

ISTITUTO STORICO ITALIANO PER IL MEDIO EVO

NUOVI STUDI STORICI - 130

Gianni Pittiglio

LA *COMMEDIA* DEI DETTAGLI.
'STORIE SECONDE' E DEROGHE ICONOGRAFICHE
DEL POEMA DANTESCO TRA XIV E XV SECOLO



ROMA
NELLA SEDE DELL'ISTITUTO
PALAZZO BORROMINI

PIAZZA DELL'OROLOGIO

2023

Nuovi Studi Storici
collana diretta da
Massimo Miglio

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso dalla
Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali



Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali

Coordinatore scientifico: ANTONELLA DEJURE
Redattore capo: SALVATORE SANSONE

ISSN 1593-5779
ISBN 978-88-31445-36-8

Nuovi Studi Storici

130

INTRODUZIONE

LE DEROGHE ICONOGRAFICHE NELLA *COMMEDIA*: LE RAGIONI DI UNA RICERCA

1. *Approccio metodologico, norma ed eccezioni*

Il titolo di questo libro prende in prestito, adattandola al contesto – parola principe di ogni studio iconografico e iconologico –, la celebre espressione teatrale di “Commedia degli equivoci” o “Commedia degli errori”. Ben nota a chi studia letteratura latina e inglese, è stata scelta per dimostrare come un’analisi attenta e, talvolta, persino cavillosa, possa essere anche divertente, a patto che si accetti di esaminare i dettagli. Eh sì! Non a caso, infatti, la seconda parte del titolo si allontana dal teatro per connettersi invece alla famosa frase alternativamente attribuita a Gustave Flaubert, Ludwig Mies Van der Rohe e, per quanto concerne questa sede, soprattutto ad Aby Warburg, padre dell’iconologia moderna: “il buon Dio è nei dettagli nascosto”.

Con questo approccio ho deciso di addentrarmi in un percorso incredibilmente battuto e su cui si è detto e scritto tantissimo come la *Divina Commedia*, convinto tuttavia che, almeno nel campo delle immagini, si potesse ancora scoprire molto e spero che le pagine seguenti lo possano rivelare.

A persuadermi che lo studio sistematico delle illustrazioni dei manoscritti e degli incunaboli danteschi potesse essere proficuo, oltre a una serie di amici e colleghi – soprattutto tra gli studiosi di letteratura, certi che ci fosse bisogno di uno storico dell’arte in grado di osservare il rapporto tra testo e immagine da un punto di vista opposto rispetto al loro –, almeno un paio di passi della sterminata bibliografia sul tema.

Il primo era di un importante studioso come Mario Salmi, che nel 1962 restringeva il campo d'indagine degli storici dell'arte al riconoscimento delle culture figurative, mentre ascriveva ai filologi studi più complessi che riguardassero anche il rapporto coi testi¹. Un'idea del genere risuona per ogni iconografo come una sfida poiché, nonostante il contributo sia molto datato, in fondo non si discosta da un perdurante preconetto formalista, ancora oggi troppo spesso invalso.

L'altro invito indiretto è giunto da Lucia Battaglia Ricci, che forse più di ogni altro si è interrogata sul rapporto tra testo e immagini nella produzione miniata dantesca. È lei infatti che, già nel 2011, esprimeva le sue perplessità circa il fatto che le cosiddette "storie seconde", cioè quelle raccontate dai personaggi incontrati da Dante nel suo viaggio, fossero davvero così poco rappresentate nei primi secoli di illustrazione del poema, certa che «solo un controllo a tappeto potrà testimoniare con sicurezza la reale diffusione di "aperture" siffatte»². Proprio da questa sorta di esortazione, che sembrava occhieggiare al sottoscritto e su cui tornerò diffusamente più avanti, tutto è partito, nella convinzione condivisa e poi confermata che quelle "aperture" avrebbero potuto regalare molte sorprese. Come dice la frase posta in esergo a questo libro, «ogni cosa prende origine da una deviazione», ed è su quello che gli occhi di un iconologo devono posarsi, più che altrove.

Com'è stato sintetizzato da Gianfranco Contini, la *Commedia* è un «libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale»³. Questa frase apre a una serie di riflessioni e suggestioni, su cui molti si sono soffermati ricercando e, spesso, trovando importanti riferimenti iconografici che Dante doveva aver visto in giro per l'Italia, ricostruendo, anche attraverso questi luoghi, la "biografia possibile" del poeta⁴. E non può essere sottovalutata, tra le influenze (solo testuali o anche iconografiche?), la grande consonanza tra il viaggio nell'oltretomba che Dante immagina nella sua opera e quello di Maometto raccontato nei manoscritti arabi, certamente conosciuti dal poeta, come notato da Miguel Asín Palacios a inizio Novecento e troppo spesso dimenticato ancora oggi⁵.

¹ SALMI, *Problemi*, p. 181.

² BATTAGLIA RICCI, *La tradizione*, p. 558, nota 21.

³ CONTINI, *Un nodo*, p. 278.

⁴ Si veda da ultimo PASQUINI, *Pigliare*.

⁵ ASÍN PALACIOS, *Dante*. Sulla polemica e le controversie che ne seguirono vd. PUCIARELLI, *Dante*, e più recentemente Cecilia Martini, *Dante e l'Islam: storia di una polemica*,

Sta di fatto che, anche se non possiamo stabilire se Dante avesse concepito il suo poema corredato di illustrazioni o meno, dagli anni trenta del Trecento iniziò la produzione di manoscritti con cicli figurativi ideati da *auctores intellectuales* per tradurre iconograficamente non solo i versi del poeta, ma anche le parole dei primi commentatori (come spesso vedremo, fonte basilare anche per le immagini), facendo assumere alle illustrazioni il carattere di vere e proprie esegesi figurate.

