

FRANCESCA PASUT

NELL'ANTICA VULGATA FIORENTINA
Due varianti miniate della Commedia dantesca

Firenze, 1337: il copista Francesco di ser Nardo da Barberino, scriba dalla mano edutissima e dalla carriera versatile come le ultime proposte attributive inducono a pensare¹, licenzia e lo dichiara espressamente nel *colophon* (c. 103v) la trascrizione di un pregevole testimone della *Commedia* dantesca, l'attuale Trivulziano 1080 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), autorevole e per più di una ragione². La prima è che ad oggi è l'unico manoscritto di lusso del poema, nella fitta produzione di copie del capolavoro di Dante che assorbì quasi d'impeto le botteghe librerie fiorentine nel secondo quarto del Trecento, a fornire un appiglio cronologico esplicito e dunque inconfutabile³. Una sorta di

1

1. S. BERTELLI, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, presentazione di P. Trovato, Firenze, Olschki, 2011, pp. 59-62 (con bibliografia precedente), da integrare con F. GEYMONAT, *Sulla lingua di Francesco di ser Nardo*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 331-386.

2. Esattamente la sottoscrizione recita: «Ser Franciscus ser Nardi de Barberino vallis / Pese curie Summe Fontis scripsit hunc / librum sub anno Domini M°CCC°XXX°VII°». Sebbene il luogo di copia non sia qui dichiarato espressamente, l'intera opera del copista si ricollega all'ambito fiorentino e allo stesso contesto riconducono ulteriori aspetti del manoscritto, come costantemente riconosciuto dalla critica dantesca.

3. Assoluto il rilievo attribuitogli da G. PETROCCHI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, I, pp. 85-86. Schede aggiornate e con bibliografia completa sul codice sono consultabili in: M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 189-190 nr. 451; *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di M. Pontone, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 2011 (*Manoscritti datati d'Italia*,

Pubblicato in:

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio>
(ultimo aggiornamento 15 dicembre 2015).

punta di diamante, se così si può dire, cui siamo di continuo sollecitati a fare riferimento in un panorama che storicamente perdura ad essere vago e frammentario e dove alla puntigliosa conoscenza oggi acquisita sui vari aspetti testuali o materiali dei manufatti non corrispondono analoghe evidenze sulle datazioni da attribuire ai singoli codici⁴.

Il secondo motivo che dà lustro al *Dante* Trivulziano 1080 discende dalla veste assai curata della decorazione miniata, che ne fa percepire di primo acchito la natura di oggetto raffinato e costoso⁵. Delle miniature sono da sempre celebrate la finezza della tecnica pittorica e le scelte tematiche originali e profonde: furono eseguite da un prolifico artista fiorentino attivo in pittura e nell'illustrazione libraria nella prima metà del Trecento, il cosiddetto Maestro delle Effigi Domenicane⁶.

Impossibile, a partire dall'analisi autoptica del manoscritto, individuare per quale committente sia stato approntato in antico il volume. Sicuramente un personaggio altolocato, poiché sul margine inferiore di c. 70r, prima pagina del *Paradiso*, rimangono nitidamente

22), pp. 65-67 nr. 71. Inoltre, si veda la scheda disponibile online sul sito *Manus online*: <http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50142> (scheda di M. PONTONE; ultima consultazione 20-11-2015).

4. Per un quadro generale: M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004; V. GUIDI, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva* e P. TROVATO, *Tavola sinottica dei manoscritti trecenteschi della Commedia. Datazione e area linguistica*, in *Nuove prospettive*, cit. n. 1, pp. 215-228 e pp. 229-241; BERTELLI, *La tradizione della Commedia*, cit. n. 1, pp. 27-47.

5. Del codice esistono due edizioni in facsimile: *Il codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia riprodotto in eliocromia*, sotto gli auspici della sezione milanese della Società Dantesca Italiana nel sesto centenario della morte del poeta, con cenni storici di L. Rocca, Milano, Hoepli, 1921; D. ALIGHIERI, *Divina Commedia secondo l'edizione diplomatica del Codice Trivulziano 1080 [a. 1337]*, a cura di A.R. Natale, I-II, Gorle (Bergamo), Velar, 2000. Ora il manoscritto è anche consultabile integralmente nella riproduzione digitale disponibile sul portale:
<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/imgviewer/Cod.+Triv.+1080,+piatto+anteriore>.

6. Da ultimo: *Florence at the Dawn of the Renaissance. Painting and Illumination, 1300-1350* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 13th November 2012 – 10th February 2013; Toronto, Canada, Art Gallery of Ontario, 16th March – 16th June 2013), a cura di C. Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 206-209 nr. 42 (scheda di F. PASUT).

visibili le impronte sulla pergamena di due scudi araldici⁷. L'accurata azione di erasione ha cancellato ogni minima traccia (anche in trasparenza o con la lampada a raggi ultravioletti non è visibile alcunché), ma la disposizione ben calcolata degli stemmi in rapporto allo sviluppo del fregio dà la sensazione che l'inserimento delle due insegne in quel determinato punto rispetti il progetto originario. Poco significativi sono gli spunti offerti dalla storia collezionistica del codice fino al 1812, quando è già sugli scaffali della biblioteca del marchese Gian Giacomo Trivulzio⁸.

