



# UN CODICE DANTESCO NELLA BIBLIOTECA DELLA R. UNIVERSITÀ DI BUDAPEST

Dante morì nel 1321, e sebbene la Divina Commedia fosse stata diffusa integralmente soltanto dopo la sua morte, episodi di quest'opera, fregiati di miniature, comparvero numerosi già intorno al 1330 e al 1340.

Erroneamente fu detto che la maggior parte dei più antichi codici danteschi fossero stati miniati da maestri fiorentini, rispettivamente toscani.<sup>1</sup>

Già sin da principio anche maestri dell'Alta Italia illustrarono la Divina Commedia e le loro miniature sono artisticamente molto superiori a quelle dei miniatori fiorentini dello stesso tempo. In quell'epoca tra le scuole di miniatura italiane, quella di Firenze si trovava nello



Cod. dantesco della Bibl. Univ. di Budapest,  
c. 2 r.

Virgilio e Beatrice (Inferno, II).

stato più primitivo. Tra tutti i grandi centri culturali ed artistici fu appunto a Firenze che la miniatura si sviluppò il più tardi, raggiungendo la sua vera fioritura soltanto nel secolo XV, quando già gran parte delle antiche grandi scuole di miniatura italiane — e tra queste va menzionata in prima linea la scuola bolognese, che fu la più importante nei secoli XIII e XIV — erano già entrate nel periodo di decadenza. Tra i codici danteschi miniati dobbiamo ritenere per più antico il Cod. Palat. 313. della Biblioteca Nazionale di Firenze. Questo codice dev'esser stato copiato intorno al 1330—33<sup>2</sup> e le sue miniature sono senza dubbio bolognesi, come abbiamo potuto constatare in base ad un diretto esame critico-stilare. Anche le stesse vicende della vita di Dante

sembrano appoggiare e convalidare la supposizione che il più antico codice dantesco sia stato miniato non da un maestro fiorentino, bensì da un bolognese: Dante, esiliato da Firenze, terminò la sua vita non lontano da Bologna, a Ravenna. È certo ed è naturale, che molti copiarono la Divina Commedia anche nella città natale di Dante. Difatti conosciamo diversi codici danteschi copiati e miniati a Firenze già intorno alla metà del secolo XIV; dal punto di vista artistico però questi sono tutti lavori molto deficienti.

Però non soltanto a Bologna, ma anche in altre parti dell'Alta Italia, p. es. a Venezia, furono allestiti codici danteschi già assai

presto, nella prima metà del secolo XIV, come lo dimostra in prima linea il codice dantesco della Biblioteca dell'Università di Budapest.

Questo codice<sup>3</sup> venne in possesso dell'Università di Budapest dopo la guerra di Crimea, nel 1877, come dono del sultano Abdul-Hamid II, insieme a 34 altre Corvine. Il codice era stato conservato sino allora a Costantinopoli, come un avanzo della biblioteca di Buda di Mattia Corvino. I Turchi lo avevano



Cod. dantesco della Bibl. Univ. di Budapest,  
c. 4 r.

*Vidi quattro grand'ombre a noi venire*  
(Inf., IV, 83).

asportato dal castello di Buda e come tale fu restituito, o donato, dal sultano Abdul-Hamid II.

Il primo ad interessarsi al codice dantesco italiano, che faceva parte delle Corvine allora sconosciute, fu Karl Witte.<sup>4</sup> Nel frontispizio del codice, tra le miniature che fregiano la carta, c'è uno stemma con un campo di colore rosso solcato trasversalmente da sei sottili linee d'argento appaiate, con le quali il miniatore voleva significare tre fasce trasversali d'argento.

Il Witte riconobbe l'importanza dello stemma per poter stabilire l'epoca d'origine del codice e perciò si rivolse all'araldico di Magdeburg, Wiggert, perchè identificasse lo sconosciuto pro-

prietario dello stemma.<sup>5</sup> Wiggert credette riconoscere nello stemma il blasone della famiglia Aquino, vissuta a Napoli nel secolo XIII, però ritenne anche possibile ch'esso fosse appartenuto ad altre famiglie del secolo XV, così per esempio a una famiglia nobile o patrizia della Toscana.

Una descrizione del codice venne pubblicata in lingua ungherese per la prima volta nella *Magyar Könyvszemle* (Rivista Libraria Ungherese) dell'anno 1877, da Giovanni Csontosì,<sup>6</sup> il quale pone l'origine del codice nella prima metà del secolo XV. Poichè nel codice manca lo stemma di re Mattia, e poichè esso non ha alcuna proprietà comune od affinità con le altre Corvine, Csontosì non lo riteneva per una Corvina autentica.

Della questione senza dubbio molto importante dell'origine dello stemma, s'occupò più tardi, con molta profondità, anche Giuseppe Kaposi, l'esimio dantista ungherese, nella sua opera intitolata «Dante in Ungheria».<sup>7</sup> Kaposi, in base alle indicazioni avute da Guido Carocci, direttore del Museo San Marco di Firenze, fa risalire l'origine del codice al secolo XV, e procedendo su queste tracce, crede anche di aver trovato la connessione con la biblioteca di re Mattia.<sup>8</sup> Secondo Carocci lo stemma del codice è identico allo stemma delle famiglie imparentate Bandini e Baroncelli di Firenze, circostanza che il Kaposi trova confermata dal dizionario araldico del Crollanza. A Kaposi non resterebbe che dimostrare la connessione dei Bandini, rispettivamente dei Baroncelli con la corte di Mattia, per poter ritenere confermato che il codice dantesco è veramente una Corvina. Ora un membro della famiglia Bandini, Francesco, era in rapporti d'amicizia con Niccolò Bători, vescovo di Vác, dal quale questo esimio umanista sarebbe stato introdotto nella corte di Mattia. In tal modo la



Cod. dantesco della Bibl. Univ. di Budapest,  
c. 15 v.

