

## SOMMARIO

M. ZUCCOLLO, « Urbs eterna Dei ». Il <i>De civitate Dei</i> fra Petrarca e Ildebrandino Conti	1
F. PASUT, Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento	115
C. PULSONI-G. BELLONI, Bembo e l'autografo di Petrarca. Ancora sulla storia dell'originale del <i>Canzoniere</i>	149
A. BRAMBILLA, Nel segno di Petrarca. Aneddoti ottocenteschi tra Padova ed Arquà	185
A. SOLDANI, Un'ipotesi sull'ordinamento finale del <i>Canzoniere</i> (RVF, 336-66)	209
<i>Miscellanea</i>	
A. PIACENTINI, Petrarca e le lettere di Cesare	251
<i>Recensioni</i>	271
Indice dei nomi, a cura di S. SIGNAROLI	303
Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio, a cura di S. SIGNAROLI	311
Indice delle tavole	315

FRANCESCA PASUT

### IL "DANTE" ILLUSTRATO DI PETRARCA: PROBLEMI DI MINIATURA TRA FIRENZE E PISA ALLA METÀ DEL TRECENTO \*

1. L'esperienza di quella che Gabriella Pomaro ha battezzato con la denominazione di « Officina di Vat » si segnala per importanza e unicità nel panorama costituito dalle molteplici realtà scritte che furono impegnate sul fronte della diffusione manoscritta della *Divina Commedia* nella Firenze primo trecentesco.<sup>1</sup> Seguendo la nomenclatura adottata da Giorgio Petrocchi nell'edizione nazionale del poema, la sigla « Vat » contraddistingue il codice Vaticano latino 3199 della Biblioteca Apostolica Vaticana, famoso esemplare della *Commedia* posseduto da Francesco Petrarca.<sup>2</sup> È questo il manufatto più noto uscito dalla penna di un copista che parrebbe quasi essersi specializzato nel produrre copie del capolavoro di Dante, poiché la sua mano è stata riconosciuta in altri cinque testimoni completi della *Commedia* (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3644; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 40 13;

\* A conclusione di questo studio, desidero ringraziare coloro che mi hanno a vario titolo aiutata: Luca Azzetta, Miklós Boskovits, Carla Maria Monti, Marco Petretti e Guido Tigler. Come sempre ho potuto beneficiare di proficui scambi di opinione con Sandro Bertelli, al quale esprimo un ringraziamento particolare. Fondamentale per lo svolgimento delle mie ricerche in tema di codici danteschi è stata la generosa accoglienza della Società Dantesca Italiana (Firenze) e la disponibilità di Laura Breccia e Gianna Porciatti.

1. G. POMARO, *Codologia dantesca*, 1. *L'officina di Vat*, in « Studi Danteschi », a. LVIII 1986, pp. 343-74; EAD., *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Poligrafico Mucchi 1994, p. 110; EAD., *I testi e il testo, in I moderni ausili all'ecdotica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fisciano-Vietri sul mare, Napoli, 27-31 ottobre 1990), a cura di V. PLACELLA e S. MARTELLI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 198 e n. 11, 199, 204, 207, schema B; EAD., *I copisti e il testo. Quattro esempi dalla Biblioteca Riccardiana*, in *La Società Dantesca Italiana, 1888-1988*. Convegno Internazionale (Firenze, 24-26 novembre 1988), a cura di R. ABARDO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 503-5, 510-13.

2. G. PETROCCHI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966, vol. 1 pp. 18, 58, 89-91, 312-17, 483.

Bibl. Nazionale Centrale, Banco Rari 330; Bibl. Riccardiana, Ricc. 1012; Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. Z 55 (= 4781) e nel son-tuoso manoscritto contenente l'*Inferno* con le *Expositiones et glose* di frate Guido da Pisa (Chantilly, Musée Condé, ms. 597).<sup>3</sup>

Considerazioni di ordine paleografico e codicologico guidano nello stabilire una cronologia relativa all'interno del *corpus* di manoscritti opera dello scriba: l'illustre codice vaticano spiccherebbe nella fase intermedia della sua laboriosità (1350 circa), più o meno sullo stesso piano dello Zanetti 55 della Marciana, del Laurenziano 40 13 e del Riccardiano 1012. Il più alto limite cronologico (forse verso il 1340) sarebbe rappresentato dalla copia di Chantilly, mentre hanno l'aspetto di essere seriori, senza oltrepassare il settimo decennio del Trecento, il Banco Rari 330 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e Vat. Barb. lat. 3644, che fanno coppia anche per l'inusuale formato da libro d'ore.<sup>4</sup>

Il quadro storico che fa da sfondo all'operosità del cosiddetto « copista di Vat » è quello assai fervido della « antica vulgata », termine coniato per qualificare il primo capitolo nella storia secolare della diffusione dell'opera di Dante, tra il 1322 e il 1355 circa, prima che l'*editio* boccaccesca influenzasse in modo determinante la successiva trasmissione del poema.<sup>5</sup> Praticamente unanime è la convinzione che lo *scriptor* svolgesse la sua attività « sulla piazza di Firenze », <sup>6</sup> dove per soddisfare la richiesta crescente di esemplari dell'opera dan-

3. Per il raggruppamento, mai revocato in dubbio, da ultimo M. BOSCHI ROTTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, in « Medioevo e Rinascimento », a. xiv 2000, pp. 127-28; EAD., *Codicologia tracentesa della Commedia. Introduzione e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, pp. 56, 88-90.

4. È dato che deve fare riflettere la mancanza di « uniformità codicologica tra i [...] prodotti » del copista (BOSCHI ROTTI, *Codicologia tracentesa*, cit., p. 90).

5. PETROCCHI, *Introduzione*, cit., pp. 17-47; Id., *Dal Vaticano Lat. 3199 ai codici del Boccaccio: chiosa aggiuntiva*, in *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, a cura della Società Danteistica Italiana, Firenze, Olschki, 1979, pp. 15-24 (partic. p. 16); BOSCHI ROTTI, *Codicologia tracentesa*, cit., p. 102. Sulla consistenza quantitativa dell'« antica vulgata » è anche da tenere presente l'intervento di: M. BOSCHI ROTTI, *G. SAVINO, Nel cantiere del Nuovo Batimes*, in « Studi Danteschi », a. lxxix 2004, pp. 295-327.

6. POMARO, *Frammenti di un discorso*, cit., p. 110 (per la citazione). Vedi anche T. DE ROBERTIS BONIFORTI, *Nota sul codice e la sua scrittura*, in *The Fiore in Context. Dante, France, Tuscany*, ed. by Z.G. BARANSKY and P. BOYDE, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, p. 61.

tesca si assistette, già dagli anni trenta del secolo, al nascere di una produzione manoscritta commerciale in serie, che a detta degli specialisti non si riscontrebberebbe altrove e che sarebbe già esaurita nel terzo quarto del Trecento.<sup>7</sup> Firenze è anche il centro geografico dove nel XIV secolo il poema incontrò, per antichità, importanza e numero dei testimoni, la più ampia divulgazione figurata.<sup>8</sup>

Sono i codici che confluiscono nel rinomato « Gruppo del Cento »<sup>9</sup> accomunati da precise somiglianze nelle caratteristiche esteriori,<sup>10</sup> ad esemplificare alla perfezione il livello medio di questa

7. G. FOLENA, *La tradizione delle Opere di Dante Alighieri*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi* (Firenze, 20-27 aprile 1965), a cura della Società Danteistica Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 54-56; POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., pp. 346, 347 n. 12; EAD., *I testi e il testo*, cit., pp. 193, 202; BOSCHI ROTTI, *Accertamenti paleografici*, cit., p. 127; G.Z. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniatili della Commedia*, in M.M. DONATO-L. BATTAGLIA RICCI-M. PIGONE-G.Z. ZANICHELLI, *Dante e le arti visive*, Milano, Edizioni Unicopli, 2006, pp. 118-19, 121.

8. Ne è prova il censimento di manoscritti operato da Marisa Boschi Rotti (*Codicologia tracentesa*, cit., pp. 109-44, 153-65). Il dato emerge già in: P. D'ANCONA, *La Divina Commedia e le Arti figurative*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. ZINGARELLI, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1934, p. xxiii; D. HUGHES GILLERMAN, *Trecento Illustrators of the Divina Commedia*, in « Annual Report of the Dante Society », a. lxxvii 1959, pp. 3-12, 36-37; M. SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Atti del Primo Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, sotto gli auspici della Società Danteistica Italiana e della Società Nazionale « Dante Alighieri » (Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961), Firenze, Olschki, 1962, pp. 175-78; M. MEISS, *The smiling pages*, in P. BRUEGER-M. MEISS-C.S. SINGLETON, *Illustrated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, vol. 1, p. 47; M.G. CIARDI DUPRÉ D'AL POGGETTO, *La miniatura del Trecento in Italia centrale*, in *La miniatura in Italia*, vol. 1. *Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, p. 216.

9. PETROCCHI, *Introduzione*, cit., pp. 74-75, 289-313, 318, 404-11; Id., *Centio (Dante del Cento)*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. 1 1970, p. 910; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann Verlag, 1984, pp. xxx-xxxii, 409-10.

10. I manufatti, usciti da un ambito professionale, recano come tratto distintivo l'impiego della scrittura nota con la nomenclatura di « lettera bastarda fiorentina su base cancelleresca ». La taglia è medio-grande, il supporto utilizzato è membranaceo, il testo è impaginato su due colonne, la distribuzione delle terzine sul foglio e la costruzione dei fascicoli segue regole prefissate, la decorazione prevede normalmente iniziali di cantica figurate, di canto filigranate e dei versi toccate di giallo.

produzione fiorentina, destinata a soddisfare le esigenze di un pubblico di lettori che probabilmente non ambivano a cimentarsi in faticose imprese esegetiche del poema di Dante e si accontentavano di esibirne una copia nelle loro biblioteche.<sup>11</sup> Recentemente si è fatta strada la supposizione che questi testimoni della *Commedia*, per tradizione posti « attorno al 1350 e oltre », <sup>12</sup> coprano l'arco di tempo tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Trecento.<sup>13</sup>

I Dante del Cento « ricadono sicuramente sotto il primo e più semplice metodo di copia » perfino per ciò che riguarda la preparazione dell'apparato di miniature,<sup>14</sup> la cui esecuzione però compete prevalentemente – a mio avviso – ad artisti di professione.<sup>15</sup> Le parti decorative sono connotate da una marcata uniformità e parrebbero essere state approntate a ritmi di lavoro serrato, considerando gli esiti qualitativi, raramente elevati, e la ripetitività con la quale gli artisti ripropongono dei *dichés* appresi a memoria. Lo schema illustrativo è del tipo più comune e prevede l'intervento del miniatore solo sulla pagina iniziale di ciascuna cantica, luogo cruciale dell'opera, arricchita in genere da floride cornici naturalistiche e da un'iniziale *d'incipit* figurata, con l'adozione di temi iconografici e formule convenzionali.<sup>16</sup> La sostanziale omogeneità

11. POMARO, *I copisti e il testo*, cit., p. 509; L. MIGLIO, *Lettori della Commedia: i manoscritti*, in « *Per correr miglior acque...* ». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-26 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. 1 pp. 295-323 (partic. pp. 299, 306, 309).

12. PETROCCHI, *Introduzione*, cit., p. 318.

13. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici*, cit., pp. 120-23; BOSCHI ROTIROTI, *Codologia trecentesa*, cit., pp. 78, 88 (con la precisazione da parte della studiosa che alla classificazione di « Gruppo del Cento » è assegnata una valenza non strettamente filologica, ma più ampia).

14. POMARO, *I copisti e il testo*, cit., p. 509 (per la citazione); M. BOSCHI-A. SPAGNESI, *Scheda num. 4*, in *I Danti Riccardiani, parole e figure*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1996), a cura di G. LAZZI e G. SAVINO, Firenze, Edizioni Polistampa, 1996, pp. 51-52.

15. Diversamente, Maria Boschi Rotiroti (*Accertamenti paleografici*, p. 122) prospetta la soluzione che la responsabilità della decorazione di questi manoscritti ricadesse in molti casi, almeno a livello organizzativo, sulla stessa bottega di amanuensi.

16. MEISS, *The smiling pages*, cit., p. 48; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, « *Narrar Dante* » attraverso le immagini: le prime illustrazioni della *'Commedia'*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della 'Divina Commedia' dal torchio al computer*, catalogo della mostra

stilistica riscontrabile nelle miniature della gran parte delle *Commedie* del Cento dipende altresì dal massiccio coinvolgimento in questi manoscritti della bottega di Pacino di Bonaguida, notissimo pittore e miniatore fiorentino (documentato dal 1302 al 1347),<sup>17</sup> la cui attività come illustratore del testo dantesco ebbe un impatto straordinario nella Firenze del tempo.<sup>18</sup> Tra le copie superstiti del poema, già Richard Offner ne aveva recuperate venti miniate dall'artista con l'assistenza di collaboratori gravitanti nel suo stretto *entourage*;<sup>19</sup> il numero sale oggi a ventisei, grazie a una felice intuizione

(Poligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo-28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio-16 ottobre 1989), a cura di R. RUSCONI, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, p. 84 (con bibl. estesa); L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti e miniati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. v 1994, p. 629; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'Inferno e la miniatura*, in *Dante poeta cristiano*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2001, p. 58 n. 4; EAD., *Prime osservazioni sulle illustrazioni del Paradiso di Dante*, in *Visioni dell'Aldilà in Oriente e Occidente: arte e pensiero*. Atti del convegno di studi (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 21 marzo 2003), a cura di S. OSANO, Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology Univ., 2003, pp. 168-69, 171-72, 173; L. MIGLIO, *I commenti danteschi: i commenti figurati, in Italiano al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 377-401.

