

NORBERT MÁTYUS

L'edizione fotografica del *Codice dantesco* di Budapest

Dante ALIGHIERI, *Commedia I-II*. I. *Riproduzione fotografica: Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex Italicus I*. II. *Studi e ricerche*, a cura di Gian Paolo MARCHI, József PÁL, Szegedi Tudományegyetem – Università degli Studi di Verona, Grafiche SiZ, Verona, 2006.

È senza dubbio un grande risultato della filologia italiana e degli storici dell'arte italiani e ungheresi l'edizione fotografica del codice dantesco trecentesco della Biblioteca Universitaria di Budapest. Prima di entrare nel merito della presentazione del volume – o meglio volumi, perché la riproduzione del manoscritto è stata accompagnata anche da un corposo volume di studi su esso – vale la pena richiamare l'attenzione sul fatto che la presente edizione non è esclusivamente un successo della filologia dei due paesi, ma segna un esempio da seguire anche nell'ambito della diplomazia scientifica. Per la pubblicazione del manoscritto hanno lavorato tre istituti universitari: la Biblioteca Universitaria di Budapest, che conserva l'esemplare del codice, inoltre diversi dipartimenti delle Università di Szeged e Verona. Ma per rendere più fruibile il risultato delle loro ricerche e per dare maggior rilievo, esteriore, eppure in casi di questo genere importantissimo, alle fatiche dei filologi erano necessarie l'attenzione e la cura professionale di quella tipografia veronese, dove le 1200 copie sono state riprodotte. In effetti, oltre alla qualità della carta, oltre la *mise en page* in due colonne del volume degli studi, e lo specchio che assicura una buona leggibilità, va notato soprattutto il fatto che la fotoreproduzione riporta molto bene i colori delle miniature originali, i contorni sono, nella maggior parte dei casi, chiari, e anche il testo, steso quasi settecento anni fa, si legge molto meglio che la versione digitale scaricabile liberamente dal sito della Biblioteca Universitaria.¹ Grazie a queste caratteristiche, si può facilmente giungere alla conclusione che l'edizione si presterà ad una lettura e a una visione piacevoli anche per tutti coloro che sfoglieranno le pagine non tanto per

¹ <http://images.konyvtar.elte.hu/ECodItal1>

interesse storico, ma per il piacere estetico che si prova di fronte ad un oggetto fabbricato in modo straordinario secoli fa.

A coloro invece che sono interessati alla storia del manoscritto, al valore artistico e filologico delle immagini e del testo, forniscono un bell'orientamento gli studi, in lingua italiana, con brevi e concisi riassunti in inglese e in ungherese che accompagnano la riproduzione. Il volume si apre con due brevi saluti dei rettori delle due Università collaboratrici nell'impresa (I-V), e con una premessa tecnica, firmata dai due curatori, József Pál e Gian Paolo Marchi (VII). Il lavoro scientifico è articolato in tre grandi sezioni: i primi quattro studi prendono per oggetto la fortuna di Dante in Ungheria e la cultura libraria ungherese prima della battaglia di Mohács del 1526– sconfitta tragica della storia e della cultura ungherese in quanto la maggior parte del territorio magiaro passa sotto il dominio turco-ottomano –, nonché gli elementi bio-bibliografici dell'opera dantesca che possono essere accostati alla città di Verona (1-38). La seconda sezione si concentra poi esclusivamente sul codice, riportando la scheda codicologica, presentando la storia del manoscritto e analizzandone dettagliatamente l'illuminazione, le miniture, la lingua. (39-116). Infine, quasi la metà del volume (117-253) è dedicata alla trascrizione del testo. Non è un dato di secondaria importanza che l'edizione si chiuda con una ben curata bibliografia (255-281) e l'indice dei nomi (283-287).

Forse anche questo breve riassunto dell'indice è capace a mostrare che in verità si tratta di un *corpus* di studi molto variegato che involve più aree della ricerca e cui i singoli contributi, omogenei nel trattare lo stesso oggetto, si differenziano chiaramente nei metodi, nelle questioni poste e, come dirò più sotto, anche nei loro risultati. Ed è questo, che a prima vista provoca un certo sconforto nel lettore non agguerrito. Credo che pochi, gustando un'edizione così imponente nell'aspetto, rinuncino all'aspettativa, certo innocente e poco scientifica, che la fotoreproduzione e gli studi raggruppati per l'occasione descriveranno e risolveranno una volta per tutte ogni problema emerso durante almeno un secolo di storiografia relativa al codice. Invece l'esperienza della lettura ci convince del contrario: i volumi non risolvono per niente i problemi posti dalla riflessione critica secolare, semmai li accentuano, talvolta li moltiplicano e li