Dante e Virgilio sulla groppa di Gerione  
(Inf., XVII).

connessione ci sarebbe, supposto che lo stemma sia effettivamente quello della famiglia fiorentina e che il codice sia effettivamente del secolo XV, ciò che del resto viene ammesso ed accettato tanto dal Witte, che dal Kaposi, *a priori*. Gli argomenti del Kaposi, a prima vista molto plausibili, vengono però confutati e rovesciati da Paolo Gulyás, sulle orme di Rietstap (Armonial gen. 2.)<sup>9</sup> Gulyás dal punto di vista dell'araldica ha dimostrato incontestabilmente che nessuno degli stemmi dei Bandini è identico allo stemma del nostro codice; egli non è andato più oltre nelle sue indagini, accontentandosi della constatazione negativa che:

«l'antico proprietario del codice bisogna cercarlo nella persona di qualche signore italiano, a noi per il momento sconosciuto».

Il fatto che sinora nessuno degli studiosi, dedicatisi a queste indagini, sia riuscito a stabilire l'origine e l'epoca del codice, è anzitutto conseguenza dei sistemi sbagliati da essi seguiti. Come primo punto di partenza si avrebbe dovuto scegliere la localizzazione del testo del codice, la quale avrebbe



Cod. dantesco della Bibl. Univ. di Budapest,  
c. 26 r.

L'episodio del conte Ugolino (Inf., XXXIII).

potuto condurre anche alla identificazione dello stemma.

Nel testo del codice si può riconoscere senza alcun dubbio il dialetto veneto, constatato del resto già anche dal Kaposi,<sup>10</sup> come pure si può riconoscere il carattere italiano-settentrionale della scrittura.

Ma entro i limiti del termine «Italia settentrionale», possiamo localizzare la scrittura ancora più precisamente. Abbiamo avuto occasione di studiare a fondo, sul posto, antichi codici ed altri manoscritti veneziani e di confrontarli con il codice dantesco di Budapest, ed in base a ciò possiamo affermare con sicurezza, che non soltanto il dialetto, ma anche lo scrittore di questo codice era veneziano.

Se la lingua e la scrittura del codice sono veneziane, dobbiamo cercare anche il suo committente e in conseguenza anche il proprietario dello stemma, anzitutto a Venezia, città in cui le famiglie nobili s'erano sempre distinte per il loro amore dell'arte e della letteratura. Abbiamo scrutato e sfogliato le opere più antiche e più recenti di storia di famiglie veneziane e molti libri di araldica, e siamo riusciti ad identificare esattamente lo stemma del nostro codice con lo stemma della famiglia veneziana *Emo*.<sup>11</sup>

La famiglia Emo, d'origine padovana, nel corso dei tempi mutò in diverse maniere il suo stemma, come avveniva anche con gli stemmi di altre famiglie. La variante però che si può dire più appropriata e più spessa, il tipo fondamentale dello stemma, è quella che fregia il frontispizio del nostro codice: su fondo rosso tre solchi trasversali,<sup>12</sup> che qualche volta divengono quattro e qualche volta due. Questo tipo fondamentale, cominciando dal secolo XVI, ma talvolta anche prima, presenta anche altre variazioni araldiche, così per esempio si fregia ancora d'un leone, o d'un'aquila, o d'un giglio.

L'epoca d'origine del codice non è rivelata da alcuna annotazione. Soltanto l'esame dello stile della scrittura e delle numerose miniature può rivelarcela. Per un occhio esperto appare indubbio già a prima vista che tanto la scrittura, quanto la pittura, derivino dal secolo XIV.

Il committente del nostro codice lo dobbiamo dunque cercare tra gli Emo del secolo XIV.

Tra i membri della famiglia Emo, che già nei secoli precedenti s'era divisa in due rami, nella metà del secolo XIV si distinguono tre Emo: Pietro, Benedetto di Gabriele e Maffio di Gabriele.

Dei tre figli di Maffio di Gabriele, Pietro di Maffio, che nel 1375 era stato capitano di Treviso, nel 1379, durante la guerra di Genova contro Venezia, diresse la difesa dell'isola di Chioggia, che costituiva quasi la chiave di Venezia. Genova, che s'era alleata contro Venezia con Lodovico il Grande d'Ungheria, e con Padova, cominciò la guerra l'11 agosto del 1379 ponendo assedio a Chioggia. L'assedio terminò il 16 agosto con la vittoria dei Genovesi e, come segno visibile della vittoria, furono issate nella piazza grande la bandiera di Genova, sulla torre *la bandiera ungherese* e sul palazzo la bandiera di Padova.<sup>13</sup> Pietro Emo di Maffio, ritiratosi con 50 uomini nel suo palazzo, combattè sino

all'ultimo istante da vero eroe contro le schiaccianti forze del nemico. Infine gli alleati riuscirono a vincere la sua resistenza, e fu proprio un soldato ungherese, il nobile «Gerardo de Nathlor» che fece prigioniero il prode veneziano,<sup>14</sup> il quale poté liberarsi dalla prigionia pagando un riscatto di 5000 ducati e contribuendo con altri 15,000 ducati al prestito di guerra necessario per la continuazione di questa campagna.

In relazione al nostro codice, evidente è dunque la connessione tra gli Emo e l'Ungheria: sia che vogliamo supporre che un nobile ungherese si sia impadronito del codice, come bottino di guerra, a Chioggia, sia che preferiamo la supposizione che Pietro Emo di Maffio abbia spontaneamente dato il codice, come parte del prezzo di riscatto.

La cultura ungherese dell'epoca di Lodovico il Grande spiega sufficientemente come un soldato nobile ungherese possa aver ritenuto degno bottino, o degna contribuzione di riscatto un codice, stimato già in quei tempi come un prezioso cimelio.