17. È all'unica opera esistente firmata da Pacino, il politico con la *Crocifissione fra i santi Nicola da Bari, Bartolomeo, Firenze e Luca*, trasferito alla Galleria dell'Accademia di Firenze dalla chiesa di San Firenze (Inv. 1890 num. 8568), che la critica ha potuto appoggiarsi per tentare la ricostruzione dell'attività dell'artista. Sul percorso di Pacino e sulla sua ampia operosità nel settore dell'illustrazione libraria limitato necessariamente le citazioni a: M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III vol. IX *The painters of the miniaturist tendency*, Firenze, Giunti Barbera Editore, 1984, pp. 48-53 (e schede relative); L. KANTER-B. DRAKE BOEHM, *Pacino di Bonaguida, in Painting and Illumination in Early Renaissance Florence: 1300-1450*, ed. by L. KANTER, B. DRAKE BOEHM, C.B. STREHLKE, G. FREULER, C.C. MEYER THURMAN and P. PALLADINO, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 17 November 1994-26 February 1995), New York, Abrams, 1994, pp. 44-53; A. LARRIOLA, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 847-43.

18. C. DE BENEDECTIS, *Pacino di Bonaguida*, in *The Dictionary of Art*, ed. by J. TURNER, London-New York, Grove, vol. XXIII 1996, p. 744; G. LAZZI, *Parole e figure nei Danti Riccardiani e oltre*, in *I Danti Riccardiani*, cit., pp. 23-24; A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della 'Commedia' a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in « *Rivista di Storia della Miniatura* », num. 5 2000, p. 147; ZANNI-CHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 119, 124-25.

19. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III vol.

zione di Alvaro Spagnesi<sup>20</sup> e all'ulteriore aggiunta di cinque testimoni sicuramente usciti dalla bottega del maestro fiorentino.<sup>21</sup>

Significative analogie legano, eminentemente sotto l'aspetto della forma dei codici e dell'impostazione generale del corredo decorativo, la tipologia di *Commedia* illustrata portata in auge dalle botteghe librarie e miniatorie coinvolte nella realizzazione dei «Danti del Cento» alle versioni manoscritte del poema uscite dalla penna del copista di Vat, apprezzate di solito come «la risposta di metà Trecento ad un problema di tradizione, davanti all'affermazione sempre maggiore di codici in *littera textualis*». <sup>22</sup> Le copie vergate dal copista di Vat, amanuense di formazione grafica dotata,<sup>23</sup> si segnalano per il livello formale elevato.<sup>24</sup> Se il collegamento con i fatti di Firenze nel quarto-quinto decennio del Trecento sembra fuori di dubbio, non altrettanto certa è la fiorentinità dell'anonimo *scriptor*.<sup>25</sup> Anomalie lessicali hanno indotto alcuni a so-

vi, New York, New York University, 1956, pp. 243-64. I manoscritti schedati da Offner sono: Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Urb. lat. 378; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Acq. e doni 86; Plut. 40 12; 40 14; 40 16; 40 35; Strozzii 149-153; Bibl. Nazionale Centrale, II I 32; Pal. 313; Pal. 319; Bibl. Riccardiana, Ricc. 1010; Milano, Bibl. Nazionale Braidense, AC XIII 41; Bibl. Trivulziana, Triv. 1077; New York, Pierpont Morgan Library, M 289; Venezia, Bibl. Naz. Marciana, It. Z 50-51. Non è ovviamente mia intenzione esaurire in queste note il problema spinoso del vasto impegno di Pacino sui codici danteschi, cui ho dedicato un esame specifico nell'ambito della mia tesi di dottorato di ricerca (*Pacino di Buonaguida miniatore: studi sullo sviluppo artistico e un catalogo ragionato*, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2005-2006).

20. Mi riferisco alla *Divina Commedia*, Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4117; SPAGNESI, *All'inizio della tradizione*, cit., pp. 145 e fig. 12, 147.

21. Ho motivo di ritenere che possano confluire all'interno del catalogo di Pacino di Buonaguida i seguenti codici, oggetto di un mio prossimo studio: Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 202; Eton, College Library, Ms. 112; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashb. 831; Londra, British Library, Egerton 2628; Parigi, Bibl. Nationale de France, It. 539.

22. BOSCHI ROTTORI, *Accertamenti paleografici*, cit., p. 127.

23. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., pp. 349, 353, 374.

24. DE ROBERTIS, *Nota sul codice*, cit., p. 61; M. BOSCHI ROTTORI, *Sul Carme 'Ytaliæ iam certus homus' del Boccaccio nel Vaticano latino 3199 (nota paleografica)*, in «Studi Danteschi», a. LXVIII 2003, p. 135.

25. G. VANDELLI, *Giovanni Boccaccio editore di Dante. Discorso tenuto alla R. Accademia della Crusca*, in «Atti della R. Accademia della Crusca per la lingua d'Italia», aa. 1921-1922, Firenze 1923, p. 62 (ricd. in G. VANDELLI, *Per il testo della 'Divina Com-*

spettare una sua provenienza dalla Toscana occidentale,<sup>26</sup> ma al contempo uno spoglio linguistico condotto sul codice di Chantilly, per la parte relativa al testo dantesco, e sul Vat. lat. 3199 ha evidenziato caratteri consoni anche all'area pratese-pistoiese,<sup>27</sup> dimostrando quanto l'argomento sia insidioso, eppure stimolante, allorché si considerino i legami intrattenuti dal copista con miniatori fiorentini, pisani e altri che, se pisani non furono, mostrano in ogni caso una piena consapevolezza della situazione artistica in quella città toscana, nel primo-secondo quarto del secolo.

È all'individuazione delle differenti personalità artistiche implicate nelle miniature di quattro dei codici trascritti dal copista di Vat, che vorrei pertanto dedicare le pagine che seguono. In parte si tratterà di fornire qualche puntualizzazione a quanto hanno già messo a fuoco Gabriella Pomaro e altri,<sup>28</sup> ma non mancano interessanti aspetti di novità, emersi dopo avere preso visione diretta delle opere. Dall'analisi esulano la copia della Marciana di Venezia (It. Z 55), il Banco Rari 330 della Bibl. Nazionale di Firenze e Vat. Barb. lat. 3644, perché privi di decorazione di rilievo,<sup>29</sup> mentre gli approfondi-

doi', a cura di R. ABARDO, Firenze, Le Lettere, 1989, p. 150), dove si afferma che il Vat. lat. 3199 «è lavoro di un copista che, secondo ogni probabilità, lavorava in Firenze, senz'essere tuttavia proprio della città»; FERROCCHI, *Introduzione*, cit., p. 90 (parla, riguardo al Vat. lat. 3199, di «fiorentinità della [...] veste linguistica» e al contempo di «difficile problema della coloritura linguistica originaria»); F. MAZZONI, *Guido da Pisa*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III 1971, pp. 327-28.

26. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 357 (ma anche pp. 345-46 n. 9, 349, dove la studiosa aggiunge: «nessuno comunque ha rilevato una precisa patina dialettale che convalidi un'origine decisamente non fiorentina dello scriba»). Per quanto riguarda il caso specifico del manoscritto di Chantilly, non stupisce che nel testo delle *Expositiones* (ff. 31r-234v) e della *Declaratio* (ff. 239r-243r), redatte da frate Guido da Pisa a corredo dell'*Inferno* dantesco, compaiano elementi lessicali «chiaramente rinviati, pur nella veste latina, a Pisa», vista l'origine pisana dell'autore: F. FRANCE-SCHINI, *Maometto e Niccolò V all'Inferno? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi in Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. SANTAGATA e A. STUSSI, Pisa, ETS, 2000, pp. 472-73 e nn. 38-39.

27. FRANCE-SCHINI, *Maometto e Niccolò V*, cit., p. 473 e nn. 41-42.

28. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., pp. 355-56, tav. A.

29. Spazi bianchi per le iniziali conserva la *Commedia* Zanetti 55 della Marciana; semplici iniziali filigranate, gli altri due manoscritti (RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., pp. 114 num. 264, 276 num. 644, 344-45 num. 802; S. BERTELLI, *I Manoscritti della letteratura italiana delle origini*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, SISME-

dimenti riguarderanno, nell'ordine, il Riccardiano 1012, il Laurenziano 40 13, *l'Inferno* di Chantilly e infine la celeberrima *Commedia* Vat. lat. 3199, giunta come sappiamo nelle mani di Petrarca.

2. La sopra ricordata conformità a livello estetico con i codici del Gruppo del Cento, nell'impaginazione, nelle modalità con le quali sono interpretate le parti pittoriche, nelle opzioni iconografiche, è direttamente percepibile sfogliando il Dante Riccardiano 1012, di provenienza antica non più accertabile, a causa della cancellazione dello stemma apposto sul margine di f. 1r. All'interno del gruppo di manoscritti vergati dal copista di Vat, la copia della Riccardiana appare senz'altro come quella di esecuzione meno sostenuta qualitativamente.<sup>30</sup> Pochi indizi apporta l'esame delle iniziali miniate, pubblicate da Gabriella Pomaro, che introducono il testo di ciascuna cantica, mostrando per la prima (f. 1r) *Dante e Virgilio* (?), in apertura del *Purgatorio* (f. 25r) un' *Anima penitente tra le fiamme* e, all'esordio del *Paradiso* (f. 49r), *Beatrice che appare a Dante*. Le miniature, di estensione media e assai malridotte, spiccano in cima alla pagina, circondate da decorative protuberanze fogliacee dallo sviluppo più mosso ed esuberante sul primo foglio del manoscritto, dove è inserito nella bordura marginale a sinistra un aironcino che becchetta un pomo. I soggetti delle raffigurazioni, che praticamente interpretano il testo alla lettera, rientrano in quel re-

Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 114 num. 43; BOSCHI ROTIROTTI, *Codicologia trecentesca*, cit., pp. 111-12 num. 26, 125 num. 128, 144 num. 288). L'ornato così sobrio rientra comunque nella eterogenea gamma di tipologie decorative impiegate per la *Commedia* a Firenze, tra il 1330 e il terzo quarto del Trecento. Nulla impedisce di immaginare semplici ragioni di risparmio all'origine di tale scelta, ma anche il ricordo della predilezione espressa da un bibliofilo quale Francesco Petrarca per una veste grafica e ornamentale estremamente misurata aiuta a riportare l'attenzione sulle varie, non scontate, sfaccettature del problema (M.M. DONARO, « *Miniatur ligeturque... per Magistrum Benedictum s: un nome per il miniatore milanese del Petrarca*, in *Opere e Giorni. Studi sui mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. BERGOLDT e G. BONSAANTI, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 194-98).

30. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 356, figg. 13, 16; EAD., *I copisti e il testo*, cit., pp. 503-4, 512 n. 1, 513. Vedi anche RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., pp. 128-29 num. 306 (con bibliografia completa); BOSCHI ROTIROTTI, *Codicologia trecentesca*, cit., pp. 18, 47, 50, 56, 88-90, 128 num. 149, 159, tav. 74.

torio di iconografie utilizzate in tempi molto precoci per l'illustrazione della *Commedia* e abbondantemente diffuse a Firenze alla metà del secolo.<sup>31</sup>

L'umidità ha purtroppo consunto in modo irreparabile le immagini dipinte nelle iniziali, rendendo pressoché vana l'impresa di attribuire un nome all'artista che le realizzò. Il collegamento con quanto è noto della produzione miniata fiorentina proveniente dalla bottega coordinata da Pacino di Bonaguada, nel quarto-quinto decennio del secolo, è in linea di massima condivisibile,<sup>32</sup> nel senso di una comunanza generica, nell'andamento dei corpi fregi decorativi a larghi fogliami variopinti, nella tavolozza dei colori, nel disegno delle scene e nelle caratterizzazioni tipologiche delle singole figure, sulla base di quello che si può ancora vedere, con i codici della *Commedia* più direttamente riconducibili nell'orbita dell'artista fiorentino.<sup>33</sup>

31. Afferma Lucia Battaglia Ricci (*Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale, 1994, p. 38): « si deve credere che ben presto si sia fissato un vero e proprio canone iconografico della *Commedia* ». Per una rassegna sulle iconografie ricorrenti: OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/VI p. 244; P. BRIEGER, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, in BIANCHI-MUSS-INGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., vol. 1 pp. 83-85; S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms, Werner'sche Verlags-Gesellschaft, 1981, pp. 59-60; ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 119-20.

32. M.L. SCURICINI GRECO, *Miniature ricardiane*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1958, p. 195 num. 177; M. BOSCHI-A. SPAGNESI, *Scheda num. 7*, in *I Danti Riccardiani*, cit., pp. 55-56, e nella stessa sede; LAZZI, *Parole e figure*, cit., p. 24. Quest'ultima studiosa vede un'affinità tra le iniziali miniate del Riccardiano 1012 e quelle della *Commedia* Ricc. 1010 (Firenze, Bibl. Riccardiana), di solito giustamente assegnate alla bottega di Pacino (OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/VI p. 259; SCURICINI GRECO, *Miniature ricardiane*, cit., pp. 194-95 num. 176; PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, cit., pp. 58, 125 num. 29; M. BOSCHI-A. SPAGNESI, *Scheda num. 4*, in *I Danti Riccardiani*, cit., pp. 51-52 e p. 95 fig. 4; LABRIOLA, *Pacino di Bonaguada*, cit., p. 842). Nelle iniziali del Riccardiano 1010 sono rappresentati: *Dante e Virgilio si apprestano ad andare nell'Inferno* (f. 1r), *Dante e Virgilio sulla navicella* (f. 29r), *Dante al cospetto di Beatriче* (f. 57r); per reperire altre informazioni sul codice, che confluisce nel « Gruppo del Cento »; RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., pp. 127-28 num. 304 (con bibliografia completa); BOSCHI ROTIROTTI, *Codicologia trecentesca*, cit., pp. 18, 32, 43, 45, 47, 82, 84, 107-108 num. 147, 159, tav. 73.