Nel panorama della produzione fiorentina dantesca della fine degli anni Trenta del Trecento, ove con dantesca il riferimento è prettamente al testo della *Commedia*, il manoscritto ora conservato nella biblioteca milanese non si qualifica come un esemplare dalla carica realmente rivoluzionaria, almeno per ciò che concerne gli elementi codicologici esteriori principali. Il volume ripropone alla perfezione e con una qualità estetica rigorosa un'impostazione editoriale da giudicare senza ombra di dubbio all'avanguardia, ma già collaudata nella città toscana per tramandare l'opera di Dante da più di un lustro, vale a dire a partire dallo scorso del terzo decennio del XIV secolo.

Che la diffusione primo trecentesca della *Commedia* nel contesto fiorentino inneschi un fenomeno dalla portata notevole è un dato critico allo stato attuale delle ricerche di chiarezza assoluta, per investigare il quale tuttavia ci si deve ancora in prevalenza attenere a ciò che trasmettono gli stessi manoscritti rimasti, moltissimi e significativi da tanti punti di vista, essendo il quadro storico-culturale sfortunatamente carente di dati e informazioni illuminanti su tale fronte⁹. Il numero dei volumi membranacei con il testo completo della *Commedia* copiati nelle

7. Non escluderei che analoghi stemmi comparissero anche a c. 1r in corrispondenza dell'estesa lacuna che purtroppo ha danneggiato il margine superiore della pagina.

8. Su questi aspetti si faccia riferimento a *I manoscritti datati*, cit. n. 3.

9. Oltre ai testi citati *supra* a n. 4, per una riconsiderazione complessiva dell'ardua problematica: P. TROVATO, *Intorno agli stemmi della Commedia* (1924-2001), in *Nuove prospettive*, cit. n. 1, pp. 611-649. E, per ciò che riguarda nello specifico l'attività dei copisti, le recenti osservazioni di G. POMARO, *Ricerche d'archivio per il «copista di Parm» e la mano principale del Cento. (In margine ai «Frammenti di un discorso dantesco»)*, *ibidem*, pp. 243-279.

botteghe librerie locali – non meno di una sessantina nell’arco di un trentennio – e spesso decorati da miniatori di buon livello è di per sé la spia del precoce sbocciare e del progressivo radicarsi di un culto di Dante, e in particolare del poema, tra le fila dei suoi concittadini¹⁰.

Firenze non fu ovviamente protagonista isolata di tali dinamiche, e in date abbastanza alte (entro il 1330-1340 circa) anche in altre zone centrali d’Italia (da Bologna a Padova, da Pisa a Napoli), dove il settore della produzione del libro poteva contare su una tradizione solida, si pose il problema su quale tipologia di manoscritto fosse la più adeguata per dare forma concreta a quest’opera letteraria, di genere artistico assolutamente unico e totalmente sfuggente alle categorie consuete all’epoca, e su quale fosse la migliore visualizzazione dei contenuti del poema attraverso immagini dipinte¹¹. I tentativi furono diversi, tutti apparentemente slegati l’uno dall’altro e contraddistinti da un seducente e per noi talvolta nebuloso spirito di sperimentazione, soprattutto nel caso di splendidi esempi di manoscritti illustrati della *Commedia*¹². Ma la sensazione è che a

10. Spunti importanti potranno provenire dalla nuova edizione del Codice diplomatico dantesco, in corso di pubblicazione (*Nuova edizione commentata delle opere di Dante VII. Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi 3. Codice diplomatico dantesco*, a cura di T. De Robertis *et al.*). Sui riflessi del culto verso Dante nella pittura monumentale fiorentina degli anni Trenta del Trecento: E. NERI LUSANNA, *Dante non-Dante: osservazioni sul presunto ritratto giottesco della Cappella del Podestà a Firenze*, «Paragone», 65, 114-115 (2014), pp. 34-53.

11. In generale: M. MEISS, *The Smiling Pages*, in P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 31-80; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, «Narrar Dante» attraverso le immagini: le prime illustrazioni della Commedia, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer* (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo – 28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio – 16 ottobre 1989), a cura di R. Rusconi, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, pp. 81-102; L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Encyclopædia dell’Arte Medievale*, V, Roma, Istituto dell’Encyclopædia Italiana, 1994, pp. 627-635.

12. Si vedano gli esiti di recenti ricerche incentrate sull’analisi minuziosa di alcuni di essi: L. BATTAGLIA RICCI, *L’illustrazione del Dante Riccardiano-Braida*, in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, IV, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 2719-2737; C. BALBARINI, *L’Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2011; A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco: la Commedia Egerton 943 della British Library*, Ghezzano (Pisa), Felici Editore, 2014.

