

Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo.

Convegno internazionale organizzato dalla rivista “Dante e l’Arte”

Universitat Autònoma de Barcelona

Museu Nacional d’Art de Catalunya, 20-22 maggio 2015

Rosa Affatato

Universidad Complutense de Madrid, Asociación Complutense de Dantología

rosaffatato@gmail.com



È ancora possibile trovare nuovi spunti di lettura e interpretazione in un’opera come la *Divina Commedia*, scritta quasi 700 anni fa? A questo interrogativo cercano di rispondere le molte iniziative che in questo 2015, 750° anniversario della nascita del Sommo Poeta, portano all’attenzione del pubblico di ricercatori, appassionati e semplici lettori il capolavoro che la *Divina Commedia* rappresenta ormai da sette secoli. Ci hanno provato anche gli studiosi della rivista “Dante e l’Arte” i quali, in collaborazione con l’Universitat Autònoma de Barcelona, il Museu d’Art Nacional de Catalunya, Villa I Tatti, l’Institut d’Estudis Medievals e l’Istituto Italiano di Cultura di Barcellona hanno promosso una serie di convegni, il primo dei quali, “Dante visualizzato - Le carte ridenti I: XIV secolo” si è svolto a Barcellona dal 20 al 22 maggio 2015, avendo come asse portante la ricerca sui più importanti manoscritti illustrati del ‘300 e la ricezione artistica della *Commedia* a partire dal XIV secolo.

Precedute da sessioni propedeutiche per studenti svoltesi all’Universitat Autònoma, poi nella sede prestigiosa e spettacolare della Reial Acadèmia de Bones Lletres, ma anche nelle sale del bellissimo Museu Nacional d’Art de Catalunya, in una cornice artistica e culturale d’eccellenza come è la città di Barcellona, i tre giorni di convegno sono sfilati velocemente tra le diverse e interessanti relazioni, a cominciare da quella di apertura di Marcello Ciccuto, *Dante e le parole illuminate. Percorsi recenti di lettura e di critica* nella quale è stato evidenziato come il rapporto tra il testo e sua percezione estetica attraverso le miniature si determina come un vero e proprio commento figurato, a cominciare dal Dante Poggiali (Palatino 313) nel quale emerge un canone, una tendenza a fissare alcune idee-immagini che diventerà poi comune e che farà emergere individualità importanti come quella del Maestro del Biadaio-lo. L’immagine come commento fornirà inoltre una spinta all’ampliamento delle illustrazioni anche grazie alla diffusione dei commenti alla *Commedia*, fino ad arrivare a svincolarsi dal testo di partenza come succede nel codice

Filippino napoletano, che dimostra di aver raggiunto una vera autonomia espressiva e rappresentativa.

La relazione di Marco Veglia, *Vedere la Commedia. La poesia di Dante fra storia e politica delle immagini* è partita da quello che era stato un vero e proprio cambio di *status* delle immagini al tempo di Dante, quando insieme con l'ascesa della classe mercantile e a partire da Giotto la rappresentazione del sacro subisce una “rivoluzione visionaria” e l'immagine diventa un ente dotato di vita propria, un *signum* anche nella letteratura. Dal Duecento con Francesco d'Assisi si propone l'immagine del creato come figura del creatore ma senza sostituirsi ad esso; nel Trecento Dante invece approda, attraverso la figura di Beatrice-Medusa nel XXXII del *Purgatorio*, all'allegoria del visibile parlare, dove la dinamica dello sguardo appare rinnovata a mano a mano che Dante si purifica, attingendo alla salvezza attraverso la parola come icona-velo che senza esserne simbolo ne è direttamente la sostituzione.

Sandro Bertelli, nella relazione sulle *Tipologie librarie nella Commedia primo-trecentesca* ha spiegato come, parallelamente con la diffusione della *Commedia* nel Trecento, si è evoluto anche il gusto della committenza per quanto riguarda i codici e le miniature. Si va dall'Ashburniano, il primo testimone integro del poema, risalente al 1334, con una decorazione sobria, ai codici che nei dieci anni successivi vedono una decorazione via via più articolata, con miniature e decorazioni lungo i margini e la presenza del commento, mostrando come l'approccio al poema in poco tempo sia andato cambiando anche nelle tipologie librarie volute, ricercate e realizzate da copisti e committenti. Non solo; ma come ha evidenziato Alessandra Forte nella sua relazione su *Errori in miniatura: per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01*, grazie, per esempio, a errori iconografici riscontrati in due codici vicinissimi nell'aspetto ma lontani nei tempi di realizzazione si può arrivare a una ricostruzione delle tappe di trasmissione e di copia del testo, oltre a definire non tanto una dipendenza dei testimoni tra di loro, ma bensì ricondurli a un probabile antografo e modello comune.