33. *A latere* di questa produzione schiettamente pacinesca, insieme al Riccardiano 1012, come segnalato da Gabriella Pomaro (*Codicologia dantesca*, cit., pp. 356-57, fig.

Per quanto legata strettamente al Riccardiano 1012 da una precisa « affinità codicologica », <sup>34</sup> la versione della *Commedia*, conservata presso la Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 40 13, anch'essa del copista di Vat, è manufatto dalla veste decorativa altrimenti preziosa. <sup>35</sup> Essa fu affidata al pennello di uno dei più fantasiosi e dotati esponenti della miniatura a Firenze nel secondo quarto del Trecento: è qui infatti all'opera il Maestro delle Effigi Domenicane, <sup>36</sup> pittore e miniatore dalla misteriosa identità anagrafica e chiamato in tal modo a partire dalla tavola con *Cristo e la Vergine in trono con immagini di santi e beati dell'ordine domenicano* (Firenze, Convento di Santa Maria Novella), da lui dipinta subito dopo il 1336. <sup>37</sup> Secondo un'ipotesi che mi sento di poter sottoscrivere, l'at-

17), potrebbero comparire le tre iniziali miniate nella *Commedia* Plut. 40 16 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (f. 1r, *Dante e Virgilio all'ingresso degli Inferi*, f. 31r, *un'anima penitente tra le fiamme*, f. 61r, *Dante e Beatrice*). Nuovamente, lo stato di degrado della superficie pittorica è troppo pronunciato per esporci a qualsiasi proposta attributiva, nonostante l'idea che possano spettare al pennello di Pacino di Bonaguida sia stata espressa da studiosi autorevoli (cfr. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vi pp. 243 n. 3, 244 n. 6, 248-49; PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, cit., pp. 58, 59, 123 num. 14; Boskovits, *The painters of the miniaturists*, cit., p. 52 n. 177). Il Laurenziano Plut. 40 16 (*Lau*), relazionabile al raggruppamento dei Danti del Cenotio, è opera del cosiddetto « copista di Lau » (RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., p. 48 num. 108; POMARO, *Frammenti di un discorso*, cit., pp. 16, 68-71; EAD., *I testi e il testo*, cit., pp. 199, 204; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentese*, cit., pp. 18, 44, 77-78, 83-84, 117 num. 69, 156, tav. 15). All'inizio del Quattrocento il codice ha subito un aggiornamento dell'apparato illustrativo, con l'inserimento di tre disegni a piena pagina (ff. IIIv, 30v, 60v), da parte del miniatore fiorentino Bartolomeo di Fruosino (L. KANTER, *Bartolomeo di Fruosino*, in *Painting and Illumination*, cit., p. 308; K. ZAMBRELLI, *Bartolomeo di Fruosino*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., p. 66).

34. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 354.

35. POMARO, *I copisti e il testo*, cit., p. 510 e, in aggiunta, RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., p. 47 num. 105; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentese*, cit., pp. 18, 45, 47, 88, 89, 90, 117 num. 66, 156, tav. 13. Anche in questo caso lo stemma che campeggiava un tempo sulle pagine del codice è stato eraso.

36. La paternità del Maestro delle Effigi Domenicane per le miniature di questo Dante della Laurenziana, largamente accolta dalla critica, è già indicata da: R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, Section III vol. VII, New York, New York University, 1957, p. 80 Pls. xxvii<sup>o</sup>; PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, cit., p. 117 n. 34, Abb. 3.

37. Fornisco bibliografia essenziale sulla figura dell'artista, tenendo conto dei contributi più aggiornati: Boskovits, *The painters of the miniaturists*, cit., pp. 55-56 (e schede relative); Id., *Introduction*, in R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., Section III vol. II. *Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, New York, New York University, 1930, nuova ed., Firenze, Giunti Barbera Editore, 1987, pp. 10-11, 13 (e sche-

tività giovanile dell'artista (1325-1335 circa) sarebbe rappresentata dal nucleo di dipinti e codici minati già proposti dalla critica per il Maestro del Biadaiolo, l'autore delle graffianti illustrazioni dell'omonimo *Libro detto del Biadaiolo* (vale a dire lo *Specchio umano* di Domenico Lenzi), ms. Laur. Tempi 3, della Bibl. Medicea Laurenziana di Firenze. <sup>38</sup>

Una volta fatte confluire le opere un tempo isolate sotto il nome di Maestro del Biadaiolo all'interno del percorso del Maestro delle Effigi Domenicane, in corrispondenza dei suoi esordi, verrebbe quindi a delinearci per l'artista una carriera da protagonista di primissimo piano nel panorama delle maestranze artistiche richieste a Firenze per illustrare l'opera più famosa di Dante. Egli fu infatti un raffinato, a tratti geniale, interprete della *Commedia* nel linguaggio visivo, in grado di sopravanzare lo stesso Pacino in termini di eccellenza qualitativa, come si evince analizzando i cinque testimoni del poema in cui la presenza del maestro è certamente individuabile. Tra questi si segnalano innanzitutto i due capolavori, riferibili con una datazione prossima al 1330 circa all'attività giovanile, della *Commedia* di Berlino (Staatsbibliothek, Rehder 227), finora mai accostata al suo nome, <sup>39</sup> e di Parma (Bibl. Palatina,

de relative); L. KANTER-B. DRAKE BOEHM, *Master of the Dominican Effigies, in Painting and Illumination*, cit., pp. 56-63, 80-83; G. FREULER, *Studi recenti sulla miniatura medievale in Italia, Veneto e Toscana. Appunti su una mostra americana (Parte I)*, in « Arte Cristiana », a. xciii 2004, pp. 161-63; L. KANTER, *Maestro delle Effigi Domenicane*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., pp. 560-62; A. LABRIOLA, *Alcune proposte per la miniatura fiorentina del Trecento*, in « Arte Cristiana », a. xciii 2005, pp. 14-16.

38. Ha sostenuto con forza l'idea Miklós Boskovits (*The painters of the miniaturists*, cit., p. 85), seguito da Laurence Kanter (*Maestro delle Effigi*, cit., pp. 560-62) e altri (cfr. LABRIOLA, *Alcune proposte*, cit., pp. 14-15; ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., p. 134). Tra coloro che preferiscono mantenere separate le carriere del Maestro del Biadaiolo e del Maestro delle Effigi Domenicane, in ragione di alcune discrepanze di stile tra le opere attribuite all'uno e all'altro artista: L. BELLOSI, *Miniature del Maestro della Carità*, in « Prospettiva », num. 65 1992, p. 30 n. 15; A. DE MARCHI, *Tav. XVI, in Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano*, a cura di A. DILLON BUSSETI e G.M. PIAZZA, Fiesole (Firenze), Nardini, 1995, p. 59; S. GIORGI, *Jacopo del Casentino*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., p. 355; CIARDI DUPRÉ DEL POGGETTO, *La miniatura del Trecento*, cit., pp. 217-18.

39. Ho discusso del possibile riferimento attributivo delle miniature della *Commedia* Behliger 227 di Berlino (Dep. Breslau 7) nella mia tesi di dottorato di ricer-

Parm. 3285),<sup>40</sup> tanto quanto il piú maturo manoscritto della Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv. 1080), copiato nel 1337 da Francesco di ser Nardo da Barberino e probabilmente miniato subito dopo quella data.<sup>41</sup> I tre codici citati esemplificano l'alto grado di intensità espressiva che l'artista è capace di trasferire nelle proprie opere e si segnalano per la complessa impalcatura allegorica delle immagini che inquadrano le pagine di apertura di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, ideate forse per corrispondere alle indicazioni fornite da qualche colto esegeta.<sup>42</sup>

Non avviene così nel Laurenziano 40 13, che qui interessa, per il quale l'artista si adegua a uno schema decorativo conforme al genere che i « Danti del Cento » avevano contribuito a rendere di ca e nell'intervento: Pacino di Bonaguada e la Divina Commedia: un percorso tra alcuni codici poco noti, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze, 20-21 maggio 2005), a cura di J. TRIPPS, Firenze, in corso di stampa. Il manoscritto è sempre stato classificato come esemplare di area toscana, non anteriore all'ultimo quarto del Trecento (RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., pp. 13-14 num. 22; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentese*, cit., pp. 19, 36, 51, 103, 110 num. 11, 153).

40. Per l'attribuzione delle miniature: G. MUZZIOLI, in *Mostra storica nazionale della miniatura*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia), Firenze, Sansoni, 1953, p. 213 num. 324 (dove è riportato il parere di Mario Salmi, che riferiva la decorazione al Maestro delle Effigi Domenicane); OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vi pp. 243 n. 1, 244; *Id.*, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vii pp. 14-15, Pls. III<sup>a-b</sup> (ancora come Maestro del Biadaiolo); BRIEGER-MEISS, *Catalogue*, in BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., vol. 1 p. 322; KANTER, *Maestro delle Effigi*, cit., p. 561; ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 123-24, 131. Sul codice parmense, vedi inoltre RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., p. 255 num. 591 (con bibliografia estesa); BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentese*, cit., pp. 18, 44, 46, 78, 84, 85, 87, 138 num. 234, 163.

41. Sul manoscritto e sulla figura del copista rimando per brevità unicamente ai lavori aggiornati di S. BERTELLI, *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in « Rivista di Studi Danteschi », a. III 2003, pp. 408-21, partic. pp. 415-26 num. 4; *Id.*, *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in « L'Alighieri », a. xxxviii 2006, pp. 77-90, partic. pp. 84, 86, 88. Riguardo all'apparato illustrativo della *Commedia* Trivulziana: MUZZIOLI, in *Mostra storica nazionale*, cit., pp. 215-16 num. 327; OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/ii pp. 320-25, Pls. cxxxv-cxxxvii; BRIEGER-MEISS, *Catalogue*, cit., vol. 1 pp. 280-81; BOSKOVITS, *The painters of the miniaturist*, cit., p. 55 and n. 191; DE MARCHI, *Tav. XVII*, in *Biblioteca Trivulziana*, cit., p. 50; ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 139-41.

42. A tale proposito rinvio all'ampia trattazione di ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 125-42 (partic. p. 142).

gran moda, pur deviando dal consueto riguardo ad alcune particolarità iconografiche nelle miniature delle tre iniziali di cantica.<sup>43</sup> Queste raffigurano *Dante allo scrittoio* (f. 1r), *Dante e Virgilio sulla navicella* (f. 25r) e *Dante con Beatrice al cospetto di Cristo benedicente* (f. 40r). Del resto, sul terreno di questa piú agile linea interpretativa, che punta a compendiare il ricco contenuto del testo in raffigurazioni di taglio sintetico, il Maestro delle Effigi Domenicane si era già mosso alla fine, se non alla metà, degli anni trenta del Trecento, quando esegue in collaborazione con Pacino di Bonaguada le miniature della *Commedia*, Plut. 40 12 della Bibl. Medicea Laurenziana, una delle tante redazioni del poema gravitanti nel solito « Gruppo del Cento ».<sup>44</sup>

Palesemente appartenenti ad epoca successiva, le iniziali miniate del Dante Laur. Plut. 40 13, esemplato dal copista di Vat, denunciano invece il medesimo orientamento stilistico delle opere eseguite dal Maestro delle Effigi Domenicane al principio degli anni quaranta del Trecento, alcune delle quali sono fortunatamente databili *ad annum* e permettono di avere un'idea piú chiara sugli ultimi sviluppi del suo linguaggio.<sup>45</sup> Come si registra in certi manoscritti di impegno non eccessivo, che ugualmente stareb-

43. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 141-42.

44. Per l'attribuzione delle iniziali del Laurenziano Plut. 40 12 ai due maestri: OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vi pp. 243 n. 1, 244 nn. 6 e 8, 248-49, Pls. xxxii<sup>a</sup>; *Id.*, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vii p. v n. 2; PARSCH, *Profane Buchmalerei*, cit., pp. 58, 59, 68, 123 num. 12, Abb. 26-28; BOSKOVITS, *The painters of the miniaturist*, cit., p. 52 n. 177; DRAKE BOEHM, in *Painting and Illumination*, cit., p. 58. È per via stilistica che sembra da preferire una datazione dell'apparato decorativo del codice nel secondo lustro del quarto decennio. Le due miniature eseguite dal Maestro delle Effigi Domenicane (f. 1r, *Dante e Virgilio di fronte all'antro degli Inferi*; f. 31r, *una figura maschile inginocchiata tra le fiamme*) sono particolarmente vicine alla citata tavola del convento di Santa Maria Novella a Firenze (1336 ca.) e alle illustrazioni della *Commedia* della Trivulziana (1337 ca.), già precedentemente menzionate. L'indicazione cronologica è altrettanto valida per il contributo di Pacino, che ha dipinto nell'originale del *Paradiso* (f. 61r) *Dante, Beatrice e Cristo benedicente*. In generale, sul Dante Laurenziano Plut. 40 12, di mano del « copista di Lau », cfr. RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., pp. 46-47 num. 104; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentese*, cit., pp. 18, 44, 46, 83, 84, 117 num. 65, 156, tav. 12.

45. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vii pp. III-IV; BOSKOVITS, *The painters of the miniaturist*, cit., pp. 55-56.

bero a esemplificare la fase inoltrata della sua carriera,<sup>46</sup> il Maestro delle Effigi Domenicane cede progressivamente a un linguaggio di stampo colloquiale, non sempre elegantemente rifinito e, approfondendo il discorso iniziato alla fine degli anni trenta sulle pagine della già citata *Commedia* Triv. 1080, della Biblioteca Trivulziana, dimostra di aspirare a un'ordinata impaginazione delle parti decorative, a un racconto organizzato con estrema chiarezza, seguendo ritmi meno sincopati, a una resa plastica intensa ed efficace.

Le immagini incluse nella *Commedia* Laur. Plut. 40 13 sono quindi tratteggiate con pennellate veloci ed energiche; un segno sintetico ritaglia le figure, i contorni seguono andamenti semplificati, i corpi si dilatano, sostenuti da un modellato pieno e compatto (tavv. IV, v.1 e 2). Il racconto è immancabilmente ravvivato tramite osservazioni dirette e briose, come quel gesto affettuoso rivolto da Beatrice verso il poeta o l'agitarsi indaffarato di Dante per ammainare la vela dell'imbarcazione, guidata da Virgilio (tav. IV). La sagoma compatta del mezzo busto di *Cristo benedicente* nell'iniziale del *Paradiso* risalta contro la mandorla di luce, ritagliata dalla nitida linea di contorno e modellata da sottili passaggi chiaroscurali, che servono a enfatizzare i volumi (tav. v.2). I personaggi di *Dante e Beatrice* (tav. v.1) assomigliano in modo impressionante, nella pacatezza sentimentale e nella morbida rotondità delle forme, agli angeli che attorniano la *Vergine in trono* dipinta dal Maestro delle Effigi Domenicane nel 1340 circa sul *Libro dei lasciti*

46. Penso al ritratto di Boezio, nel M. Severinus Boetius, *De consolazione Philosophiae* (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 78 15, f. 1r; MUZZIOLI, in *Mostra storica nazionale*, cit., p. 212 num. 322; OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/VII p. 74; PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, cit., pp. 73, 117 n. 336, 124 num. 17; A. DILLON Bussi, in *I santi patroni: modelli di santità, culti e patronati in Occidente*. Catalogo della mostra, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 3 giugno-15 ottobre 1999, a cura di C. LEONARDI e A. DEGLI INNOCENTI, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria, 1999, pp. 140-42 num. 12) o all'iniziale figurata nell'*incipit* del manoscritto, finora poco considerato, contenente Bono Giamboni, *Della miseria dell'uomo* e altri testi (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II VIII 11, f. 3r; cfr. BERTELLI, *I manoscritti della letteratura*, cit., pp. 102-3 num. 32, tav. xl, con classificazione della miniatura a scuola di Iacopo del Casentino).

della *Compagnia dei Capitani di Orsanmichele*,<sup>47</sup> utile punto di riferimento per assegnare al codice dantesco della Biblioteca Laurenziana la giusta posizione cronologica in rapporto alla ricca produzione dell'artista.

In questo intento, altri confronti appaiono parimenti indicativi di una datazione del manoscritto già negli anni quaranta del secolo. Con la stessa attenzione ad attribuire un senso crescente di picchezza alle forme che manifesta nelle raffigurazioni della *Commedia* Laurenziana Plut. 40 13, il Maestro delle Effigi si esprime nelle iniziali della *Summa Confessorum* (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Conv. Sopr. A 2 1081), recentemente proposte per la sua tarda attività, e soprattutto nelle miniature degli *Annastramenti degli antichi* di Bartolomeo da San Concordio (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II II 319), collegabili all'anno 1342 citato nel *colophon*.<sup>48</sup> E inoltre nei dipinti di grande formato eseguiti nei medesimi anni, dalla tavola bifronte della Galleria dell'Accademia di Firenze,<sup>49</sup> al famoso polittico (*Madonna col Bambino in trono e i Santi Caterina, Pietro, Paolo e Maria Maddalena*) estratto dalla chiesa di San Paolino a Firenze (ora Londra, Courtauld Institute of Art Galleries, inv. num. 69), che è obbligo menzionare per la presenza di un'iscrizione fornita di una data mutila, ma verosimilmente interpretabile come «1345».<sup>50</sup> Lo stretto dialogo che quindi, sotto il profilo dei

47. Firenze, Archivio di Stato, Archivio di Orsanmichele, Cod. 470, f. 1v (OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/II p. 306, Pl. cxxxvii).

48. Il confronto tra il Laur. Plut. 40 13 e questo codice è già in POMARO, *Codiceologico dantesco*, cit., pp. 355-56. Sulla *Summa Confessorum*: LABRIOLA, *Alcune proposte*, cit., pp. 14-15. Per il manoscritto con Bartolomeo da San Concordio: MUZZIOLI, in *Mostra storica nazionale*, cit., p. 213 num. 323; OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/II pp. 342-45, Pls. cxlviii-cxlii; PARTSCH, *Profane Buchmalerei*, cit., pp. 66, 74, 116 n. 337, 117 n. 336, 124-25 num. 25, Abb. 90-93; BERTELLI, *I manoscritti della letteratura*, cit., pp. 87-88 num. 9.

49. Inv. 1890, num. 4633-34: A. TARTUFERI, in *Cataloghi della Galleria dell'Accademia Dipinti, I. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. BOSKOVITS e TARTUFERI, Firenze, Giunti, 2003, pp. 145-50 (dove si avanza la proposta di datare l'opera al 1343 circa).

50. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/II pp. 20, 21, 302, Pls. cxxxiv-cxxxvi; BOSKOVITS, *The painters of the miniaturist*, cit., p. 55 n. 191; KANTER, *Maestro delle Effigi*, cit., p. 561. Nelle pitture su tavola che l'artista realizza in questo periodo,

connotati formali, si stabilisce tra le iniziali miniate nella *Commedia* Plut. 40 13 della Biblioteca Laurenziana e le testimonianze note dell'artista scalabili nel primo lustro del quinto decennio offre un appiglio di non poco conto per confermarne in questa fascia di anni l'allestimento,<sup>51</sup> avvenuto con un concreto margine di sicurezza a Firenze, dal momento che non sono ancora emerse attestazioni particolarmente rilevanti di un'attività del Maestro delle Effigi Domenicane estranea a questo contesto geografico.<sup>52</sup>

La questione si complica nel caso dell'*Inferno* del Museo Condé di Chantilly, ritenuto il più antico tra i manoscritti esemplati dallo scriba di Vat e la cui solidarietà con Vat. lat. 3199 è un dato acquisito.<sup>53</sup> Il testo della prima cantica è accompagnato dalle *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, composte dal frate carmelitano Guido da Pisa. La data della stesura finale delle *Expositiones*, approntate dall'autore mentre non era in patria, ha oscillato tra la metà del terzo e il quarto decennio del Trecento e gli anni 1335-

pergendo particolare attenzione a quanto si stava producendo nella bottega di Bernardo Daddi, le figure appaiono più rigide e schematiche rispetto alla coeve manifestazioni del Maestro delle Effigi Domenicane in ambito librario, contraddistinte da uno stile comunque fresco e spontaneo (cfr. Boskovits, *The painters of the miniature*, cit., p. 56). Il citato politico del Courtauld Institute of Art Galleries a Londra segna una delle tappe più avanzate nel percorso dell'artista ed è l'ultima attestazione sicura della sua attività, ma nell'opinione corrente si sta facendo strada l'idea che questa abbia potuto estendersi almeno fino al 1350 (Boskovits, *The painters of the miniature*, cit., p. 55; KANTER, *Master of the Dominican Effigies*, cit., pp. 56-57; Id., *Maestro delle Effigi*, cit., p. 56). Nel corso del tempo non sono mancati tentativi di assegnare alcune delle opere risalenti alla fase conclusiva del Maestro delle Effigi Domenicane al pittore fiorentino Iacopo del Casentino, secondo un'ipotesi che appare oggi un poco anacronistica, benché non sia da tutti abbandonata (vd. GIORGI, *Iacopo del Casentino*, cit., pp. 355-56, che fa il punto sulla dibattuta questione critica).

51. Registro però che Gabriella Pomaro (*Frammenti di un discorso*, cit., p. 110) ha preferito in seconda battuta arretrare la datazione del manoscritto « attorno al quarto decennio del Trecento ».

52. Ad esclusione dell'*Antifonario* composito della Biblioteca Rulliana di Poppi (Cod. 1), proveniente dalla locale badia di San Fedele, alla quale si è supposto fosse destinato fin dall'origine (ma vedi le precisazioni offerte da S. CHIODO, *Pittura murale, tavole dipinte e codici minati in Casentino e Valdarno*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. GALLI e P. REFFICE, Firenze, Edifir Edizioni, 2005, pp. 63-65, 66 n. 28).

53. PETROCCHI, *Introduzione*, cit., pp. 61-62, 313-14; RODEWIG, *Dante Alighieri*, cit., pp. 31-32 num. 68; BOSCHI ROTIROFI, *Coditologia trecentista*, cit., pp. 12, 18, 47, 56, 58, 59, 72, 88, 89, 90, 93, 111 num. 25, 154.

1340, indicazione questa che oggi si tende a preferire, estendendo alla redazione del lussuoso manoscritto di Chantilly, copia di dedica destinata a Lucano Spinola di Genova, che ivi aveva assunto nel 1335 la carica di console dei pisani.<sup>54</sup> Ciò su cui non sembrano esserci incertezze è infatti la dipendenza dello straordinario apparato illustrativo (un ciclo continuo di 54 disegni acquerellati che "invadono" liberamente, senza cornici, il bordo inferiore delle pagine) dal contenuto del commento esegetico, così da rendere ragionevole dedurre che fosse lo stesso frate Guido a maturare l'idea dell'ambizioso e inedito progetto iconografico, fornendo forse agli artisti un menabò corredato di disegni.<sup>55</sup> Le raffigurazioni sono uno dei capolavori della miniatura toscana nella prima metà del Trecento e non è affatto difficile credere che il loro autore sia da riconoscere, per le evidenti coincidenze di stile, nel pittore pisano Francesco Traini, anche se poi dal confronto con le altre opere dell'artista scaturiscono interrogativi, cui nella sede attuale non è possibile tentare di rispondere, in merito a una datazione

54. MAZZONI, *Guido da Pisa*, cit., pp. 327-28; F. FRANCESCHINI, *Per la datazione fra il 1333 e il 1340 delle 'Expositiones' et glose di Guido da Pisa (con documenti su Lucano Spinola)*, in « Rivista di studi danteschi », a. 1 2002, pp. 64-103; A. TERZI, *Guido da Pisa*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, vol. LXI 2003, pp. 411-17, partic. pp. 414-16; S. BELLOMO, *Dizionario dei Commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Jacopo Alighieri a Nidobeco*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 17, 170-71.

55. Dopo i primi studi di M. MEISS, *An illuminated 'Inferno' and Trecento Painting in Pisa*, in « The Art Bulletin », a. XLVII 1965, pp. 21-34; Id., *The smiling Pages*, cit., pp. 52-63 (pp. 216-19, per la descrizione completa delle illustrazioni), ci si riferisca ai contributi di L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della morte'*, Roma, Salerno Editrice, 1987, pp. 60-61; EAD., *A proposito di una porta che parla (Inf. III 10-12)*, in *Miscellanea di Studi Danteschi: in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di A. PAOLELLA, V. PLACELLA e G. TURCO, Napoli, Federico & Ardia, vol. 1 1993, pp. 138-40; EAD., *Parole e immagini*, cit., pp. 41-43, 46; EAD., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine di apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blauget dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI, M. SANTAGATA e A. STUSSI, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 27, 32, 34-48; FRANCESCHINI, *Maometto e Niccolò V*, cit., p. 470; L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trentesca*, in « Per correr miglior acque... », cit., pp. 608-13, 637-39. Sull'uso, per le illustrazioni dell'*Inferno* di Chantilly, di un taccuino munito di disegni: C. BALBARINI, « Per verbo e per imagines: un commento illustrato all'*Inferno*' nel Musée Condé di Chantilly, in *Inferno al testo*, cit., pp. 497-512.

dei disegni di Chantilly in tempi forse più precoci, attorno al 1330.<sup>56</sup>

Pisa dunque, non Firenze, è la città che offre lo scenario nel quale parrebbe essere nata l'impresa dell'*Inferno* di Chantilly, ovvero dove fu quasi sicuramente confezionata la campagna decorativa del codice, a meno che Traini non si spostasse per l'occasione a Firenze, ma non ve ne sono prove.<sup>57</sup> Tra le altre cose, si tenga presente che le miniature del codice di Chantilly sono prive di risonanza sulla coeva produzione libraria fiorentina, mentre a Pisa non si attese a lungo prima che artisti di capacità più modeste le riproducessero, oppure prendessero ispirazione dallo stesso modello di riferimento, per la versione del poema oggi conservata ad Altona.<sup>58</sup> Resta peraltro validissima l'obiezione che luogo di copia (l'area fiorentina?) e luogo di esecuzione del corredo decorativo (verosimilmente Pisa) non debbano necessariamente coincidere,<sup>59</sup>

56. Mi riferisco in particolare all'opinione di: L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Torino, Einaudi, 1974, 2ª ed., Milano, Mondadori, 2003, p. 99 n. 89 (per il ciclo di illustrazioni parla di contesto trainiano); Id., *Sur Francesco Traini*, in «Revue de l'Art», num. 92 1991, pp. 14-15 (propone l'attribuzione a Francesco Traini, 1328-1330 ca.); A. DE MARCHI, *Le Maître de San Torpé*, in G. SARTI, *Trente-trois primitifs italiens de 1310 à 1500: du Sacré au Profane*, Londra, Sarti, [1998 ca.], p. 23 (Traini, 1328-1330); S. GIORGI, *Traini, Francesco*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., p. 961 (Traini, 1327-1328 ca.). Non si trascurino peraltro i contributi di C. BALBARINI, *Miniatura a Pisa nel Trecento: dal Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi a Francesco Traini*, Pisa, Edizioni Plus, 2003, pp. 35-36, 74, 80, 82-83; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *La miniatura del Trecento*, cit., p. 213 (come Traini?, 1340) e il fascicolo della rivista «Art de l'enluminure», num. 14 2005, interamente dedicato al manoscritto di Chantilly, con introduzione e commento di Pier Luigi Mulas.