circoscrivono in maniera esatta e chiara. La presa di coscienza di questo fatto mi incoraggia a cercare altrove il valore e l'importanza dell'edizione; tralasciando dunque una speranza vana e contraria alla logica scientifica, richiamerei l'attenzione sul fatto che i presenti volumi non segnano il punto di chiusura, ma vanno interpretati come partenza e inizio. Ovvero l'edizione non conclude la ricerca finora svolta sul codice, ma rende possibile che lo studio, ormai fortunatamente in un ambito notevolmente allargato, si inizi veramente. Grazie agli studi riuniti, alla descrizione codicologica, alla trascrizione e certamente alla riproduzione fotografica, il codice non è più un oggetto materiale e monumentale consultabile dopo lunghi giri burocratici (giustamente) in una biblioteca del mondo, ma potrà divenire oggetto ideale di un discorso scientifico e critico.

Da questa prospettiva il primo contributo (3-13) mi pare l'esempio in piccolo della grande impresa. Uno dei curatori dell'edizione, József Pál, raccoglie e esamina infatti i passi danteschi che in qualche modo si riferiscono alla storia e alla cultura ungheresi, nonché le diverse tappe della conoscenza ungherese del sommo poeta, concentrandosi poi prevalentemente sulla traduzione poetica integrale e magistrale di Mihály Babits. Nel presentare in modo conciso ed equilibrato i fili storici e interpretativi dell'opera dantesca che si allacciano al mondo magiaro, l'autore-curatore ci offre alcune osservazioni di grande rilievo. Mi limito a riassumere solo quella che mi è sembrata la più importante: il famoso verso, „sia colpa e duol d'una misura" (*Purg.* XXX, 108), ammonimento pronunciato da Beatrice nel Paradiso Terrestre è stato tradotto da Babits con una soluzione non del tutto fortunata, cioè „egy mérték legyen: gyalázat és alázat". Eppure il poeta magiaro in un componimento proprio (*Zsoltár férfigangra – Salmo per voce maschile*) offre la versione esatta del passo dantesco: „hogy bűn és gyász egyensúlyú legyen". La scoperta, anche se si tratta di un piccolo contributo alla filologia di Babits, potrà favorire gli studi, ripresi tanto tempo dopo il magistrale insegnamento di György Rába,² sull'interdipendenza della lirica propria e quella della traduzione dantesca di Babits.

² RÁBA György, *Két költő: Dante és Babits = Dante a középkor és a renaissance között*, ed. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai, 1966, 575-633; IDEM, *A szép hűtlenség*

Il secondo contributo, firmato dallo storico Árpád Mikó, presenta la cultura libraria ungherese dell'alto medioevo e dell'umanesimo. O meglio: lo studio offre un quadro generale su ciò che in base agli scarsi documenti relativi si può immaginare sulla situazione libraria dell'epoca. Seguendo la presumibile strutturazione del patrimonio librario contemporaneo, si discorre delle biblioteche dei canonici, poi di quelle private, ispirate già da una spritualità umanistica, infine dei libri della corte reale da Carlo d'Angiò a Mattia Corvino. I primi due studi non hanno dunque per oggetto il codice, ci informano piuttosto su quell'ambiente spirituale e culturale ungherese, che accolse, verso la fine del Trecento, il manoscritto, e con esso l'opera maggiore di Dante, e che per secoli ha serbato degnamente la memoria del grande fiorentino.

Non pare che ci sia un nesso così chiaro e inerente tra la mira dei due seguenti scritti e la storia del codice. Gian Paolo Marchi, altro curatore dell'edizione, e Guglielmo Bottari descrivono, sotto vari aspetti, i rapporti che legano Dante, nonché l'opera e la fortuna dantesche a Verona. Tutto ciò è in relazione al codice solo in quanto uno dei promotori della presente impresa è l'Università di Verona. Ma, aggiungo subito, ormai anche l'edizione fa parte della storia del codice, il che unisce inseparabilmente il manoscritto e la città di Verona.

Lo studio di Marchi (25-33), dopo aver descritto brevemente le circostanze della condanna a morte di Dante, si sofferma sulla questione delle relazioni tra Dante e Cangrande della Scala. Il contributo, di ampio respiro, scritto allo scopo di presentare un'immagine generale, prende o pare prendere posizione anche in una questione di attribuzione. Il filologo cita due missive, emanate dalla cancelleria di Cangrande (28): la prima è dell'estate del 1312, destinata a Francesco della Mirandola, vicario imperiale di Modena, mentre la seconda risale all'autunno dello stesso anno, e fu mandata a Enrico VII. Riflettendo sullo stile e sulla tradizione manoscritta delle lettere, Marchi suggerisce che a stenderle potrebbe essere stato lo stesso Dante.