Laura Pasquini in *L'apparato illustrativo del Ms. Holkham, misc. 48, della Bodleian Library* ha rilevato, attraverso la dettagliata analisi dell'apparato iconografico del manoscritto Holkham 514, come i disegni in esso presenti non lascino spazio all'immaginazione, componendosi anzi in un vero e proprio *storyboard* di andamento filmico che –anche se limitato al senso letterale-identifica attraverso il linguaggio figurativo il percorso del manoscritto dalla Toscana all'Umbria e alle Marche fino ad approdare a Napoli, alla corte di Roberto d'Angiò, dove verrà probabilmente arricchito da elementi figurativi dettati dal contesto culturale e scientifico della corte angioina, o anche provenienti dai pellegrinaggi nel sud Italia, come la rappresentazione della Trinità con tre facce che si ritrova nel santuario di san Michele del monte Gargano.

I disegni a fondo pagina formano un racconto completo e dettagliato di ogni particolare descritto dal poema ma proprio per voler il più possibile rispecchiare il testo scritto ne illustra in modo particolareggiato solo il senso letterale, evitando gli elementi estranei alla narrazione vera e propria.

La Napoli degli Angiò ha costituito l'ambito geografico di riferimento anche per la relazione di Andrea Mazzucchi, *Illustrare e commentare la Commedia nella Napoli angioina*. Soffermandosi sui codici della Pierpont Morgan Library di New York e su quello Filippino napoletano spiega come il primo codice, con il commento di Andrea Lancia, sia passato anche per Napoli, come testimoniano le glosse interlineari in volgare napoletano e le illustrazioni successive alla scrittura del testo anch'esse riconducibili all'area napoletana. Mazzucchi ha identificato inoltre alcune suggestive attestazioni di termini del volgare napoletano utilizzate ancora oggi, così come l'opera di miniatori napoletani nell'altro codice oggetto dell'intervento, il Filippino, che presenta miniature con didascalie, cioè commentate come se si trattasse di un testo, caratteristica tutta napoletana.

L'interessante relazione di Francesca Pasut *I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni* ha spiegato dettagliatamente come negli anni Trenta-Quaranta del Trecento la presenza di circa 40 manoscritti miniati denoti un contesto culturale relativo alla *Commedia* già ben strutturato in area fiorentina e una articolata coralità tra copistie miniatori. La miniatura consente infatti un approccio facilitato al poema, anche se in tali codici l'interpretazione è didascalica e non allegorica, rispondendo alle esigenze di un mercato vario la cui committenza è diversificata, in quanto i destinatari di tali codici costituivano probabilmente un pubblico interessato a una produzione non *ad personam* ma addirittura in serie. La differenziazione nelle immagini risponde invece a criteri cronologici, in quanto una maggiore rigidità decorativa corrisponde a codici più arcaici mentre miniature più dettagliate costituiscono una sorta di esegesi del poema in immagini relativa ai codici più recenti, oltre a mostrare la personalità dei miniatori fiorentini.

Nella comunicazione di Barbara Stoltz, *Le strategie narrative e il commento figurativo nei Codici trecenteschi della Commedia di Dante: Strozzi 152/Holkham 48 e Additional 19587* la studiosa ha evidenziato come gli elementi presentati nell'iconografia di questi tre codici della *Commedia* non siano sempre scelti a commento del testo, ma anzi a volte si contrappongano a esso in modo ironico e giocoso, pur costituendone comunque una chiave di lettura. Tali immagini propongono a volte in modo metapoetico un coinvolgimento del lettore, come per esempio nell'immagine del codice Strozzi con Virgilio e Dante che entrano nella porta dell'Inferno rappresentata sull'estremo lato destro della pagina, quasi invitando il lettore a "entrare" attraverso quella porta,

cioè la pagina, nella finzione del racconto. I tre manoscritti cercano insomma, come ha sottolineato Stoltz, di condurre il lettore attraverso le immagini ai contenuti specifici di una lettura interpretativa e non letterale.

