sostegno il confronto con i fogli dedicati all'*Infèrno* da Giovanni Stradano che li esegue, in anni vicini, nel 1587-88, attribuendo l'ombra sia a Dante sia a Virgilio, come ad esempio si osserva, con particolare evidenza, nei disegni che illustrano l'incontro con i tre sodomiti fiorentini che «fenno una rota di sé tutti e trei» e con il Frate Alberigo sprofondato nel ghiaccio della Tolomea³¹.

È assai probabile che altri casi di ombra erroneamente ascritta a Virgilio si possano rintracciare, basti per ora chiudere questa piccola indagine con la fiducia di avere valorizzato il bel disegno di Bartolomeo Passerotti e la speranza di averne compreso il soggetto.

²⁹ Ivi, 12.

³⁰ *Infèrno* XXXI, 37.

³¹ Gli episodi sono in *Infèrno* XVI, 21 e in *Infèrno* XXXIII, 118-120. Entrambi i disegni si possono vedere riprodotti in *Dante. La visione* 2021, p. 225.

BIBLIOGRAFIA

Acidini Luchinat 1998-1999

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano-Roma, Jandi Sapi, 1998-1999

Alexander 2020

J. J.G. Alexander, *La miniatura italiana del Rinascimento: 1450-1600*, a cura di F. Crivello, traduzione di L. Zamparo, Torino, Einaudi, 2020

Battaglia Ricci 2018

L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018

Baroni Vannucci 1997

A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1997

Borghini 1967

R. Borghini, *Il Riposo* [Firenze 1584], a cura di M. Rosci, Milano, Labor, 1967

Cannata, Signorini 2014

N. Cannata, M. Signorini, «*Per trionfar o Cesare o poeta*»: la corona d'alloro e le insegne del poeta moderno, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri, A. Punzi, Roma, Viella, 2014, tomo I, pp. 439-473

Dante. La visione 2021

Dante. La visione dell'arte, a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E.D. Schmidt, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 30 aprile-11 luglio 2021), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021

Franconi 2020

I. Franconi, *Die "Notizie de' Professori del disegno" von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020

Ghirardi 1990

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti 1529-1592, pittore*, Rimini, Luisè, 1990

Ghirardi 2004

A. Ghirardi, *Passerotti, Aldrovandi e un ritratto*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, Compositori, 2004

Ghirardi 2019

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti nella chiesa parrocchiale di Vico, in Corsica*, «Intrecci d'arte», 8, 2019, pp. 65-72

Ghirardi 2021

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti e l'«Omero» di Giovan Battista Deti, accademico fiorentino*, in *Il pittore, il poeta e i pidocchi. Bartolomeo Passerotti e l'«Omero» di Giovan Battista Deti*, a cura di M. Faietti, Livorno, Sillabe, 2021, pp. 119-151

Höper 1987

C. Höper, *Bartolomeo Passarotti (1529-1592)*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2 voll., 1987

Jacopo da Empoli 2004

Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione, a cura di R. C. Proto Pisani, A. Natali, C. Sisi, E. Testaferrata, catalogo della mostra (Empoli, Chiesa di Santo Stefano e Convento degli Agostiniani, 21 marzo-20 giugno 2004), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004

Malvasia 1841

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice* [Bologna 1678], Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841

Marabottini 1988

A. Marabottini, *Jacopo Chimenti da Empoli*, Roma, De Luca, 1988

Missere Fontana 1995

F. Missere Fontana, *Raccolte numismatiche e scambi antiquari a Bologna fra Quattrocento e Seicento*, «Bollettino di numismatica», 25, 1995, pp. 161-209

Neuburger 1981

S. Neuburger, *Paggi, Passignano oder Empoli: ein Konkurrenzentwurf zum "Paradies" in San Remigio in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Insitut in Florenz», 25, 3, 1981, pp. 383-390

Paolucci 1980

A. Paolucci, *Le opere d'arte*, in *La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*, a cura di C. Beltramo Ceppi, catalogo della mostra (Firenze, Chiesa di S. Stefano al Ponte, 1980), Firenze, Becocci, 1980, pp. 197-262

Per Filippo Baldinucci 2020

Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal, Firenze, Mandragora, 2020

Samek Ludovici 1963

S. Samek Ludovici, *s.v. Baldinucci, Filippo*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. V, 1963, pp. 495-498

Samek Ludovici 1965

S. Samek Ludovici, *Miniature dantesche da tre codici quattrocenteschi della Commedia: Urb.Lat.365 della Vaticana. It.9.276 della Marciana di Venezia. Yates-Thompson 36 del British Museum di Londra*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965

Sandro Botticelli 2000

Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia, a cura di S. Gentile, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), 2 voll., Milano, Skira, 2000

Scapecchi 2000

P. Scapecchi, *Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la «Commedia»*, in *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, a cura di S. Gentile, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), Milano, Skira, 2000, vol. I, pp. 44-47

Serra 2009

R. Serra, *Presenze emiliane nella raccolta di disegni di Filippo Baldinucci al Louvre*, «Paragone», 709/711, 2009, pp. 95-102

Virgilio 2011

Virgilio. Volti e immagini del poeta, a cura di V. Farinella, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011-8 gennaio 2012), Milano, Skira, 2011

Volkman 1898

L. Volkman, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, ed. italiana, a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898