

‘Un codice senese’ nella storia delle illustrazioni dantesche: note sulla fortuna critica della *Commedia* Yates Thompson 36

Elisa Orsi

Università di Pisa

e.orsi3@studenti.unipi.it

<https://orcid.org/0000-0003-2967-1046>



Riassunto

Il contributo intende ripercorrere brevemente la ricezione critica del ms. Yates Thompson 36, mostrando le intersezioni tra la storia della fortuna del codice e la storia della fortuna dei manoscritti illustrati della *Commedia* dal Novecento ad oggi. L'analisi dimostra che la parola della *Commedia* di Alfonso V di Aragona coincide, fino alla metà del secolo scorso, con quella di altri manoscritti signorili, come l'Urbinate Latino 365, precocemente valorizzati per il loro interesse storico-artistico. Con l'avvento di una nuova stagione di ricerche, orientata allo studio della valenza esegetica del corredo illustrativo, il destino dello Yates Thompson si riallinea a quello di altri manoscritti, più antichi e “meno celebri”, nel segno di una nuova prospettiva sulla tradizione figurativa dantesca, fondata sulla ricostruzione della storia materiale e culturale del codice.

Parole chiave: Dante; Yates Thompson 36; manoscritti miniati della *Divina Commedia*; Benedetto Croce; Peter Brieger.

Abstract

This paper briefly revisits the reception of the Yates Thompson 36 from the early twentieth Century until today. The essay, focusing on the intersections between the critical history of the codex and that of the illuminated manuscripts of the *Divine Comedy*, points out two main phases. In the first one, the *Commedia Aragonese* is examined mainly on the historical-artistic side and therefore appreciated, such as other luxurious manuscripts of the poem. In the second one, new studies focus on its highly original miniatures and their use as “pictorial commentary”.

Through this perspective, the *Commedia Aragonese* fully joins a more comprehensive history of *Commedia*’s illumination, from the Trecento illuminators to the latest manuscripts.

Keywords: Dante; Yates Thompson 36; Illuminated Manuscripts of the *Divine Comedy*; Benedetto Croce; Peter Brieger.

I. INTRODUZIONE

Among the literary texts, Dante's *Divine Comedy* enjoyed a special popularity, yet in spite of this, the decoration of many exemplars of this book is only of mediocre quality. (Aeschlimann & D'Ancona, 1969, p. 28)

Quella del ms. Yates Thompson 36 della British Library di Londra è senz'altro una storia critica *sui generis*. Il codice, cioè – in quanto esemplare di pregio destinato ad arricchire la biblioteca di Alfonso V d'Aragona – non condivide le vicissitudini comuni invece alla maggior parte dei manoscritti illustrati del poema,¹ la cui fama di mediocrità, perdurata per buona parte del Novecento, fa capo alle osservazioni avanzate da Ludwig Volkmann nel suo *Iconografia dantesca* (1898).

D'altra parte, la peculiare vicenda di questo codice offre l'opportunità di ripercorrere brevemente gli studi dell'ultimo secolo sui manoscritti miniati della *Commedia*, individuando l'apporto che le indagini sul codice hanno dato, più in generale, agli sviluppi delle ricerche nel campo dell'iconografia dantesca. Il ms. Yates Thompson 36, infatti, è a suo modo un protagonista di questa storia: il corredo illustrativo, precocemente indagato per la sua rilevanza storico-artistica, è stato oggetto del primo saggio interamente dedicato a una *Commedia* miniata (Pope-Hennessy, 1947a) e ampiamente analizzato negli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (1969), opera di fondamentale importanza per comprendere l'orientamento attuale degli studi sulle antiche illustrazioni dantesche.

Obiettivo di questo contributo, perciò, è tentare di mettere in luce l'intreccio tra due storie: quella della letteratura critica sullo Yates Thompson 36 e quella degli studi sui manoscritti miniati danteschi, dal seminale saggio di Volkmann fino al recente commentario curato da Milvia Bollati (2006b), passando per i saggi di John Pope-Hennessy (1947a, 1993) e di Peter Brieger e Millard Meiss (1969), tracciando così un possibile percorso critico attraverso l'ultimo secolo di studi sulle prime traduzioni visive della *Commedia*.

I. Insieme al cosiddetto Dante Parigi-Imola – diviso tra il ms. It. 2017 della Bibliothèque Nationale de France e il ms. 76 della Biblioteca Comunale di Imola – e al ms. Urbinate Latino 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana, il codice appartiene al ristretto gruppo di manoscritti quattrocenteschi realizzati per biblioteche signorili. Si veda Battaglia Ricci, 2018, pp. 85-106.

2. ALLE SOGLIE DEL NOVECENTO: IPOTESI SU UNA FORTUNA PRECOCE

Nonostante lo Yates Thompson 36 non rientri tra i codici analizzati nello studio di Volkmann,² i criteri di valutazione e classificazione adottati dallo studioso tedesco – considerata la lunga fortuna della sua *Iconografia dantesca* – possono rendere ragione della precoce fortuna critica del manoscritto, apprezzato e studiato sin dagli inizi del Novecento.

Al di là delle indubbi qualità estetiche del manufatto, un primo elemento decisivo può essere individuato nell'intervento, nel corredo illustrativo, di due vere e proprie "individualità artistiche", se non chiaramente identificabili – come nel caso del *Paradiso*, presto ascritto a Giovanni di Paolo – quan- to meno ritenute stilisticamente riconoscibili.³ Volkmann, infatti, tendeva a censurare la presenza di autorialità "deboli" e, in riferimento agli illustratori trecenteschi, scriveva: "di nessuno di questi lavori conosciamo il nome dell'autore, tanto emergeva il Poeta in confronto al miniatore, fino a che nel grande movimento del rinascimento l'artista seppe conquistarsi il posto dovutogli di buon diritto" (Volkmann, 1898, p. 10).

La propensione a contrapporre la spiccatamente poetica di Dante al tendenziale anonimato stilistico e anagrafico dei miniatori – tratto caratteristico degli studi sui codici danteschi fin oltre gli anni Cinquanta del Novecento –⁴ in Volkmann determina una generale predilezione per le illustrazioni

2. Probabilmente perché a questa altezza cronologica il codice faceva ancora parte della collezione del bibliofilo Henry Yates Thompson. I codici della collezione, tuttavia, erano già noti agli studiosi grazie alla serie di cataloghi pubblicati a cura dello stesso Yates Thompson e ai volumi contenenti le loro riproduzioni: il settimo, datato 1918, contiene una scheda dedicata proprio alla *Commedia Aragonesa* (Yates Thompson, 1918, pp. 19-24). Per la storia del manoscritto cfr. anche Kidd, 2006, pp. 147-148.
3. Già agli inizi del Novecento Charles Fairfax Murray e Roger Fry (1905, p. 312) attribuiscono il *Paradiso* a Giovanni di Paolo, mentre Berenson (1909, p. 177) fa il nome del pittore senese per l'intero codice. L'identità dell'illustratore delle prime due cantiche (oltre che dell'iniziale del *Paradiso*) è stata e continua ad essere oggetto di discussione. Dopo un'iniziale "pista fiorentina", le indagini si sono orientate verso il profilo di un artista senese. I nomi chiamati in causa sono molti: il Vecchietta (Pope-Hennessy, 1947a), Priamo della Quercia (Meiss, 1969), Nicola di Ulisse da Siena (Chelazzi Dini, 1977), da ultimo un Maestro della Commedia Yates Thompson non identificabile con nessuno degli artisti nominati (Bollati, 2006a). Per una disamina approfondita della questione attributiva si veda oggi Bollati, 2006a, pp. 67-88.
4. Questa interpretazione deriva dalla contrapposizione tra arti maggiori e minori, tanto più enfatizzata in un contesto che oppone un'arte "minima", la miniatura, a un celebratissimo caposaldo della letteratura mondiale come la *Divina Commedia*. Non potendo approfondire la questione in questa sede, ci limitiamo a ricordare che, se, da una parte la scuola Viennese di Storia dell'arte, già dagli inizi del Novecento, propone una decisa valorizzazione delle arti tradizionalmente classificate come minori, in Italia la posizione di Benedetto Croce – che pure sembra propendere per una sostanziale indistinzione tra le arti – assume connotati più ambigui. Dopo le aperture dell'*Estetica* del 1908, Croce proporrà progressivamente un paradigma che tende alla svalutazione dei prodotti artistici a qualsiasi titolo didascalici (cfr. Bologna, 2009, pp. 255-263).

più tarde, ma avalla anche l'idea che il gran numero di corredi incompleti sia da addebitarsi a un difetto di pensiero e sentimento tipico dei “piccoli artisti”:

Benché anche artisti di gran conto non abbiano disdegnato di fare anche i miniatori, pure a pochi miniatori è riuscito di compiere veramente questa opera gigantesca e soltanto ai più grandi sorrisse la sorte di poter rappresentare degnamente le figure del Poeta. La quantità di piccoli artisti che si accinsero all'opera, naufragò spesso miseramente. Le prime due parti, l'*Inferno* ed il *Purgatorio*, contengono tante scene piene di vita drammatica, tanta azione che anche artisti di minor vaglia poterono ispirarsi a rappresentazioni caratteristiche. Nel *Paradiso* però ove invece dell'azione emerge il pensiero ed il sentimento, ai più la forza creatrice venne meno (Volkmann, 1898, p.10).

