

Illustrare un canzoniere: appunti

Lucia BATTAGLIA RICCI

Università di Pisa
Dipartimento di Studi Italianistici
battaglia@ital.unipi.it

RIASSUNTO

Privo di immagini nella redazione curata da Petrarca, tra '400 e '500 il *Canzoniere* ha conosciuto una significativa, anche se non ricca tradizione manoscritta illustrata. Questo saggio riflette sulle ragioni della scelta operata dall'autore raffrontandola alla tradizione dei canzonieri più antichi e sulle valenze semantiche di alcuni dei sistemi illustrativi attestati.

Parole chiave: Petrarca, *Canzoniere*, manoscritti illustrati.

Notes on the Visual Interpretation of a Book of Poetry

ABSTRACT

Petrarch didn't illustrate his *Rvf* autograph manuscript, but there are some fifteenth century *Rvf* manuscripts illuminated with an enough complex and varied strategy of illustrating. We felt that it might be of interest to reflect on the Petrarch's choice of not illuminating his lyric book and to analyse painted illustrations in some *Rvf* manuscripts to enlighten their visual semantic.

Key words: Petrarch, *Canzoniere*, illuminated manuscripts.

0. È stato osservato che «nessun genere codificato, come il poema cavalleresco, ha goduto il privilegio di essere esibito al pubblico con un corredo di illustrazioni così copioso, così vario, così tempestivamente aggiornato con l'evolversi della sensibilità e dei gusti». ¹ Non dispongo di dati numerici che consentano di stabilire con certezza a quale genere attribuire il primato, ma certo anche dell'epica in generale, classica e tardo-medievale, si potrebbe sostenere qualcosa di simile, vista la quantità e la varietà del corredo illustrativo che in tutte le epoche, dai primi decenni del trecento a oggi, ha accompagnato la diffusione, alta e bassa, della sola *Commedia*. Per non dire, tanto per citare due estremi a vario titolo significativi, della ricca e prestigiosa tradizione figurativa dell'*Eneide*, di cui restano antiche preziose testimonianze nelle nostre biblioteche, o dei *Triumphs*, la cui imponente tradizione illustrata, manoscritta e non, è stata ampiamente studiata. ² Impianto narrativo, esuberanza di invenzione fantastica, o anche, almeno per la *Commedia*, assoluta innovatività dell'immaginario 'd'autore', giustificano la ricchezza e la varietà di tali corredi grafici. In certi casi, anzi, sembrano imporli come indispensabile glossa

¹ Faccioli 1984: 343.

² Per l'*Eneide* cfr. *Buonocore* 1996 e per i *Triumphs* Battaglia Ricci 1999, con bibliografia progressiva.

visiva al testo scritto: come capita per il poema dantesco, per il quale sono stati redatti, nelle officine scritte di pieno trecento, veri e propri commenti figurativi e create strutture paratestuali atte a orientare in modo preciso la fruizione del testo.³ Una copiosa tradizione figurativa, libraria e non, ha arriso anche al *Decameron*:⁴ il che conferma che sono le opere di impianto narrativo a godere di una tradizione figurativa particolarmente ricca, come peraltro, almeno fino alla rivoluzione delle avanguardie artistiche di primo novecento, è da testi narrativi che nasce la lunga storia della tradizione figurativa occidentale: e fitte corrispondenze, non solo tematiche, legano i cicli continui che illustrano i libri di narrativa e i cicli di affreschi, sacri e profani, dipinti su pareti di castelli, di palazzi e di chiese.

