

Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis (a c. di), «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Mandragora, 2021, 380 pp. (200 illustrazioni a colori).

Nell'ambito degli innumerevoli eventi organizzati in occasione del settimo centenario della morte di Dante spicca decisamente la mostra organizzata a Firenze presso il Museo Nazionale del Bargello dal 10 maggio all'8 agosto 2021, purtroppo parzialmente condizionata dalla pandemia da SARS-CoV-2. Frutto di tre anni di assidue ricerche e di una ammirevole sinergia tra studiosi di diverse discipline, l'esposizione trova il suo compimento e il passaggio dalla contingenza alla storia grazie al magnifico catalogo realizzato con pregevole cura editoriale da Mandragora (oltre all'edizione italiana è disponibile un'edizione in lingua inglese: Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis [ed. by], «An ancient and honourable citizen of Florence». *The Bargello and Dante*, Firenze, Mandragora, 2021).

Dopo l'*Introduzione* (pp. 13-5) a firma congiunta dei tre curatori, sette saggi inquadrano da diverse angolazioni la ricostruzione del rapporto tra Dante e Firenze avvenuta nel secondo quarto del XIV secolo e la genesi di quella gloria letteraria che ancora perdura: 1) Sonia Chiodo, *Dante, Giotto, la «Commedia»*. Frammenti di un discorso possibile nelle pitture della cappella del Podestà (pp. 16-31); 2) Andrea De Marchi, *Giotto "magister et gubernator" al servizio della città. La sua scuola e la ricostruzione dell'identità comunale fiorentina dopo l'alluvione del 1333* (pp. 32-47); 3) Andrea Zorzi, *Firenze dalla condanna di Dante alla cacciata del Duca d'Atene* (pp. 48-57); 4) Luca Azzetta, *Il ritorno di Dante a Firenze* (pp. 58-69); 5) Giuliano Milani, *Firenze, Giovanni Villani e Dante nel secondo quarto del Trecento* (pp. 70-7); 6) Teresa De Robertis, *Dante come libro* (pp. 78-87); 7) Giovanna Frosini, *Stabilità e mutamento nella lingua di Firenze prima della peste* (pp. 88-97).

Il Catalogo delle opere – alcune delle quali non esposte in mostra – è articolato in sei sezioni: 1) *I luoghi della condanna, il tempo del riscatto* (schede 1-8); 2) *Dante e la «Commedia» a Firenze negli anni '30 e '40 del Trecento* (schede 9-13); 3) *Artisti e copisti della «Commedia»*, divisa in tre sottosezioni (schede 14-20, 21-23, 24-31); 4) *Leggere Dante a Firenze*, divisa in due sottosezioni (schede 32-37, 38-51); 5) *La costruzione della memoria* (schede 52-55); 6) *La lingua documentaria a Firenze dopo Dante* (schede 56-61). Ogni sezione (o sottosezione) è aperta da un saggio introduttivo a firma dei curatori e di altri insigni studiosi nei loro rispettivi campi di ricerca come Francesca Pasut, Irene Ceccherini, Andrea Mazzucchi, Marco Petoletti, Monica Berté. Alla stesura delle 61 schede, di cui si apprezza oltre modo la chiarezza espositiva e l'apparato iconografico, hanno collaborato 21 persone: alcuni sono già stati nominati perché autori anche di saggi introduttivi, altri sono molto giovani e piace osservare che in questa impresa collettiva hanno saputo mettere a frutto le conoscenze e le competenze acquisite durante i corsi

universitari e poi lavorare sul campo grazie alla bravura dei loro rispettivi maestri che li hanno ben guidati; giustamente, dunque, la direttrice dei Musei del Bargello, Paola D'Agostino, scrive nella sua *Presentazione* che le schede delle opere sono state assegnate a studiosi di diverse generazioni «con un carattere corale sapientemente orchestrato dai curatori» (p. 7).