In quest'ottica, il fatto che lo Yates Thompson rechi una recensione miniata dell'intero poema accresce il prestigio del codice, che oltretutto vanta, in controtendenza rispetto alla gran parte dei manoscritti miniati della *Commedia*, una più ampia trattazione proprio dell'ultima cantica.⁵ Un altro aspetto del codice che – immaginiamo – Volkmann avrebbe facilmente valorizzato è l'esibizione di erudizione che, pur con le dovute differenze, caratterizza l'intero programma figurativo:⁶ un tratto coerente con la costruzione di un'immagine simbolica di Alfonso il Magnanimo come principe-umanista (Toscano, 2006, p. 25).

Più in generale, possiamo dire che ogni traccia di “classicismo”⁷ stilistico o tematico individuata nelle illustrazioni del poema rappresenta per i primi studiosi di iconografia dantesca un elemento determinante per la valorizzazione dei manoscritti.⁸ Si legga in proposito quanto osserva Volkmann per il più tardo Urbinate 365:

5. Le miniature che occupano la parte inferiore sono 37 per l'*Inferno*, 11 per il *Purgatorio* e 62 per il *Paradiso*.
6. E utile ricordare che Alfonso di Aragona sembra manifestare una preferenza per lo stile tardogotico (Molina Figueras, 2019, pp. 66-67), a smentire l'associazione banalizzante tra umanesimo e classicismo, ancora valida, però, per i critici che operavano agli inizi del secolo scorso.
7. In questo senso può essere letta anche la predilezione di Volkmann (1898, pp. 12-13) per il disegno rispetto alla miniatura vera e propria.
8. Un'eccezione illustre è quella di Bernard Berenson, che nel suo *Dante's Visual Images* valorizza le proposte figurative dei primi illustratori della *Commedia* in ragione della loro prossimità cronologica alla stesura del poema. Scrive Berenson in riferimento al Dante Poggiali: “Tra i codici del XIV secolo il più illustre è un manoscritto che si trova alla Nazionale di Firenze, datato circa al 1333. Qui Minòs, Pluto e Cerbero sono rappresentati non come ce li immaginiamo noi che siamo cresciuti con il *Classical Dictionary* di Smith, ma come creature con zoccoli, artigli e corna, e occhi fiammeggianti, come Dante probabilmente se li raffigurava nella mente.” (Berenson, 1901, p. 18). Traduzione mia. Battaglia Ricci (2018, p. 85) segnala come i codici danteschi destinati alle biblioteche signorili siano “radicati in una cultura umanistica e classicheggiante sorda, se non decisamente ostile, alle originali motivazioni culturali e spirituali di chi la *Commedia* compose [...] e attenta, sostanzialmente, alla sola lettera del testo, magari anche, come nel caso del ms. Yates Thompson, alle più raffinate costruzioni teoriche e allusioni culturali dell'Alighieri”.

I personaggi antichi sono [...] rappresentati con cognizione evidente della mitologia antica, mentre presso ad altri si osservano ancora a lungo le reminiscenze delle fantasticerie medievali. I nocchieri dell'averno Caronte e Flegiàs non sono diavoli, ma vecchi dalla barba canuta, i Centauri bene rappresentati, Cerbero non un demone fantastico, ma un cane tricipite, accuratamente dipinto, ritto fra i corpi dei dannati rappresentati in uno scorcio mirabile (Volkmann, 1898, p. 31).

Se, per parte sua, il Maestro della *Commedia* Yates Thompson non sembra immune alle “fantasticerie medievali” di cui parlava Volkmann – come dimostra la rappresentazione di Flegiàs (f. 14r), più vicina a quella del Palatino 313 che non a quella dell’Urbinate –⁹ la resa di Caronte è fedele al dettato dantesco nel presentarci il nocchiero infernale con le fattezze di un anziano canuto, concedendo al gusto per il demoniaco soltanto quegli “occhi di bragia” già ammessi dal testo (Azzetta, 2006, p. 15). Per quanto concerne il *Paradiso* miniato da Giovanni di Paolo, è stato ampiamente notato un attento sviluppo degli spunti mitologici della cantica (Chastel, 1964, p. 120; Brieger, 1969, p. 110; Pope-Hennessy, 1993, p. 35 e ss.). Nella vignetta a corredo dell’*incipit* di *Pd* I (f. 129r), ad esempio, l’invocazione ad Apollo è messa in scena con dovizia di particolari colti. Qui la divinità, vestita di un’armatura scintillante, porge a Dante due corone di alloro, mentre schiaccia col piede un corvo, alludendo, col gesto, all’episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui Apollo, per punire l’uccello della sua loquacità, ne trasforma il colore del piumaggio da bianco in nero.¹⁰ Sulla scia di Volkmann, il rapporto “filologicamente consapevole” con il classico per antonomasia, l’antico, resterà a lungo indice sicuro di una personalità artistica matura e perciò finalmente capace di dialogare col ‘nuovo classico’ che è la *Commedia*.¹¹

Tuttavia, per comprendere l’insistita ricerca da parte degli studiosi di un’individualità artistica degna di competere col Dante della *Commedia* non è sufficiente guardare al solo Volkmann, ma dobbiamo rivolgerci, seppur brevemente, al contesto che accoglie il suo studio e cioè allo stato degli studi storico-artistici e letterari agli inizi del Novecento. In questi anni, in Italia, è in atto un processo di affermazione della Storia dell’arte come disciplina autonoma prima e di parificazione dello studio della miniatura a quello delle

9. Si rimanda al repertorio di immagini in Brieger, Meiss & Singleton, 1969, pp. 116-125. Come osserva Alessandra Forte “gli elementi adottati per la raffigurazione di Flegiàs sono [...] presi in prestito dalla figura di Caronte e, se Caronte nella maggior parte delle illustrazioni è trasformato in un essere demoniaco, la visualizzazione di Flegiàs passa, sulla sua scia, per l’iconografia medievale del diavolo” (Forte, 2018, p. 6). Allo stesso contributo si rinvia per un approfondimento sulla costruzione dei personaggi di Caronte e Flegiàs.

10. Per la descrizione della scena si vedano Petoletti, 2006, pp. 83-84 e Battaglia Ricci, 2018, p. 90.

11. Come utile confronto si rimanda alle osservazioni di Battaglia Ricci (2008, pp. 189-198) sulla fortuna del Dante Urbinate.

arti maggiori poi.¹² Tale processo non è privo di complessità: il panorama critico italiano, toccato dalle novità provenienti dalla Scuola viennese di Storia dell'arte, è parimenti a lungo influenzato dal pensiero di Benedetto Croce.¹³

Croce si dimostrava tanto netto nel riconoscere alla pura intuizione artistica¹⁴ una primazia assoluta – tale da invalidare qualunque tipo di classificazione fra le arti –¹⁵ quanto determinato nel distinguerla dalla sua realizzazione tecnica, determinando in questo modo una svalutazione, diretta o indiretta, di tutti gli elementi di un'opera a vario titolo didascalici, nonché dei processi di realizzazione della stessa.¹⁶

nel processo della produzione artistica non entra mai nessun elemento pratico o tecnico che si voglia dire: la spontaneità fantastica regna senza rivali dall'inizio alla fine di quel processo; il concetto di tecnica è affatto estraneo così all'Estetica pura come alla vera e propria critica d'arte. Questa è altresì la ragione profonda dell'antica distinzione (per quanto poi grossolanamente eseguita nei particolari) tra arti liberali e arti meccaniche. La tecnica (secondo che s'intenda questa parola) succederà al processo artistico già compiuto per fissare materialmente il ricordo della visione artistica, o precederà come un dato della creazione artistica; ma nel processo artistico propriamente detto non riesce a penetrare: al modo stesso che un coltello, per affilato e acuminato che sia, non può penetrare nella catena di un sillogismo, cioè in un atto spirituale (Croce, 1934, p. 95).