Firenze, per una serie di ragioni che sfuggono a una nitida messa a fuoco, si siano attuate scelte dall'impatto più radicale e dal valore in un certo senso risolutivo e programmatico.

Nella prima metà del Trecento il ‘codice-tipo’ fiorentino della *Commedia* si identifica in un modello ben caratterizzato di libro, che presenta precise peculiarità costantemente seguite da copisti, cartolai e miniatori e che appare come un’invenzione inedita, creata *ad hoc* in questo appassionato frangente: taglia medio-grande, testo su due colonne scritto nella cosiddetta bastarda cancelleresca, una decorazione miniata molto ricorrente e organizzata secondo schemi ripetuti¹³. La formula si rivelò, si potrebbe affermare retrospettivamente, fortunata e vincente, tanto che altri tipi di soluzioni editoriali comunque adottate per la *Commedia*, con il testo in *littera textualis* distribuito su un’unica colonna¹⁴, oppure con il testo incorniciato dal commento e un ciclo cospicuo di immagini, alla maniera del libro universitario¹⁵, risultano subordinate ed eccentriche rispetto al prevalere dell’altra impostazione.

In definitiva il mercato fiorentino parrebbe avere accolto favorevolmente questi prodotti e, forse, l’ulteriore e persistente richiesta di versioni così concepite del capolavoro di Dante non fece che decretare il successo dell’operazione.

13. BOSCHI ROTIROTTI, *Codicologia trecentesca*, cit. n. 4, *passim*. Per un quadro complessivo sui codici miniati: F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, «Rivista di studi danteschi», 6, 2 (2006), pp. 379-409; EAD., *Florentine Illuminations for Dante’s Divine Comedy: A Critical Assessment*, in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 6, pp. 155-169.

14. Cfr. Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Rhediger 227=Dep. Breslau 7, miniatore dal Maestro delle Effigi Domenicane, oppure Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4117, illustrato da Pacino di Bonaguida: F. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia: un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut, J. Tripps, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62; EAD., *Florentine Illuminations*, cit. n. 13, pp. 160-161. Vedi inoltre BERTELLI, *La tradizione della Commedia*, cit. n. 1, pp. 28-30.

15. Notorio il Codice Poggiali della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Palatino 313: *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 6, pp. 210-213 nr. 43 (scheda di F. PASUT, con bibliografia pregressa).

Non stupisce allora che nel tardo Cinquecento, ispirandosi a una sfuggente e moderna annotazione leggibile su due manoscritti trecenteschi reperiti in biblioteche fiorentine¹⁶, Vincenzio Borghini immaginasse in modo colorito l'esistenza di un amanuense costretto a copiare cento copie della *Commedia* per ottenere i soldi necessari alla dote per le sue figlie. Dall'immaginoso racconto la critica ha tratto la calzante definizione di Danti del gruppo del Cento, etichetta di comodo servita a isolare il gruppo più compatto di copie del poema (testualmente e materialmente) nell'ambito di questa dilatata e coerente esperienza germogliata a Firenze nel corso del secondo quarto del Trecento¹⁷.

Può darsi che i primi tentativi di pensare secondo tali logiche la 'messaggio in codice' della *Commedia* siano addirittura molto precoci, come farebbe supporre il ritrovamento di un frammento (all'interno di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. H 8 1012) databile entro il 1330¹⁸. Già nel primo lustro degli anni Trenta gli esemplari in circolazione non erano esigui, con risultati anche piuttosto ambiziosi dal punto di vista artistico¹⁹, e gli stessi *standard* rimasero in auge fino agli inoltrati anni Quaranta del Trecento²⁰, quando si esaurì la fase così detta

16. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40. 16; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 245.

17. G. PETROCCHI, *Cento (Danti del Cento)*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, p. 910; M. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, «Medioevo e Rinascimento», 14, n.s., 11 (2000), pp. 119-128; EAD., *Codicologia trecentesca*, cit. n. 4, pp. 77-88; POMARO, *Ricerche d'archivio*, cit. n. 9, pp. 269-279.

18. T. DE ROBERTIS, *Rivalutazione di un frammento dantesco*, «Studi danteschi», 66 (2001), pp. 263-274.

19. Lo dimostra l'aulico codice di Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3285, con miniature del Maestro delle Effigi Domenicane: G.Z. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M.M. Donato et al., Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-143, in particolare pp. 130-139.

20. Penso in prima istanza al frammento vergato da Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1347-1348 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 125^{II}, cc. 7-101 (BERTELLI, *La tradizione della Commedia*, cit. n. 1, pp. 339-342 nr. 9). In secondo luogo a una serie di manoscritti miniati da Pacino di Bonaguida: PASUT, *Florentine Illuminations*, cit. n. 13, pp. 160, 169 n. 31, 213-215 nr. 44.

dell'antica vulgata, in coincidenza con l'incisivo intervento editoriale di Giovanni Boccaccio e l'evento traumatico della peste nera del 1348²¹.