Ai canzonieri, intendendo qui il termine canzoniere nel senso ampio di libri di poesia, siano essi organizzati dall'autore o da un compilatore, non ha arriso uguale fortuna figurativa. Ma, come è noto, non mancano esempi illustri, e illustrati, di libri di poesia con corredo, più o meno esteso, di immagini. Il censimento condotto di recente da Maria Luisa Meneghetti sul corpus dei canzonieri consacrati alla lirica cortese medievale mostra che «all'incirca un terzo di questi testimoni manoscritti ci è giunto dotato di un apparato illustrativo sistematico e coerente».⁵ La media è rispettata anche dai tre grandi canzonieri duecenteschi della lirica in volgare italiano: sia il Canzoniere Vaticano che quello Laurenziano sono, infatti, privi di immagini, come priva di immagini è anche la stragrande maggioranza dei canzonieri antichi. Ma la silloge di canzoni registrata nel Canzoniere Palatino prodotto nella Toscana occidentale alla fine del secolo XIII è riccamente decorata.⁶ Qui ogni testo si apre con una lettera incipitaria figurata, che funge, come d'uso per i libri composti di microsezioni, da segnale strutturale: essa consente infatti di individuare a colpo d'occhio l'inizio del componimento e, contemporaneamente, di identificarlo, data la stretta relazione che lega l'immagine e il testo. Come è stato osservato, infatti, di solito «l'immagine condensa il tema dominante del testo cui si riferisce, o, più spesso, dà consistenza figurativa a qualche *topos* o motivo presente nei suoi versi, d'apertura e non».⁷ Se si valutano questi dati tenendo presente che parte della tradizione è certo andata perduta e che accanto ai canzonieri illustrati restano nelle nostre biblioteche codici non finiti, dove gli spazi bianchi posti in sede incipitaria accertano di un progetto originario non condotto a termine,⁸ si deve concludere che, almeno fino al primo trecento, la tradizione dei canzonieri illustrati doveva essere ragguardevole, e non automaticamente liquidabile come evento irrilevante dal punto di vista della tradizione letteraria.

Gli studi condotti di recente su alcune prestigiose copie di lusso di opere importanti (quali, per la *Commedia*, il Dante Chantilly, che è stato superbamente

³ Battaglia Ricci 2001, con bibliografia pregressa.

⁴ Per cui vd. il monumentale Branca 1999.

⁵ Meneghetti 2001: 393.

⁶ Analisi e documentazione fotografica in Leonardi 2001.

⁷ Meneghetti 2001:399.

⁸ Come capita ad esempio nel ms. Vat. Chigiano L.VIII.30, uno «splendido ms. membranaceo di grande formato, scritto» verso la metà del xiv secolo «a Firenze da mano unica [...] in elegantissima minuscola cancelleresca posata, con spazi lasciati vuoti per eventuali miniature, [che] fu posseduto da Coluccio Salutati, poi da suo figlio Antonio» (Petrucci 1987: scheda per tav. 13).

miniato da Francesco Traini e dalla sua bottega seguendo il progetto critico-esegetico-valutativo dell'autore del commento in esso registrato, il frate carmelitano Guido da Pisa, e per i canzonieri, il Canzoniere Palatino, dove il sistema di relazioni istituito tra la pagina incipitaria miniata, le illustrazioni delle canzoni e la scelta dei testi antologizzati danno vita a un libro chiaramente connotato come «cortese»⁹ dimostrano che dietro a questi progetti editoriali agivano intellettuali di 'alto profilo', che nel confezionare - o nel far confezionare - manufatti di lusso destinati ad una committenza d'élite non curavano solo l'aspetto estetico-economico del libro, ma, ben attenti alle ragioni del testo e del sistema letterario, offrivano anche veri e propri paratesti editoriali redigendo programmi iconografici di grande raffinatezza sul piano critico-valutativo e rigorosamente pertinenti sul piano critico-esegetico, indirizzando e modellando in modo molto preciso (e personale) la fruizione dell'opera.

Un'importante conferma del fatto che l'illustrazione era sentita, da queste generazioni di intellettuali, come pratica strettamente connessa con la strategia comunicativa viene dai libri d'autore. Se anche si escludono, per mancanza di certezze assolute, *Commedia* e *Decameron*, non mancano testimonianze, dirette o indirette, di libri confezionati dall'autore del testo, utilizzando codice verbale e codice iconico e costruendo stretti nessi tra parole e immagini. Basterà ricordare le opere di Francesco da Barberino, ma anche, ritornando più propriamente al genere che qui interessa, il cosiddetto *Trattato d'Amore* di Guittone, la cui tradizione manoscritta prova che si dovette trattare di un microsistema organizzato dall'autore e composto tanto di testi lirici che di immagini. Importante e ben studiata, in questa prospettiva, l'attestazione conservata nel ms. ora Madrid, Escorial e. III. 23, cc. 74r e 74v, dove si leggono tredici composizioni precedute da *tituli, o rubriche*, che analizzano e commentano in modo sistematico la figura di Amore: dall'etimologia del nome ai dettagli iconografici propri della rappresentazione tradizionale d'Amore, fino alla definizione della sua «natura», qui percepita come entità «distruittiva di morale». Le due carte non sono illustrate; ma resta la traccia, visiva e scritta, di un corredo figurativo preventivato e non realizzato: non ripeto quanto la tradizione critica ben conosce.¹⁰ Mi limito a ricordare, ai fini del mio discorso, che è proprio alla stretta relazione qui stretta tra parole e immagini, tra figure mentali e figure dipinte (o come tali previste) – come capitava anche nei testi di Francesco da Barberino –, che è affidato il senso complessivo del discorso d'autore: il significato 'educativo' dell'operazione letteraria da lui realizzata. Tale funzione, che presuppone ovviamente un uso dell'immagine come 'segno' a suo modo significante (tanto significante che proprio alla scelta di determinati attributi contro altri è affidata gran parte del discorso morale qui gestito dallo scrittore) è perfettamente esplicitata dall'estensore della didascalia apposta all'ultimo dei testi, che chiude la serie: «Conclusione per la qual se conclude come l'amante solamente per le sopradicte figure e spoxicione si dovrebbe fugiendo partir dalamore».