12. Cfr. Agosti, 1996, pp. 161-186.

13. Nei primi anni del Novecento, il panorama critico italiano è popolato di studiosi dalla formazione “eccentrica” e dal percorso intellettuale complesso e stratificato: nati storici della letteratura, “perfezionati” storici dell'arte, approdati alle arti minori, infine, grazie agli stimoli provenienti dagli studi di Riegl e di Croce, accomunati dal rifiuto di una lettura progressiva delle forme dell'arte. Esemplare, in questo senso, è il profilo intellettuale di Pietro Toesca, per cui si rimanda alle osservazioni di Enrico Castelnuovo (1966) e Monica Aldi (1997, pp. 161-167).

14. Da notare che il concetto di pura intuizione funziona per Croce anche da correttivo agli eccessi della critica romantica. Scrive Croce (1921, p. 82): “la liricità, di cui parliamo, non è un genere di poesia, ma è la poesia stessa, e anzi ogni opera d'arte pittorica, plastica, architettonica, musicale o altrimenti che si chiami. Né essa ha nulla da vedere con l'efflusso immediato del sentire e, nel caso di Dante, con la documentazione che (come da altri si è asserto o cercato di provare) egli sarebbe venuto offrendo, mercé il poema, della sua ‘subiettività’, ossia del carattere suo realistico, della sua persona pratica. Quel concetto vuol veramente risolvere le antitesi che travagliavano l'estetica idealistica e romantica, la quale cercava a ragione una materia per l'arte, ma finiva col riporla in una realtà esterna e in una nuova sorta d’“imitazione della natura”, e a ragione cercava una forma teoretica, ma finiva col riporla in una simbolica ossia nel rivestimento sensibile di un concetto speculativo, pensato o semipensato. E si argomenta di risolverle col concepire come materia il pratico sentire e come forma l'elevazione del sentimento a intuizione, ossia a problema teoretico, che l'arte pone insieme e risolve, creando l'immagine”.

15. Cfr. Croce, 1934, pp. 82-84.

16. Per le implicazioni del pensiero di Croce sugli studi relativi alle arti meccaniche si rimanda alla sintesi di Ferdinando Bologna (2009, pp. 264-265).

In questo senso possiamo leggere anche la celebre distinzione di Croce tra poesia e struttura all'interno della *Commedia* e, specularmente, quella tra interpretazione poetica e interpretazione allotria al poema:

E veramente in qualsiasi poeta e opera di poesia è dato rintracciare, più o meno copiosi e con risalto maggiore o minore, concetti scientifici e filosofici, tendenze e fini pratici, e anche intenzioni e riferimenti riposti, presentati sotto velo trasparente o adombrati in modo misterioso come ben chiusi nella mente dell'autore. Perciò di ogni poeta, che è sempre insieme uomo intero, e di ogni poesia, che è insieme un volume o un discorso e lega molte cose squadernate, è dato compiere, oltre l'interpretazione poetica, una varia interpretazione filosofica e pratica, che, sotto l'aspetto da cui guardiamo, possiamo chiamare "allotria". E si badi bene che l'una non sta con l'altra nel rapporto che di solito fallacemente si formula come d'interpretazione "estetica" e d'interpretazione "storica", perché in effetto tutte e due sono, e non possono non essere "storiche", la prima di storia della poesia e la seconda di altra e varia storia (Croce, 1921, p. 10).

Dobbiamo immaginare, perciò, che la predilezione degli studiosi di inizio Novecento per i codici più tardi – dove miniatore e miniature sembrano progressivamente guadagnare in "libertà" e "dimensioni artistiche" – trovi continuità grazie a un gusto e a un panorama critico influenzati dall'impostazione dicotomica crociana, che attribuisce di fatto vera dignità artistica soltanto alle illustrazioni ritenute capaci di partecipare intimamente dell'intuizione del poeta.¹⁷ Si leggano, a questo proposito, le parole di Paolo d'Ancona nella sua introduzione all'edizione illustrata della *Commedia*, curata insieme a Nicola Zingarelli:

Se pensiamo alla infinita varietà di quel particolare mondo creato dal Poeta nella *Commedia*, alla sua mobilità, alla sua profondità, dobbiamo giungere alla conclusione che è ben difficile interpretare Dante figurativamente, e che ha ragione un acuto, moderno cultore di studi danteschi, Ludovico

17. A questo proposito, vale la pena di ricordare le parole di Croce (1934, pp. 162-163) sulle *Illustrazioni grafiche di opere poetiche*: "Il poeta ha liberato quei tratti dai tanti altri, che gli presentava la realtà: ha concentrato sopra di essi tutta l'attenzione. Il lettore sogna quel riso, quella mano, quegli occhi, sogna quell'erba su cui è sdraiata la bella donna; e tutto l'altro resta, e deve restare per lui, indeterminato. Soprattutto l'illustratore; e sulla pagina medesima in cui si leggono quei versi, lo costringe a guardare una Lalage, una Laura, un'Armida, una Silvia, determinate in ogni particolare: grasse o magre, lunghe o piccine, con tale o con tal altro naso, con tale o con tal altra bocca, tale o tal altra acconciatura di capelli, in tale o tal altro abbigliamento. Ma se proprio tutte queste cose il poeta ha volto dimenticare o gettare nello sfondo! Si origina così un dualismo tra l'opera del poeta e quella del disegnatore, ciascuna recando ombra e fastidio all'altra. [...] Ma appunto perché le illustrazioni grafiche ripugnano esteticamente solo in quanto introducono un dualismo, non s'intende pronunziare di essere una condanna assoluta. Quando tra illustrazione e testo non c'è dualismo, e l'una e l'altra nascono da un medesimo stato di spirito, e sono prodotti di un'unica persona o di due che si sono identificate nella collaborazione all'opera comune, l'opera dell'illustratore non desta ripugnanza alcuna".

Volkmann, quando afferma che l'unica vera illustrazione nella *Commedia* è e rimarrà quella di un artefice il quale riesca talmente ad immedesimarsi con la sostanza artistica del poema, da saperci rendere nell'arte sua, con tutto il vigore della sua personalità, ciò ch'egli ha afferrato col proprio intelletto, vissuto nella propria anima (D'Ancona, 1934, p. xxiii).

3. A SIENESE CODEX OF THE DIVINE COMEDY

Nonostante la generale svalutazione estetica della prima tradizione figurativa del poema, già a partire dagli anni Venti – favoriti dal clima del centenario del 1921 – iniziano a comparire studi mirati, intesi a ricostruire contesto storico e culturale dei manoscritti danteschi,¹⁸ sulla scia di un inedito interesse per la storia della miniatura, ma anche di approfonditi scavi documentari. Intorno agli anni Quaranta e Cinquanta, mentre, in Italia, nuovi lavori stimolano un crescente interesse per la fortuna meridionale della *Commedia* – si pensi ai monumentali volumi *in folio* dedicati, da Tammaro de Marinis (1947),¹⁹ alla ricostruzione della biblioteca napoletana degli Aragona – nel Regno Unito, le indagini dello storico dell'arte John Pope-Hennessy si focalizzano proprio sulla *Commedia* Yates Thompson.

Come osserva Pope-Hennessy (1947a, p. 7) nell'introduzione alla monografia dedicata al manoscritto (*A Sienese Codex of the Divine Comedy*, Oxford, 1947), a quest'altezza cronologica il codice è già ampiamente noto: registrato nel censimento della collezione privata di Henry Yates Thompson (1918, pp. 19-24 e tavv. LXX-LXXIX.), menzionato da Raimond Van Marle, Curt Weigelt e Bernard Berenson, protagonista di una nota di Roger Fry sul *Burlington Magazine*.²⁰ Tuttavia, nel 1941 l'acquisizione del manoscritto da parte del British Museum offre finalmente la possibilità di sviluppare un'indagine approfondita che provi a contestualizzarne l'apparato iconografico non solo in relazione alle tendenze pittoriche del Quattrocento senese,²¹ ma anche nel quadro complessivo dell'antica illustrazione dantesca.²² Nell'analisi iconografica che precede la riproduzione parziale delle miniature, Pope-Hennessy si propone di situare il codice in una prospettiva diacronica di ampio respiro.