57. Anzi, gli elementi fiorentini che affiorano nel linguaggio di Traini sono in genere giustificati con l'arrivo a Pisa del pittore fiorentino Bonamico Buffalmacco, autore degli affreschi con il *Trionfo della morte* e altre scene nel Camposanto, nonché di qualche opera in chiese cittadine (BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, cit., pp. 14-15, 16).

58. Altona (Hamburg), Schulbibliothek des Christianeums, N. 2 Aa. 5/7: B. DEGENHART, *Die kunsthistorische Stellung des Codex Altonensis*, in DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia. Kommentar zum Codex Altonensis*, a cura di H. HAUPT, H.L. SCHEEL e B. DEGENHART, Berlin, Mann, 1965, pp. 67-120; MEISS, *The smiling pages*, cit., pp. 55 n. 79, 62-63, e BRIGER-MEISS, *Catalogue*, cit., pp. 211-12; RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., p. 2 num. 1; BOSCHI ROTTIARI, *Codicologia trecentista*, cit., pp. 19, 53, 54, 103, 109 num. 1, 153; ZANICHELLI, *L'immaginazione come glossa*, cit., pp. 142-43.

59. Così afferma POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., pp. 344-45 e n. 6; FRANCESCHINI, *Maometto e Niccolò V*, cit., p. 474 (si veda anche quanto già detto qui alla n. 26).

ma ci si dovrà allora anche domandare come questo sia compatibile con l'osservazione che i disegni acquerellati siano stati in qualche caso «realizzati prima della stesura del testo o in simultanea con esso».<sup>60</sup> È d'altro canto ancora incerto in quale senso vadano interpretati questi importanti agganci con il contesto pisano in rapporto agli esordi del copista di Vat. Come ricordavo all'inizio, non ci sono gli elementi per affermare in modo inequivocabile una sua provenienza dalla Toscana occidentale e pensare che egli fosse – ad esempio – un pisano trasferitosi poi a Firenze, seguendo un percorso inverso rispetto a quel «Donatus f. Succhari de Florentina», presente a Pisa nel 1326 per trascrivere il *Breviario* di suor Eufrosia dei Lanfranchi (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Strozzii 11), quando arcivescovo della città era il domenicano fiorentino Simone Saltarelli.<sup>61</sup>

3. La riflessione sui legami sottili e allo stesso tempo ambigui dello scriba di Vat con l'ambiente pisano non si esaurisce con l'apassionante vicenda già ampiamente sondata del codice dantesco di Chantilly, ma trascina nel discorso proprio l'opera da cui si è partiti per ricostruirne la fisionomia, la *Divina Commedia*, Vat. lat. 3199. Appartenuta a Francesco Petrarca, che vi appose un'unica postilla, gli fu mandata in dono dall'amico Giovanni Boccaccio, tra

60. BALBARINI, «Per netta» e «per imagines», cit., p. 593; EAD., *Francesco Traini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dall'Antico*, in «Polittico», 1000, 4 2005, p. 9 (per la citazione).

61. Figura giudicata importante per gli scambi culturali e artistici tra Firenze e Pisa (BALBARINI, *Miniatura a Pisa*, cit., pp. 33-36, partic. 35 n. 8). Su Saltarelli, spunti significativi si ritrovano nel lavoro di M. LUZZATI, *Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1343-1348) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Cl. di Lettere e Filosofia», s. III, vol. XVII 1988, fasc. 4 pp. 1643-64. L'autore delle miniature del *Breviario* Strozzii 11 è da alcuni riconosciuto nello stesso Francesco Traini, mentre da altri è considerato personalità separata da lui e denominato pertanto «Maestro del Breviario di Eufrosia dei Lanfranchi» o «Maestro del Breviario Strozzii 11»: BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, cit., pp. 15, 17, 18, 19 n. 36; BALBARINI, *Miniatura a Pisa*, cit., pp. 33-50; S. GIORGI, *Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi (Maestro del Breviario Strozzii 11)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., pp. 681-84; A. LABRIOLA, in M. BOSKOVITS-A. LABRIOLA-V. PACE-A. TARTUFERI, *Officina pisana: il XIII secolo*, in «Arte Cristiana», a. XCIV 2006, pp. 185, 207 n. 108, fig. 60.

l'estate del 1351 e il maggio del 1353, o almeno così si reputa in prevalenza.<sup>62</sup> Infatti, « l'esame interno ed esterno non contraddirebbe a siffatta datazione, ché [...] il codice è sicuramente un prodotto fiorentino della metà del secolo », sosteneva Giorgio Petrocchi.<sup>63</sup> Il codice conserva (f. IIIv) il testo del famoso carne che Boccaccio avrebbe composto per accompagnare il dono, ma il brano sarebbe stato copiato all'interno del manoscritto non prima della fine del Trecento, stando all'analisi paleografica della scrittura.<sup>64</sup> La lezione tradita dal Vat. lat. 3199 è poi correlata al lavoro di Boccaccio come editore della *Commedia*, iniziato a distanza di un decennio, tanto che siamo autorizzati a pensare che « Vat, prima di iniziare il suo trasferimento nella libreria del Petrarca, fosse sottoposto ad una copiatura ad opera dell'amicale offerente o d'altri [...] o che il Boccaccio si provvedesse presso la stessa officina fiorentina d'un codice per sé e di un altro per l'amico, come [...] sembra più probabile ». <sup>65</sup>

62. PETROCCHI, *Introduzione*, cit., pp. 89, 90; G. PADOANI, *Boccaccio, Giovanni*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. 1 1970, p. 646; M. FEO, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV 1973, p. 451; POMARO, *Codologia dantesca*, cit., p. 355 n. 35; M. FEO, *La Biblioteca e V. FERRA, Codici postillati, in Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*. Catalogo della mostra (Arezzo, sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), a cura di M. FEO, Pontedera (Pisa), Bandeddici & Vivaldi, 2003, pp. 458, 464 num. 8. Un'ipotesi sulle modalità di consegna del codice, forse portato ad Avignone da Forese Donati, accompagnatore di Angelo Acciaiuoli all'inizio del novembre 1351, in G. BILLANOVICH, *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di "Storia e Letteratura", 1947, p. 55 n. 2; Id., *Petrarca letterato*, 1. *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di "Storia e Letteratura", 1947, pp. 147-48, 163.

63. PETROCCHI, *Introduzione*, cit., p. 89. Recentemente Carlo Pulsoni ha lasciata aperta l'eventualità di un ingresso del manoscritto nella biblioteca di Petrarca già « nei primi anni quaranta, sicuramente dopo il 1341 », convinto che non si riesca a determinare « nessuna data precisa riguardo all'invio di *Vab* » da parte del Boccaccio: C. PULSONI, *Il Dante di Francesco Petrarca: Vaticano Latino 3199*, in « Studi Petrarceschi », a. x 1993, pp. 155-208 (p. 205 per le citazioni). Fatico invece a capire le ragioni che hanno portato Marcella Roddewig (*Dante Alighieri*, cit., pp. 270-71 num. 632), cui rimando per la descrizione puntuale del manoscritto, a datare il Vat. lat. 3199 alla seconda metà del XIV secolo.

64. BOSCHI ROTIROTI, *Sul Carne*, cit., pp. 131-37. Vd. anche G. BOCCACCIO, *Carmina*, a cura di G. VELLI, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, v. 1 1992, pp. 386-91, e Id., *Vittore Branca e l'edizione dei "Carmina" del Boccaccio*, in « Studi sul Boccaccio », a. xxiii 2005, pp. 177-85.

65. PETROCCHI, *Dal Vaticano lat. 3199*, cit., p. 17.

In definitiva, sono ancora da chiarire molte delle circostanze connesse alla storia più antica del notissimo codice, a partire dall'aspetto della sua decorazione miniata, sostanzialmente inedita e mai precisamente indagata sotto il profilo storico artistico, benché rivesta una certa importanza.<sup>66</sup> Solo Alvaro Spagnesi ne fornisce un rapido accenno, giudicandola lavoro di un anonimo miniatore pisano della metà del Trecento e dando risalto all'abilità peculiare dell'artista nel combinare le iniziali figurate alle soluzioni estrosissime dei fregi marginali.<sup>67</sup>

Non è di per sé la tipologia illustrativa del codice, del genere seguito nei « Dante del Cento », a presentare caratteri di novità. Le figurazioni narrative, riferite direttamente al testo, si concentrano nello spazio delle tre iniziali di cantica (ff. 1r, 27r, 53r) e le pagine di apertura sono racchiuse da una cornice ornamentale, inframmezzata da eccentrici motivi realistici o di fantasia, il cui significato non deve peraltro essere fortuito (tavv. vi-viii). I colori sono chiari, luminosi, delicatamente sfumati, e dominano i rosa carne, il giallo tenue, il turchese, il verde, l'arancione, insieme alla lamina dorata, distribuita nel fregio e nel campo delle lettere. Lo spessore della materia pittorica è leggero e lascia anche trasparire la tonalità neutra della pergamena. *L'Inferno* (f. 1r) si apre con l'immagine, contenuta nell'iniziale (mm 47×48), di *Dante trascinato per mano da Virgilio*, verso l'ingresso dell'Oltretomba, sullo sfondo della selva verdeggiante; nel fregio, esteso su tre lati, spuntano una maschera umana, un piccolo drago, uno strano personaggio nudo, in posa atletica (tav. vi). È apparentemente ridipinta l'impresa araldica inserita nel margine inferiore, dove a sorreggerla è una coppia di figure alate. Lo stesso stemma (d'azzurro alla banda d'oro [?], accompagnato da una stella nel cantone destro, mentre nella parte sinistra, forse in origine di rosso, i colori sono oggi decifrabili malamente), che non ho identificato con sicurezza, ricorre sulle prime pagine di Purgatorio e Paradiso, al posto del blasone dell'anti-

66. Per una breve descrizione: RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., p. 271; POMARO, *Codologia dantesca*, cit., p. 355 n. 35, tav. A.

67. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione*, cit., pp. 147 fig. 14, 148-49.

co proprietario, abbinato in un caso all'impresa dei Colonna, anch'essa aggiunta in un secondo tempo.<sup>68</sup>

L'iniziale del *Purgatorio* (f. 27r) inquadra *Virgilio che annoda il giunco dell'umiltà attorno alla vita di Dante* (mm 97×60) e l'anziano Catone, dinanzi al sacro monte.<sup>69</sup> La complessa partitura ornamentale, che si svolge attorno al testo, è costituita da intrecci di foglie, preziosi compassi geometrici e dalle consuete divagazioni di fantasia: in alto, una figura maschile, a sostenere con la bocca un'appendice del fregio, un teschio alla base della lettera e, più sotto, un mascherone grottesco (tav. vii). In posizione di spicco nel margine inferiore (tav. xiv.1), si affrontano con spade e scudi, due figure ibride (una di genere femminile, a sinistra, l'altra di genere maschile, a destra), con il busto nudo, il resto del corpo a forma di coda di pesce e due ali spiegate all'altezza dei fianchi.<sup>70</sup>

68. In modo marginale dà qualche notizia sul primo dei due stemmi presenti sul codice vaticano Gaetano Passerini (*Di una supposta copia dell'originale della 'Commedia', in «L'Alighieri», a. III 1891, fasc. 1-2, pp. 6-7*), così descritto «di rosso e d'azzurro in divisa d'argento». Lo studioso menziona, sulla scorta di quanto detto da Vincenzio Borghini (1585) e altri dopo di lui, passate ipotesi di identificazione dello stemma con quello adottato dalla famiglia di Dante, gli Alighieri, o con quello della famiglia Frangipane, ma non appoggia né l'una né l'altra interpretazione.

69. Sul soggetto, cfr. BRUEGER, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, cit., p. 158 e BRUEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., vol. II pp. 329-31. In ambito fiorentino, nella prima metà del XIV secolo, l'incontro di Virgilio e Dante con Catone o semplicemente il ritratto di Catone si ritrova in un numero circoscritto di codici: nel Trivulziano 1080 del Maestro delle Effigi Domenicane e in opere di Piacino (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Barb. lat. 4117, f. 47r; Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Pal. 319, f. 24r; New York, Pierpont Morgan Library, M 289, f. 31r; cfr. anche anche OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vi p. 244 e n. 7). In almeno due dei codici citati (Vat. Barb. 4117 e Pal. 319 della Bibl. Nazionale Centrale di Firenze), la presenza della figura di Catone ritratta nell'iniziale del *Purgatorio* è giustificabile nell'ottica dell'imprescindibile nesso che lega testo e immagini, come esatta traduzione visiva del contenuto della rubrica iniziale, che fa esplicito riferimento al personaggio.