Nella vicenda, qui restituita in estrema sintesi, il Dante Trivulziano 1080, estraneo peraltro al Gruppo dei Cento dal punto di vista testuale, gioca dunque un ruolo chiave, tenendo conto anche della centrale e illuminante posizione cronologica e della sontuosa decorazione miniata, in buono stato di conservazione. Come nella gran parte dei codici fiorentini risalenti allo stesso torno di tempo, l'ornamentazione compare solo sulle pagine iniziali di ciascuna cantica (cc. 1r, 36r, 70r), con un effetto di estrema ma efficace concentrazione e fungendo da lampante segnale della tripartizione interna dell'opera. E anche i soggetti delle miniature si accordano ovviamente al contenuto delle singole sezioni, nel caso specifico con grande intelligenza comunicativa²². I motivi figurati che occupano il campo interno della prima iniziale sono lo snodo di un ricco racconto in immagini, che con immediata disinvoltura si impadronisce dell'ampio spazio sui margini dei fogli amplificando sensibilmente la narrazione.

Protagonisti dell'iniziale *N(e)* dell'*Inferno* (c. 1r), sono *Dante e Virgilio* nella selva, tra i cui alberi i poeti si aggirano a larghi passi. Il momento descritto è perfettamente individuabile nell'ultimo versetto del primo canto (Inf. I, 137), dove si dice che Virgilio riprende il cammino seguito da Dante («Allor si mosse, e io li tenni dietro»), ed il suo compito di guida (Inf. I, 113) è esplicitato nel gesto di avvolgere in modo paternalistico un braccio attorno alle spalle di Dante, che infatti sta in una posizione spazialmente subordinata. Dal profilo dell'iniziale si stacca una falda di roccia, frastagliata come in natura, che invade il margine sinistro e senza soluzione di continuità si ridistende nel bordo inferiore della pagina, disegnando il terreno su cui le figure si muovono. Quasi

21. G. BRESCHI, *Boccaccio editore della Commedia*, in *Boccaccio autore e copista* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013 – 11 gennaio 2014), a cura di T. De Robertis *et al.*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 247-253.

22. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century II/1 Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, nuova ed. a cura di M. Boskovits, Firenze, Giunti Barbèra, 1987², pp. 20, 21, 271 n. 1, 320-325 e Pls. CXXXV-CXXXVII; *Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano*, a cura di A. Dillon Bussi, G.M. Piazza, Fiesole, Nardini, 1995 (*Le grandi biblioteche d'Italia*), pp. 50-51 tav. XVII (scheda di A. DE MARCHI); ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit. n. 19, pp. 139-141.

assistendo a una forma di anacoluto, per recuperare il filo del discorso secondo l'ordine esatto del testo, l'osservatore è costretto a spostare l'occhio in basso a destra. Qui è mostrato Dante «pien di sonno» disteso ai piedi di un boschetto con quattro alberi, che simboleggiano la selva oscura (Inf. I, 10-12): la posa sdraiata (tra l'altro non priva di una vaga suggestione classica) è tipica del *Dante sognatore* («somniator»), un tema denso di implicazioni e speso con generosità nella prima metà del XIV secolo nell'illustrare la carta al principio dell'*Inferno*²³, se non fosse che Dante ha gli occhi aperti e gesticola, come ad accompagnare il suo eloquio. E del tutto illogicamente si rivolge già alla figura di Virgilio, che gli tende la mano dalla cima del colle (descritto in Inf. I, 13), mentre l'incontro tra i due in realtà è successivo nel testo all'impatto con le fiere (Inf. I, 61-69). Proprio l'irto sperone di roccia divide la scena in due momenti: a sinistra prende il via la visione incalzante di Dante terrorizzato, che si imbatte nella lonza e che poi procedendo dal basso verso l'alto della pagina arranca sulle balze del fregio e affronta il leone e la lupa (Inf. I, 31-60).

La pagina di apertura del *Purgatorio* (c. 36r) è forse meno movimentata e stravagante nel ritmo espositivo, ma più ricca in verità di trovate insolite ed estratte dal testo con talento raro²⁴. Nella lettera, come spesso accade nei codici miniati a Firenze in questa epoca, il senso della metafora iniziale dedicata all'arte della poesia («per correr miglior acque alza le vele / ormai la navicella del mio ingegno / che lascia dietro a sé mar sì crudele»: Purg. I, 1-3) è restituito con una scena prettamente realistica, in cui Dante e Virgilio solcano le onde del mare a bordo di una piccola imbarcazione a vela. Virgilio parla con foga a Dante, che medita raccolto in se stesso con il viso poggiato sulla mano, dando l'idea che la terzina d'*incipit* sia la traduzione in parole del suo pensiero.

Nel margine inferiore si torna invece a raffigurazioni impostate secondo una logica narrativa della rappresentazione. L'artista si cimenta in una sintesi dei passi eclatanti del primo canto, che tuttavia presenta

23. Cfr. almeno L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine di apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49, in particolare pp. 34-43.