Il codice dantesco di Budapest, ch'è un manoscritto scritto su pergamena, in folio, formato grande, contiene le tre parti della Divina Commedia, cui fa seguito, nelle ultime carte, il «Liber Sententiarum Salomonis», scritto in lingua italiana e in lingua latina.

Il codice è riccamente fregiato di miniature; il miniatore però non terminò il suo lavoro. L'Inferno è stato terminato del tutto, ha il frontispizio incorniciato da ricchi ornamenti, oltrecciò contiene 73 miniature ed un'iniziale a decorazione figurale. Il miniatore interruppe il lavoro nel Purgatorio, ma, a quanto sembra, quando eseguì i frontispizi dell'Inferno e del Purgatorio, eseguì anche la decorazione del frontispizio del Paradiso, che ha una ricca decorazione ornamentale ed un'iniziale figurale. Nel Purgatorio sono finite 21 miniature, ma vi troviamo anche 5 disegni a penna molto interessanti. Oltrecciò ci sono nel codice posti vuoti per ancora 76 miniature.

Le miniature del codice dantesco di Budapest hanno tutte press'a poco le stesse dimensioni; s'assomigliano anche i frontispizi miniati delle tre parti della *Divina Commedia*. Lo sfondo delle miniature figurali è sempre di color blu scuro, ed è fregiato da sottili linee bianche, avvolgentisi in spirale e, lungo queste linee, da piccoli punti bianchi. Le loro cornici sono di color rosso-cinabro, ad eccezione delle due prime miniature che sono incorniciate da una striscia verde.



Dante e Virgilio sono rappresentati quasi sempre insieme. Uno a fianco dell'altro, essi osservano le anime ordinariamente dal lato sinistro della miniatura, e soltanto rare volte dal lato destro. Virgilio è rappresentato dall'artista in una tonaca verde ed in un mantello dello stesso colore, con un collare d'ermellino, e con la fodera, che assai spesso s'intravede, pure d'ermellino. La tonaca di Dante è d'un color rosa, il cui tono varia: ora è più chiaro, ora più scuro, a volte quasi giallognolo. I vestiti sono orlati da sottili linee bianche, qualche rara volta nere, tirate con la penna. Il colore dei berretti di Dante e Virgilio non è costante: a volte rosso, a volte verde. Portano ai piedi, molto piccoli, dei calzari

neri, dipinti con pennellate leggiere. Hanno anche le mani piccole, fine, coi polsi sottili. Le scene si svolgono tutte su un terreno roccioso, ch'è di un color giallo-ocra, più tardi di color grigioscuro, con ombre profonde. Il miniatore dipinge i dannati dell'Inferno nudi e di color rosso ad eccezione delle anime che stanno nel ghiaccio — due miniature di color grigio —, e di Farinata, ch'è rappresentato come uno scheletro grigio. Egli rappresenta i «sospesi» nel vestibolo dell'Inferno ed i



Cod. dantesco della Bibl. Univ. di Budapest, c. 33 r.

Le anime che cantano l'inno *Te lucis ante* (Purg., VIII).

personaggi di scene prese dalla vita terrena delle anime, come figure umane vestite nei costumi della loro epoca. Nella miniatura che illustra la scena dell'umiltà dell'imperatore Traiano, i cavalieri antichi non sono rappresentati nei costumi della loro epoca, ma come cavalieri corazzati del medioevo.

In generale i codici danteschi del secolo XIV non erano miniati riccamente. Le loro miniature avevano carattere piuttosto decorativo che illustrativo. Nel secolo di Dante s'ebbe bisogno di molti codici danteschi e nella maggior parte di questi si applicò un unico modello decorativo, che ben presto prese forma e consistenza. Il codice dantesco di Budapest occupa, tra i molti codici

danteschi di quel secolo, un posto eccezionale per le sue numerose miniature. Tra i codici danteschi miniati più riccamente è in ordine cronologico il secondo, inquantochè solamente il summenzionato codice dantesco custodito a Firenze lo precede di circa 10 anni. Anche questo codice fiorentino non fu terminato e contiene complessivamente 35 miniature, nelle quali si può riconoscere la mano di diversi miniatori.

Il codice dantesco di Budapest tiene però un posto eccezionale non solo nella serie dei codici danteschi, ma anche nella storia della miniatura veneziana, la quale appare in una nuova luce ora che le è giustamente rivendicato il suo più rilevante



Cod. dantesco della Bibl. Univ. di Budapest,  
c. 35 v.

*L'angel che venne in terra col decreto*  
(Purg., X, 34).

cimelio, il codice dantesco di Budapest. Con la conoscenza di questo più ricco e più importante cimelio si cambia il quadro che sinora ci siamo formati del carattere, dell'importanza e dello sviluppo della miniatura veneziana. La storia dell'arte sinora non s'è occupata più a fondo della miniatura veneziana. Anche gli studiosi che si sono dedicati all'arte veneziana, hanno toccato quest'argomento soltanto di sfuggita: p. es. Adolfo Venturi, l'autore dell'opera più monumen-

tuale che sia stata scritta sull'arte italiana, l'accenna appena dicendo ch'essa ha lasciato poche tracce.<sup>15</sup> In generale si riteneva che la miniatura veneziana non fosse altro che una diramazione, prima della miniatura bizantina, poi della bolognese, senza alcun carattere proprio. La sua irrilevanza fu attribuita alla scarsezza di cimeli ed alla lentezza del suo sviluppo artistico: le cause di questa vengono poi attribuite dal D'Ancona, il più zelante studioso della miniatura italiana,<sup>16</sup> alla circostanza che il popolo, di costumi più liberi, non mostrava un serio interessamento per i libri e per le miniature. In generale, le miniature di soggetto religioso, diffuse nel secolo XIV per tutta l'Italia, si possono rintracciare a Venezia

in numero molto esiguo. Molto più numerosi sono invece i codici miniati di carattere profano: libri ufficiali, promissioni, capitolari. Il testo ufficiale di tali opere significava un grave vincolamento per l'artista, che non poteva far valere la sua fantasia, la sua invenzione artistica nella figurazione banale imposta dal testo. Il codice dantesco di Budapest significa una nuova stazione nella storia della miniatura veneziana, perchè fu appunto l'attività dell'artista di questo codice che provocò lo sviluppo e la fioritura della miniatura veneziana. Nel secolo XIII non si può ancora parlare, relativamente alla miniatura veneziana, d'una scuola o d'uno stile. La poderosa influenza di Bisanzio, come in tutti i rami dell'arte, si fa sentire fortemente anche qui. Le prime miniature veneziane sono ancora bizantine.