Il quarto e ultimo scritto della prima unità strutturale del volume di studi, è l'indagine filologica di Guglielmo Bottari (35-38), in cui viene

(*Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*), Bp., Akadémiai, 1969; inoltre IDEM, *Babits Mihály költészete 1903-1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981.

affrontato il problema del lungo pellegrinaggio critico-interpretativo dell'epigramma *Ad patriam venio* di Benvenuto Campesani; dopodiché segue un'ipotesi, più che convincente, sul possibile riferimento del testo – tutto ciò basandosi su un luogo testuale dantesco.

Da qui il volume, aprendo una nuova sezione tematica, si concentra ormai esclusivamente sul codice. Ad avviare la serie di lavori è Fabio Forner, che offre la scheda del codice, ovvero la descrizione codicologica (40). A questo punto devo allontanarmi dalla sequenza logica e dalla presentazione lineare dei singoli contributi, e mi sembra opportuno fare un salto fino alle ultime pagine del libro, per mettere in risalto il ruolo eminente svolto nell'impresa dallo stesso Forner che, insieme a Paolo Pellegrini, trascrive il testo della *Commedia*. *L'Inferno* e i primi 15 canti del *Purgatorio* sono stati trascritti da Pellegrini, mentre la trascrizione diplomatica dell'altra metà del *Purgatorio* e tutta la terza cantica è di Forner. I criteri dell'utilissimo lavoro, che in certi casi è assolutamente necessario per l'accessibilità alla lettura, sono chiari e indiscutibili, e trovo proficue anche le note orientative sulle discrepanze principali del testo rispetto a quello critico di Petrocchi.

È ancora Fabio Forner, almeno secondo *l'impressum*, insieme a Simona Cappellari e Cristina Cappelletti a svolgere il lavoro più noioso, ma molto utile, di curare la bibliografia e unificare il sistema delle note, assicurando con ciò una maggiore fruibilità del volume.

A questo punto della presentazione, quasi come premio per coloro che sono arrivati fin qui, potremmo domandarci che cosa sia questo codice. La risposta è semplice, solo gli altri problemi che ne derivano saranno un po' più complicati. Dunque il volume contiene una copia del testo della *Commedia* di cui però manca una parte notevole, pressappoco un quinto del testo totale. Non è stato eliminato un corpo testuale unitario, solo brevi brani qua e là nel testo, in modo che il codice riporta tutti i cento canti di cui alcuni sono notevolmente accorciati. Le pagine iniziali di ogni cantica sono illuminate, mentre il corpo del testo, fino ad un certo punto, è ornato da miniature: il testo dell'*Inferno* interamente, il *Purgatorio* fino al dodicesimo canto, dopodiché appaiono cinque sinopie, quindi solo spazi lasciati vuoti nel corpo del testo. Va però rilevato che negli spazi bianchi e sotto le miniature si leggono brevi istruzioni al

miniature sul come eseguire il lavoro. Dopo la copia del testo dantesco appare una raccolta di aforismi, stesi in due colonne: quella sinistra offre una sentenza latina, mentre la destra ne riporta il volgarizzamento in dialetto.

Dato che il contenuto del codice non spiega chiaramente perché esso si conserva nella Biblioteca Univeritaria di Budapest, la prima questione attinente al volume riguarda appunto la sua collocazione attuale: come e perché è arrivato in Ungheria? La storia moderna del manoscritto è nota, in quanto il prezioso codice faceva parte di quei 35 volumi che vennero donati dal sultano Abdülhamid, nel 1887, all'Ungheria, più precisamente alla Biblioteca dell'Università Péter Pázmány di Budapest, quale segno di riconoscenza agli studenti dell'Università, che sostennero la causa dei turchi contro la Russia nella guerra dei Balcani. La nota in lingua turca in riferimento all'atto di donazione è l'unico elemento testuale documentario che il codice reca sulla propria storia (1v). Sul margine sinistro del verso del primo foglio appare comunque un'altra breve postilla, sempre in turco, che ci offre un'altra importante informazione: cioè che il codice è stato collocato, dai tempi del regno di Solimano II il Grande, nella Biblioteca del serraglio sultanale in Topkapı. Tutte e due le postille sono state trascritte e tradotte in un breve ma utile contributo di Árpád Berta (49-50). La donazione di Abdülhamid è stata però accompagnata da un gesto gentile ma poco avveduto: il codice è stato rilegato, di conseguenza la legatura originale, e con essa probabilmente molti dati sulla sua origine e storia, sono andati persi. Le nuove tavole recano comunque lo stemma di Mattia Corvino e quello di Abdülhamid II; senza dirci se lo stemma corviniano compare perché lo recava anche la legatura più antica, oppure semplicemente perché 15 dei volumi donati all'Ungheria nel 1887 erano delle Corvine. Va subito precisato che il nostro non è una Corvina. In ogni caso, se a trasportarlo fu Solimano il Grande dopo la conquista di Buda, avvenuta nel 1541, è più che probabile che il manufatto facesse già parte della biblioteca reale di Mattia.