24. Di queste non esistono altri esempi consimili nemmeno tra i codici fiorentini, all'inizio del Trecento.

violando l'esatta dinamica degli episodi riferiti nel racconto in versi. Procedendo nell'ordine della lettura, da sinistra verso destra, si inizia dalla presentazione di Dante all'anziano Catone da parte di *Virgilio*: Dante è inginocchiato e si inchina su istigazione di Virgilio (Purg. I, 49-51), che infatti gli preme la mano sulla schiena («con parole e con mani e con cenni / reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio»), davanti a lui è Catone, con barba e capelli bianchi e lunghi (Purg. I, 31-36). Segue l'azione compiuta alla fine del canto da Virgilio, che cinge i fianchi di Dante con un giunco sradicato dalla spiaggia, così come richiesto da Catone (Purg. I, 133-136). Al centro si torna improvvisamente ai primi momenti descritti nel canto (Purg. I, 21-27): Dante, uscito dall'*Inferno* e rivoltosi in direzione dell'emisfero antartico, contempla in alto le quattro stelle, che simboleggiano le quattro virtù cardinali e furono viste solo da Adamo ed Eva. L'idea di includere le stelle in un clipeo dipinto al centro del margine superiore rende la composizione articolata e dinamica. Il resoconto termina infine con Virgilio che lava con la rugiada raccolta dall'erba «con ambo le mani» il viso di Dante dalle lacrime e dalla caligine dell'*Inferno* (Purg. I, 121-129), momento rituale culminante nel testo con il già citato gesto compiuto con i giunchi.

Per il *Paradiso* (c. 70r) l'artista elabora una scenografia dai caratteri complessi, una vera e propria allegoria, ed è questa la miniatura in assoluto più preziosa per la presenza diffusa dell'oro. Nell'iniziale *L(a)* è l'*Incoronazione della Vergine*, con Cristo e Maria assisi su un trono monumentale, circondato da una folla di angeli che reggono cortine, adoranti e musicanti. Il clima è di intensa festosità paradisiaca. Ma l'idea di Empireo domina l'intera cornice, satura di motivi figurativi disseminati sui quattro margini e dedicata alla visualizzazione delle gerarchie angeliche. Una sorta di sintesi degli argomenti teologici trattati nei canti XXVIII-XXIX del *Paradiso*. È composta da diciannove grandi compassi mistilinei, che accolgono i mezzi busti delle entità di angeli e sono intervallati da eleganti e ricche composizioni floreali. In alto nel mezzo, Dio Padre benedicente tra due coppie di Serafini (di colore rosso) e Cherubini (di colore azzurro), una per parte. Sui due lati la presentazione delle figure è speculare e studiata con grande ordine: una di fronte all'altra, dall'alto verso il basso si riconoscono Troni, Dominazioni,

Potestà, Principati, Virtù, Arcangeli e Angeli²⁵. Questi ultimi occupano il margine inferiore e fiancheggiano la curiosa messa in scena centrale. Tra due montagnole è Dante orante, rivolto verso una figura che proviene dalle sfere celesti (parrebbe Beatrice) e che gli pone una corona d'alloro sul capo; nel cielo brillano tre stelle, probabilmente le tre virtù teologali, alle quali gli angeli rivolgono la preghiera. L'incoronazione del poeta fa così da *pendant* all'Incoronazione di Maria, lanciando al lettore un messaggio audace e forte.

Nell'architettura decorativa della pagina, molto meno ariosa delle precedenti, le proporzioni assunte dalla cornice appaiono invadenti rispetto al testo, che ne resta quasi soffocato. L'artista si trovò chiaramente obbligato a sfruttare tutto lo spazio riservatogli dal copista, non sufficiente per accogliere con agio una composizione tanto ricca. La pittura fu evidentemente eseguita dopo che la trascrizione del testo era stata ultimata, poiché vi sono punti in cui la figurazione si interrompe per non interferire con la scrittura (vedi il secondo polilobo in alto a sinistra) o punti in cui si sovrappone ad essa.

Le immagini appena descritte non hanno ancora oggi perso nulla del loro potere comunicativo e visionario, indipendentemente dalla fantasiosa carrellata di iconografie anticonvenzionali, grazie alle qualità purissime che permeano lo stile del Maestro delle Effigi Domenicane. Attivo all'incirca dal 1325/1330 al 1350 anche come pittore, tanto che lo pseudonimo con il quale si è soliti indicarlo – essendo ignota la sua vera identità – deriva da una tavola dipinta con *Maria e Cristo in trono e le effigi dei santi domenicani* del 1336 circa (Firenze, Museo e Chiostri Monumentali del Convento di Santa Maria Novella), fu un miniatore molto prolifico, esponente della fronda più moderna e incline alla sperimentazione linguistica²⁶. La sua carriera si svolse integralmente nel contesto di

25. L'iconografia è la stessa dei mosaici duecenteschi nella cupola del Battistero di Firenze (M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I/II The Mosaics of the Baptistry of Florence*, Firenze, Giunti, 2007, pp. 158-262).