Più tardi, sebbene anche nelle miniature veneziane di tempi posteriori s'incontrino assai spesso motivi derivati dall'arte bizantina, la miniatura veneziana subì anche altre influenze straniere. Al principio del secolo XIV vive ancora nella miniatura veneziana la tradizione bizantina. Però la città delle lagune accoglie già volentieri i miniatori immigrati dalla vicina



Cod. dantesco della Bibl. Univ. di Budapest,  
c. 35 v.

Traiano imperatore e la vedova (Purg., X).

Bologna, l'arte dei quali basata su una cultura ben sviluppata, ben presto segna nuove vie allo sviluppo della miniatura veneziana. I miniatori bolognesi, venuti in gran numero a Venezia sul principio del secolo XIV, danno un nuovo orientamento alla miniatura veneziana e ne trasformano il vecchio stile. A Venezia ci sono diversi codici, che furono fregiati nei primi decenni del secolo XIV, da miniatori bolognesi immigrati. In questi codici le miniature non furono eseguite in puro stile bolognese: i miniatori vollero conformarsi alle tradizioni locali e seguire le forme bizantine. Lo sviluppo individuale della scuola di miniatura veneziana viene iniziato dal Maestro del codice dantesco di Budapest. L'epoca della sua massima attività si può porre negli anni intorno al 1340. Il suo stile è strettamente connesso alla scuola





Al gloria in colui  
che nato muoue  
p' l'umuer so p' i  
nietta q' n' splende  
in una parte piu  
q' men a'ltrove.  
Nel cel che pu  
dila sua ma' p'ete  
fuo i uita cose  
che redone.

non si impuo di dila su discende.  
Per che ap' el tanto se al suo disire  
no' ho' intelero dipro'fena' tanto  
che die' re al ammuera no' puo' me-  
V' exa'me' quanto del regno santo  
nela mia me'te p'ce far te'leio.  
Sara u'ora materia del mio canto.  
O' lona pelo al ultimo l'ano.  
fami dila'io n'alez s'ifato u'ala.  
ch'uome dimanda' adar lamate' d'oro.  
I' n'fimo agui lu' cio'cho diparna'le.  
olu' mi fa' ma'oz conanir due.  
E'nta nel peto mio el sp'u' tue.  
si ch'uome quanto marcha' tra'isti.  
de' l'au'ana' te'le menbre sue.  
O' diuina u'orta si ma' t'ap'esi.  
tanto de' l'on'za del beato regno.  
legnata nel mio cap' io manifesti.  
V' ed'zami ap'ic' di' tu' d'isero legno.  
u'our' i' coronanni' de' le folie.  
che lam'at'ra' i' tu' mi' f'ara' regno.  
S' i'ate' u'olte' p'aze' se'ne' colie.  
p' t'riom'phare' a'lt'ro' op'era.  
E' che p'artoz' let'ica' in'f'u' l'al'ica.  
de' p'he'cha' conua' l'af'ron'za.  
p'ne'ia' quanto' al'ru' d'ile' a'f'ca.  
P' u'ol'chi' t'au'illa' gra' h'ama' se'conda.  
fo'le' d'ime'p' ame' co' m'lioz' u'op-  
s'up'eg'ra' p'ete' d'ic'ro' n' s'p'enda.  
S' u'irge' amoz'tali' p' d'ic'ise' f'op-  
la' lucerna' del m'oz' ma' da' quella.  
che' qu'oz'oz' q'ard' q'ug'ne' co' re' ar'p-  
E' lo' m'lioz' co'f'oz' co' m'lioz' u'ell'it.  
ese' co'q'ua' el amon'ca'na' a'ca.

pu' a' suo motto' tanto' a' l'era' l'ia.  
f'ate' i' u'oz' d'ila' mane' a' d'iqua' l'era.  
cal' f'oz' e' equal' i' era' tanto' la' b'anda.  
quello' am'p'io' el'ato' parte' nem-  
Quanto' u'olte' l'el' f'um'io' f'ran'cho.  
u'oz' n' n'olte' i'ng'ua' d'el' nel' sole.  
A'g'ula' s'ine' l'el' a'f'f'ile' u'ol'che' .  
E' si' ch'uome' se'condo' r'ago' l'uo' .  
u'ir' del' p'rimo' e' r'af'ir' m' l'uo' .  
p'ur' ch'uome' p'leg'ni' che' t'oz'ar' u'olte' .  
E' h'el' d'el' al'ru' l'uo' i' p' u'oz' i' f'iso' .  
nel' u'ia'one' n'ra' u'imo' s'if'ep' .  
e' u'ol' h'el' u'io' a' l'el' e' t'oz' n'el' u'io' .