La relazione di Marco Cursi, *Carte che ridono poco. La Commedia in mercantesca* ha messo in luce come i codici della Commedia in scrittura mercantesca, di cui lo studioso individua un *corpus* di 13 testimoni dell'ultimo trentennio del Trecento, pur costituendo un materiale e una tradizione povera per la modestia dei codici, tutti cartacei e di solito non illustrati, siano interessanti per alcuni elementi che ne denotano l'uso nel mondo mercantile, in particolare il Plut. 90 inf. 42, peculiare non solo per la scrittura, ma anche per la presenza di illustrazioni, per il formato che richiama quello dei quaderni mercantili e per la presenza del commento di Graziolo de' Bambaglioli, a dimostrazione che già a fine Trecento Dante era non solo letto dai mercanti colti, ma che costoro avevano interesse a integrarne la lettura con il commento e le illustrazioni le quali a volte riproducevano non tanto il testo dantesco quanto quello del commento.

Giuseppa Zanichelli in *Racconti incrociati: La Divina Commedia ms. Parm. 3285 della Biblioteca Palatina di Parma* ha chiarito prima di tutto come i canoni epistemologici di interpretazione dell'immagine non rispecchino quelli propri della filologia in quanto le miniature emergono da un rapporto *hic et nunc* con il testo, sono destinate a un pubblico definito e non c'è bisogno di riconoscerne un archetipo. Tali elementi nei codici di lusso come il manoscritto in questione rendono difficile l'individuazione di un committente, pur in presenza di stemmi di casate nobiliari. L'intervento ha mostrato le varianti determinate dalla tradizione della bottega in cui furono realizzate differenziandole da quelle probabilmente suggerite dal committente, evidenziando sia scelte iconiche particolari nei frontespizi di Inferno, Purgatorio e Paradiso sia anche la raffigurazione dei lettori, elementi che probabilmente rimandano a un committente religioso, colto e di alto rango.

Mirko Volpi ha messo perfettamente in luce la *Centralità del manoscritto Riccardiano-Braida* nella sua relazione che porta questo titolo come manoscritto che discostandosi dall'area toscana, in quanto appartiene all'area bolognese, si sia allontanato anche dai canoni linguistici precedenti, in quanto contiene un commento in volgare e non in latino, cioè quello di Iacomo della Lana (1324-28). Il manoscritto Riccardiano-Braida si pone dunque come realizzazione perfetta di un codice della *Commedia* destinato alla cultura universitaria e mostra come gli strumenti della scolastica siano usati dal Lana per la stesura di un'opera progettata e scritta per leggere la *Commedia* come un vero e proprio piano di studi universitario che contiene tutte le materie, e per di più in volgare, dunque destinato a tutti, non solo agli universitari. Anche le miniature sottendono un progetto editoriale ben preciso di aderenza

al commento, raffigurando in una delle lettere incipitarie un uomo in toga, un *magister*, che parla a un gruppo di persone con in mano un libro: la raffigurazione dell'aula universitaria –ma anche forse di Dante come *magister*– sembra collocare nell'ambito bolognese trecentesco la tesi di R. Imbach, cioè il ruolo del *laicus* che nel contesto intellettuale del suo tempo cerca e costruisce una cultura diversa da quella dei *clericis* anche attraverso un testo come la *Divina Commedia* che diventa l'alternativa a quelli sacri.

Anna Pegoretti in *I domenicani leggono Dante: la Commedia Egerton 943 della British Library* ha esaminato il manoscritto più antico completamente illustrato come proveniente dall'area domenicana, grazie alla puntuale ricon siderazione delle diverse componenti in cui, di pari passo con le immagini, anche il commento dell'Anonimo Teologo, egli stesso frate domenicano, gioca un ruolo importante sia nell'aspetto retorico sia in quello morale, mostrandosi insieme con le bellissime immagini quasi una “garanzia” dell'ortodossia di Dante, essendo stata proibita nel 1335 ai Predicatori della Provincia Romana la lettura del poema dantesco.