Pietro Alighieri torna a Firenze almeno nel gennaio del 1323 e del 1324, Iacopo Alighieri nel 1325 e in città abitò fino alla morte avvenuta nel 1348. È probabile che nelle loro bisacce ci fossero alcuni libri scritti dal padre. Per la verità *Inferno* e *Purgatorio* erano già conosciuti anche a Firenze, visto che circolavano da almeno dieci anni: ne furono precoci lettori Francesco da Barberino e Andrea Lancia. In una glossa autografa, databile al 1314, dei *Documenti d'Amore* contenuta nel manoscritto Vat. Barb. Lat. 4076 c. 63<sup>v</sup> si legge: «Hunc [Vergilium] Dante Arigherii in quodam suo opere quod dicitur Commedia, et de infernalibus inter cetera multa tractat, commendat protinus ut magistrum; et certe, si quis opus illud bene conspiciat, videre poterit ipsum Dantem super ipsum Virgilium vel longo tempore studuisse, vel in parvo tempore plurimum profecisse», 'Dante Alighieri in una sua opera intitolata *Commedia*, che insieme a molte altre cose tratta delle realtà infernali, loda subito Virgilio come maestro: e infatti, se si guarda con attenzione alla sua opera, si può vedere come Dante o abbia studiato a lungo sopra Virgilio, o abbia saputo giovarsene al massimo in breve tempo'. Nel volgarizzamento dell'*Eneide* realizzato intorno al 1316 e ora conservato nel codice Laurenziano Martelli 2, al quale «non dovette risultare estraneo l'apporto di Andrea Lancia» (p. 63) si registra una serie di calchi e di echi danteschi, tra cui una variante di tradizione antichissima, attestata nella vulgata fiorentina (per es. nei mss. Triv 1080 e Parm 3285), ma evidentemente già diffusa in città quand'era possibile leggere il *Purgatorio* prima che l'intera *Commedia* fosse compiuta (cf. p. 63 e Canova 2011: 76-8).

È probabile – ma non ancora scientificamente dimostrabile per assenza di documentazione – che i primi lettori del poema, una volta diffusa la notizia della conclusione dell'opera, si siano rivolti a *scriptoria* emiliani o romagnoli per leggere la conclusione di quel libro che tanto li aveva appassionati. In ogni caso l'arrivo a Firenze di Pietro e Iacopo Alighieri permise compiutamente la prima diffusione della *Commedia* e non solo, dal momento che portarono con sé almeno l'incompiuto *Convivio* e l'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala. Di questa prima tradizione del poema è rimasto un solo frammento, il ms. Conventi Soppressi H 8 1012 ora conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, copiato da Andrea Lancia e databile entro il terzo decennio del XIV secolo. Per le nostre attuali conoscenze esso è, tuttavia, la veneranda origine di quello «sforzo produttivo che non ha paragoni per altro autore della letteratura medievale» che applica in modo seriale a Dante «parametri grafici e codicologici già definiti a cavallo tra Due e

Trecento» (p. 79). Se si considera, infatti, il secondo quarto del Trecento sono almeno 70 gli esemplari superstiti della *Commedia* di fattura fiorentina, un numero che non ha eguali in nessuna parte di Italia. Se poi si ampliasse il discorso alle altre sue opere «i codici danteschi sono piú di un quinto di quelli contenenti testi in volgare copiati in area fiorentina nella prima metà del secolo (il calcolo è fatto solo su quanto conservato nelle biblioteche Laurenziana e Nazionale, per le quali esistono cataloghi dedicati)» (p. 79).

La fortuna o il «mito» – come piace dire a Enrico Malato – nasce, dunque, a Firenze tra il 1325 e il 1350. Non è un periodo facile per la città. Agli endemici contrasti interni e ai continui conflitti esterni che determinarono una vertiginosa crescita del debito pubblico, causata soprattutto dalle spese per gli eserciti professionisti al servizio del Comune, si aggiungono eventi disastrosi puntualmente annotati da Giovanni Villani. Nella sua *Nuova cronica* egli «delinea, di quegli anni [quarto decennio del sec. XIV], un quadro cupo segnato anche dalla devastante alluvione del 1333, dai ricorrenti incendi di case in città, dalla rovinosa frana di una collina nel Mugello (che nel 1335 travolse un intero villaggio e rese torbide per mesi le acque dell'Arno danneggiando le produzioni tessili), dalle epidemie di influenza e di vaiolo del 1335 e 1340, da nubifragi e grandinate che distrussero i raccolti nel 1339 e 1340» (p. 56). Ben piú tragico il decennio successivo se si pensa alle conseguenze della cacciata del Duca di Atene avvenuta nel 1343, al tracollo economico delle compagnie dei Bardi e dei Peruzzi che coinvolse a cascata compagnie minori, alla terribile peste del 1348.