18. Tra gli altri ricordiamo il contributo di Lucien Auvray (1921) sul ms. 597 del Musée Condé di Chantilly, quelli di Lina Montalto (1921) e Antonio Bellucci (1921) sul ms. *CF 2 16* della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli e quelli di Ilona Berkovits (1928, 1930) sul Codex Italicus 1 della Biblioteca Universitaria di Budapest.
19. Nel secondo volume dell'opera è censita anche la *Commedia* Yates Thompson (De Marinis, 1947, vol. II, pp. 61-63 e tavv. 81-87).
20. "It occurs in a MS. of the *Divina Commedia* of which the earliest part is in a different, probably a Florentine, hand, but the *Purgatorio* and *Paradiso* are by an artist who may, I think, be identified fairly certainly with Giovanni di Paolo" (Fry, 1905, p. 312).
21. Interesse precipuo di Pope-Hennessy in quegli anni. Cfr. Pope-Hennessy, 1947b.
22. Cfr. Pope Hennessy, 1947a, p. 8.

Si leggano, per esempio, le osservazioni sulla rappresentazione di Virgilio nell'iniziale della prima cantica (f. 1r.):

The Virgil, clad in a deep-pink dress and raising his left hand in exposition, is developed from the sorcerer type common in fourteenth-century codices of the *Commedia* and perpetuated in the fifteenth century as late as the Baldini copperplates of 1481. But his head, with tufts of hair rising from an otherwise bald surface, long grey moustaches and a double beard, follows a model which in the second quarter of the fifteenth century was associated with the poets and philosophers of classical antiquity, and which finds one of many parallels in the Cicero in the initial letter of a Florentine codex in the Laurenziana. Detached from the contemporary world by his loose toga and the absence of a headdress, the Yates-Thompson Virgil could have been regarded about 1440 as an authentic antique type (Pope Hennessy, 1947a, p. 11).²³

Come si vede, l'inquadramento non riguarda soltanto la tradizione dei codici danteschi ma anche quella dei manoscritti recanti testi classici.²⁴ La contestualizzazione tende a un preciso fine attributivo: obiettivo del contributo è in primo luogo proporre un'ipotesi sull'identità dei miniatori responsabili delle tre cantiche, che, per Pope-Hennessy (1947a, p. 17), sono da identificare con Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (*Inferno*, *Purgatorio* e iniziale del *Paradiso*)²⁵ e Giovanni di Paolo²⁶ (*Paradiso*).

Nonostante Pope-Hennessy non dimostri un particolare interesse per il rapporto che intercorre tra il testo del poema e le scelte operate nel corredo illustrativo, non sarà errato affermare che la sua analisi monografica dello Yates Thompson 36 – unita all'accenno di inquadramento nella tradizione iconografica dantesca – è una tappa estremamente utile per comprendere le tendenze degli studi sui manoscritti miniati della *Commedia*. Le ricerche, negli anni a seguire, si muoveranno proprio lungo queste due direttive: da una parte, si inizierà gradualmente a delineare un panorama complessivo delle miniature d'argomento dantesco in un'ottica più propriamente comparativa; dall'altra,

23. Il codice fiorentino cui Pope-Hennessy si riferisce è il ms. Plut. 48.8 conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (nello specifico il rimando è al f. 2r).
24. Sul rapporto tra biblioteche umanistiche e miniatura si veda Salmi, 1956, p. 46.
25. Più tardi Millard Meiss (1969, pp. 70-80) contesterà l'attribuzione di *Inferno* e *Purgatorio* al Vecchietta, proponendo invece il nome di Priamo della Quercia. Pope-Hennessy (1993, pp. 14-17) ribadirà la propria tesi ancora in tempi recenti, in un volume dedicato al *Paradiso* di Giovanni di Paolo.
26. L'attribuzione a Giovanni di Paolo (Fry, 1905), era stata contestata in un primo momento dallo stesso Pope-Hennessy (1938, p. 101) nella sua monografia dedicata al pittore senese, sulla base esclusiva dell'unica riproduzione fornita da Roger Fry. Soltanto il successivo esame diretto del codice, condotto in occasione della stesura di *A Sienese Codex of the Divine Comedy*, aveva convinto Pope-Hennessy (1947a, p. 20) a tornare sui propri passi. Da questo momento in avanti, né l'attribuzione del *Paradiso* a Giovanni di Paolo né l'origine senese del primo maestro saranno più messe in discussione.

si elaboreranno studi mirati dedicati a singoli codici illustri, che culmineranno nelle edizioni facsimilari pubblicate in occasione del centenario del 1965.

4. ALLE ORIGINI DELLA TENDENZA “MONOGRAFICA” E “COMPARATIVA”

Alla luce di quanto osservato finora, il fatto che il volume di Pope-Hennessy, il primo interamente dedicato al corredo illustrativo di un manoscritto della *Commedia*, abbia come protagonisti pittori-miniatori quattrocenteschi – artisti, insomma, che tentano più o meno autorevolmente di instaurare un dialogo con la *Commedia* – non deve stupire: da una parte, la qualità dello Yates Thompson determina un crescente interesse per la sua contestualizzazione storico-artistica, dall'altra la sua eccezionalità lo sottrae alle prime indagini comparative, che, in questo stesso giro di anni, tentano un'organizzazione tipologica della più antica tradizione figurativa del poema.

È significativo, infatti, che il primo esperimento in questo senso – un articolo di Dorothy Hughes Gillerman apparso nel 1959 sull'*Annual Report of Dante Society* – riguardi i *Trecento illustrators²⁷ of the Divine Comedy*. Proprio le questioni proposte dai corredi illustrativi trecenteschi – difficili, a quest'altezza cronologica, non solo da ricondurre alla mano di un miniaturista, ma anche soltanto da collocare geograficamente – sembrano rendere urgente, assai più che per i codici quattrocenteschi, una mappatura globale che provi a indicare possibili rapporti genealogici tra i manoscritti. Il lavoro di Hughes Gillerman, nonostante i numerosi limiti,²⁸ si segnala per un'inedita attenzione al rapporto tra testo e immagini: la studiosa, infatti, oltre a tentare un primo censimento delle scelte figurative operate dagli illustratori, prova a servirsene come guida per orientarsi tra le più antiche illustrazioni dantesche.²⁹

Due anni più tardi, dall'Italia arriva una determinante spinta in direzione di una conoscenza più approfondita dell'intero testimoniale illustrato della *Commedia*. In occasione del primo Congresso nazionale di studi danteschi (1961), Mario Salmi riprende le fila del dibattito sulle miniature della *Commedia* che aveva animato i primi decenni del Novecento, auspicando una nuova stagione di studi che si impegni in un'indagine minuziosa di contesti

27. Parafraso il titolo originale del contributo: *Trecento illustrations of the Divine Comedy*.
28. Le criticità dello studio sono rilevate peraltro dalla stessa Hughes Gillerman (1959, pp. 21 e 29), che afferma in più luoghi di aver formulato le proprie ipotesi sulla base di un numero esiguo di riproduzioni. Dieci anni più tardi, il successo degli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles Singleton (1969) sarà determinato anche dal cospicuo numero di riproduzioni fornite.
29. Lo studio rivela una particolare attenzione alle costanti tipologiche nella rappresentazione dei personaggi danteschi. Si vedano, ad esempio, le osservazioni sulla gestualità di Farinata nel Dante Poggiali (Hughes Gillerman, 1959, pp. 8-9).

di produzione e peculiarità stilistiche dei codici, abbandonando le indagini puramente tematiche:

Ognuno vede quanto sia superficialmente esteriore e priva di metodo critico una classificazione che considera il maggiore o minore numero delle illustrazioni, e i soggetti, e la iconografia, cioè particolari del tutto inutili ai fini della storia dell'arte, la quale ha ben altre esigenze in rapporto con lo stile: s'industria, cioè, a comporre gruppi, e a distinguere le singole mani per passare poi ad un giudizio estetico. [...] Ragggruppare entro l'ambito di una scuola e persino di una bottega i singoli codici; precisarvi le sfumature di una corrente; determinare la qualità artistica dei singoli miniatori; tutto questo si deve fare in una classificazione di ordine stilistico che ancora non è stata compiuta con la necessaria sistematicità (Salmi, 1962, p. 176).

Negli anni seguenti le osservazioni di Salmi vengono recepite da pubblicazioni pure molto diverse per impostazione e ampiezza: le edizioni facsimilari dell'Urbinate (Alighieri, 1965) e del Dante di Altona (Haupt, 1965), i due volumi degli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (Brieger, Meiss & Singleton, 1969), e lo studio di Mario Rotili (1972)³⁰ dedicato ai *Codici danteschi miniati a Napoli*.