70. Senza avere la pretesa di svolgere nella presente occasione un'analisi specifica del motivo, viene il sospetto che l'artista si ispiri, offrendone un'originale variazione, al tema della sirena con coda di pesce, come nel Medioevo era equivocata questa figura della mitologia classica, metà donna e metà uccello. Le singolari fattezze delle due figure rappresentate nel margine del manoscritto vaticano rammentano le associazioni di sirena-pesce e sirena-uccello, di cui si reperiscono esempi dal XII secolo (cfr. almeno E. FARAL, *La queue de poisson des sirènes*, in «Romania», a. LXXIV

Sulla prima pagina del *Paradiso* (f. 53r), nell'iniziale (mm 60×60) campeggia in una formella trilobata il mezzo busto di *Cristo*, circondato da cherubini e serafini; lo adorano tre figure di santi, visibili anch'essi a mezzo busto (tav. viii). Sembra di poter riconoscere la *Virgine Maria*, al centro, *San Giovanni Battista*, a destra, e forse *San Giovanni Evangelista* nel santo raffigurato a sinistra. Dall'estremità sinistra inferiore della lettera, Beatrice si affaccia ad afferrare Dante, che le tende le braccia, dal ricciolo del fregio dove è inghiocciato; il poeta ha la corona d'alloro sul capo. Il pessimo stato di conservazione compromette la lettura delle immagini rappresentate entro tre clipei nel margine superiore; saranno forse una santa, con qualcosa nelle mani, un diacono (con libro e penna) e un santo vescovo. Nel fregio, a sinistra, appare la presenza quasi demoniaca di un uomo nudo, tonsurato e con le orecchie a punta; tra i denti tiene una freccia, mentre con il piede tende la corda dell'arco. Al centro del medaglione inserito nel margine inferiore, il solito stemma, attorniato da cinque figure di fanciulli.

È sufficiente la descrizione delle miniature a rendere subito evidente la presenza nel programma iconografico, presumibilmente costruito *ad personam*, di elementi di eccentricità, dal significato a me tuttora poco chiaro.<sup>71</sup> Siamo qui senza dubbio molto lontani

1943, pp. 433-506, partic. p. 500; J. LECLERCQ, *Sirènes-poisson romanes. A propos d'un diapason de l'église de Herent-lez-Louvain*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», a. XI 1971, pp. 3-30, partic. p. 10; C. VILLA, «*Ut poesis pictura*». *Appunti iconografici sul codice dell'«Ars poetica»*, in «Aevum», a. LXII 1988, pp. 186-97). Così le descrive anche Brunetto Latini nel *Tresor*, I, 136 (BRUNETTO LATINI, *Li livres dou Tresor*, édition critique par F.J. CARMODY, Berkeley-Los Angeles, 1948, Slatkine Reprints, Genève, 1975, pp. 131-32): «Serene [...] sont de .iii. manieres, ki avoient samblance de femme dou chief jusk'as quisses, mais cel leu en aval avoient samblance de poisson, et avoient eles et ongles [...] Et dit l'estoire k'eles avoient eles et ongles, por senefiance de l'amor ki vole et fiert» (vedi anche BRUNETTO LATINI, *I libri naturali del Tresor emendati colla sorta de' codici*, commentati e illustrati da G. BARTOLI, Firenze, Le Monnier, 1917, pp. 70-71: «Serene [...] avevano sembianze di femine dal capo infino alla coscia, e dalle coscie in giù hanno sembianze di pesce, ed avevano ale e unghie [...]. E dicono le storie ch'elle avevano ale e unghie, a similitudine dello ambrone che vola e fiende», dal *Tresor*, libro IV capitolo VII). Sulla diffusione del motivo della sirena nelle bordure dei codici miniati del XIII-XIV secolo, si controlla il repertorio di L.M.C. RANDALL, *Images in the Margin of Gothic Manuscripts*, Berkeley, Univ. of California Press, 1966, pp. 186, 187, 213-14.

71. Va necessariamente rimandato ad altra sede il commento iconografico appro-

dall'impoverimento narrativo, che Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto indicava quale connotato specifico dei contemporanei Danti del Cento.<sup>72</sup> Netta è la sensazione che le immagini dipinte uniscano per certi versi alla valenza estetica la funzione di offrire una specifica chiave di lettura del testo, risolvendo per altra via le stesse problematiche che affrontavano dal canto loro gli antichi commentatori.<sup>73</sup> Una ragione in più per ritenere il manoscritto consegnato a Petrarca davvero un testimone d'eccezione, capace di reggere bene il confronto con le versioni più impegnative illustrate dal Maestro delle Effigi Domenicane nel secondo quarto del Trecento.

Anche le piccole iniziali dei singoli canti (alte mediamente circa tre linee di testo) non presentano gli essenziali decori a filigrana, connotativi della serie dei Cento, ma sono ornate da delicati motivi fogliacei.<sup>74</sup> Gli elementi vegetali (racemi e foglie dal profilo lobato, palmette e quadrifogli) hanno i profili punteggiati a

fondito delle miniature. La prima impressione è però che nel manoscritto della Vaticana, analogamente a quanto si registra nella *Commedia* della Bibl. Palatina di Parma (Parm. 3285), miniata dal Maestro delle Effigi Domenicane, l'apparato illustrativo possa essere stato concepito per evidenziare il « messaggio salvifico presente nel testo dantesco » (ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit., pp. 132-39).

72. M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *I Danti Ricardiani: considerazioni ai margini*, in *I Danti Ricardiani*, cit., p. 20.

73. Un'idea che nasce soprattutto osservando l'atipica iconografia del frontespizio del *Paradiso*, mentre gli inusuali motivi animati distribuiti dal miniatore all'interno dei fregi marginali non rivelerebbero a prima vista legami particolarmente cogenti con i versi del poema, come mi invitano a notare Luca Azzetta e Marco Petoletti. Inerenti al problema della « messa in codice » [*mise en page*] della *Commedia*, sono i già citati interventi di Lucia Battaglia Ricci, che invita a « cercare [...] le ragioni della forma assunta dal libro [...] "dentro" il libro [...] soprattutto per i manufatti dotati di particolare personalità » (*Il commento illustrato*, cit., pp. 620-21; e anche EAD., *Comporre il testo: elaborazione e tradizione*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 21-40). Un invito a non considerare in chiave meramente esornativa il corredo di disegni, fregi o illustrazioni miniate presenti all'interno di un codice, in E. MALATO, *Introduzione al Convvegno*, in *Intorno al testo*, cit., p. 15.

74. Le iniziali sono ai ff. 2v, 3r, 4r-v, 5r, 6r-v, 7r, 8r-v, 9v, 10r, 11r-v, 12r, 13r-v, 14v, 15r, 16r-v, 17v, 18r, 19r-v, 21r, 22r-v, 23v, 24r, 25r, 27r-v, 28r, 29r-v, 30v, 31r, 32r-v, 33v, 34r, 35r-v, 36v, 37v, 38r, 39r-v, 40v, 41r, 42r-v, 43v, 44r, 45r-v, 46v, 47r, 48r-v, 49v, 50v, 51r, 53v, 54v, 55r, 56r-v, 57r, 58r, 59r-v, 60v, 61r, 62r-v, 63v, 64r, 65r-v, 66v, 67r, 68r-v, 69v, 70r, 71r, 72r-v, 73v, 74r, 75r-v, 76v, 77r.

biacca e occupano l'interno delle lettere disegnando composizioni ordinate ed eleganti; il fondo è prevalentemente ricoperto dalla lamina dorata, in qualche caso è di colore scuro. L'estro del miniatore è tale che, qua e là, le lettere si popolano di creature vive, dalla fauna desunta dal repertorio della tradizione libraria,<sup>75</sup> a inserti forse giustificabili in rapporto al testo, come nel caso del busto della *Vergine Maria* (f. 77r). Ora è un personaggio con in testa un cappuccio (f. 36v), ora una suadente comparsa femminile (f. 47r) o un uomo dal naso aquilino (f. 39v); volti umani caratterizzati dagli incarnati trasparenti, dalle gote rosate e da una particolare carica espressiva nella mimica, come indicano gli occhietti furbeschi che tentano continuamente di sbirciare fuori dal corpo della lettera (ff. 13v, 20v, 34r, 48r, 51r, 54v, 68v).

Il tempo ha purtroppo infierito in modo impietoso sulle pagine del codice vaticano, provocando pesanti distacchi del colore e della lamina dorata, nonché un generale affievolimento della pellicola pittorica, particolarmente marcato nell'iniziale dell'*Inferno* e sul frontespizio del *Paradiso*. Il quesito attributivo deve pertanto essere affrontato con cautela estrema. Tuttavia, la recente occasione dello studio diretto del codice mi ha suggerito l'idea di riconoscere qui all'opera l'anonimo miniatore al quale Luciano Bellosi ha re-stituito la *Visione di Isata* nell'*Antifonario per il tempo di avvento* A. 2 (f. 4v) del Museo della Primaziale di Pisa e un gruppo di riquadri dipinti a piena pagina nel *Tractatus de virtutibus et vitiis*, volgarizzato da Zaucherio Bencivenni (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3984), identificandolo cautamente nel « Maestro della Carità », pittore attivo a Pisa negli anni venti-trenta del Trecento, sulla base del confronto con i caratteri stilistici dei suoi dipinti.<sup>76</sup> Lo studioso assegna al gruppo una data vicina al 1320.

75. Due musi bovini a f. 35r, l'immagine di un aquilotto a f. 69v.

76. BELLOSI, *Miniature*, cit., pp. 24-30; S. GIORGI, *Maestro della Carità*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., pp. 526-28. Sui dipinti attribuibili al « Maestro della Carità », come derivato dalla tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino*, già nell'Oratorio della Carità a Pisa (ora Museo Nazionale di San Matteo): F. ZERI, *Sull'ipotesi di penna del Teghliac*, in *Quaderni di Emblema*, 2, *Miscellanea di Briganti* (at al.), Bergamo, Emblema Editrice, 1973, pp. 9-12; BELLOSI, *Buffalmacco*, cit., pp. 95-96 (cd. 2003, pp. 100-3); BALBARINI, *Miniatura a Pisa*, cit., p. 43 n. 17.

Il foglio nell'*Antifonario* di Pisa (tav. ix), il ricco ciclo figurativo contenuto nel *Trattato dei sette peccati* (tavv. xi, xiv, 2) ed ora anche le miniature nel Dante, Vat. lat. 3199, formano senza dubbio una sequenza fortemente unitaria dal punto di vista dei connotati formali, dove accenti tipicamente fiorentini – percepibili nella ponderata distribuzione dei singoli elementi, nel nitore del disegno, in certe tipologie decorative impiegate anche a Firenze da miniatori quali il Maestro Daddesco –<sup>77</sup> si combinano perfettamente con la propensione per una partecipazione sentimentale infervorata, più consona di fatto alla cultura figurativa pisana del terzo e quarto decennio del secolo. In tutte queste opere i fregi sono articolati secondo uno schema personale, costantemente ripetuto, e soprattutto le splendide *drôleries*, di fantasia non comune e di gusto vagamente classicheggiante, costituiscono quasi una firma (tavv. xiv.1 e 2). Queste parti sono rifinite dal miniatore con ironia e con pungente spirito di osservazione; esse rivelano la stessa tecnica di esecuzione accurata, riservata ai brani principali, come documenta la sagace trascrizione anatomica dei corpi nudi.

L'accostamento del *Pantocratore* nel codice di Pisa e nell'iniziale del *Paradiso*, in Vat. lat. 3199 (tavv. ix, x), rende evidente la parentela di stile: non solo le due figure sono presentate secondo uno schema sovrapponibile, all'interno di un compasso trilobato, ma identico è il trattamento pittorico, fatto di stesure liquide di colore e di una linea di contorno morbida, intese a sottolineare la tenera consistenza delle carni. Per quanto siano pesantemente consunte e abbiano perduto gran parte della sottigliezza pittorica originaria, le immagini di *Dante* e *Virgilio* nell'iniziale dell'*Inferno* possiedono in fondo lo stesso scatto di agilità dei due profeti ritti in piedi al centro della *Visione di Isaia*, nell'*Antifonario* del Museo di Pisa. Ritcontri analoghi sono possibili con alcuni dei brani più intensi delle illustrazioni del manoscritto contenente il volgarizzamento di

77. Affinità colte, per la pagina nell'*Antifonario* A. 2 di Pisa, da G. DALLI REGOLI, *Iconografia e struttura in una pagina di Antifonario*, in « Bollettino storico pisano », a. LII 1983, p. 196. La ricostruzione della vicenda artistica del cosiddetto Maestro Daddesco è ancora piuttosto problematica: vedi ora L. KANTER, *Maestro daddesco*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., pp. 445-46.