Volto' el'ato' la' che' qui' no' l'era' .  
al'eno'f're' u'oz' m'oz'ie' de' l'uo'cho' .  
f'ate' p' p'op'io' de' l'umane' s'p'ec'ie' .  
I' nol' f'oz' h'el' m'ol'zo' n'el' p'oz'cho' .  
e' t'oz' n'el' u'el' f'au'lar' d'ime'p'io' .  
qu'al' f'oz' che' bul'ic'ate' u'el' d' i'uo'cho' .  
E' d' i' u'ol'g'io' p'ur'ie' q'oz'no' a'g'omo' .  
e' f'ac'it' u'el' ch'uome' que' che' p'oz'ote' .  
a'ne'f'el' el' a'el' d'ual'io' l'el' a'z'omo' .  
E' t'oz'ice' u'ia' n'el' e'oz'one' u'oz' .  
h'ila' con' h'oz' f'au'ar' i' u'io' m'ia' .  
u'lu'g' h'el' d'ila'f'u' u'io' .  
Nel' f'uo' a'f'p'oz' d'el' t'ent'ro' m' f'el' .  
qu'al' s'it' e' r'and'che' nel' g'ust'ar' d'ila'f'u' .  
e' l'el' h'el' con'f'oz'ate' nel' mar' u'oz' d'ila'f'u' .  
E' t'oz' u'ol'g'io' h'el' g'ust'ar' p' u'el' .  
no' h'el' p'oz'ia' p'oz' l'el' p'io' b'af'it' .  
m'el' u'el' e'f'p'er'enz'ia' g'ra'ia' . l'el' .  
S' i'oz' u'ol' d'ila' quel' che' e' r'and' .  
n'ou'el'ia' m'ic'he' amoz' e' l'el' a'el' g'one' .  
tal' f'u' e' t'oz' col' tuo' l'ume' m' l'el' .



L'altro codice (Correr), nelle cui miniature riconosciamo la mano dell'artista del codice dantesco di Budapest, è parimenti poco ornato: esso ha soltanto due carte miniate e fregiate con ornamenti corniciali. La decorazione delle cornici di queste pagine segue lo stesso schema delle grandi cornici delle carte del codice dantesco di Budapest, è però alquanto più vivace, più inquieta, più ricca. Ricorda specialmente il frontispizio del Paradiso. Però non soltanto i motivi decorativi sono gli stessi, ma identica è anche l'elaborazione dei visi e così pure il colorito. Queste due Promissioni, il cui miniatore in base alla critica stilare abbiamo identificato coll'artista del codice dantesco, portano conservata nel testo la loro data precisa: sono del 1342. Così abbiamo un sicuro punto d'appoggio per la data del codice di Budapest. Resta soltanto la questione, se esso fu scritto e miniato prima o dopo delle due Promissioni? La somiglianza dello stile, le conformità di forma, di decorazione e di colorito certificano la vicinanza delle date. Dalla circostanza che l'illustrazione del codice dantesco rimase incompiuta, si può dedurre che questo lavoro, per cui certamente era necessario un tempo più lungo, fu la ultima creazione del suo Maestro. Ma anche prescindendo da questa supposizione, lo stile ornamentale del codice dantesco — stile, in confronto delle due Promissioni, più sviluppato, uniformemente levigato e già molto ringentilito — ci rimanda ad un tempo alquanto più tardo. La definitiva conclusione cronologica dunque è, che le miniature del codice dantesco di Budapest furono eseguite non molto dopo il 1342.

Il Maestro del codice dantesco di Budapest ha lavorato sotto l'influenza della miniatura bolognese a lui tanto familiare, nondimeno egli diede libero corso allo sviluppo di quei tratti individuali, derivanti dallo spirito e dalle tradizioni artistiche locali, che, nonostante la sua diretta discendenza, lo distinguono dalla miniatura bolognese. E dopo un attento esame è facile riconoscere queste differenze, queste caratteristiche di stile separate, nonostante quella comunità di stile che, prescindendo dalle specialità locali, collega le singole scuole di miniatura italiane del secolo XIV. Gli ornamenti che incorniciano la pagina o decorano le iniziali nel codice dantesco di Budapest si possono bensì far risalire alle miniature bolognesi, pure differiscono da queste: sono più ricchi, più vivaci, più organizzati. La differenza tra le scuole di miniatura bolognese e veneziana si presenta già ora, al tempo in cui l'influenza bolognese si risente fortemente

presso i veneziani, e questa differenza diverrà poi sempre più rilevante, quanto più scemerà l'influenza bolognese. La scuola di miniatura bolognese da principio non dà molta importanza



Promissione del doge Andrea Dandolo, del 1342, c. 30 r.  
Venezia, Museo Civico Correr, Prov. Corr., Ms. III, N. 326.

all'ornamentica, che si sviluppa soltanto più tardi con l'attività e l'influenza di Niccolò di Giacomo, per quanto rimanga sempre in seconda linea di fronte alle miniature figurative. Essa preferisce le scene figurali, composte accuratamente a guisa di quadri e



schema fondamentale del tipo di viso è lo stesso, soltanto in singole parti è ingentilito. Le grosse e turgide labbra bolognesi si assottigliano, il disegno dei sopraccigli larghi e densi si fa più fine, lo sguardo rigido più espressivo. Parallelamente allo svolgimento più delicato della forma, egli ingentilisce anche la sua tecnica.

La sua tecnica è accurata, e se anche non è tanto delicatamente fina come quella delle miniature senesi, non è nemmeno così rude, come quella delle bolognesi. È un narratore eccellente, spigliato. Le sue miniature si distinguono per quell'ampia maniera narrativa, che predominò e divenne tanto caratteristica nella pittura veneziana d'un'epoca più tarda, con Gentile Bellini, Carpaccio, ecc. Corrispondentemente alla natura e ai limiti della miniatura, egli però non rappresenta mai grandi masse e lavora con poche figure. Se anche il testo e la fantasia di Dante ingrandiscono la visione poetica, esprimendola col numero delle masse, il miniatore riduce il numero dei personaggi e semplifica le scene secondo i suoi mezzi di rappresentazione. Egli segue lo stile della sua epoca, il Trecento, anche quando compendia e sintetizza non soltanto nel disegno, ma anche nella creazione del quadro.

L'artista del codice dantesco di Budapest non soltanto aprì nuove vie alla miniatura veneziana, ma ne fu anche l'individualità più rilevante in tutto il corso della sua storia. Il codice di Budapest poi è stato non soltanto la creazione più eccellente e più monumentale dell'artista, ma anche di tutta la miniatura veneziana.