Il primo dato rilevante è che, a partire dal centenario del 1965, il facsimile commentato inizia ad affermarsi come soluzione editoriale privilegiata per offrire nuovi materiali di studio intorno ai testimoni più conosciuti e apprezzati del poema. A fare da apripista, non a caso, è il Dante Urbinate, la cui riproduzione a colori è accompagnata da un volume di studi che accoglie un contributo di Luigi Michelini Tocci su storia e fisionomia di codice e miniature e un intervento di Giorgio Petrocchi sulla lezione testuale, entrambi preceduti da una premessa di Mario Salmi, che mostra di accogliere l'iniziativa editoriale con favore.³¹

30. È interessante rilevare che, già nel 1970, la voce dell'Enciclopedia dantesca dedicata alle miniature della *Commedia*, compilata da Mario Rotili, dialoga con le novità introdotte dagli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, rilevando come "la sistematica classificazione di ordine stilistico" proposta ed esemplificata da Salmi nel 1962 sia stata "rigorosamente compiuta di recente dal Meiss". Nello studio del 1972, Rotili, riconoscendo alla "monumentale opera complessiva che il Brieger, il Meiss e il Singleton hanno dedicato con dottrina e amore ai manoscritti miniati della *Divina Commedia*" il merito di aver offerto "un'aggiornata rassegna critica dei più importanti codici miniati fino al 1465 circa", ne discute soprattutto "la classificazione di ordine stilistico" più che le novità sul fronte interpretativo, che pure riconosce (Rotili, 1972, pp. 8-9).

31. Nel 1961 Salmi (1962, p. 181) aveva concluso il suo intervento al Congresso nazionale di studi danteschi con un invito a saggiare le possibilità offerte dalla collaborazione interdisciplinare tra storici dell'arte e filologi in materia di illustrazioni della *Commedia*. Nella premessa al volume di studi a corredo della riproduzione dell'Urbinate, una manciata di anni dopo, Salmi sembra implicitamente legittimare il progetto dell'edizione facsimilare come possibile risposta al suo precedente appello: "La *Divina Commedia* [...] scritta e miniata per Federico da Montefeltro [...] sebbene notissima e già indagata da varii studiosi, viene solo ora degna pubblicata nella sua integrità, con riproduzioni che possiamo considerare ottime, grazie ai perfezionati mezzi di cui l'odierna tecnica può fruire. Ed ho con piacere accettato

Il secondo aspetto da tenere a mente sin da ora è che, nell'arco di una manciata di anni, il censimento offerto dagli *Illuminated Manuscripts* inizierà a integrare le soluzioni figurative tanto dei generalmente bistrattati codici trecenteschi quanto dei più fortunati codici tardi nella costruzione di una storia dell'illustrazione della *Commedia* non più orientata da valutazioni estetiche sostanzialmente arbitrarie.³²

5. LA *COMMEDIA ARAGONESE* NEGLI *ILLUMINATED MANUSCRIPTS*

Che gli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* siano di fondamentale importanza per la storia che andiamo tracciando non sorprende:³³ non solo, com'è noto, il catalogo di manoscritti, insieme con le riproduzioni da cui è corredata, determina un cospicuo accrescimento dei materiali di studio disponibili, ma nei saggi introduttivi a firma di Brieger, Meiss e Singleton si rende visibile la transizione verso un nuovo modo di studiare l'apparato illustrativo dei codici danteschi, inteso a valorizzarne il potenziale esegetico in relazione al testo e al contesto di ricezione del poema.³⁴

All'interno dell'opera è possibile distinguere tra una sezione ancora visibilmente legata a un'impostazione critica che sottolinea il presunto “antagonismo” tra miniatori e testo del poema³⁵ – che coincide col saggio di Singleton,

di presentare questa così nobile edizione anche perché Luigi Michelini Tocci ha nei suoi esaurienti commenti studiato sotto ogni aspetto il manoscritto” (Salmi, 1965, p. VII).

32. In questo senso, le osservazioni di Battaglia Ricci sulla fortuna primonovecentesca del Dante Urbinate e sulla speculare cattiva fama dei codici trecenteschi acquistano una validità generale: “quello di Corrado Ricci [nella sua monografia *Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento*, 1908] è un giudizio di valore dettato da parametri estetici del tutto personali, che non regge ormai più a quanto è stato acquisito a proposito del senso e della rilevanza anche artistica della tradizione più antica, che peraltro conta nomi di assoluta eccellenza [...]. Non a caso nel sistema fissato da Ricci l'Urbinate è 'estratto' dalla tradizione miniata 'antica' e percepito prossimo alle grandi realizzazioni di pieno Rinascimento” (Battaglia Ricci, 2008, p. 192).
33. Si vedano già le osservazioni di Marcello Ciccuto (2001, pp. 847-848) sulla lunga fortuna dell'opera.
34. D'altra parte, è necessario ricordare anche i numerosi limiti del lavoro, ampiamente segnalati nel corso dei decenni che ci separano dalla sua pubblicazione. Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto ha sottolineato come il progetto degli *Illuminated Manuscripts*, nel suo complesso, appaia legato “ad una fase più attardata rispetto all'intervento di Salmi del 1962”, visto che non di rado, a prescindere dalle dichiarazioni di metodo, “fa propri giudizi negativi e duri espressi da Paolo D'Ancona a partire dagli inizi del '900 e poi ripetuti costantemente nel corso del secolo fino agli anni '50”. Un'altra lacuna è da rintracciare nei criteri che presiedono al censimento: oltre a un'insufficiente schedatura dei codici, segnalata ancora da Dupré Dal Poggetto (1989, p. 81), Battaglia Ricci (2018, p. 275) ha recentemente messo in luce la scarsa attenzione di Brieger al valore delle illustrazioni non narrative e dei capilettera istoriati.
35. Nonostante Singleton, in relazione ai primi corredi illustrativi, scriva che “it is safely predictable that he [Dante] would have preferred these early illustrations to all that came after, for [...] they are far more in harmony with the spirit and style of his poem. They serve the poem, or try to serve it; they do not compete with it”, qualche pagina più avanti aggiunge invece che “the real images can be found and experienced only in the poem” (Singleton,

The Irreducible Vision – e una parte – identificabile coi contributi di Brieger e Meiss, rispettivamente *Pictorial Commentaries to the Divine Comedy* e *The Smiling Pages* – già proiettata verso la riflessione intorno al concetto di commento figurato che caratterizzerà la fase più recente degli studi in materia.

Nel saggio di Meiss, che pure dedica allo Yates Thompson 36 ampio spazio, l'intento di contestualizzare il codice rispetto alla tradizione illustrativa ed esegetica del poema resta ancora in secondo piano. Nonostante, nel complesso, Meiss evidensi che “the *Commedia* was almost immediately accepted as a great text, or even a source of revealed truth like the Bible” e, contestualmente, ricordi che, sin dalla sua prima diffusione, il poema è stato accompagnato da “verbal and visual glosses” (Meiss, 1969, p. 33), il caso dello Yates Thompson interessa allo studioso soprattutto per il rebus attributivo dell'anomalo miniatore di *Inferno* e *Purgatorio*, che Meiss (1969, pp. 70-80) propone di identificare con Priamo della Quercia.

La possibile valenza esegetica del corredo illustrativo viene affrontata, piuttosto, dal contributo di Brieger, che si apre con una significativa scelta di campo:

my study of the illustrations is not meant to be an interpretation of the poetic imagery of the text or its visual sources; rather it must be thought of as a study of how Dante was understood and interpreted during the period between the completion of his poem and the third quarter of the fifteenth century (Brieger, 1969, p. 85).

Coerentemente con questo proposito, in *Pictorial Commentaries* la *Commedia Aragonese*, insieme con il Dante Parigi-Imola, è proposta come esempio di un nuovo approccio all'interpretazione visuale del poema dantesco, caratterizzato dalla coesistenza di elementi arcaizzanti, come la scelta dell'illustrazione simultanea, e soluzioni peculiari orientate a offrire una guida visuale alla lettura del poema: condensata ed espressiva per i primi due regni, didattica ed erudita per il *Paradiso*, a suggerire l'ipotesi della mediazione dell'*Ottimo Commento* (cfr. Brieger, 1969, p. 110).³⁶ La tradizione iconografica della *Commedia*, sottratta da Brieger all'ingombrante paragone con l'immaginario di Dante, viene finalmente letta come un capitolo della storia della ricezione del poema; e in questo capitolo tanto le “fantasticherie” dei codici trecenteschi quanto le “riletture” dei codici più tardi possono e devono trovare il proprio spazio.