Zuccherò Bencivenni: è la stessa la passionalità della *VerGINE dolente* abbracciata alla croce (Vat. Barb. lat. 3984, f. 52r) a riaffiorare, ad esempio, nella figura agitata di *Beatrice*, che si tuffa verso il basso dall'iniziale della terza cantica, accompagnata dallo svolazzare libero del proprio velo (tavv. x, xi). Del resto, la libertà immaginativa delle complesse figurazioni del *Trattato* Barb. lat. 3984 della Vaticana, in un primo tempo attribuite da Miklós Boskovits al periodo giovanile (1315-1320) del miniatore fiorentino noto come Maestro Daddesco,<sup>78</sup> è stupefacente: le figure trattengono a stento le proprie emozioni e gli svolazzi improvvisi delle vesti, gonfiate dall'adrittura scomposti, mentre la caratterizzazione dei volti spesso umoristica e gli improvvisi scarti dimensionali delle figure dichiarano la nostalgia dell'artista per il patetismo duecentesco, ancora palesato a Pisa, nei primi due decenni del XIV secolo, da un pittore quale il Maestro di San Torpè.<sup>79</sup>

L'ipotesi di vedere qui attivo il giovane « Maestro della Carità », in bilico tra l'ascendente della pittura pisana e l'attrazione verso la cultura figurativa fiorentina, è certo fortemente plausibile, anche se lo stesso Luciano Bellosi mostrava di nutrire dubbi in proposito.<sup>80</sup> Riserve che mi sentirei di condividere preferendo, allo stato attuale delle conoscenze, mantenere separata la personalità del pittore denominato « Maestro della Carità » dalla figura dell'anonimo miniatore di cui si sta discutendo. Ponendosi infatti sulle orme di costui si è condotti quasi esclusivamente a Firenze, in con-

78. BOSKOVITS, *The painters of the miniaturist*, cit., pp. 45-46, 55-56, 226, 285, Pls. LXXXVII<sup>b</sup>-LXXXVIII, CXXIX-CXXX. Le miniature di cui parlo occupano i ff. 49v, 52r-v, 56r, 60v, 62r, 66r, 71r-v, 76r, 81r-v, 94r, 98r, 113r-v, 114r-v, 122r; dello stesso artista sono le iniziali decorate a motivi fogliacei ai ff. 53r, 56v, 65v, 75v, 103r, 115r.

79. Sul Maestro di San Torpè, figura principale della pittura pisana prima dell'emergere di Francesco Traini, cfr. le revisioni recenti di: C. MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, in « Paragone », a. XLVII 1996, num. 351-35, pp. 19-47; DE MARCHI, *Le Maître de San Torpè*, cit., pp. 20-29.

80. Soprattutto in riferimento al ciclo di illustrazioni di Vat. Barb. lat. 3984: BELLOSIO, *Miniature*, cit., p. 30 (cito per chiarezza l'opinione dello studioso: « Ma devo confessare che la mia convinzione che le miniature del codice della Biblioteca Vaticana [Barb. lat. 3984] siano opera dell'artista pisano non è totale: alla proposta, che mi sento di fare, vorrei apporre un bel punto interrogativo »).

testi librari legati a Pacino di Bonaguida e al Maestro delle Effigi Domenicane. L'unica testimonianza assegnabile alla sua mano rimasta in terra pisana consiste nella pagina inserita nell'*Antifonario* del Museo della Primaziale di Pisa, desunta però da un perduto corale più antico e non pertinente al resto.<sup>81</sup> Dunque non esistono prove assolute che il foglio si trovasse in antico in contesto pisano. Già a suo tempo Luciano Bellosi faceva comunque notare come la presenza del miniatore a Firenze fosse per lo meno ampiamente sospettabile, tenendo conto del suo intervento nella decorazione del più volte citato *Trattato dei sette peccati*, Vaticano Barb. lat. 3984, dove l'artista collabora con il giovane Maestro delle Effigi Domenicane, con Pacino di Bonaguida e con un ignoto miniatore della cerchia di Pacino, a una data che secondo il mio parere si aggira intorno al 1330.<sup>82</sup>

Un'ulteriore conferma alla sua attività fiorentina verrebbe dalla

81. G. DALLI REGOLI, *Miniatura pisana del Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1963, pp. 67-68, 125-26, figg. 16, 65, 161, 163; EAD., *Iconografia e struttura*, cit., pp. 191-98; EAD., *La miniatura: gli "exultet" e i libri corali*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, a cura di G. DE ANGELIS D'OSSAT, Milano, Silvana Editoriale, 1986, p. 149.

82. Lo stile delle parti realizzate dal Maestro delle Effigi Domenicane è corrispondente al linguaggio usato dal miniatore nella *Divina Commedia* della Bibl. Palatina di Parma (Parm. 3285) e negli *Statuti dell'Arte della lana* datati 1333 (Firenze, Archivio di Stato, Arte della Lana, num. 4, f. 6r; OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vii p. 16, Pl. IV). Il Maestro delle Effigi Domenicane (cfr. anche Boskovits, *The painters of the miniaturist*, cit., pp. 55-56) si assume il compito di illustrare il primo nucleo di fascicoli del manoscritto (ff. 1r, 3v, 5v, 10r, 11v, 12r, 13v, 14v, 18v, 20r, 29r, 39r, 41r, 41v), ma in due fogli (11v, 14v) compare un ignoto miniatore affiliato alla bottega di Pacino di Bonaguida. Può darsi che sia lo stesso collaboratore intervenuto in alcune pagine della *Bibbia*, Milano, Bibl. Trivulziana, ms. 2139 (cfr. da ultimo: A. SPAGNESI, *Immagini della Bibbia Trivulziana*, Ms. 2139 della *Biblioteca Trivulziana di Milano*, in « Rivista di storia della miniatura », num. 6-7 2001-2002, pp. 123-32, con le cui opinioni non concordo integralmente) e operante nell'Alberto Magno, *Sopra la Meteorologia di Aristotele*, Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Pal. 449, codice questo vergato da Francesco di ser Nardo da Barberino (BERTELLI, *I manoscritti della letteratura*, cit., p. 160 num. 117; Id., *I codici di Francesco di ser Nardo*, cit., pp. 412-13 num. 2; Id., *Dentro l'officina*, cit., pp. 87, 88-90; per le miniature, restituite da Richard Offner al Maestro delle Effigi Domenicane: OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vii p. 38; ma per un'attribuzione ad ambito pacinesco, vd. M. SALMI, *La miniatura fiorentina gotica*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1954, p. 38). Nel *Trattato dei vizii e delle virtù*, Vaticano Barb. lat. 3984, sembra effettivamente spettare a Pacino in persona la figura di *Vesovo* (f. 127r) e l'iniziale foggia a f. 149r, nei fascicoli finali (SPAGNESI, *All'inizio della tradizione*, cit., p. 149 fig. 16).

possibilità di assegnargli, come ho provato a chiarire in questa sede, l'esecuzione delle miniature nella *Commedia*, Vat. lat. 3199 e dal fatto che, inoltre, il *Trattato dei sette peccati*, Vat. Barb. lat. 3984 non sarebbe l'unico volume a vedere il nostro artista lavorare al fianco del Maestro delle Effigi Domenicane e di Pacino. Nel primo lustro del quarto decennio, stando alle indicazioni offerte dall'analisi stilistica, lo si ritrova in loro compagnia nel manoscritto con le *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca (Roma, Bibl. Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele 1189),<sup>83</sup> trascritto dall'illustre copista fiorentino Francesco di ser Nardo da Barberino.<sup>84</sup> La sua mano si riconosce nelle miniature di tre pagine (f. 3r, *San Paolo Eremita*; f. 5r, *S. Antonio abate*; f. 87r, *S. Frontonio*), che vari critici hanno già provveduto a isolare in un gruppo a sé stante, registrandone l'alto livello qualitativo.<sup>85</sup> La prima coincide con il luogo in assoluto più rilevante del codice – il frontespizio – e la constatazione è spia del rapporto paritario fra i tre maestri.

83. A Pacino spetta la decorazione dei ff. 22r, 29f, 34r, 169r, 178v, 187r; al Maestro delle Effigi Domenicane, i ff. 51v, 55v, 78v (Muzzitoli, in *Mostra storica nazionale*, cit., p. 204 num. 307; SALMI, *La miniatura fiorentina*, cit., pp. 11, 38, tav. xxviii; OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vi pp. 232-33, Pls. LXVIII<sup>a-d</sup>; Id., *A Critical and Historical Corpus*, III/vii, 1957, p. 20 Pls. VI<sup>a-d</sup>; Boskovits, *The painters of the miniaturist*, cit., p. 32 n. 172; A. LABRIOLA, *Aggiunte alla miniatura fiorentina del primo Trecento*, in « *Paragone* », a. xlvii 1995, num. 547 pp. 10, 17 n. 35). Domenico Cavalca lavorò al volgarizzamento delle *Vitae Patrum*, probabilmente prima del 1333, ma il termine esatto non è sicuro (C. DELCORNO, *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. xxii 1979, pp. 578-79).

84. A. SPURTI, *Scheda num. 67*, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*. Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 3 luglio-14 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Carugate (Milano), Centro Tibaldi, 1998, p. 293-94. Per un'analisi puntuale del codice, all'interno di uno studio di taglio monografico sulla figura di Francesco di ser Nardo: BERTELLI, *Dentro l'officina*, cit. 98-79, 86-90. Lo studioso si orienta per una datazione del manoscritto entro il quarto decennio del Trecento.

85. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vi p. 232 e n. 1; Id., *A Critical and Historical Corpus*, cit., III/vii p. 20 Pls. VI<sup>a-c,d</sup> (con l'assegnazione a un maestro legato al Maestro del Biadaiolo); LABRIOLA, *Aggiunte alla miniatura fiorentina*, cit., pp. 10, 17 n. 35 (come opera di un artista che « filtra riflessi dal Maestro delle Effigi Domenicane attraverso un gusto decisamente arcaizzante »). La studiosa considera parte del gruppo anche l'iniziale con *San Giovanni Elemosiniere* (f. 146r), che Richard Offner isolava, ritenendolo esito di un diverso assistente del Maestro del Biadaiolo e di Pacino (« a Biadaiolo-Pacinesque assistant »).

È soprattutto la figura di *San Paolo eremita nel deserto*, stretto nell'iniziale di f. 3r, a palesare le assonanze più persuasive con le altre opere del miniatore: il personaggio non è meno risoluto nell'afferrare la forma di pane portatagli dal corvo di quanto non lo sia uno dei *Profeti* che dimena un cartiglio, sporgendosi da una volta, nel foglio dell'*Antifonario* del Museo della Primaziale di Pisa (tavv. xii, xiii). In entrambi i casi la tessitura delicatissima delle pennellate rende vaporosi i capelli e la barba, e conferisce una consistenza sottile e trasparente all'epidermide. Le rappresentazioni nel margine inferiore del foglio, con il martirio di due giovani cristiani, sono trattate con un'arguzia equivalente all'atmosfera pungente delle pagine illustrate nel *Trattato* della Biblioteca Vaticana (Barb. lat. 3984): a sinistra, un « cristiano valentissimo » è stato legato a un palo e il suo corpo, cosparso di miele, è attaccato dalle mosche, sotto il sole cocente; a destra, un « giovane bellissimo », condotto in un « dilectevole giardino », è prigioniero su un giaciglio e qui, per non cedere alle tentazioni di una meretrice che lo vuole insidiare, si recide con i denti la lingua, sputandola in viso alla donna. Tra i due episodi appare un simulacro demoniaco poggiato sopra un piedistallo, che richiama le forme di una statua antica; l'invenzione, oltre a ricordare puntualmente l'estro delle *drôleries* che animano i bordi della pagina inclusa nell'*Antifonario* A 2 di Pisa e, ovviamente, quelle della *Commedia*, Vat. lat. 3199 (tavv. ix, xiv.1), mi pare inserirsi nello stesso ordine di idee che anche Francesco Traini esprime nelle illustrazioni dell'*Inferno* di Chantilly.<sup>86</sup>

In conclusione, sia che l'artista fosse un pisano stabilizzatosi a Firenze,<sup>87</sup> come reputerei più credibile, o viceversa un fiorentino

86. BALBARINI, *Francesco Traini*, cit., pp. 5-15 (partic. p. 12).

87. Dove potrebbe avere eseguito anche la decorazione puramente ornamentale della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 33 sin. 2, f. 1r), anticamente collocata nella libreria conventuale di Santa Croce (I.G. RAO, *Scheda 63*, in *Oriente Cristiano*, cit., pp. 285-86, con impropria assegnazione alla « Scuola degli angeli »). A ricordare i moduli dell'artista sono la tipologia delle combinazioni floreali e fogliacee e, soprattutto, la figura grottesca seminasosta tra le volute del fregio marginale.

più sensibile di altri a recepire l'influsso della pittura pisana, la sua figura conquista un posto di rilevanza nel gruppo degli interpreti più dotati, finora comparsi sulla scena della illustrazione libraria toscana nel secondo quarto del Trecento. La sua esperienza sembra essersi maturata nel quadro dei rapporti vicendevoli che si instaurarono, negli anni venti-quaranta del secolo, tra miniatori pisanesi e miniatori fiorentini. Di questi fervidi scambi restano diverse testimonianze,<sup>88</sup> la più interessante delle quali consiste, ai fini del discorso ora condotto, nel coinvolgimento di maestranze pisane insieme ad artisti di ambito pacinesco nella decorazione del ciclo di corali ad uso della comunità di frati di Santa Maria del Carmine,<sup>89</sup> dove sembrerebbe accertabile la presenza del commentatore dantesco frate Guido da Pisa, nel 1324.<sup>90</sup>

Tornando al *corpus* del nostro originale miniatore, va precisato che non si registrano grandi scarti di stile tra le sue opere, scalabili grossomodo nella stagione tra il quarto e, al più tardi, l'inizio del quinto decennio del Trecento. Diventa quindi arduo immaginare che la *Commedia* Vat. lat. 3199 nasca troppo a ridosso della presunta data di invio (1351-1353) a Petrarca da parte di Boccaccio, anche

88. Cf. M. ASSIRELLI, *Due corali bolognesi e gli antifonari trecenteschi della SS. Annunziata*, in *L'ordine dei servi di Maria nel primo secolo di vita*. Atti del convegno (Firenze, Palazzo Vecchio-SS. Annunziata, 23-24 maggio 1986), Firenze, Convento della SS. Annunziata, 1988, pp. 294-99; E. NERI LUSANNA, *Scheda 46*, in *La Spezia. Museo Civico Amadeo Lia, Miniature*, a cura di F. TODINI, Cinesello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1996, pp. 223-31; A. LABRIOLA, *Maestro dell'Antifonario di San Giovanni Fuortitas*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., pp. 548-49; EAD., *Alcune proposte per la miniatura*, cit., pp. 20-21.