La domanda seguente dovrà indagare le circostanze del suo arrivo a Buda. Su ciò non abbiamo testimonianze documentarie. La questione è stata comunque posta già nel 1930 dalla studiosa ungherese Ilona Berkovits, che riuscì a identificare lo stemma,

quattro bande di rosso su uno scudo d'argento, posto nel fregio al margine inferiore del primo foglio, quale quello della famiglia veneziana degli Emo.³ Fu inoltre la Berkovits, indagando sull'ornamentazione delle pagine iniziali di ogni cantica del codice, a stabilire che i fregi sono in stretto rapporto con quelli del codice *Promissione del doge Andrea Dandolo* e *Capitolare dei consiglieri ducali*⁴, custodito fino alla Seconda guerra mondiale, quando sparì, nell'Archivio di Stato di Venezia, nonché con quelle della *Promissione del doge Andrea Dandolo* e *Capitolare dei Consiglieri*,⁵ volume conservato presso il Museo Civico Correr di Venezia. Visto che la datazione di questi due codici è sicura, si tratta dell'anno 1343, la storica ungherese avanza l'ipotesi di datare il nostro manoscritto allo stesso anno. Accettando la tesi secondo cui lo stemma del primo foglio è della famiglia Emo, si dovranno cercare quei fili che collegano gli Emo alla grande matassa della storia ungherese. La Berkovits trova tale filo nell'assalto del 1379 di Chioggia, quando i difensori veneziani si arrendono di fronte ai genovesi, appoggiati dalle truppe del sovrano ungherese, Luigi il Grande. Durante l'assalto viene imprigionato Pietro Emo di Maffeo da un nobile – forse – magiaro. Di qui la supposizione che il codice poteva figurare come bottino di guerra, oppure faceva parte del riscatto grazie al quale il nobile veneziano venne liberato. In base a ciò il manoscritto poteva arricchire la biblioteca reale magiara dagli anni ottanta del '300. Anche se la Berkovits avanza anche altre ipotesi, mi sono limitato a descrivere esclusivamente questa che mi pareva la più

³ BERKOVITS Ilona, *Un codice dantesco nella biblioteca della R. Università di Budapest*, Corvina 10 (1930), 80-107; inoltre EAD, *A budapesti Dante-kódex* (Postfazione) = Dante ALIGHIERI, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, ed. KARDOS Tibor, [Bp.,] Magyar Helikon, 1965, 615-633.

⁴ Il codice è andato perduto nel corso della Seconda Guerra Mondiale, ma Ilona Berkovits poté ancora vederlo. Per il fregio si veda la riproduzione fotografica in Ferdinando ONGANIA, *Documenti per la storia dell'Angusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*, Venezia, 1886, XVII.

⁵ Venezia, Museo Civico Correr, mss. Commissioni III, n. 327, n. 328 (l'indicazione, come le anche le seguenti, è presa dallo studio di Giorgio Fossaluzza, senza controllo).

probabile, o meno improbabile. I punti deboli di tale ipotesi sono stati comunque individuati egregiamente da Giorgio Fossaluzza (54-55), che firma il contributo sicuramente più documentato del nostro volume (51-83), e che ribadisce un'altra supposizione: dopo quasi un secolo dagli eventi sopra ricordati, un rappresentante eminente della famiglia Emo, Giovanni, ricordato anche da Bonfini nei *Decades*, più volte si reca in Ungheria, quale ambasciatore di Venezia presso la corte di Mattia Corvino. Secondo la ricostruzione di Fossaluzza il codice poteva giungere durante una sua ambasciata, „per tramite di Giovanni Emo direttamente nelle mani di Mattia Corvino, forse quale omaggio.” (56.) Se Fossaluzza è rimasto scontento dell'ipotesi della Berkovits, posso forse anch'io dar voce alle mie perplessità di fronte alla sua supposizione. Non mi pare plausibile l'idea che un ambasciatore provveduto osi donare un libro, indubbiamente bello, ma incompleto, ad uno dei sovrani più potenti dell'epoca che al tempo della prima ambasciata di Giovanni Emo godeva già di una certa fama di grande ammiratore e lettore di libri preziosi.

Se rimane irrisolta la questione della provenienza in Ungheria del codice, sta di fatto invece la stesura veneziana del testo ivi contenuto. Ciò è dimostrato assai convincentemente da due studi del volume. Paolo Pellegrini trascrive tutte le istruzioni, difficilmente leggibili, al miniatore (85-90), quindi, esaminando le loro caratteristiche linguistiche, perviene alla conclusione che quelle „spingono verso la città di Venezia” (88).