⁹ Battaglia Ricci 2001, Balbarini 2003, Meneghetti 2001.

¹⁰ Storey 1993: 171-197.

1. L'orizzonte qui per sommi capi evocato consente forse di cogliere tutta la rilevanza del fatto – apparentemente neutro, se non ovvio – che Petrarca non ha introdotto, né preventivato, illustrazione alcuna nelle celebri carte su cui è venuto trascrivendo e componendo il suo libro di poesie. Se la memoria dei poeti è dato rilevante per la loro creatività, e dunque anche dato rilevante per il nostro lavoro critico sulle loro pagine, non si può ignorare che quella memoria si è formata sulle fisicissime «carte» e sugli «incostrì» dei libri delle loro biblioteche. È memoria visiva, di immagini, oltre che memoria letteraria, di parole. Né si può dimenticare, in particolare, che la tradizione libraria è parametro di riferimento imprescindibile per comprendere appieno le strategie utilizzate dagli scrittori per ‘mettere in codice’ le loro opere. Dante scriveva la *Commedia* su «carte ordite» allo scopo, ovvero su carte strutturate secondo un modello a noi ignoto, ma molto preciso, come si evince da *Purg.* XXXIII 136-141. Francesco da Barberino dichiara di non aver potuto portare a termine «rescriptionem et expeditionem totalem» del *Reggimento e costume di donna* perché si è allontanato dalla Toscana senza portare con sé i «quadernos interlineatos illius operis». ¹¹ Boccaccio struttura l'edizione del suo *Teseida* seguendo il modello ‘classico’ della *Tebaide*, e correda il testo di note, in ossequio al modello librario dell'epica – di cui il *Teseida* vuole esplicitamente essere la prima realizzazione nella lingua del sì –, per non dire che è alla luce dei suoi modelli mentali di libro che egli ritiene di dover intervenire attivamente sul testo della *Vita nuova* di Dante, espungendo in margine le esplicazioni che egli percepisce come realtà paratestuale: «glosse», non testo (come si vede nel ms. Chigiano LV 176, e si legge nella celebre nota di c.13r: «Maraviglierannosi molti...»). Di questa memoria ‘visiva’ occorrerà forse tenere maggior conto nella valutazione della coscienza metatestuale degli autori.

Petrarca non è affatto estraneo alla tradizione del libro illustrato. Basti il ricordo della celebre e celebrata pagina incipitaria del “suo” Virgilio che egli volle miniata da Simone Martini, e per la quale intervenne in prima persona fissando lo schema illustrativo e componendo il distico che correda quell'assieme di immagini, ¹² secondo la più tradizionale procedura delle botteghe scrittorie medievali. Egli non evitò neppure di lasciare sui margini dei suoi libri, come un qualunque lettore, un segnale grafico atto a dar voce a un'emozione o a un ricordo, fungendo da glossa visiva del testo registrato su quelle carte: così è capitato nel cod. parigino Lat. 6802, che tramanda l'*Historia naturalis* di Plinio, dove, probabilmente attorno al 1350-55, il cantore di Laura tracciò, tra l'altro, un disegno famoso corredato da un'annotazione di forte marca autobiografica: «Transalpina solitudo mea iocundissima». ¹³

Petrarca non evitò neppure di attraversare quel topos del ‘ritratto della donna amata’ che sostituisce l'assente ed è icona non più solo memoriale ma anche fisica dell'amata, che è caro a tutta la tradizione letteraria medievale: alla lirica (per cui si possono citare qui Sordello, Peire Vidal, Lentini, Pier della Vigna, Dante e Cino) non

¹¹ *Documenta Amoris*, vol. I pp. 33, commento.