89. Conservati oggi al Museo di San Marco a Firenze (Mss. 579, 580, 618): M.G. CARRO D'URBÌ DAL POGGETTO, *Codici pisani trecenteschi a Firenze*, in *La Miniatura Italiana in età romanica e gotica. Atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana* (Cortona, 26-28 maggio 1978), a cura di G. VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG, Firenze, Giunti, 1979, pp. 501-28; EAD., *Rapporto testo-immagine e aspetti iconografici nei gradualii per Santa Maria del Carmine a Firenze*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura* (Cortona, 20-23 ottobre 1988), a cura di M. CICCANTI, M.C. CASTELLI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 281-94; EAD., *La miniatura del Trecento*, cit., p. 214.

90. BULLOMO, *Dizionario*, cit., p. 268 (con bibliografia precedente). Il nome di un frate Guido Pisanus compare infatti in un lodo del Carmine di Firenze, nel dicembre del 1324.

per la mancanza di precise concordanze con gli orientamenti della miniatura, sia a Firenze sia a Pisa, in coincidenza della metà del secolo. Mentre poi non sussistono gli elementi per qualificare il manoscritto come codice di dedica, appositamente fatto preparare su indicazioni di Boccaccio per l'amico,<sup>91</sup> nulla vieta di immaginare che il certaldese recuperasse questa copia della *Commedia* sul mercato di Firenze.<sup>92</sup> Una copia che poteva essere circolata, tramite il suo primo, ignoto, possessore, sui tavoli degli estimatori del poema e capitare quindi tra le mani di Boccaccio, che in questi anni doveva all'incontro con il notaio Andrea Lancia un più consanguineo interesse per l'opera di Dante.<sup>93</sup> Ma, senza addentrarsi troppo in ricostruzioni ai limiti del fantasioso, un fatto è certo: l'acquisizione delle miniature di Vat. lat. 3199 contribuisce notevolmente ad accrescere le attuali conoscenze tanto sul panorama della antica vulgata, quanto sulle botteghe miniatorie presenti in Toscana nel secondo quarto del XIV secolo e non stupisce che, in fondo, tali inediti spunti provengano ancora una volta dalla biblioteca di Francesco Petrarca. Al pari di altri volumi preziosamente miniati e presenti nella sua ben fornita raccolta libraria, il manoscritto della Vaticana, sulle cui pagine sono state da tempo scoperte le tracce di Petrarca attento lettore di Dante e della *Divina Commedia*,<sup>94</sup> non può non essere infine apprezzato come nuovo, rarissimo tassello alla odierna comprensione della cultura figurativa del grande letterato, che ne aveva continuamente sotto gli occhi le

91. POMARO (*Codicologia dantesca*, cit., pp. 344, 346, 364), che parla dell' « ombra del Boccaccio dietro il nostro copista »; L. BATTAGLIA RICCI, *Il culto per Dante, l'amicizia con Petrarca: Giovanni Boccaccio, in Dante e Boccaccio. Lettura Dantis Scailigera 2004-2005 in memoria di Vittore Branca*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2006, p. 34.

92. Seguendo il pensiero di Giuseppe Vandelli (*Giovanni Boccaccio editore*, cit., ried. 1989, p. 150), per il quale « sua [di Boccaccio], almeno nel senso che dov'è acquistata [...] fu la copia della *Divina Commedia* che dopo il 1351 [...] mandò in dono al Petrarca ».

93. L. AZZETTA, *Per la biografia di Andrea Lancia: documenti e autografi*, in « Italia medioevale e umanistica », a. xxxix 1996, pp. 141, 146-50; BELLOMO, *Dizionario*, cit., pp. 305-7, 310.

94. Cfr. almeno G. VALLI, *Il Dante di Francesco Petrarca*, in « Studi petrarcheschi », a. ii 1985, pp. 185-99; PULSONI, *Il Dante di Francesco Petrarca*, cit., pp. 155-208.

stiche illustrazioni, ogni qual volta egli si accingeva a lavorare e riflettere sui versi del poema.<sup>95</sup>

95. Su altri codici miniati, giunti in dono a Petrarca e confluiti nella sua biblioteca, e su altri direttamente commissionati da lui, cfr. i recenti studi di: G.Z. ZANIBONATI, « *Non scripsit sed miniavit* »: *Turinus e i codici del Petrarca*, in « Studi petrarcheschi », a. xi 1994, pp. 159-81; DONATO, « *Minietur ligeturque... per Magistrum Benedictum* », cit., pp. 189-200; EAD., « *Peteres* » e « *novi* », « *externi* » e « *nostri* ». *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura, in Medioevo: immagine e racconto*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 novembre 2000), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano, Electa, 2003, pp. 433-35 (partic. p. 434, da cui giudico utile estrarre il seguente brano: « lo studio della cultura figurativa d'un letterato non dovrebbe trascurare le immagini offerte dai suoi primi strumenti di lavoro. I libri appartenuti al Petrarca, identificati in un'entusiasticamente indagine in corso, se osservati negli apparati illustrativi, come si inizia a fare, ricompongono una spettacolare galleria; e, se è vero che il poeta non prediligeva le illustrazioni appariscenti, è anche vero che i suoi codici gli squadravano ogni giorno sullo scrittoio un vero corso *in vivo* di storia della pittura, dal medioevo carolingio e romanico al gotico europeo, fino a Simone e oltre »).





TAV. VI e 2. Ivi, Plur. 40 13, f. 49r (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo).



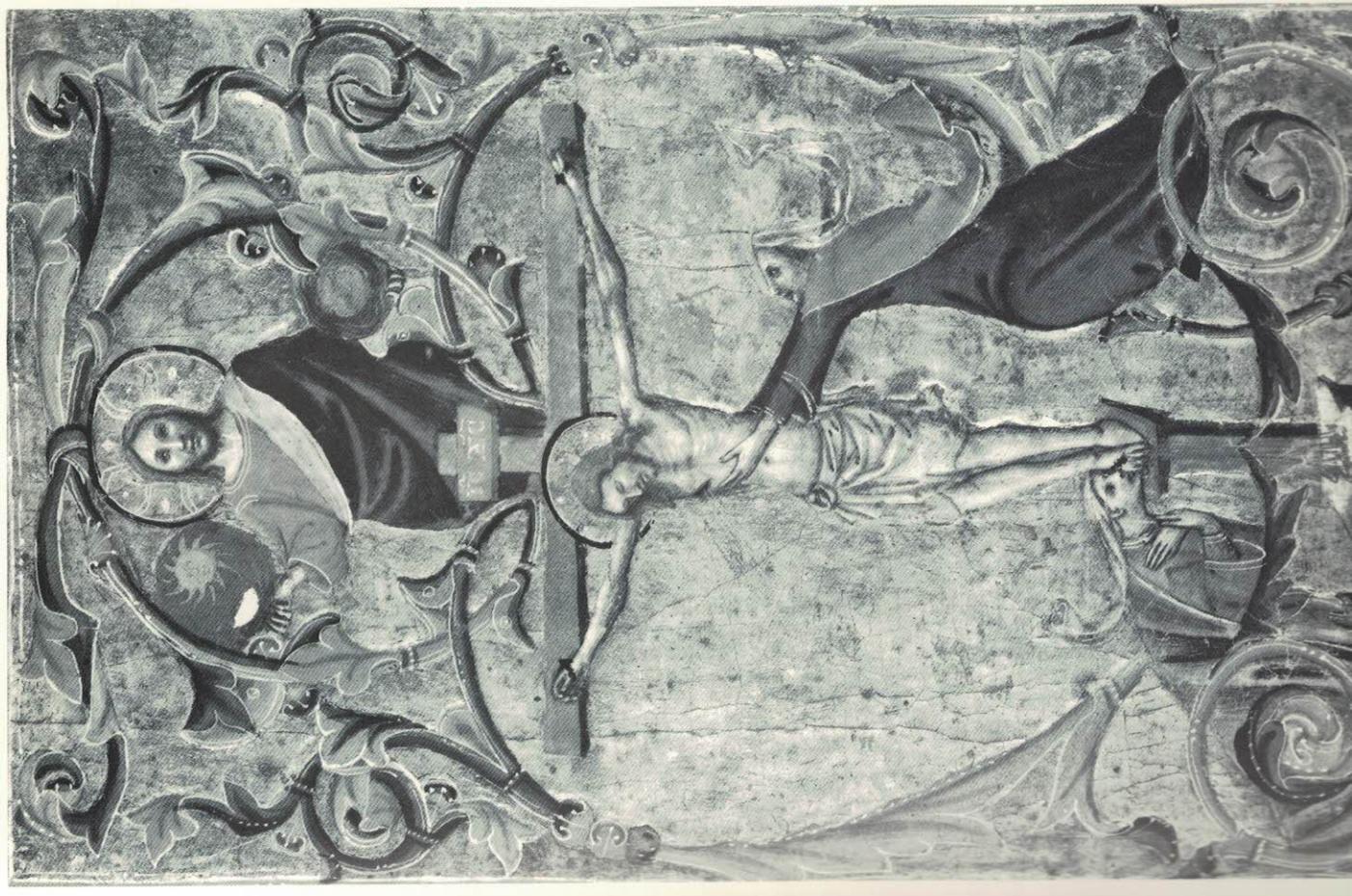


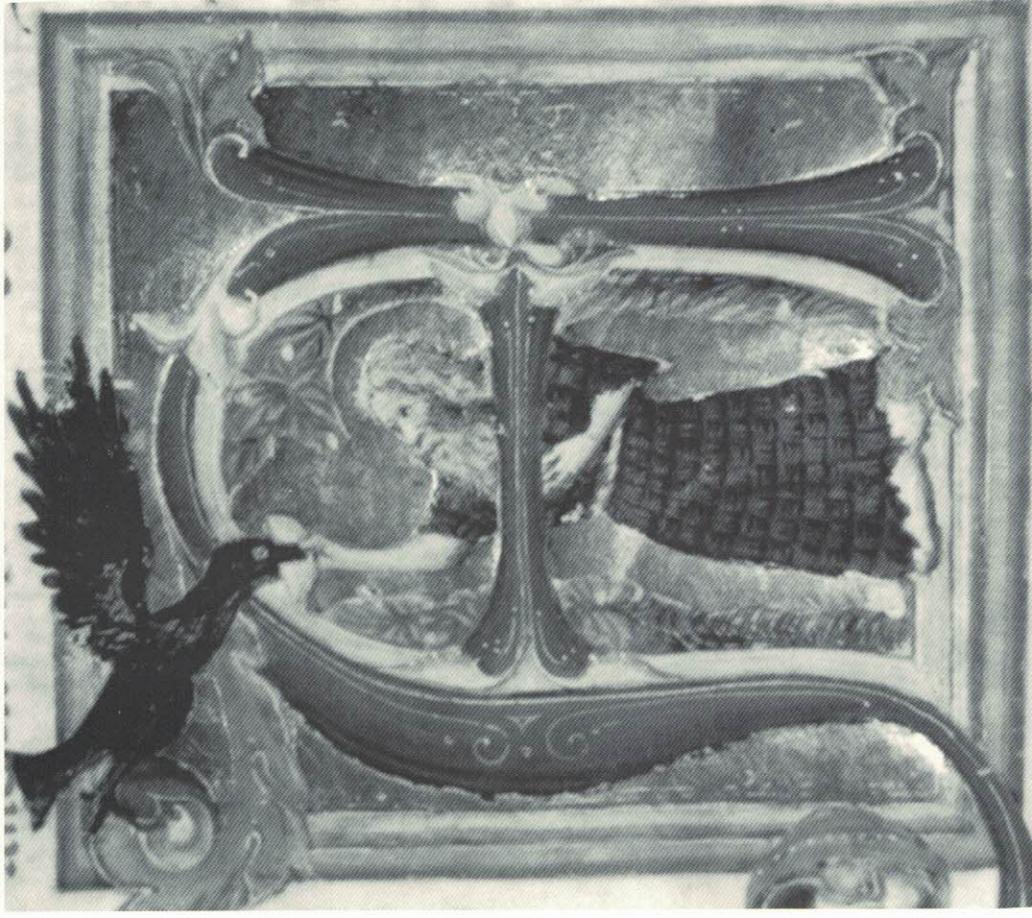


**I**ncipit primus cantus tertie can-  
 die vantis commentis cantus ti-  
 tres. Sic  
 A glori-  
 se curto-  
 Plunni  
 magis  
 In uno  
 7 meno-

**E**lael che pu de la sua luce prend  
 fuo euidico se kende  
 ne sanepuo qual dila si di scende  
 ere appressando se al suo di fire  
 no strento il lecto si pro fonda tanto  
 se retro la memoria non puone  
 eramente quanto del regno sani  
 uel amamente uote far te sozo

Tav. x. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3199, f. 53r, dettaglio (©  
 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano).





Tav. xii. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele 1189, f. 3r, dettaglio (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).



Tav. xiii. Pisa, Museo della Primaziale, Antifonario A 2, f. 4v, dettaglio (Foto Kunsthistorisches Institut, Firenze).