In relazione col codice dantesco della Biblioteca Universitaria di Budapest, dobbiamo brevemente menzionare un altro codice dantesco d'origine veneziana, posseduto dalla Biblioteca Comunale di Francoforte sul Meno.

Il codice dantesco di Francoforte<sup>17</sup> contiene pure le tre parti della Divina Commedia, col commento di Jacopo della Lana. La sua decorazione è meno ricca di quella del codice dantesco di Budapest. Nel frontispizio del codice, tra gli ornamenti che incorniciano la carta troviamo pure uno stemma, che però non è possibile di identificare. Nel codice di Francoforte troviamo 32 iniziali, tra le quali 11 sono d'ornamento figurale, 3 miniature di grandi proporzioni, 3 miniature in medaglione ed una miniatura più piccola, inoltre sei ornamenti marginali. Il miniatore fregiò anzitutto di ricchi ornamenti marginali e di miniature le prime pagine della Divina Commedia, quindi fregiò di ornamenti già molto più modesti le prime pagine del commento.

Le miniature, meno rilevanti, del codice dantesco di Francoforte sono posteriori alle miniature del codice dantesco di Budapest, ma le date della loro origine non distano di molto. Secondo Schmidt-Knatz, che s'approfondì nello studio del testo del codice, questo può venir inserito tra il cod. Landiano (Piacenza) terminato nel 1336 e il cod. Landiano Trivulziano (Milano) terminato nel 1337.<sup>18</sup> L'esame dello stile delle miniature però contraddice a questa data. Poichè ci manca la competenza per dare un giudizio sull'esame filologico del codice, dobbiamo supporre che — siccome generalmente le miniature vengono eseguite dopo la copiatura del testo — le miniature del codice siano state eseguite molto più tardi della trascrizione del testo, ossia che tra le date di origine del testo e delle miniature sia trascorso circa un decennio, — ovvero che l'esame filologico del codice abbia bisogno d'una revisione. Se non prendessimo in considerazione che il codice doveva in ogni caso esser terminato prima del 1350 causa la data dell'anno giubilare accorciato, noi porremmo il tempo d'origine delle miniature a un'epoca ancora più tarda, intorno al 1355. La storia dell'arte non ha degnato finora d'attenzione il codice dantesco di Francoforte, occupandosene soltanto dal punto di vista della critica del testo e dell'iconografia. Il primo ed unico riferimento di storia dell'arte in relazione al codice, è il seguente: «... L'ornamento delle iniziali corrisponde a quello dei manoscritti bolognesi degli anni 1330—40, la rappresentazione figurativa presenta delle divergenze. La somiglianza col cod. della Promissione del doge Dandolo del 1342, conservato nel Museo Civico di Venezia, sembra giustificare stilisticamente l'origine veneziana».<sup>19</sup> Ossia il critico del codice per giustificare l'origine veneziana si richiama ad un codice veneziano, — ch'è opera dell'artista del codice dantesco di Budapest; inoltre, con fine intuizione, s'accorge dell'affinità bolognese, ma in pari tempo osserva anche quelle divergenze, che abbiamo pertrattate a lungo già più sopra, quando abbiamo caratterizzato la scuola di miniatura veneziana.

Tra l'origine delle miniature del codice dantesco di Francoforte e quella delle miniature del codice dantesco di Budapest non c'è un grande spazio di tempo: la distanza non è neanche d'un decennio. Pure tra il lavoro dei due miniatori, nonostante i molti tratti comuni, si possono constatare grandi differenze. Il miniatore del codice dantesco di Francoforte, paragonato a quello del codice dantesco budapestino, è un artista meno rilevante. Di fronte al lavoro di quest'ultimo — lavoro chiaro, brillante,

L'apriolo primo è lo qual l'aito tuon di gl'ait  
che no si sono accioe fino da fine sui p'fai ne  
ghica a penarsi - a far oue mezzose



oma la nauucella del mio engegno.  
che lascia dietro a se mar si aride.  
E c'antato di quel secondo regno.  
dove l'umano spirito si purghe,  
e di salir al del douenta regno.

Ora qui la mozza voy si rinchia,  
o tante muse poi chel nostro sono.  
equi ch'algore alquanto s'inghia.  
E quattando mio canto chon quel sono.  
di ch'ap le pietre misere sentio.  
lo capo tal che dispettur idono.  
Dolce color costentel zaffiro.  
che faccoglieua nel sereno aspetto.  
del mezzo puo in fino al primo quò  
A gli occhi mei ricominato uiletto.  
tosto ch'io v'fu fuor de la uita morta.  
che mancau conuinstan gli occhi el petto.  
Lo del pianeta che d'amar conforta.  
succoua tutto ruder lo uenire.  
uolando i petti ch'auano in sua fiora.  
Io nu uolli a man destra e puosi mente.  
a l'altro polo et uidi quatto stelle  
non uiste mai fuor ch'alla prima gente.  
E oder pareo il ad di lor fiammelle.  
o fequentional uedouo stro.  
poi che pensauo se di mular quelle.  
Comio di loro uguardo fu partito.  
un poco me uolgendio a l'altro polo.  
la onda canto gya eu spauo.  
Vidi presso di me un uelglio solo.  
dengno di tanta ruerenza in uista.  
che piu non dee al padre alcun figliulo.