¹² La tavola è ripetutamente riprodotta: vd. ad es. Bonocore 1996: 258 e Feo 2003: 473.

¹³ Cfr. Feo 2003: 499-512. Diversa attribuzione nel recente Fiorilla 2005: 52-58.

meno che alla narrativa cortese, dove si registra, ad esempio, l'impresa pittorica di Lancelot che, prigioniero di Morgana, 'racconta' il suo amore per Ginevra dipingendo «storie» sulle pareti della sua camera-prigione e usando le icone dipinte come sostituti della realtà e come *media* per un dolente rimembrare, e sognare.¹⁴ Incapace di ripetere in prima persona l'impresa di Lancillotto, come anche quella di Giacomo da Lentini, che da parte sua in *Meravigliosamente*, aveva dichiarato di aver fatto lui «una pittura [...] somigliante» alla donna amata, Petrarca commissionò, come è noto, il ritratto di Laura a Simone Martini: e dell'impresa larga traccia – verbale, non iconica – resta nel libro di poesia¹⁵ estendendosi fino al *Secretum* dove Agostino esplicita il tarlo morale implicito nell'operazione che ha dato vita al ritratto dipinto «in carte» dall'artista del pennello: «Quid autem insanius quam, non contentum presentis illius vultus effigie [...] aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum?».¹⁶

Emerge chiaramente da queste parole l'uso, il senso e, implicitamente, anche la natura fisica di quel ritratto, evidentemente concepito come icona-reliquia, fatta oggetto di una forma di iconolatria non diversa da quella di Lancillotto. O anche – e qui Petrarca sembra vicinissimo al Dante di *Vita nuova* XXXIV 1-3 che, nel giorno anniversario della morte della Gentilissima, «disegnava un angelo sopra certe tavolette» – come *medium* per catturare verità 'altre' dell'essere che è oggetto del suo pensiero amoroso: qualcosa che trascende la corporeità di lei, un'idea assoluta, quella che il «suo» Simone ha potuto cogliere «in paradiso», come si legge in *Rerum vulgarium fragmenta* 77, 5. Ma di quel ritratto – o di uno simile – nel libro voluto dall'autore resta solo la traccia verbale: il ritratto 'vero' di Laura, eseguito probabilmente su pergamena da Simone Martini, così come quello di Beatrice-angelo fatto su certe tavolette dal medesimo Alighieri, e, si deve credere, quello della donna amata fatto dal Notaro, restano comunque fuori dai libri da loro vergati. Altri si preoccuperà di raffigurare nei manoscritti, nelle forme dettate dal loro gusto personale o dalle convenzioni estetiche correnti, le donne celebrate dagli antichi poeti, magari unendole per sempre all'icona che raffigura i poeti che le hanno rese immortali. Per Petrarca, basti qui il ricordo delle numerose figure femminili, addotte a rappresentare Laura, nei codici che tramandano il canzoniere.¹⁷

L'assenza del ritratto di Laura dal canzoniere autografo è, dunque, dato assolutamente tradizionale, come è tradizionale la creazione di un ritratto-icona di lei da parte del poeta, e il ricordo di quell'icona nel libro che celebra la donna e l'amore per lei. Altre avrebbero potuto essere – se si è lecito fare storia di ciò che non è stato – le immagini possibili. L'immagine di Amore, ad esempio, su cui tornano alcuni sonetti del *Canzoniere* proprio per descriverne i tratti fisici più caratteristici e caratterizzanti. Notissima quell'immagine e ben presente, agli studiosi di letteratura non meno che agli studiosi di iconografia, il rapporto che essa

¹⁴ Bertolucci 1989: 43.

¹⁵ Cfr. *Rvf.* 77 e 78.

¹⁶ *Secretum* III, p.156.