La relazione di Antonella Ippolito, *Testo ed immagine nel Dante di Altona* (ca. 1360) conservato ad Amburgo ha presentato nel manoscritto, appartenente probabilmente all'area bolognese, la messa in scena delle immagini che ne sottolineano il differente approccio interpretativo, a volte allegorico, come accade per esempio nella rappresentazione del grifone con le ali aperte verso le sfere celesti –allegoria della sua natura divina–, a volte naturalistico, come nei disegni a penna del Purgatorio che illustrano con grande precisione elementi decorativi come fiori e foglie. Il confronto proposto con il codice Chantilly 597 dischiude inoltre a ulteriori risultati nella ricerca sia filologica, per la presenza del commento di Guido da Pisa come complementare alle immagini, sia figurativa per l'uso delle lettere guida a identificare i personaggi in entrambi i codici, pratica non molto diffusa. Così pure lo studio grafico dei disegni a penna all'interno dello stesso *codex Altonensis* potrebbe aprire sicuramente nuove e interessanti prospettive di studio.

Salvatore Sansone ha confrontato nel suo intervento su *Immagini su muro: Purgatorio, X, e Roman de la rose* gli *exempla* di umiltà intagliati sul marmo della prima cornice del canto X del *Purgatorio* nei principali manoscritti trecenteschi (la Vergine, David e l'imperatore Traiano) con i dipinti dei dieci peccati sul muro di cinta del giardino del *Roman de la rose*. Le miniature nei codici analizzati rendono le scene purgatoriali come staccate dal muro, non come bassorilievi. Anzi, l'Egerton rende addirittura a colori l'immagine murale di Traiano, come se la scena si svolgesse dal vivo, sotto gli occhi dello spettatore. La stessa cosa accade infatti nel *Roman de la Rose* in cui i vizi raffigurati sul muro sono personificazioni allegoriche che effettivamente si muovono e parlano, riflettendo rapporti strettissimi sia nella loro rappre-

sentazione sia nella funzione allegorico-morale di purificazione dell'amante che le ha contemplate nel giardino del *Roman* e di Dante che a sua volta le contempla nel *Purgatorio*.

Del codice conservato a Budapest ha parlato Eszter Draskóczy con *Le illustrazioni del Codex Italicus I fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniaturista* spiegandone la probabile provenienza veneziana, il ricco apparato iconografico –si tratta di uno dei primi codici miniati della *Commedia*, risalente al 1345– e la lacunosa storia della sua tradizione. Alcune questioni sono ancora aperte, nonostante gli studi già condotti in Ungheria, come per esempio il ruolo del postillatore rispetto a quello del miniaturista; ma che il primo corrisponda o no al secondo, di quest'ultimo sono messe in luce le personali e peculiari scelte nella rappresentazione dei personaggi come Farinata, rappresentato –ed è l'unica occorrenza– come uno scheletro, gli avari e i prodighi a destra e a sinistra di un tavolo con sopra sassolini o monete, Lucifer con miniature più grandi delle altre per metterne in evidenza il ruolo di “creatore” dell’Inferno oltre che l’enormità fisica rispetto agli altri diavoli.

Marisa Boschi Rotiroti ha presentato una minuziosa analisi dei codici miniati trecenteschi nell'intervento su *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, soffermandosi sui livelli di elementi decorativi e individuandone 5, dal manoscritto con decorazione completamente assente fino a quello con elevata presenza di fregi e miniature. Il rapporto tra livello di decorazione e scrittura è segnato come uno spartiacque dall'Antica Vulgata, prima della quale non si notano varietà nell'uso della scrittura, dopo della quale invece le scritture cambiano. Cambia inoltre la relazione tra l'impaginazione e la tipologia delle raffigurazioni a seconda che i disegni fossero o no previsti nel progetto iniziale del codice, specie in presenza di spazi vuoti successivamente non riempiti. L'evidenziare tali relazioni serve a spiegare l'eventuale presenza di automatismi e modelli unici nella progettazione di un codice, assenti invece nei codici analizzati, mentre si lascia, come già si è visto nelle precedenti relazioni, libertà interpretativa al copista e al minatore.