Lunghe la barba di pel bianco mista.  
portaua a suo capulo fiammellante.  
De qua cadetta al petto doppia lista.  
Li m'era delle quato luce fante.  
preggiuauan si la sua faccia di lume.  
ch'io uedeo come sol fosse dauante.  
Ch' se te uoy ch'eu contra al arco fiume.  
fuggiuto auete la pregione eterna.  
d'issel mouendo quelle oneste piume.  
Fania guidati o chi u fu li arna.  
sereno fuor della profonda notte.  
che sempre nera fu la ualle inferna.  
Son le legge d'abbio così uote.  
o e mutato in ciel quouo consiglio.  
che dannati uenite ale mie uote.  
Lo dica mio alor mi die di piuglio.  
e con parole e con mani e con cenni.  
reuerenta mi se le gambe el aglio.  
Posa risposte a lui di me non uenno.  
donna fiese dal tid p li cui piugli.  
della mia compagnia costui souenni.  
ora di che tuo uolte che piu si piugli.  
di nostra condiciori comola e uenti.  
E non puote il mio ch'ate si negli.  
Questi non uide mai l'ultima feru.  
ma pla sua sola le fu si preso.  
che molto uoco tempo auolgeri era.  
Si carnia d'issi fui mandato a d'isso.  
p'liu campare e non uera al'it uia.  
che questa pla quale ioston messo.  
o ostato lui tutto la gente ria.  
e oua uenendo a mostuar quelli sp'ni.  
che purgan se foeto la tua balla.  
Lo mio lo trareo farna lunga d'orta.  
del'alto scendeo uertu che manua.  
conduerle a uideri - a uidera.  
O ra piapi a gaudir la sua uenuta.  
liberta uia cercando che si cara.  
come si chi p'ley uen r'fura.  
E il say che non ti fu p'ley amara.  
in uerchi la moete oue la f'asta.  
la uerchi ch'el'gan d'ama si d'itara.  
Non son li d'ora eterni p'noy quasta  
che questa uita - uenno me non lega.  
ma son ad certio oue son gli occhi casti.

eseguito in un tono unico —, nello stile molto più incerto, indeciso e confuso dell'artista del codice di Francoforte sono misti elementi tra loro differenti. L'influenza dell'artista del codice dantesco di Budapest si rivela il più fortemente nei fregi ornamentali del codice di Francoforte. Il miniatore del codice di Francoforte prende per modello dei motivi ornamentali del codice dantesco budapestino, che esercitarono un'influenza anche su altri codici veneziani: troviamo il medesimo collocamento dei nodi, del gambo principale, dei cirri attorcigliati a chiocciola, dei talleri d'oro, ma nel complesso degli ornamenti si manifesta una divergenza essenziale, che li rende d'un carattere del tutto diverso. Le forme s'assottigliano, gli ornamenti che conservano le reminiscenze dei tempi romani, dominanti nel codice dantesco di Budapest e che sono eseguiti con precisione, accuratamente, con una disposizione quasi simmetrica, divengono inquieti, sono a volte impregnati da un'esagerata tendenza al gotico, al barocco; le pacifiche foglioline a tre petali divengono inquiete ed il miniatore pone in cima ai gambi dei cirri attorcigliati a chiocciola, fiori dai petali merlettati secondo il modo gotico. Nei frontispizi però delle tre parti della Divina Commedia questo genere d'ornamento non soddisfa il miniatore. Egli rende più ampi e più ricchi gli ornamenti, sostenendone l'orlo interno, volto verso il testo, con un nastro d'oro più sottile, smembrato talvolta da un lato in piccole curve semicircolari, — e con ciò l'ornamento diviene stringato, carico, di carattere alquanto confuso. Questa decorazione ornamentale accompagnata da una base d'oro è retaggio bizantino: questa forma antiquata la troviamo assai spesso nei codici veneziani — la incontriamo perfino ancora nel 1365<sup>20</sup> —, ma l'artista del codice dantesco di Budapest in generale non l'applica mai. Per questa sua decorazione ornamentale del basamento d'oro, il codice di Francoforte è affine ad altri codici veneziani, lavorati circa nello stesso tempo, così tra altri ai codici No. 8 e No. 18 dell'Archivio di Stato di Venezia, nonchè al codice della Biblioteca Nazionale di Venezia, Mss. 1654. Fondo Antico No. 419. L'artista del codice dantesco di Francoforte nella rappresentazione figurale non segue fedelmente l'artista del codice dantesco budapestino. Nelle miniature del codice di Francoforte — sebbene Dante sia il più spesso figurato, come anche nel codice dantesco di Budapest, con le mani in tasca o in atteggiamento di chi spiega, ed i vestiti, corrispondentemente a quell'epoca, siano tutti eguali — nelle figure di Dante e di Virgilio il carattere veneziano non è





## NOTE.

<sup>1</sup> Volkman, L. : *Iconografia Dantesca*. Leipzig, 1897, pag. 17.

<sup>2</sup> Il più eminente dantista del principio del secolo scorso, il Poggiali, lo data dal 1330, mentre secondo Colomb de Batines (*Bibliografia Dantesca*. Prato, 1846, pagg. 88—89) esso è anteriore al 1333.

<sup>3</sup> Per la pertrattazione dettagliata in lingua ungherese del codice, vedi: Berkovits Ilona : *A budapesti Egyetemi Könyvtár Dante-kódexe s a XIII. és XIV. századi velencei miniaturafestészet története*. Budapest, 1928.

<sup>4</sup> Witte, Karl : *Handschriften der Divina Commedia in Constantinopel und Cagliari*. Jahrbuch der Deutschen Dante Gesellschaft. Leipzig, vol. II, 1869, pagg. 245—246.

Idem : *Dante-Forschungen*, Heilbronn, 1879, vol. II, pag. 483.

<sup>5</sup> Witte, Karl : *Dante-Forschungen*. Op. cit., pag. 484.