¹⁷ Ricca esemplificazione in Feo 2003.

stringe con la tradizione. A noi, qui, di quel rapporto interessa in particolare non tanto l'opposizione che corre tra il medievale giovane bendato fornito di artigli di uccello rapace caro a Guittone e a Francesco da Barberino e il non cieco dio privo di artigli di Petrarca,¹⁸ quanto la rapida, ma significativa annotazione depositata in *Rvf.* 151, 11, dove si legge come l'Amore che Francesco «vede» negli occhi di Laura sia «non pinto, ma vivo»: passaggio che, come è stato ripetutamente notato, contesta al tempo stesso Guittone e Francesco da Barberino. Cioè proprio due rappresentanti significativi, forse anche veri sperimentatori in proprio, di quella pratica testuale che sulle carte dei libri di poesia intreccia strettamente parole e immagini e utilizza la raffigurazione d'Amore come il perno centrale per la costruzione di più o meno estesi corpi lirici. Si pensi qui ancora al Canzoniere Palatino, la cui pagina incipitaria è interamente coperta dalla raffigurazione della «vera» corte d'Amore, corredata da una scritta estratta dal corpus guittoniano certo perché ritenuta adatta a indicare una linea interpretativa per il libro che sta per iniziare, proponendo il tema 'guida' della raccolta. Quell'illustrazione è tanto strettamente connessa con il trattato cortese *De Amore* del Cappellano che i commentatori moderni del codice hanno potuto catalogare il Palatino come un «libro eminentemente cortese».¹⁹

L'assenza di illustrazione che caratterizza la redazione autografa del *Canzoniere* petrarchesco potrebbe essere scelta «antiguittoniana» di un autore che, se prova una «simpatia di ordine tematico-ideologico» per «il moralismo di Guittone e per certe note cupamente dolenti di *certi suoi seguaci come Monte Andrea*», come ha osservato Marco Santagata, ne rifiuta, per il proprio libro di rime, tratti formali caratteristici: non solo «i giochi di parola e le sperimentazioni foniche»,²⁰ ma anche, forse, questo impianto sperimentale del libro, che la nostra sensibilità estetica, nutrita di petrarchismo, sente, appunto, fortemente medievaleggiante. Meglio: decisamente gotico. Si tratta, in fondo, di una scelta coerente con la messa in crisi del codice cortese effettuata da Petrarca. Il verso «vivo, non pinto» lascia sospettare che il trattato dell'Aretino sia, per l'autore del *Rerum vulgarium fragmenta*, «fonte 'negativa'»²¹ non solo rispetto all'iconografia d'Amore ma anche rispetto alle correnti, concrete, raffigurazioni visive, su cui sono stati costruiti interi libri o micro-sistemi di testi. La raffinata operazione che mira a costruire un libro ricorrendo al complesso gioco di relazioni verbali che fungono da connettori tra i testi²² e mettendo in atto «strategie scritte, di impaginazione, e presentazione (*mise en page*) [...] strettamente funzionali, più che alla 'bellezza' esteriore del manufatto, alla sua 'significatività',²³ ovvero ricorrendo esclusivamente, e per intero, al sistema di comunicazione proprio della scrittura, non è disponibile a deleghe o commistioni tra sistemi di comunicazione diversi: il rifiuto (o la non-adozione) del corredo figurativo (ma sono espunte anche altre convenzioni proprie

¹⁸ Battaglia Ricci 1999: 259-264.

¹⁹ Leonardi 2001: x e Meneghetti 2001: 393.

²⁰ Santagata 1990:129.

²¹ Ivi: 135

²² Santagata 1989².

²³ Brugnolo 1990-1991: 260.