26. Selezionando tra i molteplici studi, cfr. ID., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century IX. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze, Giunti Barbèra, 1984, pp. 53-57; L.B. KANTER, *Master of the Dominican Effigies*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450* (New York, Metropolitan Museum of Art, 17th November 1994 – 26th February 1995), a cura di L.B. Kanter *et al.*, New York, Abrams, 1994, pp. 56-57, pp. 58-83 (schede di B. DRAKE

Firenze e contado e la fase giovanile si ritiene che sia rappresentata dalle opere che un tempo la critica aveva accorpato sotto il nome di Maestro del Biadaiolo²⁷. Il Dante della Biblioteca Trivulziana, con la data sicura del 1337, valevole senz'altro per lo stesso progetto della decorazione, viene a cadere nel momento più intenso dell'attività del maestro e sancisce la decisa maturazione della sua arte in senso più incisivo e raffinato.

Tipica strategia dell'artista è quella di rompere l'equilibrio della pagina e di lasciare fluire sui margini le narrazioni con energia quasi istintiva (esemplare il dettaglio del mezzo busto di Dante fluttuante nervosamente tra le rocce nell'incontro con leone e lupa)²⁸. Eleganza ed espressività si integrano alla perfezione, eppure talvolta l'una cede il testimone all'altra e il disegno meticoloso e inquieto indaga con acribìa la mimica. Pertanto Dante nella selva manifesta apertamente il suo sgomento e la gestualità dei personaggi del primo canto del *Purgatorio* è oggettivamente variata con precisione disarmante. Del puntuale spirito di osservazione del maestro fiorentino si potrebbero portare numerosi esempi: dalla descrizione della vela e dei dettagli marinareschi nell'iniziale del *Purgatorio*, all'intera sequenza dispiegata sul margine inferiore della stessa pagina, dove il declivio del terreno e la fila di giunchi flessuosi in primo piano, il cui disegno si sovrappone alle figure retrostanti, sono un'interessante intuizione delle logiche reali dello spazio. E lo stesso si riscontra nell'idea proposta per l'*Incoronazione della Vergine* (c. 70r), agile per la profondità della composizione e dove l'animazione degli angeli e il disegno particolareggiato degli strumenti musicali (organo portatile, viella) sembra

BOEHM e di L.B. KANTER); L.B. KANTER, *Maestro delle Effigi Domenicane*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 560-562.

27. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century VII. The Biadaiolo Illuminator*, New York, The Institute of Fine Arts-New York University, 1957.

28. M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *La miniatura gotica in Toscana*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*. Atti del I Convegno (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze, Edam, 1973, pp. 53-64, ma vedi pp. 58-59.

tenere conto del famoso modello del Polittico Baroncelli in Santa Croce a Firenze di Giotto (1330 circa)²⁹.

La densità del paratesto figurato creato dal Maestro delle Effigi Domenicane per il Dante Trivulziano 1080 apre anche ad altre più generali considerazioni sul rapporto testo-immagine, che sono state sviluppate a fondo da Giuseppa Zanichelli³⁰. Essenzialmente simile nei caratteri librari alla maggior parte delle copie della *Commedia* allestite a Firenze tra il 1330-1340, il manoscritto vergato da Francesco di ser Nardo da Barberino non è affatto un'opera seriale, bensì un raffinato manufatto prodotto *ad personam*. Non è solo l'antica presenza delle insegne araldiche scomparse a dichiararlo. Lo è in primo luogo l'ingegnoso e colto apparato di immagini pensate a corredo del poema dantesco, che da un lato rivelano una buona conoscenza di prima mano del testo e un'aderenza ad esso, dall'altro la libertà di allontanarsene per costruire figurazioni altamente simboliche, nelle quali forse si colgono ambizioni di altro genere, la tensione cioè di comunicare tramite una rappresentazione scenica – e non servendosi di un commento scritto – un'idea del poema.

Quanto possa essere vigoroso lo stimolo esegetico derivante dalle miniature dipinte sulle pagine di apertura di alcuni manoscritti della *Commedia* dell'inizio del Trecento è stato argomentato in varie occasioni da Lucia Battaglia Ricci³¹. Un atteggiamento così acuto pare essere un tratto distintivo del Maestro delle Effigi Domenicane e non è escluso che l'inclinazione dipenda dalla cerchia culturalmente elevata dei suoi committenti. Delle altre quattro versioni della *Commedia* illustrate dall'artista, due sono codici in linea con un tipo di produzione

29. J. GARDNER, *Il Polittico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze*, in *Giotto e l'Italia* (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di S. Romano, P. Pietrarola, Milano, Mondadori Electa, 2015, pp. 140-153.

30. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit. n. 19, pp. 109-143; EAD., *Racconti incrociati: La Divina Commedia ms. Parm 3285 della Biblioteca Palatina di Parma*, relazione letta al Convegno Internazionale di Studi *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo* (Barcellona 20-22 maggio 2015), i cui atti sono in corso di pubblicazione.

31. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini*, cit. n. 23, pp. 23-49; EAD., *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in «Per correre migliori acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-26 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 601-39, soprattutto pp. 606-624.

ordinaria³², ma due gareggiano con il manoscritto della Biblioteca Trivulziana per lo spessore concettuale delle raffigurazioni miniate sulle pagine di apertura, che in qualche caso sono l'unico esempio finora noto di iconografie rare e mai più replicate nello stesso contesto fiorentino³³.

Di tutt'altro genere è il secondo manoscritto miniato della *Commedia* proveniente dall'ambito fiorentino del secondo quarto del Trecento posseduto in casa Trivulzio: il Trivulziano 1077³⁴. Acquistato il 13 febbraio del 1818 dal marchese Gian Giacomo Trivulzio, era appartenuto al pittore Giuseppe Bossi, morto nel 1815, cui peraltro fu donato a Firenze nel 1810 da Giovanni Alessandri (Firenze 1763-1828), presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, che vi appose una nota di possesso nel 1796³⁵.

Normalmente citato nei contributi che trattano dell'antica vulgata fiorentina a partire dalla metà dell'Ottocento ed esemplificazione ottima di quel genere un po' seriale di codice dantesco che confluisce nel gruppo dei Danti del Cento³⁶, il manoscritto ha miniate le tre pagine al

32. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40. 12 (dove sue sono solo le iniziali di *Inferno* e *Purgatorio*) e Pluteo 40. 13: PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. n. 14, pp. 50-51; Giotto e il Trecento. “Il più Sovrano Maestro stato in dipintura” (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano, Skira, 2009, p. 292 nr. 129 (scheda di F. PASUT).

33. Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Rhediger 227=Dep. Breslau 7, databile al 1325-30 circa; Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3285, forse del 1330-33. In aggiunta alla bibliografia citata a n. 14, cfr. anche PASUT, *Codici miniati della Commedia*, cit. n. 13, pp. 405-409; EAD., *Florentine Illuminations*, cit. n. 13, pp. 165-168.

34. G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Fratelli Bocca, 1884, p. 113; RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit. n. 3, p. 188 nr. 448; Biblioteca Trivulziana, cit. n. 22, p. 56 tav. XXI (scheda di G.M. PIAZZA); BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit. n. 4, pp. 18 e n. 47, 44, 78 e n. 22, 82, 84, 133 nr. 195, 161. Una scheda descrittiva è inoltre consultabile online sul sito Manus online: <http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50140> (scheda di G. BARBERO). Un terzo codice proveniente dalla stessa area, ma con gli spazi riservati per le miniature rimaste in sospeso, è il Trivulziano 1078.

35. Sul passaggio di proprietà: P. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi a Gian Giacomo Trivulzio*, in appendice a G. FRASSO, M. RODELLA, *Pietro Mazzuchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013 (*Fontes Ambrosiani. Nora Series*, 5) pp. 351-390.

36. PETROCCHI, *Introduzione*, cit. n. 3, pp. 87, 534; BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici*, cit. n. 17, p. 123; POMARO, *Ricerche d'archivio*, cit. n. 9, p. 274.

principio delle cantiche (cc. 1r, 31r, 61r), con un'iniziale figurata e una semplice bordura ornamentale, abbastanza ben conservate³⁷. *L'Inferno* è introdotto dalla coppia di *Dante e Virgilio* che si apprestano a varcare l'antro roccioso posto a soglia dell'Oltretomba; la seconda cantica dall'immagine della *Navicella* simbolica, con a bordo i due poeti in atto di conversare; l'ultima da Dante in mite adorazione di Beatrice, che lo sovrasta e punta il dito verso le sfere celesti, introducendo il poeta alla conoscenza della realtà suprema. Si tratta di soggetti che, insieme a varianti tematiche di spessore identico, ebbero nella Firenze del tempo una diffusione impressionante per l'estrema chiarezza delle idee e la semplicità nell'ottica della loro riproduzione continua. Un repertorio che proprio nella decorazione miniata dei Danti del Cento sembra acquisire quasi la forza di un canone³⁸. Quando poi i codici sono prodotti nel medesimo ambito pittorico, alle analogie iconografiche si aggiungono quelle strettamente compositive e formali. È quanto si registra nelle molte versioni del poema miniate tra quarto e quinto decennio del Trecento da Pacino di Bonaguida, cui da tempo sono state riconosciute le illustrazioni del Trivulziano 1077³⁹.

Pacino fu attivo a Firenze dai primi anni del XIV secolo al 1347 circa come pittore e miniatore; contemporaneo quindi del Maestro delle Effigi Domenicane, non fu meno fecondo di lui ma incarnò ideali divergenti, pur sopravvivendo opere eseguite dai due artisti in collaborazione⁴⁰.

37. Il manoscritto si può sfogliare integralmente grazie alla riproduzione digitale disponibile in rete all'indirizzo:

<<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Tri.v.+1077,+piatto+anteriore>.

38. Cfr. per le iconografie maggiormente divulgate in questo contesto: R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century VI. Close Following of the St. Cecilia Master*, New York, The Institute of Fine Arts-New York University, 1956, p. 244.