1969, p. 10 e 12), minimizzando nei fatti il contributo delle illustrazioni all'intelligenza del poema. Diversi studiosi avvertirono questa dissonanza, particolarmente stridente in un'opera dedicata alle miniature dantesche: si vedano in proposito le recensioni di Levi D'Ancona, 1971, p. 119, Whifield, 1971, p. 91 e Alexander, 1972, p. 514.

36. Sulle dipendenze dall'*Ottimo* si vedano oggi anche Molina Figueras, 2019 e Vitale, 2019.

6. UNA NUOVA STAGIONE: “COMMENTO FIGURATO” OVVERO “IDEA DI DANTE”?

È indubbio che i facsimili pubblicati in occasione del centenario del 1965 offrano un modello di indagine monografica e interdisciplinare che si rivelerà di grande successo. Le edizioni del *Codex Altonensis* e del *Dante Urbinate*, infatti, possono essere considerate a pieno titolo antesignane della nutrita collezione di riproduzioni commentate di manoscritti della *Commedia* che è venuta componendosi negli ultimi decenni, arrivando a includere in anni recenti lo stesso Yates Thompson 36, accompagnato da un ricco volume di commento a cura di Milvia Bollati (2006b).³⁷

Anche nella fisionomia di studi e pubblicazioni dedicate a singoli manoscritti della *Commedia*, tuttavia, si è impressa l'importante eredità dei volumi di Brieger, Meiss e Singleton. La nuova stagione di studi “monografici”, infatti, oltre che dal fiorire di edizioni facsimilari corredate da contributi specialistici aggiornati, è caratterizzata da un'ampia discussione del concetto di “pictorial commentary” coniato da Brieger.

A ben guardare l'etichetta “commento figurato” è tutt'altro che nuova. La troviamo, ad esempio, già nella Guida-catalogo della Mostra Dantesca della Biblioteca Estense di Modena (26-30 giugno 1921), dove si legge che il codice α R.4.8 “ha sul margine superiore di ciascuna pagina un commento figurato, il quale si ispira ad un'arte ancora ingenua, piena di semplicità e qualche volta puerile” (Biblioteca Estense, 1921, p. 8). In questo caso, tuttavia, sembra che il sintagma alluda in modo generico al corredo figurativo, inteso ad accompagnare, con una funzione perlopiù ornamentale, lo sviluppo del poema.

Un sostanziale cambio di prospettiva sulla questione inizia a maturare a partire dalle intuizioni di Brieger e Meiss, che gradualmente germogliano sul terreno degli studi danteschi italiani, rinnovati dall'interesse “post-crociano”³⁸

37. La riproduzione facsimilare dello Yates Thompson arriva relativamente tardi, se si considera che quella del facsimile è una soluzione che nasce per studiare e valorizzare – anche da un punto di vista economico e editoriale – i manoscritti esteticamente più pregevoli.
38. Il legame fra l'influenza di Croce e il limitato interesse per la tradizione esegetica della *Commedia* è stato sottolineato, in tempi recenti, anche da Saverio Bellomo: “Per quanto riguarda i commenti antichi, dipendiamo per la maggior parte ancora dal lavoro della gloriosa e benemerita scuola storica, che pubblicò i maggiori commenti con i mezzi di cui disponeva e con i criteri filologici del tempo, inadeguati spesso alle moderne esigenze di rigore scientifico. Era tuttavia un buon inizio, cui non si diede il seguito che meritava per il fastidio, da parte della nascente critica estetica, nei confronti dei documenti e della ricerca erudita; l'araldo di queste posizioni, Benedetto Croce, vedeva infatti un oggettivo progresso nella critica letteraria, e di conseguenza nei primi commenti un mero punto di partenza del tutto superato” (Bellomo, 2001, p. 12). Scriveva già Francesco Mazzoni: “di fronte al materiale edificarsi di tutta una tradizione, non ci si dovrà [...] attenere al criterio proposto dal Croce, di seguire “il crescente arricchimento nei concetti metodici e nel senso dell'obiettività storica”: formula enunciata secondo un palese buon senso, ma certo nata dal non aver compreso nei suoi veri termini il problema” (Mazzoni, 1951, p. 158).

per l'antica esegeti della *Commedia*. Dalle ricerche di Francesco Mazzoni³⁹ fino alla recente Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi,⁴⁰ la fortuna degli studi sull'esegeti verbale al poema prepara e alimenta il successo delle ricerche dedicate all'esegeti figurata.⁴¹

A partire dagli anni Novanta⁴² il concetto di valore esegetico del corredo figurato è venuto precisandosi, grazie al progressivo esame di una serie di casi di studio che obbligano a mettere a fuoco i limiti di applicabilità della categoria di commento.⁴³ Se, infatti, potenzialmente ciascun manoscritto miniato testimonia "continianamente" un'idea di Dante,⁴⁴ la definizione di commento figurato richiede maggior cautela.

Di fronte alle molteplici variabili, Battaglia Ricci ha recentemente proposto di assumere come polo forte della classificazione il trecentesco *Inferno* Chantilly, illustrato da Francesco Traini e recante le *Expositiones* e la *Declaratio* di Guido da Pisa.⁴⁵ Il manoscritto è "costruito da un intellettuale [Guido da Pisa] che è vero e proprio 'editore' del libro e il responsabile del progetto iconografico che Traini ha tradotto in realtà di forme grafiche, per un destinatario, Lucano Spinola, definito e definibile come 'discente'" e per questo è "sicuramente classificabile come 'commento figurato' gravato da una precisa

39. Dobbiamo a Mazzoni (1951, p. 166) importanti riflessioni sull'antica esegeti – nuovamente concepita come prodotto d'una precisa operazione culturale e spirituale e non più come arida eredità documentaria di una consapevolezza critica ormai superata.
40. All'inizio degli anni Duemila un intervento programmatico di Saverio Bellomo (2001, p. 11) ha posto l'accento anche sull'attenzione accordata all'esegeti figurata nella recente collana di edizioni di antichi commenti edita da Salerno.
41. Significativa, in questo senso, non solo la nascita della serie di pubblicazioni dedicate ai commenti figurati alla *Commedia*, ma anche l'integrazione, all'interno delle singole edizioni dei commenti verbali, di sezioni dedicate all'illustrazione, come nel caso dell'edizione del *Commento alla 'Commedia'* di Iacomo della Lana, che comprende un saggio di Battaglia Ricci sul cosiddetto Dante Riccardiano-Braida. Cfr. Battaglia Ricci, 2009b.
42. In un panorama ricchissimo di contributi, segnaliamo qui le ricerche di Lucia Battaglia Ricci. Nella corposa produzione della studiosa, oltre ai contributi già menzionati, ricordiamo anche Battaglia Ricci, 1994 e Battaglia Ricci, 2009a, rispettivamente una sintesi in chiave metodologica sul rapporto tra testo e immagine nel medioevo e un *excursus* sulla tradizione illustrata della *Commedia*. Seguendo la medesima linea di ricerca, si sono sviluppate numerose indagini intese a far luce su fisionomia e storia di singoli manoscritti illustrati. Si vedano le ricerche di Chiara Balbarini (2011) sull'*Inferno* Chantilly e di Anna Pegoretti (2014) sull'*Egerton 943*. Ricordiamo, tuttavia, che, in parallelo a questa indagine "per testimoni", ha ripreso vigore anche una complementare analisi "tipologica", esemplificata da interventi come quelli di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto (1989) e Luisa Miglio (2003).
43. Per una panoramica degli studi aggiornata ai primi anni Duemila si veda Balbarini, 2007.
44. Nell'omonimo saggio, Gianfranco Contini (2001, p. 65) si serve dell'esempio del ms. 88, 192 della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona per mettere in rilievo l'importanza delle immagini, verbali e figurative, per la fisionomia della *Commedia* e del manoscritto che la trasmette: in questo caso le immagini funzionano, infatti, come puntelli alla memoria del lettore, ma anche come richiami mnemonici da un quinterno all'altro.
45. Per un esame accurato dell'apparato iconografico dello Chantilly si rinvia a Balbarini, 2011. Per il testo delle *Expositiones* e della *Declaratio* si veda oggi l'edizione Rinaldi & Locatini, 2013.

finalità didascalica” (Battaglia Ricci, 2018, p. 272). A partire da questo caso-studio, sarà dunque necessario valutare ogni manoscritto nelle sue irripetibili caratteristiche, con la consapevolezza che, a seconda dei casi, la funzione-commento può articolarsi su diversi livelli, dalla glossa visiva al vero e proprio commento *per imagines*.⁴⁶