<sup>6</sup> *A Konstantinápolyból érkezett Corvinák bibliografiai ismertetése*. Magyar Könyvszemle, 1877, pag. 212. — Breve relazione illustrativa, pure di Csonosi János : *Könyvkijáértási Kalauz*. Budapest, 1882, pag. 109. — Sulle orme di Csonosi : Heinrich, Gustav : *Die heimgekehrten Bände der Corvina*. Literarische Berichte aus Ungarn. Budapest, 1877, pagg. 338—339, e Török Árpád : *XXXV Handschriften, Geschenk des Sultans Abdul Hamid II. Nach Csonosi mit erläuternden Zusätzen, Berichtigungen und sonstigen sachlichen Bemerkungen*. Budapest, 1878. — Sua descrizione in lingua latina nel Catalogo della Biblioteca dell'Università : *Catalogus codicum bibliothecae Universitatis R. Scientiarum Budapestiensis*, 1881, pag. 66. — Fanno menzione del codice Kraus, F. X. : *Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik*. Berlin, 1897, pag. 586, e Bassermann A. : *Dantes Spuren in Italien*. Kleine Ausgabe. München u. Leipzig, 1898, pag. 597. — Pubblica la figura miniata del frontispizio del *Purgatorio* (c. 29. r.) : *Egyetemes Irodalomtörténet*, Budapest, 1903, vol. II (1905), alleg. tra le pagg. 514—515. — Pubblica diverse miniature : Reiner János : *Dante Emlékkönyv*. A magyar Katholikus Dante-Bizottság Dante-Emlékkönyve. Budapest, 1924.

<sup>7</sup> Kaposi József : *Dante Magyarországon*. Budapest, 1911, pag. 63.

<sup>8</sup> Kaposi : *Op. cit.*, pag. 48.

<sup>9</sup> Gulyás Pál : *Mátyás király könyvtára*. Olcsó Könyvtár 651—652. sz. Budapest, 1920, pag. 39.

<sup>10</sup> Kaposi : *Op. cit.*, pag. 69.

<sup>11</sup> Rumor, Sebastiano : *Storia breve degli Emo*. Vicenza, 1910.

<sup>12</sup> Rumor : *Op. cit.*, tav. I.

<sup>13</sup> Rumor : *Op. cit.*, pag. 59. — Romanin, S. : *Storia di Venezia*. Venezia, 1853—1861, vol. III, pagg. 274—275. — Muratori : *Scriptores rerum italicarum*, XIII, colonna 1250. — Pór Antal : *Nagy Lajos*. Magyar Tört. Életr. Budapest, 1892, pag. 500. — Áldásy Antal : *Alsáni Bálint tbornok*. Magyar Tört. Életr. Budapest, 1903, pag. 67.

<sup>14</sup> Rumor : *Op. cit.*, pagg. 59—60.

«...sane cum in civitatis Chigie captione nobilis vir dominus Petrus Emo pro Venetiis Podestam ibidem, ubi pro suo comuni grandi cum animositate bellando, per egregium virum militem dominum Gerardum de Nathlor et tales ac tales magnifici et generosi excelsi domini domini, Francisci de Cararia Paduee... captus esset.» — Dall'archivio della famiglia Papafava. Formulario della cancelleria Carrarese. Cod. 23, Doc. N. 33.

<sup>15</sup> Venturi, Adolfo : *Storia dell'arte italiana*. Milano, 1901, vol. V (1906), pag. 1049. — Altre opere che s'occupano della pittura miniata veneziana : Foucard C. : *Della pittura sui manoscritti*. Venezia, 1857. — Cheney, Edward : *Remarks on the illuminated official manuscripts of the Venetian Republic*. Venice, 1869. — Bratti, D. R. : *Miniatori Veneziani*. Nuovo Archivio Veneto, N. 43, (Nuova Serie, N. 3), Venezia 1901. — Testi, Lauddeo : *Storia della pittura veneziana*. Bergamo 1909. — D'Ancona, Paolo : *La miniatura italiana*. Paris—Bruxelles, 1925. — Pubblica numerose miniature veneziane, interessanti dal punto di vista della storia della cultura : Molmenti Pompeo : *Storia di Venezia nella vita privata*, VII ediz., Bergamo, 1927.

<sup>16</sup> D'Ancona, Paolo : *Op. cit.*, pag. 26.

<sup>17</sup> Per la descrizione particolareggiata del codice vedi : Swarzenski, G. — Schilling, R. : *Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz*. Frankfurt a. M., 1929, J. Baer, pagg. 106—108.

<sup>18</sup> Schmidt—Knatz, F. : *Dante's Commedia mit dem Kommentar Jacobus della Lana Miniaturhandschrift der Frankfurter Stadtbibliothek*, Frankfurt 1924. Idem : *Der älteste Commediatext Arci-β der Frankf. Stadtbibl.* Dante-Jahrbuch, 1928, pag. 46. Idem : *Die älteste Commedia Handschrift in Frankfurt*. Frankfurter Zeitung, 10. XII. 1927, Nr. 9119.

<sup>19</sup> Swarzenski—Schilling : *Op. cit.*, pag. 106.

<sup>20</sup> Confrontare coll'Antifonario della Confraternita di S. Maria della Carità, del 1365, c. 3. r. (Venezia, Bibl. Marc. Mss. It. Cl. 2. No. 119).

<sup>21</sup> Toesca, Pietro: *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Milano, 1912, Hoepli, pag. 302, Fig. 229.

<sup>22</sup> Confrontare con la carta di Venezia compilata nel 1318 da Petrus Vesconte de Ianua (Wien. Nationalbibl. Cod. 594).

<sup>23</sup> L'affermazione di Volkmann (*Op. cit.*, pagg. 36—37) che il color rosso di singole anime dell'Inferno sia il risultato d'una barbarica sopra-pittura eseguita più tardi, è dovuta ad un esame molto superficiale del codice. Nei punti dove da queste anime s'è staccato il colore, non c'è di sotto traccia d'un altro colore di tinta diversa. Contraddice del resto alla soprapittura anche la circostanza, che spesso i corpi di queste anime rosse sono attraversati da forconi o frecce bianchi o neri. Se le anime fossero state più tardi ridipinte in rosso, la soprapittura avrebbe coperto gli oggetti summenzionati, o ne avrebbe cambiato il tono.