39. *Ibid.*, p. 261 e Pl. LXXIIId; C. SANTORO, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano, 1958, p. 72 nr. 75; *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana. Catalogo*, a cura di C. Santoro, Milano, Biblioteca Trivulziana, 1965, pp. 263-264 nr. 398; A. LABRIOLA, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit. n. 26, pp. 841-843, a p. 842.

40. Della folta bibliografia dedicata a Pacino mi limito a menzionare: M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century IX. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze, Giunti Barbèra, 1984, pp. 48-53; L.B.

I codici della *Commedia* che si riescono ad attribuire a Pacino sono ventisei, un dato che lo qualifica in assoluto come il massimo esponente in questo settore, anche se non si tratta di un *corpus* interamente autografo⁴¹. Molte redazioni di qualità ambigua sembrano spettare a collaboratori, essendo questa la prassi verosimilmente seguita da Pacino nel coordinare la propria bottega. Le tre iniziali del Trivulziano 1077 sono state agilmente messe a confronto dalla critica con altre similari, isolate nel folto catalogo dantesco di Pacino ed *entourage*. Tra i codici citati troviamo: il manoscritto AC XIII 41 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, che ha però una decorazione dall'impronta maggiormente naturalistica⁴², il Riccardiano 1010 (Firenze, Biblioteca Medicea Riccardiana)⁴³, il manoscritto It Z 51 (=4777) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e il Dante II I 32 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁴⁴. Tutti manoscritti che è difficile datare, se non con grande approssimazione, per l'assenza di punti di riferimento inequivocabili e per la marcata uniformità estetica tipica di questi volumi. Dove tuttavia lo stile delle miniature appare ancora arcaizzante e tendente a un'equilibrata sintesi espressiva si sarebbe tentati di suggerire una prudente datazione tra il 1325 e il 1335, dove invece le scene includono osservazioni più vivide, con un disegno ricercato e i fregi

KANTER, *Pacino di Bonaguida*, in *Painting and Illumination*, cit. n. 26, pp. 44-45, 46-55 (schede di L.B. KANTER e di B. DRAKE BOEHM), pp. 58-80 (schede di B. DRAKE BOEHM); C. SCIACCA, *Pacino di Bonaguida and his Workshop*, in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 6, pp. 285-303; F. PASUT, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014 (la scheda è disponibile anche online all'indirizzo <<http://www.treccani.it/enciclopedia/pacino-di-bonaguida>>). Per le collaborazioni tra Pacino e il Maestro delle Effigi Domenicane, cfr. infine EAD., *La Bibbia Trivulziana di Pacino di Bonaguida. La decorazione miniata del codice Trivulziano 2139: una impresa di équipe*, «Libri&Documenti», 39 (2013), pp. 27-50, particolarmente pp. 35-50.

41. Recenti bilanci in: EAD., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. n. 14, pp. 41-50; EAD., *Florentine Illuminations*, cit. n. 13, *passim*.

42. *Miniature a Brera, 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private* (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana, 11 febbraio – 23 aprile 1997), a cura di M. Boskovits, con G. Valagussa e M. Bollati, Milano, Motta, 1997, pp. 190-193, nr. 28, a p. 193 (scheda di L.P. GNACCOLINI).

43. OFFNER, *Close Following of the St. Cecilia Master*, cit. n. 38, p. 259.

44. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. n. 14, p. 49.

possiedono ricchezza ornamentale e cromatica si sarebbe tentati di legare la cronologia al decennio successivo.

In quest'ottica il Trivulziano 1077 sembra trovarsi sul discriminio tra le due fasi. Le bordure decorative presentano uno sviluppo rigido, elementare, sono composte da strette e lunghe foglie, che si distendono lungo un asse; la tavolozza dei colori è armonizzata su poche e delicate tinte. Le tre iniziali miniate includono personaggi posti in primo piano, contro ambientazioni sommarie e suggerite da pochi riferimenti; non vi è un'attenzione per circostanziare le descrizioni, restando indefiniti i particolari. Tutta la tensione del dettato dantesco viene smorzata, attraverso figure graziose e immediate: Virgilio che esorta Dante e lo afferra spontaneamente per la mano (c. 1r), Beatrice che mostra una candida perentorietà nei confronti del poeta supplice (c. 61r).

L'intelligenza del linguaggio pittorico di Pacino di Bonaguida è in siffatte scelte, che mettono a proprio agio il lettore, lo incuriosiscono, lo dilettano: seppure agli antipodi rispetto all'approccio intellettuale incarnato dal Maestro delle Effigi Domenicane, la formula pacinesca fu comunque fortunata all'epoca e costituì l'altra faccia della medaglia della riflessione sull'impegnativo poema di Dante condotta dagli artisti fiorentini del secondo quarto del Trecento.

FRANCESCA PASUT

Associazione del Corpus of Florentine Painting, Firenze
francescarosa.pasut@mkgandhi.gov.it

Pubblicato in:

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio>
(ultimo aggiornamento 15 dicembre 2015).