del codice medievale, ‘gotiche’, come *tituli* e rubriche) è scelta del tutto congrua e coerente con la rivoluzione grafica da cui nasce il libro, che sfrutta appieno le valenze iconiche della parola e della sua collocazione sulla carta, e limita – anche in senso strettamente materiale (il controllo arriva ad implicare le stesse dimensioni delle lettere incipitarie, che nell’autografo sono più piccole di quelle in uso nei canzonieri coevi: più piccole anche di quelle adottate da Boccaccio per la trascrizione del *Liber fragmentorum* nel ms. Chigiano) – qualunque concessione a forme ‘pittoriche’, rispetto alle quali varrà qui la pena ricordare la celebre polemica condotta da Petrarca contro i copisti che sono più pittori che scrittori: forse anche questo è dato da tenere presente per il discorso che qui si sta facendo. Piacerebbe sapere quali modelli librari furono determinanti per questa scelta: il sospetto, ovviamente, cade su quei classici – Orazio, Propertio, Ovidio, in particolare – che, come è stato notato, dovettero essere determinanti per l’idea stessa del *Canzoniere*. Certo comunque che tra le due opzioni a lui offerte dalla tradizione libraria corrente Petrarca *scelse* il modello librario che alla sola parola addebitava il compito di rendere fruibile il prodotto della sua invenzione, liberando quella stessa parola, per quanto possibile, della sua greve materialità fisica, e costruendo un «insieme grafico-visivo di grande originalità ed efficacia nella sua semplicità».²⁴ E seppur proprio alla visività della composizione grafica delle parole sulla carta è affidato tanto significato dal costruttore del testo, l’intenzione doveva essere quella di ridurre al massimo la fisicità – la corporeità – delle catene verbali depositate – nero su bianco – su quelle carte. Dell’assoluto privilegio accordato alla parola, anzi alla parola priva di corpo grafico – puro suono – è peraltro testimone, in apertura di libro, l’incipit del sonetto proemiale che, lungi all’evocare contesti narrativi o immaginari più o meno convenzionali, punta tutto sulla fonicità del dettato, privilegiando termini come ascoltare, suoni, sospiri, che sembrano voler far dimenticare al lettore la materialità fisica del supporto librario su cui, con gli occhi, egli sta leggendo: la materialità di quelle carte e di quegli inchiostri, appunto. Innovando così rispetto ai tradizionali esordi lirici e narrativi giocati su apostrofi al lettore tematicamente affini.

2. Si deve probabilmente alla forza testimoniale della redazione autografa la scarsa tradizione dei canzonieri illustrati costantemente segnalata dai lettori. Difficile quantificare, ma lo squilibrio rilevato tra *Canzonieri* illustrati e *Triumph* nelle stesse compagini librarie è spia sintomatica del fatto che dietro il differente trattamento riservato alle due opere da chi curò la realizzazione editoriale di quelle compagini si devono riconoscere ragioni non imputabili a ragioni editoriali, di gusto o economiche. Scarso il successo figurativo anche nella tradizione a stampa. Priva di immagini è sia la *princeps* del 1470 che l’edizione aldina del 1501 curata da Bembo sull’autografo-idiografo vaticano: se delle due edizioni restano copie miniate nelle nostre biblioteche ciò è dovuto a interventi eccezionali, tesi a dar vita a copie singole, costruite *ad personam*, per committenti ben precisi, e adattate, se così si può dire, a forme di fruizione del testo molto particolari. Nascono infatti da

²⁴ Ivi: 278.

un'operazione del genere sia la copia dell'edizione aldina conservata alla British Library, miniata per Isabella d'Este, sia il notissimo incunabolo ora Brescia, Bibl. Queriniana, G V 15, costruito anch'esso, come si legge a c. 1v, per un destinatario ben preciso: «una creatura di real sangue nata», che i lettori tendono a identificare con Beatrice d'Este, alla quale in realtà il libro non fu mai consegnato. Per lei l'illustratore, da identificare, secondo gli studiosi che al libro si sono interessati, con Antonio Grifo, poeta cortigiano attestato dagli anni '70 del '400 a Roma e a Milano, ha messo in piedi nei primi anni novanta del XV secolo su una copia dell'*editio princeps* uno «stupefacente sistema di illustrazioni», che copre l'intero canzoniere, traducendo la poesia petrarchesca «in una dimensione di spigliata vicenda galante».²⁵ Per tipologia di immagini e per estensione testuale l'incunabolo queriniano rappresenta un caso limite, che si può spiegare tenendo conto dello statuto sociale e dell'identità del committente e/o del destinatario.

La tradizione manoscritta illustrata è invece sostanzialmente caratterizzata dal rispetto di un vero e proprio pattern strutturale,²⁶ con le immagini presenti solo in sedi ben precise del testo, ovvero: o il solo ritratto d'autore posto all'inizio del libro, o due illustrazioni dislocate, di norma, la prima all'inizio del sonetto premiale, la seconda all'inizio della canzone 264, a marcare l'articolazione interna dell'opera in sezioni che sono lette – e le immagini rendono ancora più esplicita la valenza tematico-morale attribuita da questi lettori a tale articolazione – come sezione «in vita» e sezione «in morte» di Madonna Laura. Spetta poi alle precise scelte iconografiche compiute da chi ha programmato questi interventi editoriali, come anche alle eventuali personali re-interpretazioni di questo schema, a rendere significativo ognuno dei sistemi iconici presenti nei vari libri manoscritti concretamente realizzati. È infatti proprio il complesso gioco di varianti e costanti messo in atto dall'istanza più o meno anonima che ha curato ogni realizzazione manoscritta adattando a quel preciso contesto letterario moduli iconografici di eterogenea provenienza e dando vita a nuovi sistemi di immagini, che prova come l'illustrazione di questi libri sia 'piena di senso'. Un'analisi iconografica che tenga conto del dialogo che ogni sistema iconico realizzato intreccia con la tradizione consente infatti di cogliere sia il 'senso' delle scelte operate da ogni singolo lettore-editore del libro sia le implicazioni critico-esegetiche del sistema di immagini da lui costruito. Illuminante in tale prospettiva è già anche solo la varietà di soluzioni esperite per quella peraltro tradizionalissima immagine d'apertura che è il 'ritratto d'autore'.