In questo drammatico contesto storico certamente «la forza immaginifica del poema si impose anche in virtù della lingua perfettamente compresa, travolgendo gli argini di una letteratura fino ad allora destinata a pochi o a pochissimi, appassionando un nuovo pubblico di lettori che ne imparava a memoria i versi» (p. 60), ma la *Commedia*, a mio parere, si impose soprattutto per il suo messaggio ontologico, antropologico, etico e politico fondato sulla *caritas* e la giustizia, sul riscatto e sulla rigenerazione, sulla speranza e sul bene comune che deve prevalere su quello individuale. Il valore fondamentale della *caritas* come virtù non solo teologica ma anche civica è centrale nel pensiero di Tommaso d'Aquino e a Firenze aveva avuto una recente diffusione grazie all'autorevole presenza del suo allievo Remigio de' Girolami. Anche in Dante *caritas* e giustizia sono necessarie al conseguimento della salvezza, della redenzione e del bene comune.

Merita attenzione, e sull'argomento mi piacerebbe tornare in altra sede, il saggio di Sonia Chiodo, *Giustizia e carità, condanna e nemesi* (pp. 103-7). La studiosa lega persuasivamente le pitture giottesche della cappella del Podestà e la coeva e fortunata lettura del poema, favorita dalla diffusione dei codici prodotti in serie a Firenze, cosicché la città si trasforma in uno «*scriptorium* diffuso» secondo una felice immagine di Teresa De Robertis e Irene Ceccherini. Tra queste pitture c'è

la *Madonna col bambino in trono tra la personificazione di Firenze con i sestieri e la Carità (Madonna dei sestieri)* di Giotto, oggi visibile nel salone di Michelangelo al piano terreno del Museo del Bargello. La carità è vestita di rosso, quel «color di fiamma viva» (Pg, xxx 33) del vestito di Beatrice quando appare a Dante nel paradiso terrestre, ma pure di rosso sanguigno era vestita Beatrice fanciulla di 8 anni e 4 mesi quando apparve a Dante nel primo episodio della *Vita nuova* (cf. *V.n.*, ii 3). Giotto dipinge la carità che tiene nella mano destra un cuore rosso fiamma e lo porge a Gesù il quale, in braccio alla Madonna, si protende per prenderlo; il bambino è coperto dal tronco in giù da un drappo sanguigno. Questi particolari mi pare che rimandino al primo sogno narrato nel libello, in cui Amore tiene in braccio Beatrice nuda avvolta in un lenzuolo rosso e le porge il cuore di Dante, che lei mangia «dubitosamente» (*V.n.*, iii 6).

Del resto se a formare la fortuna fiorentina di Dante è soprattutto il poema, anche le rime e la *Vita nuova* hanno un considerevole successo editoriale tra il 1325 e il 1350. Su tutti i codici non del poema di questo periodo spicca il Chig. L. VIII 305, che oltre al libello contiene 543 testi e che presenta il canone del Dolce Stil Novo secondo la prospettiva dantesca: il copista principale, ancora anonimo, è stato identificato con il notaio responsabile della Scrittura dello Statuto del Capitano del Popolo nella redazione del 1322-1325 e al tempo stesso il più prolifico amanuense del cosiddetto gruppo dei “Danti del Cento”, su cui si dovrà ritornare. Se la datazione dello splendido codice chigiano è ormai precisata agli anni '40 del secolo XIV, è però possibile rivalutare verso l'alto le datazioni di altri frammenti della *Vita nuova* come il Laur. Acquisti e Doni 224 (noto come ms. Olschki) e i frammenti attualmente smembrati ma in origine parte di uno stesso manoscritto ora conservati rispettivamente alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Tordi 339 e al Monastero carmelitano di Trespiano, senza segnatura (cf. p. 142). Al secondo quarto del Trecento è databile anche il Magl. VI 143 (noto anche come Stroziano), che «è l'unico codice in cui la *V.n.* sembra essere la ragione prima dell'allestimento del libro e non un suo, per così dire, capitolo» (p. 142). È comunque un dato interessante che «nello stesso giro d'anni a Firenze era possibile trovare manoscritti antichi appartenenti a quasi tutti i rami della tradizione oggi identificabili» (p. 143) secondo lo stemma Barbi della *Vita nuova*.