Per quanto riguarda lo Yates Thompson 36, gli studi più recenti⁴⁷ hanno focalizzato l’attenzione sulle scelte operate dal colto *auctor intellectualis* del codice, interrogandosi sul significato dell’integrazione di storie seconde – scene rievocate dalle anime in dialogo con il poeta o aspetti dell’*elocutio* dantesca – e di episodi *singulares* rispetto al canone illustrativo del poema. Sotto questo rispetto, le peculiarità che caratterizzano la *Commedia Aragonese* testimoniano senz’altro la difficoltà di inquadrare in una lettura unidirezionale un progetto compiuto ma composito e originale, che spazia dalla cruda messa in scena simultanea di “tre tempi” della tragica storia di Ugolino della Gherardesca,⁴⁸ alle discusse implicazioni propagandistico-celebrative della vignetta dove Giovanni di Paolo illustra, in parallelo, le vicende di Piccarda Donati e di Costanza d’Altavilla.⁴⁹

46. Cfr. Zanichelli, 2006.

47. Nel secondo volume della serie del *Dante visualizzato* gli interventi sullo Yates Thompson approfondiscono le strategie attraverso le quali l’intenzione encomiastica si esplica nel corredo figurato. Cfr. Molina Figueras, 2019, pp. 83-89; Vitale, 2019, 91-107.

48. Il Maestro della *Commedia* Yates Thompson rappresenta, oltre alla storia prima del dialogo tra Dante e Ugolino, le parole di quello scambio: la storia seconda del momento dell’inchiodatura della Torre della Muda con la disperata reazione del conte che prelude alla morte sua e dei figli; la “storia terza” del sogno premonitore dove i lupacchioti – qui con le fattezze di giovani nudi – vengono inseguiti dalle cagne. Si vedano Azzetta, 2006, pp. 55-56 e Battaglia Ricci, 2018, pp. 88-89.

49. Nella miniatura al f. 134r. il parallelo tra la vicenda di Piccarda Donati e quella Costanza d’Altavilla, entrambe strappate alla vita monastica e costrette alle nozze, è affiancato sulla destra da una scena correlata non al racconto dantesco ma al corrispondente passo dell’*Ottimo Commento*, dove si legge che Corradino di Svevia “disfece le mura di Napoli”. Qui una figura regale, che porta uno scettro ed esibisce ai piedi uno stemma degli Aragona, sembra rivolgersi a due picconatori intenti ad abbattere le mura. Il personaggio è identificato da Petoletti (2006, p. 89) con lo stesso Alfonso d’Aragona, in una lettura attualizzante dell’episodio; Molina Figueras (2019, p. 89) ritiene che si possa trattare dello stesso Corradino, con un’interpretazione forzata, volta a riaffermare la legittimità del dominio degli Aragonesi; Vitale (2019, pp. 94-96) propone invece che dietro questa immagine si cela il rinvio alla cerimonia trionfale dell’ingresso di Alfonso nella città, con l’apertura di una breccia celebrativa nella cinta muraria.

7. CONCLUSIONI

La parabola critica del ms. Yates Thompson 36 – che abbiamo qui provato a ripercorrere per sommi capi, in parallelo con la storia degli studi sulle antiche illustrazioni della *Commedia* – oltre ad attestare la crescente vitalità degli studi che a vario titolo si occupano di iconografia dantesca, racconta della ricezione solo apparentemente lineare di un ricco codice signorile.

La fortuna della *Commedia* di Alfonso V di Aragona, se può dirsi sostanzialmente ininterrotta, trova comunque la sua prima ragione nella qualità artistica del progetto illustrativo, nonché nell'enigma dell'identità del miniatore responsabile delle prime due cantiche. In un dibattito artistico-letterario che a lungo stenta a riconoscere una specificità artistica ai primi illustratori della *Commedia*, non è poca cosa.

Tuttavia, la vicenda del codice dimostra anche le complessità gradualmente emerse grazie alla riflessione sull'esegesi visiva del codice: se l'intento celebrativo ed encomiastico del progetto sembra sicuro, ad oggi gli interrogativi ancora pendenti – il grado di libertà dei miniatori,⁵⁰ l'identità dell'*auctor* del progetto figurativo – riavvicinano virtualmente il caso di questo codice illustre e studiato a quelli dei manoscritti più antichi e a lungo meno frequentati, con l'obiettivo di ricostruire una storia dove i saperi specialistici, oltre a illuminare con sempre maggior chiarezza singoli aspetti materiali e immateriali della storia del codice, collaborino nell'offrire una prospettiva critica di lunga durata, su forme e significati dell'illustrazione dantesca.⁵¹

50. Battaglia Ricci (2018, p. 93), in relazione alla miniatura di Giovanni di Paolo al f. 179r., ha parlato di “uno dei primi esempi di libera appropriazione del testo dantesco da parte di un artista che, è lecito credere, non fu sottoposto a un rigido controllo da parte di chi stese il progetto complessivo del codice miniato di queste carte”.

51. In questa direzione vanno sia l'analisi diacronica proposta in Lucia Battaglia Ricci, 2018, sia la serie di volumi del *Dante Visualizzato*, che, nell'ottica di un dialogo interdisciplinare tra specialisti con formazione e metodologie diverse, ripercorrono la storia dell'illustrazione dantesca, dai primi manoscritti fino agli incunaboli. Cfr. Arqués, Ciccuto, 2017; Ciccuto, Livraghi, 2019; Arqués, Ferrara, 2019.

BIBLIOGRAFIA

- Aeschlimann, Eh. & D'Ancona, P. (1969). *The Art of Illumination: an Anthology of Manuscripts from the Sixth to the Sixteenth Century*. Londra: Phaidon Press.
- Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*. Venezia: Marsilio.
- Aldi, M. (1997). Pietro Toesca tra cultura tardopositivistica e Simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte. *Annali della Scuola Normale Superiore* (Quarta serie), 2 (1), 145-191.
- Alexander, J. J. G. (1972). Recensione a Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. *Speculum*, 47 (3), 514-517.
- Alighieri, D. (1965). *Il Dante urbinate della Biblioteca Vaticana. Codice urbinate latino 365* (premessa di Mario Salmi, nota filologica di Giorgio Petrocchi e introduzione di Luigi Michelini Tocci, 2 voll.). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Arqués Corominas, R. & Ciccuto, M. (Edd.). (2017). *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*. Firenze: Franco Cesati.
- Arqués Corominas, R. & Ferrara, S. (Edd.). (2019). *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*. Firenze: Franco Cesati.
- Auvray, L. (1921). Les miniatures du manuscrit de l'*Enfer* à Chantilly. In *Dante: Mélanges de critique et d'érudition françaises publiés à l'occasion du VIIe centenaire de la mort du poète* (pp. 93-105). Parigi: Union Intellectuelle Franco-Italienne.
- Azzetta, L. (2006). Inferno, Commentario, in M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso di Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36*, Londra, British Library. Commentario, (Vol. 2, pp. 9-58). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Balbarini, C. (2007). Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi. *L'Alighieri*, 30, 153-159.
- Balbarini, C. (2011). *L'inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*. Roma: Salerno.
- Battaglia Ricci, L. (1994). *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*. Pisa: GEI.
- Battaglia Ricci, L. (2008). Iconografia del Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (cod. Urb. Lat. 365). In *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007* (a cura di E. Sandal, pp. 183-211). Roma/Padova: Antenore.
- Battaglia Ricci, L. (2009a). Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del "Dante illustrato". *Italianistica*, 38, 39-58.
- Battaglia Ricci, L. (2009b). L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braida. In Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'* (a cura di M. Volpi & A. Terzi, vol. 4, pp. 2719-2737). Roma: Salerno.
- Battaglia Ricci, L. (2018). *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi.
- Bellomo, S. (2001). L'"Edizione nazionale dei commenti danteschi". *Rivista di Studi Danteschi*, 1, 9-26.
- Bellucci, A. (1921). La raccolta dantesca della Biblioteca Oratoriana di Napoli. *Bollettino del bibliofilo*, 3, 1-64.
- Berenson, B. (1901). Dante's visual images, and his early illustrators. In B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art* (pp. 13-19). Londra: Bell.
- Berenson, B. (1909). *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New York/Londra: G. P. Putnam's Sons.