3. L'immagine dell'autore costituisce la soglia iconica più ovvia dei manoscritti.²⁷ Si tratta di una presenza costante dell'illustrazione libraria, disponibile alle più varie declinazioni. Come si vede con chiarezza quando si consideri l'intero spettro delle possibilità presenti nel taccuino degli artisti e la loro concreta utilizzazione in quelle complesse e varie tipologie di insiemi di segni che danno vita ai libri manoscritti, le

²⁵ Mariani Canova in Frasso-Mariani Canova-Sandal 1990: 148.

²⁶ Trapp 1992-1993.

²⁷ Lazzi 1998.

immagini incipitarie fungono da paratesti iconici, trasmettendo una precisa 'idea' sul testo che sta per iniziare, come anche sul tipo di operazione letteraria che l'autore ha realizzato. Emblematico, in questa prospettiva, lo studio delle *Commedie* illustrate, che non posso qui ripetere puntualmente, ma di cui ricordo, perché utile ai fini di questo mio discorso, il ventaglio delle possibilità – almeno delle più significative – messe in atto dai più antichi editori del poema sacro per rappresentare l'autore-personaggio-poeta e al contempo suggerire chiavi di lettura dell'intero testo.²⁸ Oltre al più ovvio *Dante allo scrittoio nello studio*, presente, ad esempio, in un ms. ora a Parigi, Bibliothèque Nationale, It. 74, c. 3r, che immediatamente suggerisce di guardare alla *Commedia* come all'eccezionale prodotto di un intellettuale, opera della sua immensa cultura, piuttosto che di un poeta e della sua «alta fantasia», si può ricordare il *Dante allo scrittoio nella selva*, del ms. Vaticano 4776, che mette invece in scena l'atto creativo e il prodotto di quel gesto, l'«invenzione» del poeta, rivelando attiva anche nell'illustrazione una dicotomia ben presente nella tradizione critico-valutativa dell'opera. Così come sono in preciso rapporto con il dibattito critico coevo il *Dante meditando* del ms. Laurenziano Pluteo 40 3 e le due varianti attestate del *Dante dormiente* (un *Dante dormiente sulla roccia* con attorno la selva prodotta dalla sua fantasia nel ms. ora Chantilly, Museo Condé 597, c. 33v, e un *Dante dormiente nel suo letto* nel ms. ora Londra, British Library, Egerton 943, c. 3r) che in qualche modo, recuperando moduli iconografici in uso per altre tradizioni librarie (ed esattamente, per il *Dante meditando* del ms. Laurenziano e il *Dante dormiente* del ms. Chantilly, la tradizione dei libri sacri, che così appunto usano rappresentare i profeti, e, per il *Dante dormiente nel suo letto*, il modello iconografico proprio della tradizione del *Roman de la Rose*, ovvero dei testi allegorici medievali), implicano chiavi di lettura non omogenee, ma del tutto coerenti con la tradizione esegetica e critica corrente nei primi decenni di diffusione della *Commedia*: quella che vede i lettori dividersi nell'interpretazione del testo, letto ora come *visio* profetica ora come *factio* poetica. L'analisi contrastiva delle immagini d'apertura della *Commedia*, che sola permette di dare senso a ciascuna delle immagini dislocate nei codici sparsi nelle biblioteche di tutto il mondo, è possibile grazie al lavoro pionieristico dell'équipe Singleton-Brieger-Meiss, che ha censito e sistemato nei due preziosi volumi dell'opera *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'* (Princeton, University Press, 1969) l'intero patrimonio noto.²⁹ Per il canzoniere di Petrarca non esiste un regesto altrettanto sistematico, che consenta di registrare e interpretare l'intera gamma di variazioni iconiche esperite dagli illustratori del libro: si può però cercare di interpretare almeno i campioni che paiono più significativi, tenendo conto della tradizione libraria coeva e della documentazione disponibile. Come di Dante-autore della *Commedia*, così di Petrarca-autore del *Rerum vulgarium fragmenta* si danno vari tipi di raffigurazione.³⁰

L'immagine più singolare (e pertinente) è certo quella del poeta-musico che compare, ad esempio, nel ms. Trieste, Bibl. Civica Hortis, ms. I 12, c. 1r, dove, in

²⁸ Documentazione fotografica, analisi iconografica e bibliografia pregressa, in Battaglia Ricci 2001.