Anche György Domokos arriva a sostenere la stessa tesi, basandosi però sull'esame linguistico – fonetico, morfologico e sintattico – degli aforismi posti alla fine del manoscritto (99-116). Domokos trascrive sia le sentenze latine che quelle volgari, e afferma, in relazione alla veste linguistica, che le evidenze per una stesura veneziana sono „inconfutabili” (101). Il contributo del linguista ungherese si distingue inoltre per un altro motivo: identifica in effetti che la raccolta degli aforismi è una copia abbreviata del *Liber de amore et dilectione Dei* di Albertano da Brescia.⁶

⁶ L'identificazione è già stata comunque pubblicata, anche se in uno studio più breve: DOMOKOS György, *Il volgarizzamento veneto del trattato Liber de amore di Albertano da Brescia in coda al codice dantesco di Budapest*, Dante Füzetek – Quaderni danteschi, n. 1 (2006/1), 138-144.

Il trattato originale dell'autore trecentesco riporta, oltre alle sentenze e varie citazioni, certe volte con attribuzioni errate, anche un'impalcatura stesa dallo stesso Albertano. Questa porzione del testo però è stata eliminata dal copista del nostro codice, il che non è inusuale nella tradizione manoscritta del trattato. „Gli errori di attribuzione, l'ordine delle citazioni rendono ciononostante inconfondibile l'identificazione del testo”, come afferma lo studioso (100). Nell'apparato della trascrizione Domokos ci informa – in base all'edizione di Sharon Hiltz⁷ – della corretta attribuzione delle citazioni di Albertano. Non è chiara invece la collocazione di questo trattato in un codice contenente la *Commedia* di Dante. Per quanto io sappia, nella vasta tradizione manoscritta dell'opera maggiore di Dante non c'è un altro esemplare che rechi il testo di Albertano, di conseguenza pare convincente l'ipotesi di Domokos, secondo cui la spiegazione del fatto è semplicemente che i fogli rimasti vuoti dopo la copia della *Commedia* andavano comunque riempiti – e a portata di mano si è trovata l'opera di Albertano.

Siamo così di nuovo alle circostanze della nascita del codice: se la veste linguistica del testo circoscrive assai chiaramente la sua provenienza veneziana, ciò non vuol dire sicuramente che anche l'illuminazione si colleghi alla stessa zona e alla stessa città. Questo è il vento che soffia nello studio della storica dell'arte ungherese Mária Prokopp (41-48), che presentando concisamente le varie riflessioni storico-critiche sull'aspetto iconografico del volume, avanza una propria ipotesi. Riconoscendo che i fregi esaminati dalla già ricordata Berkovits assomigliano veramente a quelli dei due codici ufficiali veneziani, le rispettive miniature non le paiono eseguite nella stessa bottega, a tal punto da mettere in dubbio anche la provenienza veneziana della veste iconografica. Con un esame sullo stile delle miniature, si arriva a sostenere che „la composizione dei quadri, il senso dello spazio, la definizione delle figure, l'espressività dei gesti e dei volti, la rappresentazione delle architetture e della

⁷ Albertanus BRIXIENSIS, *De amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitæ*, PhD dissertation of Sharon HILTZ ROMINO, University of Pennsylvania, 1980. Varianti elettroniche: http://freespace.virgin.net/angus.graham/DeAmore1.htm#_ftn2; [valamint http://www.intratext.com/X/LAT0673.htm](http://www.intratext.com/X/LAT0673.htm)

natura, e la composizione dei colori – non hanno riscontro tra le miniature veneziane del Trecento” (46). Comunque lo stile del pittore ha „tratti del Trecento italiano”, che non pare appartenere ad una „precisa bottega d’Italia”. Invece „è possibile che lui fosse un pittore non italiano, o di un paese in stretta relazione con l’Italia, con una tradizione figurativa di alta qualità” (47) Immediata la supposizione che il paese cercato è il regno magiaro di Caroberto d’Angiò. La ricostruzione sembra piuttosto un’ipotesi di lavoro, perché nessuna documentazione attesta la possibilità dell’illuminazione ungherese del codice. La Prokopp ci ricorda fatti lontani da essere probanti, che in verità non sorreggono la supposizione, ma servono a lasciar aperta la questione: la sviluppata cultura libraria e figurativa dell’Ungheria, risultato magistrale della quale è la *Cronaca Pictum*, e la documentata conoscenza contemporanea dell’opera dantesca in Ungheria. Lo studio di Maria Prokopp, in ultima analisi, mi pare più un punto di partenza per una futura ricostruzione storica, la cui via è ancora tutta da percorrere.

Anche se mi piacerebbe poter affermare che un codice trecentesco della *Commedia* fosse nato in Ungheria, devo ammettere che la via segnata dalla studiosa è difficilmente percorribile. Ostacoli di ogni genere rendono duro questo percorso; ostacoli che sono quasi tutte le opinioni critiche dalla Berkovits fino ai nostri giorni, ossia fino al volume stesso qui presentato.