- Berkovits, I. (1928). *A Budapesti Egyetemi könyvtár Dante-kódexe s a XIII. és XIV. századi velencei miniaturafestészet története*. Budapest: Stephanum.
- Berkovits, I. (1930). Un codice Dantesco nella biblioteca della R. università di Budapest, Corvina. *Rivista di scienze, lettere et arti della società Ungherese-Italiana*, a. 10, 19-20, 80-107.
- Biblioteca Estense (1921). *Guida-catalogo della mostra dantesca che si tiene presso la Biblioteca Estense nei giorni 26-30 giugno MCMXXI*. Modena: Società Tipografica Modenesi/Antica Tipografia Soliani.
- Bollati, M. (2006a). Gli artisti. Il Maestro della *Commedia* Yates Thompson e Giovanni di Paolo nella Siena del primo Quattrocento. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso di Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library. Commentario* (Vol. 1, pp. 63-138). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Bollati, M. (Ed.). (2006b). *La Divina Commedia di Alfonso di Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library. Commentario*. (2 Voll.). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Bologna, F. (2009). *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*. Bologna: Paparo.
- Brieger, P., Meiss, M. & Singleton, Ch. S. (1969). *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (2 Voll.). Princeton: Princeton University Press.
- Brieger, P. (1969). Pictorial commentaries to the *Commedia*. In P. Brieger, M. Meiss, Ch. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (Vol. 1, pp. 83-113). Princeton: Princeton University Press.
- Castelnuovo, E. (1966). Nota introduttiva, in P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (pp. XXXIII-LV). Torino: Einaudi.
- Chastel, A. (1964). *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*. Torino: Einaudi.
- Chelazzi Dini, G. (1977). Lorenzo Vecchietta, Priamo della Quercia, Nicola da Siena: nuove osservazioni sulla *Divina Commedia* Yates Thompson 36. In G. Chelazzi Dini (Ed.), *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento. Atti del Convegno di studi, Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 ottobre 1975* (pp. 203-228). Firenze: Centro Di.
- Ciardi Dupré Dal Poggetto, M.G. (1989). *Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della Commedia*. In R. Rusconi (Ed.), *Pagine Di Dante. Le Edizioni Della "Commedia" Dal Torchio Al Computer. Catalogo Della Mostra (Foligno, marzo-maggio 1989)* (pp. 81-102). Milano: Electa/Editori umbri associati.
- Ciccuto, M. (2001). Nuove considerazioni sull'illustrazione antica della *Commedia* dalla Firenze trecentesca al tardogotico settentrionale. In «*Per correr miglior acque...* Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999) (Vol. 2, pp. 847-854). Roma: Salerno.
- Ciccuto, M. & Livraghi, L.M.G. (Eds.) (2019). *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*. Firenze: Franco Cesati.
- Contini, G. (2001). Dante oggi. In G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi* (pp. 63-68). Torino: Einaudi.
- Croce, B. (1908). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Bari: Laterza.
- Croce, B. (1921). *La poesia di Dante*. Bari, Laterza.

- Croce, B. (1934). *La critica e la storia delle arti figurative*. Bari: Laterza.
- D'Ancona, P. (1934). Dante e le arti figurative. In D. Alighieri, *La Divina Commedia*. (esposizione, testo e varianti di edizioni e codici insigni a cura di N. Zingarelli, tavole illustrate da opere antiche e moderne ordinate e commentate da P. D'Ancona, pp. XXIII-XXVIII). Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- De Marinis, T. (1947). *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona* (4 Voll.). Milano: U. Hoepli.
- Forte, A. (2018). *A l'altra riva. I traghettatori infernali da Virgilio alla ricezione scritta e figurata della Commedia*. In L. Battistini et al. (Edd.), *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016) (pp. 1-12). Roma: ADI.
- Fry, R. (1905). A Note on Giovanni di Paolo. *Burlington Magazine*, 6, 22, 312-313.
- Haupt, H. (Ed.) (1965). *Divina Commedia: Codex Altonensis, Herausgegeben von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch Hans Haupt* (2 Voll.). Berlino: Mann.
- Hughes Gillerman, D. (1959). Trecento Illustrations of the Divina Commedia. *Annual Report of the Dante Society*, 77, 1-40.
- Kidd, P. (2006). Storia del codice. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso di Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library. Commentario* (Vol. 1, pp. 139-156). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Levi D'Ancona, M. (1971). Recensione a Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. *The Art Bulletin*, 53 (1), 118-121.
- Mazzoni, F. (1951). Per la storia della critica dantesca. I. Jacopo Alighieri e Graziolo Bambaglioli (1322-1324). *Studi Danteschi*, 30, 157-202.
- Meiss, M. (1969). The Smiling Pages. In P. Brieger, M. Meiss, Ch. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (Vol. 1, pp. 32-80). Princeton: Princeton University Press.
- Miglio, L. (2003). I commenti danteschi: i commenti figurati. In *Intorno al testo. tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001)* (pp. 337-401). Roma: Salerno.
- Molina Figueras, J. (2019). L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso di Aragona. In M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte* (pp. 73-90). Firenze: Franco Cesati.
- Montalto, L. (1921). Le miniature del cod. Filippino della Divina Commedia. Napoli Nobilissima: Rivista di Topografia ed Arte Napoletana, 2, 22-29.
- Pegoretti, A. (2014). *Indagine su un codice dantesco: la «Commedia» Egerton 943 della British Library*. Pisa: Felici.
- Petoletti, M. (2006). Paradiso, Commentario. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso di Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library. Commentario* (Vol. 2, pp. 81-137). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Pope-Hennessy, J. W. (1938). *Giovanni di Paolo, 1403-1483*. New York: Oxford University Press.
- Pope-Hennessy, J. W. (1947a). *A Sienese Codex of the Divine Comedy*. Oxford: Phaidon Press.
- Pope-Hennessy, J. W. (1947b). *Sienese Quattrocento Painting*. Oxford/New York: Phaidon Press/Oxford University Press.

- Pope-Hennessy, J. W. (1993). *Paradiso. Il «Paradiso» di Dante miniato da Giovanni di Paolo*. Milano: Rizzoli.
- Rinaldi, M. & Locatin, P. (Edd.) (2013). *Guido da Pisa, Expositiones et glose; Declaratio super "Comediam" Dantis* (2 Voll.). Roma: Salerno.
- Rotili, M. (1970). *Commedia* (II. Miniature). In *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 2, pp. 113-115). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Rotili, M. (1972). *I codici danteschi miniati a Napoli*. Napoli: Libreria Scientifica.
- Salmi, M. (1956). *La miniatura italiana*. Milano: Electa.
- Salmi, M. (1962). Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento. In A. Borraro, P. Borraro (Edd.), *Atti del I congresso nazionale di studi danteschi: Dante nel secolo dell'Unità d'Italia, Caserta-Napoli (21-25 maggio 1961)* (pp. 174-181).
- Salmi, M. (1965). Premessa. In D. Alighieri, *Il Dante urbinate della Biblioteca Vaticana. Codice urbinate latino 365* (premessa di Mario Salmi, nota filologica di Giorgio Petrocchi e introduzione di Luigi Michelini Tocci, Vol. 1, pp. VII-XV). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Singleton, Ch. S. (1969). The Irreducible Vision. In P. Brieger, M. Meiss, Ch. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (Vol. 1, pp. 3-29). Princeton: Princeton University Press.
- Toscano, G. (2006). Alfonso il Magnanimo (1396-1458): un re bibliofilo tra cultura tardogotica e umanesimo latino. In M. Bollati (Ed.) *La Divina Commedia di Alfonso di Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library. Commentario* (Vol. 1, pp. 8-62). Rimini: Franco Cosimo Panini.
- Vitale, V. (2016). Il San Griffone di Masuccio e la *Commedia Aragonesa*: fortuna letteraria di un'interpretazione figurata di Dante. In S. Schütze, M. A. Terzoli (Edd.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen* (pp. 137-162). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Vitale, V. (2019). L'impero di Alfonso il Magnanimo nella *Commedia*. In M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi (Edd.), *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte* (pp. 91-118). Firenze: Franco Cesati.
- Volkmann, L. (1898). *Iconografia dantesca*. Firenze/Venezia: Leo S. Olschki.
- Whitfield, J. H. (1971). Recensione a Brieger, Meiss, Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. *Italian Studies*, 26, 90-93.
- Yates Thompson, H. (1918). *Illustrations from One Hundred Manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson: the Seventh and Last Volume with Plates from the Remaining Twenty-two MSS.* (Vol. 7). London: Chiswick Press.
- Zanichelli, G. Z. (2006). L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della *Commedia*. In M. M. Donato, L. Battaglia Ricci, M. Picone, G. Z. Zanichelli, *Dante e le arti visive* (pp. 109-148). Milano: UNICOPLI.