Alla fortuna del «Dante» – soprattutto volgare mentre si deve registrare l'assenza di manoscritti delle opere latine riferibili con certezza a Firenze – giocano un ruolo decisivo amici, conoscenti, ammiratori del poeta che vivevano in città, dai già ricordati Francesco da Barberino e Andrea Lancia a Lapo Gianni (ossia Lapo Gianni Ricevuti ancora attivo nel 1328), da Alberto della Piagentina a Giovanni Villani: tra l'altro a lui, che a detta del nipote Filippo vantava un rapporto personale di amicizia con Dante, si deve il titolo della mostra e del catalogo «onorevole e antico cittadino di Firenze» ricavato dal ritratto dantesco delineato in

*Nuova cronica*, x 136. Altri protagonisti sono ancora anonimi, come l'autore dell'*Ottimo commento* e il cosiddetto «amico dell'Ottimo». La spinta propulsiva viene in particolare dall'ambiente dei notai e dei giudici e sono loro a creare il nuovo pubblico, che – soprattutto per leggere il poema – aveva la necessità di apparati esegetici. Da qui la pubblicazione di glosse, commenti integrali e commenti figurati ai quali collaborano personalità di rilievo nel campo della miniatura come Pacino di Bonaguada e il Maestro delle effigi domenicane, ma è probabile che il raffinamento delle conoscenze possa fare emergere altre figure, rivedendo attuali proposte di identificazione e restringendo il perimetro complessivo dei due artisti. Non è un caso, poi, come ha spiegato Azzetta (cf. p. 61), che tra i primi lettori ed esegeti della *Commedia* ci siano anche volgarizzatori: Dante, nuovo classico tra i classici, necessita di chiose per decifrare i molteplici riferimenti ai poeti latini, e conseguentemente proprio attraverso il poema si diffonde presso questo nuovo pubblico, spesso ignaro di latino, il desiderio di cercare e leggere nella propria lingua materna i grandi testi dell'antichità.

Attorno al poema ferve il lavoro di numerosi copisti. Si è già accennato ai Danti del Cento, una produzione seriale con caratteristiche codicologiche e paleografiche ben definite. Tra i 62 manoscritti del gruppo che ci sono pervenuti, in forma integrale o frammentaria, si possono distinguere una trentina di copisti, alcuni dei quali lavorano in autonomia, altri secondo modalità diverse di collaborazione. Il più prolifico, la cui identità è ancora sconosciuta, è autore di almeno una ventina di esemplari sopravvissuti della *Commedia*. «La scrittura dei “Danti del Cento” non è una mera esecuzione posata della corsiva notarile, ma un'elaborazione stilistica costruita a tavolino, che richiama, specie nelle sue realizzazioni più alte e più formali, modelli di tradizione tardo-duecentesca, arricchiti di artifici desunti dai documenti delle cancellerie imperiale e pontificia, che peraltro alcuni dei copisti conoscono sicuramente» (p. 203). La scrittura di queste *Commedie* “del Cento” «ha l'aria di essere più una moda che il risultato, in qualche modo automatico, del trasferimento al libro, e per mano notarile, della coeva esperienza corsiva» (p. 81) che si può interpretare come una «scelta grafica, tutto sommato arcaicizzante e conservatrice, legata in modo privilegiato alla *Commedia* ed in misura assai minore all'altro Dante e ad altri autori e che potrebbe essere letta come un tentativo di riappropriazione municipale di Dante attraverso l'uso di uno stile grafico rappresentativo della città» (*ibid.*). Questa scelta editoriale, come ha documentato da tempo nei suoi pregevoli studi Giovanna Frosini e ora anche nel già citato saggio di questo catalogo, ha un significato culturale e ideologico ben preciso perché questi codici – si pensi tanto per citare due noti esempi almeno al Chig. L VIII 305 o al Triv 1080 – a un'analisi linguistica mirata si rivelano «conservatori di tratti del fiorentino “arcaico”» (p. 96) degli ultimi decenni del Duecento.

Grazie alle ricerche di filologia materiale che stanno definendo sempre meglio questa stagione, alcuni suoi protagonisti sono ora usciti dall'anonimato, come il notaio fiorentino Dino di Lapo Pacini (stretto collaboratore dell'ancora anonimo copista di Parm), identificato come l'autore della *Commedia* conservata a Berlino, Staatsbibliothek, Dep. Breslau 7. Nuova luce illumina anche il celebre notaio e copista Francesco di Ser Nardo da Barberino, forse il piú noto di tutti sia per prolificità sia per calligrafia. Alla sua mano si possono oggi ricondurre 10 manoscritti, alcuni dei quali presentati per la prima volta in questa esposizione al Bargello. La scoperta che il notaio copista era in grado di scrivere con competenza in corsiva cancelleresca e in *littera textualis* riveste un'importanza notevole sia per future identificazioni sia per nuove datazioni, in un ambito piú difficile perché il modulo della scrittura propriamente libraria è piú standardizzato e conseguentemente piú arduo da collocare nel tempo. Francesco in ogni caso, come altri suoi colleghi particolarmente dotati sul piano grafico, riesce a padroneggiare generi di scrittura diversi, ai quali può ricorrere «in base alle preferenze dei committenti o in relazione ai testi» (p. 189).