Infatti di tale percorso offre un quadro dettagliato il bel saggio del sopramenzionato Giorgio Fossaluzza. Non ho qui lo spazio di presentare lo studio come meriterebbe, devo perciò accontentarmi del riassunto delle conclusioni. Nemmeno ciò sarà molto facile. Anche Fossaluzza si prefige una ricostruzione della storia del manoscritto e delle circostanze dell’illuminazione per soffermarsi poi sul problema della datazione.

Conviene partire dai risultati, risalenti alla prima metà del secolo scorso, del lavoro di Ilona Berkovits, ovvero dal fatto che il nostro codice si lega all’attività di una bottega veneziana dalla quale sono usciti anche gli altri due codici connessi al dogato di Andrea Dandolo: la perduta *Promissione del doge Andrea Dandolo* dell’Archivio di Stato di Venezia e la *Promissione del doge Andrea Dandolo* del Museo Civico Correr di Venezia. A questi tre nel 1951

Pietro Toesca aggiunge altri manufatti, probabilmente provenienti dalla stessa bottega e forse dalle mani dello stesso miniatore. Si tratta del *Missale* della Basilica di San Marco, custodito ora nella Biblioteca Marciana⁸, e dell'*Evangelistaro*⁹ della stessa basilica.¹⁰ Nel 1987 Ranee A. Katzenstein¹¹ ha allargato ancora il *corpus* dei codici della stessa bottega, assegnandole uno degli *Epistolari*¹² della Biblioteca Marciana, cinque miniature e un iniziale raffiguranti la vita di san Giovanni Battista della Collezione Wildenstein della Musée Marmottan Monet¹³, inoltre il codice dedicato alla *Vita gloriossime Virginis Mariae* della Bodleian Library¹⁴. Il quadro si completa poi, grazie alle ricerche di Giordana Mariani Canova¹⁵ del codice *Capitulare Nauticum*¹⁶ della Biblioteca Querini Stampalia di Venezia. Il *corpus* così delineato, ormai abbastanza vasto, assegnabile se non ad un unico miniatore, almeno alla stessa bottega o ad un gruppo di maestri in stretto rapporto, è già sufficiente a poter offrire la possibilità di un'analisi stilistica comparativa che permetterà a Fossaluzza di portarci dentro ad uno scriptorium del Trecento, e di formulare delle salde ipotesi sulle circostanze della nascita e sulla possibile datazione del codice dantesco di Budapest.

Nell'esaminare il *corpus*, Fossaluzza si appoggia ovviamente ai risultati delle precedenti ricerche, dovute agli studiosi sopra ricordati, che vanno qui molto sommariamente richiamati. La principale caratteristica comune, dunque, dei manufatti elencati e

⁸ Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. III, 111.

⁹ Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. I. 100.

¹⁰ Pietro TOESCA, *Storia dell'arte italiana. II, Il Trecento*, Tipografia sociale Torinese, Torino, 1951.

¹¹ Ranee A. KATZENSTEIN, *Three Liturgical Manuscripts from San Marco: Art and Patronage in Mid-Trecento Venice*, Graduate Thesis. Harvard University, 1987.

¹² Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. I. 101.

¹³ Paris, Musée Marmottan, Donation Daniel Wildenstein, 6077-6078, 6084-6085, 6101.

¹⁴ Oxford, Bodleian Library, Canonici. Misc. 476.

¹⁵ Giordana MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento = Storia di Venezia. Temi, L'Arte*, 2. ed. Rodolfo PALLUCCHINI, Roma, 1995, 769-843.

¹⁶ Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini Stamparia, Lat. IV. 1.

assegnati ad uno stesso gruppo di minatori veneziani, è la loro chiara dipendenza dalla scuola figurativa bolognese, in virtù della quale la miniatura veneziana comincia ad allontanarsi dallo stile bizantineggiante fino ad allora prevalente nella città lagunare. È molto probabile inoltre che tale influenza bolognese si infilti a Venezia tramite la sicura conoscenza da parte dei nostri miniatori dei lavori del 'Maestro del 1328' e dell' 'Illustratore'. L'altro modello, non contrario, piuttosto contemporaneamente presente nelle soluzioni artistiche della bottega qui esaminata, è sicuramente il magistero di Paolo Veneziano. Con la profusione di tali premesse si forma lentamente a Venezia un linguaggio figurativo autonomo.