Dei circa 850 manoscritti noti del poema, oltre duecento sono illustrati, molto spesso solo con le miniature di inizio cantica, e ottantacinque di questi sono databili 1330-1350, cioè i decenni immediatamente successivi alla morte di Dante⁶. Buona parte di questi ultimi, tra i sessanta e i settanta, sono i cosiddetti “Danti del Cento”, nome con cui la critica li chiama in virtù dell’espressione usata dal filologo fiorentino Vincenzo Borghini che, nel Cinquecento, scrisse della bottega di Francesco di Ser Nardo, riportando il seguente aneddoto: «e si conta d’uno che con cento Danti ch’egli scrisse, maritò non so quante sue figliuole; e di questo se ne trova ancora qualcuno, che si chiamano ‘di quel del cento’»⁷.

Il presente studio affronta, invece, analizzandoli e confrontandoli, i corredi figurativi più ampi e quelli che, almeno nelle intenzioni, avevano l’ambizione di illustrare l’intero poema. Dagli esemplari degli anni ’30 del XIV secolo fino alle prime edizioni a stampa di fine XV, la cui massiccia diffusione sconfinò anche nel secolo seguente, si incontrano opere che presentano numerosi disegni sui marginalia o che rivedono e correggono le incisioni originali, talvolta creando degli *hapax* iconografici di grande interesse⁸.

Si tratta di un *corpus* di oltre cinquanta cicli iconografici, dei quali vengono esaminate le scelte figurative che si allontanano dalla tradizione iconografica o, quantomeno, da quello che ci si aspetterebbe leggendo il poema. Per tutte queste eccezioni, costituite dalle illustrazioni in “deroga al canone”, viene proposta una spiegazione ricorrendo di volta in volta al rapporto con il testo dantesco e con gli antichi commenti, spesso causa di

convegno internazionale *Con altra voce omai, con altro vello’. Dante fra antico e moderno* (Verona, 18-20 maggio 2022), in attesa di pubblicazione.

⁶ Sui numeri citati vd. BATTAGLIA RICCI, *Ai margini*, pp. 50-51; BATTAGLIA RICCI, *Dante e i manoscritti*, pp. 10-11; BERTELLI, *Il ms. Oxford*, pp. 99-100.

⁷ BORGHINI, *Lettera*, p. 21. Sulla cosiddetta Officina del Cento, vd. BOSCHI ROTIROTTI, *Codicologia*, pp. 75-98 (con bibliografia precedente).

⁸ Mi riferisco al volume C23 della Casa di Dante di Roma, decorato dall’umanista veneziano Antonio Grifo, partendo dall’incunabolo Piasi; al cosiddetto *Dante Vallicelliano* dell’omonima biblioteca romana, ma anche ai volumetti di Paris, BnF, mss. NAF 4119 e 4530, le cui miniature prendono spunto dalle incisioni dei libri a stampa di fine ’400 (vd. appendice, nn. 10, 11, 43, 44).

interpretazioni *sui generis* o di fraintendimenti ravvisabili nelle immagini. Da non dimenticare, poi, l'esistenza di errori più direttamente dipendenti dai copisti, la cui motivazione va ricercata altrove⁹; così come le riprese di altre tradizioni iconografiche, religiose, astrologiche, pertinenti ad altri contesti e qui adattati alla materia dantesca.

La raffigurazione dei cento canti della *Commedia* può essere così analizzata dividendo l'enorme quantità di materiale a nostra disposizione in diverse categorie. La prima non può che essere rappresentata dalla "norma", costituita dai motivi iconografici più consueti e coerenti col testo, di cui questo volume non darà conto, se non citando l'elenco dei principali soggetti all'inizio di ogni canto. La seconda, invece, include tutte quelle immagini che vanno in deroga al canone, a loro volta da ripartire in ulteriori sottocategorie che ne semplificano la classificazione. Si va così da quelle che si pongono oltre la narrazione del viaggio dantesco nei tre regni dell'aldilà, dando forma alle storie seconde, alle rappresentazioni retoriche, che traducono il linguaggio figurato, fino a quelle che risultano in contrasto con il testo perché lo fraintendono o perché influenzate da divagazioni degli antichi commenti. Si possono, infine, riscontrare in alcuni apparati iconografici degli insiemi di immagini coerenti che si poggiano solo tangenzialmente alla *Commedia* sviluppando, di fatto, dei cicli figurativi a sé stanti.

Oltre tutto questo, va ricordato che una sparuta minoranza di illustrazioni riassume graficamente, quasi sempre con dei diagrammi, le notazioni temporali o naturalistiche dell'autore, aiutando il lettore a orientarsi all'interno della narrazione e spiegando passi intricati, in cui il testo si dilunga in approfondimenti metereologici, astronomici, fisici. Si tratta di immagini di natura didascalica, che in questo studio verranno raramente affrontate proprio per il loro carattere matematico e geometrico che non presuppone quasi mai una lettura iconografica.

Pertanto, di fronte allo sterminato campo d'indagine, non resta che concordare con Giorgio Agamben, ricordando che «ogni opera di poesia e di pensiero non può essere conclusa, ma solo abbandonata (e, eventualmente, continuata da altri)»¹⁰, una frase che si adatta perfettamente alla presente ricerca, che ha l'intenzione di porsi da un lato in continuità con i lavori precedenti, in particolar modo quelli di Peter Brieger, Millard Meiss

⁹ Su queste due forme di errori, vd. DITTMAR, *Lapsus*, p. 320, che nel più ampio ambito della miniatura medievale divide tra "erreur iconographique" ed "erreur de l'iconographe".

¹⁰ AGAMBEN, *L'uso*, p. 9.