Il punto di vista storico sulla miniatura è stato sottolineato da Daniele Guernelli, che nell'intervento su *Considerazioni sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)* mostra come il culto dantesco fosse già fiorente nell'ultimo decennio del Trecento in Veneto, periodo al quale appartiene il codice riminese. Jacopo Gradenigo, autore della scrittura dell'*Inferno*, era membro di una importante famiglia veneziana e probabilmente partecipò anche all'illustrazione del codice, secondo quanto afferma nell'acrostico con cui firma il manoscritto e viste le influenze padovane presenti sia nella raffigurazione dell'abbigliamento sia nelle modalità illustrate. Un secondo miniatore avrebbe poi continuato il lavoro semplificando man mano le illustrazioni, mentre anche il commento del *Purgatorio* appartiene a un'altra mano rispetto

a quella del Gradenigo. Molte questioni restano comunque ancora aperte, come il motivo per il quale il Gradenigo non abbia terminato l'opera, o anche quella della datazione del manoscritto, grazie al confronto con altre miniature padovane successive che potrebbero postdatarlo al secondo decennio del Quattrocento.

Ha chiuso i lavori la relazione di Silvia Maddalo, *La corona e la porpora: Dante politico tra Chiesa e Impero in un codice primoquattrocentesco* che ha aperto l'arco temporale al XV secolo con il codice parigino ms. ital. 74 della Bibliothèque Nationale de France come antípico della prossima edizione del Convegno. Maddalo si sofferma sull'illustrazione del canto X dell'*Inferno* in cui dalle arche scoperchiate emergono, oltre a Farinata, la tiara del papa Bonifacio VIII e la testa di Federico II, imperatore scomunicato ma sul cui capo il miniatore ha posto un triregno, a spiegare figurativamente l'idea politica dantesca su Chiesa e Impero. Nel canto X sono presenti infatti i seguaci della cultura epicurea, laica, tra i quali non viene raffigurato Cavalcante forse perché, secondo l'analisi qui condotta, "ebbe a disdegno" anche l'Impero. Siamo in presenza insomma di una "glossa figurata" che illustra la teoria dei due poteri universali che nel '400 interesserà gli umanisti tra cui Piccolomini che verrà poi creato papa.

La presentazione della rivista "Dante e l'Arte" ha piacevolmente interrotto le attività pomeridiane del primo giorno, con la presenza dei direttori Rossend Arqués e Eduard Vilella, la segretaria Helena Aguilà oltre a Juan Miguel Valero e Raffaele Pinto in rappresentanza del Consiglio di redazione e Marcello Ciccuto e Andrea Mazzucchi in rappresentanza del Comitato scientifico. La rivista, edita in formato cartaceo dall'Institut d'Estudis Medievals dell'UAB è composta da una sezione tematica (Dossier) e una miscellanea (Articoli) con l'obiettivo di approfondire gli aspetti figurativi e artistici legati a tematiche dantesche da Dante fino a oggi. Nel 2014 è stata alla sua prima uscita con "Dante e il teatro", mentre nel 2015 è previsto il numero su "Dante e la musica". Il sito web <http://revistes.uab.cat/dea> riporta tutte le informazioni utili alla sua collocazione nel panorama dantesco internazionale, all'invio di contributi, a scadenze e a norme redazionali.

I momenti di dibattito e di scambio di idee hanno aperto tra i convegnisti nuove possibilità di collaborazione e ricerca, proseguite anche durante il momento di convivialità offerto dall'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona che nella persona della direttrice dott.ssa Roberta Ferrazza ha preparato ai convegnisti un rinfresco all'aperto nel bel patio recentemente rinnovato.

Le prospettive di approfondimento e di studio sono quindi ancora molte, specie allargandole alla riflessione intellettuale e politica sulla società nella quale viviamo, alla quale il progetto culturale dantesco, già in fase di realizzazione nel Trecento -come ha individuato Volpi nella raffigurazione del *magi-*

ster laicus nelle miniature del manoscritto braidense - conferma che non solo sul piano ideale ma anche su quello sociale è fondamentale “dare a molti” per avere ancora oggi, in una realtà mondiale sottoposta a imperativi economici generatori di crisi, i risultati intellettuali e sociali che Dante sette secoli fa si aspettava.