Ma l'attenta analisi tipologica e stilistica, esame dettagliatamente eseguito, sorretto e reso più attendibile nonché controllabile nel volume anche grazie ad una riproduzione in bianco e nero delle miniature e iniziali citate, che si concentra su vari aspetti figurativi delle singole opere, induce Fossaluzza a distinguere, entro il *corpus* menzionato, un gruppo di manufatti più strettamente collegati. A questo nucleo paiono appartenere appunto il codice dantesco, l'*Epistolario* marciano, la perduta *Promissione del doge Andrea Dandolo* e le miniature e l'iniziale della Collezione Wildenstein. Come afferma Fossaluzza, le soluzioni tipologico-stilistiche dei codici del gruppo non sembrano avere un „chiaro debito nei confronti di Paolo Veneziano” (62), a caratterizzarle è invece „soprattutto la modalità con cui vengono sviluppate più nella sostanza le componenti bolognesizzanti” (62). Inoltre, sarà proprio il codice dantesco, e in parte anche l'*Epistolario*, a chiarificare „nei suoi aspetti peculiari l'ascendenza bolognese, in particolare l'aggancio al Maestro del 1328, all'Illustratore...” (65).

Anche se lo storico dell'arte non ci offre una data precisa per l'esecuzione dell'ornamentazione del nostro codice, non lascia dubbi sulla sua propensione per una datazione anteriore al 1345: avendo testimonianza documentaria della stesura della *Promissione* perduta (1343), il manoscritto dantesco, che pare addirittura anteriore, doveva ricevere la sua ornamentazione negli stessi anni. In ultima analisi Fossaluzza afferma che „il codice veneziano della *Commedia*... ci consente di entrare in uno *scriptorium* di Venezia negli anni Quaranta del Trecento, dove si miniano testi ufficiali per il doge

Andrea Dandolo, i codici liturgici della Basilica Marciana, e si può anche disquisire nei dettagli sulla miriade di problematici spunti figurativi che la *Commedia* di Dante suggerisce.” (73.)

In effetti, tralasciando qui per un attimo la problematica della datazione, elemento più interessante del manoscritto sembra essere la sua incompletezza, grazie alla quale – ovvero grazie alla presenza dei disegni preparatori, delle finestre lasciate vuote, e delle istruzioni al miniatore – ci si apre la porta di una bottega trecentesca.

Inanzitutto è da chiarire quante persone hanno lavorato sulla copia del testo e sull'esecuzione delle miniature del manufatto. Possono essere distinte le seguenti fasi di lavoro: la redazione e copia del testo dantesco, l'illuminazione dei fregi, il disegno delle sinopie, e la pittura delle miniature.

Della redazione si occupa lo studio di Michelangelo Zaccarello (91-98). Si parla di redazione e non di una semplice copia, perché quello strano taglio che il testo della *Commedia* deve subire nel codice di primo acchito pare il risultato di un coscente lavoro editoriale. Come si è già detto, un quinto del testo è stato eliminato dall'amanuense veneziano, che tralascia parti testuali più o meno brevi, mantenendo però il numero originale dei canti, cioè riportando una sequenza, di varia lunghezza, di ogni canto dantesco. Il motivo del taglio non è chiaro: Zaccarello comunque ci offre due possibilità di spiegazione. La lacunosità potrebbe essere causata „da un errore di calcolo nell'attribuzione della pergamena o da una volontaria compendiosità nel trattamento del testo” (91). Per quanto alla prima è da notare che probabilmente i fascicoli che dovevano contenere le singole cantiche erano contati e poi preparati indipendentemente. Il fatto che il testo dell'*Inferno* sia completo, ad eccezione di due terzine, fino al canto 12, suggerisce che il copista, arrivato a questo punto nella stesura, si avvedesse di non poter compiere l'impresa per mancanza del materiale scrittoio, e di necessità cominciasse a tagliare. La supposizione è leggermente indebolita dal fatto che le trentadue carte del *Paradiso* sarebbero state sufficienti, senza la copia del *Liber de amore* di Albertano, all'intera cantica.

Opportuno dunque rimanere all'ipotesi di una „volontaria compendiosità”. Zaccarello suddivide in quattro tipologie le lacune: eliminazione delle parti accessorie, delle descrizioni, degli elementi

legati alla storia toscana e dei finali di canto. Il redattore e/o copista mostra una certa familiarità con il testo dantesco, o almeno con „lo schema metrico della terzina dantesca” in quanto le lacune in finale di canto sono avvengono „sempre lasciando il verso isolato rimanente col penultimo come nello schema originale” (95). Invece le altre tipologie non mi pare che diano possibilità di una conclusione intorno al motivo dell’eliminazione – non si capisce per niente se il taglio avviene perché sono ritenute superflue per qualche ragione, o per il semplice fatto che il copista non capisce la data porzione di testo.