Le novità di filologia materiale di questo catalogo non possono non avere ricadute sul piano ecdotico. Ormai da circa 20 anni, almeno dalla pubblicazione della *Codicologia trecentesca della «Commedia»*. *Entro e oltre l'antica vulgata* di Marisa Boschi Rotiroti (2004), il perimetro della petrocchiana antica vulgata è stato di molto allargato. A parte alcune scelte ecdotiche sulle quali si preferisce sorvolare, si registra che due moderni editori come Giorgio Inglese ed Enrico Malato sono ripartiti dal testo di Petrocchi (prima edizione 1966-1967) con proposte di nuove lezioni basate su un metodo che si potrebbe definire grosso modo della *interpretatio* al servizio della *constitutio textus*, senza tuttavia una nuova indagine della piú ampia *recensio* relativa al periodo di riferimento 1321-1355.

Probabilmente la ora piú definita, ma anche piú vasta, antica vulgata andrebbe ripensata tornando a individuare preliminarmente quelle famiglie cui sopravvivano, ma solo in una prima fase, i loci critici cosiddetti barbiani del 1891. Il risultato della preliminare selezione (i loci nel metodo di Barbi servono solo per questo) e la conseguente collazione integrale di inediti esemplari (alcuni dei quali mai considerati nella loro integrità) potrebbero portare a una nuova configurazione dei rapporti genealogici anche all'interno dell'antica vulgata, a un nuovo stemma, e conseguentemente a un nuovo testo per la *Divina Commedia*.

In appendice al voluminoso catalogo c'è un *Atlante* (pp. 323-49) con 23 splendide tavole a piena pagina delle pitture nella cappella del Podestà opera di Giotto e della sua bottega: alla luce di recenti ricerche storiche e di nuove indagini diagnostiche favorite anche dall'esame ravvicinato delle pitture murali dalle impalcature avvenuto nel gennaio 2021, Sonia Chiodo nel suo saggio introduttivo ricostruisce la genesi e gli sviluppi del ciclo, legandolo piú strettamente alla coeva

e diffusa lettura della *Commedia* e proponendo nuove identificazioni per alcune figure quali ad esempio Salomone e Traiano nel *Paradiso* come modelli esemplari di amministrazione della giustizia. L'anticipo dell'inizio dei lavori al 1333 – che può trovare una conferma nella scoperta alla sommità della parete meridionale dello stemma dell'ascolano Giorgio di Bongiovanni de' Tibaldeschi podestà nel primo semestre di quell'anno – consente di rivalutare il ruolo di Giotto, il quale al Bargello fornisce l'ultimo dei suoi capolavori. L'artista coopera dunque alla riabilitazione fiorentina di Dante, in virtù non solo della sua autorevolezza (il 12 aprile 1334 fu nominato dal Comune di Firenze soprintendente della cattedrale e delle altre fabbriche cittadine all'indomani dalla devastante alluvione del 4 novembre 1333) e della sua fama, ma anche grazie a un clima culturale favorevole all'*excul inmeritus* condiviso dalle autorità cittadine laiche e religiose tra le quali assume un ruolo ora più marcato il vescovo Francesco Silvestri da Cingoli in carica dal 1323 al 1341. Del resto «nessuno meglio di lui [Giotto] era in grado di compiere lo sforzo intellettuale necessario per tradurre in una sintesi visiva la complessissima architettura universale su cui si fonda il racconto dantesco» (p. 26).

Concludono il volume le *Abbreviazioni bibliografiche* (pp. 351-70) che forniscono tutti i dati completi delle singole bibliografie, molto aggiornate, in calce a ogni scheda; e gli Indici (manoscritti e documenti d'archivio, nomi e opere anonime) a cura di Leonardo Lenzi.

Donato Pirovano  
(Università degli Studi di Torino)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della «Commedia»*. *Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Canova 2011 = Andrea Canova, *Il testo della «Commedia» dopo l'edizione Petrocchi*, «Testo» 61-62 (2011): 65-78.
- Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.
- Dante, *Commedia* (Malato) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Enrico Malato, Roma, Salerno Ed., 2018.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.
- Dante, *Vita nuova* (NECOD) = Dante Alighieri, *Vita nuova*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Ed., 2015.
- Giovanni Villani, *Nuova cronica*, a c. di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 2007.