Comunque sia, dato il testo abbreviato, andava ancora illuminato e miniato. È indubbio, come ci dimostra Fossaluzza che le fasi di lavoro della copia e dell’esecuzione delle miniature non sono separabili, ma costituiscono un unico progetto premeditato e coordinato (71). Le immagini seguono assai da vicino la narrazione, cioè sono collocate nel corpo del testo vicine al passo di riferimento, e non è stato raffigurato nessun episodio che il copista elimina dal testo. Se il copista e illustratore, come si vede, cooperano, va spiegata la domanda intorno alla presenza delle istruzioni al miniatore. Che bisogno ce n’era? La risposta banale direbbe che l’illustratore aveva ben altro da fare che cercare di divinare il testo per capirlo; di conseguenza aveva bisogno di un ragguglio per poter eseguire il lavoro. Ci sono però casi, in cui sotto le miniature eseguite si legge l’istruzione, e pare che l’illustratore sia andato oltre la semplice messa in scena della breve nota informativa. Il fatto potrebbe essere spiegato dalla stretta collaborazione del copista con il miniatore. O le due persone potrebbero anche coincidere. Fossaluzza ci avverte infatti, che il miniatore sapeva scrivere come dimostra „l’esempio di ‘scrittura esposta’ ravvisabile nell’arca di papa Anastasio a f. 10r” (70). Per di più l’inchiostro usato per le istruzioni è lo stesso dei cinque disegni preparatori rimasti incompiuti. I dati dunque potrebbero spingerci a sostenere che l’istruttore e miniatore siano la stessa persona; con la conseguenza di un grave dubbio. Perché il miniatore scriverebbe a se steso delle istruzioni? O perché l’esecuzione delle immagini è posteriore alla copia e con le brevi note si ricorda ciò che dovrà in seguito pitturare, oppure le istruzioni gli

servono come appoggio di memoria su ciò che, mettiamo, ha visto consultando il modello da cui prende le sue soluzioni.

Ecco allora delinearci un altro quesito intorno ad un possibile modello. Pare più che logica la supposizione di Fossaluzza, formulata già dall'autorevole studio di Meiss,¹⁷ secondo la quale „la presenza delle istruzioni, dovute al calligrafo stesso o ad altro consulente istruito diverso dal miniatore, significa che quest'ultimo si distingue per la propria specifica professionalità, e che non vi era un modello figurativo nell'esemplare a disposizione del calligrafo.” (71).

Nello stesso tempo Fossaluzza ci fa conoscere alcuni casi, sulla scia anche del breve, ma importante studio di Elisabetta Crema,¹⁸ che dimostrano se non la presenza di un modello, almeno la conoscenza da parte del miniatore, o di qualunque altra persona dello scriptorium, delle soluzioni stereotipe, e talvolta risultati di un fraintendimento del testo, „della prima tradizione iconografica della *Commedia*” (68). A titolo di esempio va almeno ricordata la vignetta raffigurante Dante e Virgilio in una barca – la navicella dell'ingegno di Dante – che alza le vele per correr migliori acque (29v).

Sono dunque queste le problematiche, talvolta anche contraddittorie, dalle quali né io, ma tante volte nemmeno il volume di studi riesce a uscire con risposte sicure. Senza però l'apprezzabile iniziativa degli studiosi sopra elencati, non si porrebbero forse nemmeno le questioni. E sarebbe un vero peccato.

In verità questo è il punto dove dovrei chiudere la presentazione. Chiaro invece che ciò non è possibile. Rimane, infatti, un quesito da segnalare – per la filologia dantesca sicuramente il più importante. Se la data della stesura del codice si fissa agli anni intorno al 1343, il testo ivi tradito dovrebbe, almeno cronologicamente, rientrare nell'alveo dei rispettabili testi dell'antica vulgata. Ci viene però subito in mente l'affermazione di Petrocchi che indipendentemente dalla datazione della veste iconografica „per scrittura e per tipo di vulgata” lo esilia all'„ultimo ventennio del

¹⁷ Millard MEISS, *The Smiling pages* = Peter BRIEGER, Millard MEISS, Charles. S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy I-II*, Princeton University Press, Princeton, 1969.

¹⁸ Elisabetta CREMA, „*Mentre che i primi bianchi aperser l'ali*”, *varie vicende di una banalizzazione*, „*Alighieri*” 45 (2004), 127-139.

secolo XIV".¹⁹ Salta inoltre agli occhi, leggendo la raccolta di studi, che proprio questi due problemi – la scrittura e il tipo di vulgata – non sono stati affrontati, sebbene il secondo sia sollevato e circoscritto dallo studio di Michelangelo Zaccarello. Ma similmente salta anche subito agli occhi il fatto che, grazie agli studi, alla trascrizione diplomatica e alla stessa riproduzione fotografica, il mirabile progetto dell'edizione del codice dantesco di Budapest è stato ideato e realizzato in modo che studiandolo sia possibile dare una risposta a quest'ultima questione. Ci vorrà solo un lettore agguerrito.

Io non lo ero, ma aspetto con vero interesse e grande curiosità la soluzione di questo come di tutti i problemi sollevati dai volumi.

¹⁹ Dante ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata I-IV.*, ed. Giorgio PETROCCHI, Società Dantesca Italiana, Verona, 1966-1967, 142.