²⁹ Brieger-Meiss- Singleton 1969.

³⁰ Trapp 1992-1993.

una miniatura tabellare dipinta nella parte superiore della pagina, un laureato Petrarca-Apollo, seduto sotto il 'suo' alloro, in un paesaggio bucolico, suona una lira da braccio, anticipando l'incipit *Voi che ascoltate in rime sparse il suono*, vergato in rosso subito sotto la miniatura, mentre l'intero sonetto riempie il resto della pagina, a formare un vero testo-soglia in cui parole e immagini interagiscono in modo mirabile. Un poeta-musico compare anche nel ms. Londra, Victoria and Albert Museum, ms. L 101-1947, c. 9v, raffigurato ai piedi dell'edicola scolpita con i ritratti di Francesco e Laura che Bartolomeo Sanvito ha miniato nell'antiporta alle *Rime*.³¹ Ma accanto al poeta-Apollo, che evoca, insieme al mito dafneo, una ben precisa idea della poesia, e pare del tutto coerente col testo-soglia proemiale, compaiono nella tradizione manoscritta altre tipologie, che in vario modo interagiscono con la vischiosità della tradizione e la memoria culturale evocata dal testo. E immagini tradizionali dello scrittore intento a scrivere convivono con l'immagine del poeta-musico, sdoppiandosi l'icona di Francesco-Apollo, in due entità distinte. Così lo stesso Bartolomeo Sanvito, in un altro manoscritto, oggi Cologny-Genève, Bibl. Bodmer. it. 130, costruisce un'antiporta in cui Petrarca, gli strumenti materiali del suo operare (ovvero un libro e una penna) e il suo habitat (il paesaggio di Valchiusa) si specchiano nella figura di Apollo, che suona la lira da braccio nel suo ambiente naturale, l'Elicona, essendo lo spazio perfettamente spartito tra i due, marcato il confine da un alloro-Dafne su cui svolazza Cupido, armato d'arco e pronto a colpire il poeta. Né d'altronde manca, nella tradizione dei *Canzonieri* illustrati, l'immagine, più comune, del *poeta allo scrittoio*. Con una siffatta immagine, che copre l'intera carta IIv, si apre, ad esempio, il ms. Strozzi 172 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, miniato da Bartolomeo di Antonio Varnucci attorno al terzo quarto del XV secolo: un codice interessante, che consente di fare alcune considerazioni più generali sulle modalità di illustrazione del *Canzoniere*. In questo codice, che tramanda sia il canzoniere che i *Triumphs*, compaiono quattro interventi figurativi, limitati, con una scelta che appare singolarissima, dato che sono i *Triumphs* l'opera destinata ad una copiosa e ininterrotta fortuna figurativa, alle sole rime. Il sistema è formato dalla miniatura che occupa l'intera c. IIv e che è evidentemente concepita come illustrazione d'apertura del libro – si tratta infatti di un 'ritratto dell'autore' costruito mimando il tipo iconografico del «docente universitario in cattedra» e del «san Girolamo nello studio»³² e ripetendo nella sostanza il celebre ritratto di Petrarca conservato nella Sala dei Giganti nel palazzo dei Da Carrara a Padova - e tre miniature tabellari poste nel margine superiore delle carte 1r, 103r e 143r, a segnare, rispettivamente, il sonetto proemiale, la canzone 264 e la canzone 366, ovvero: i testi incipitari delle due sezioni canoniche più l'ultimo testo del libro, la canzone alla Vergine. Singolare, nel panorama dei canzonieri miniati, la scelta di evidenziare con tanto rilievo il testo di chiusura. Sul senso di tale operazione illumina l'iconografia adottata per tutto il libro, che rivela senz'ombra di dubbio come il miniatore (o forse meglio: il committente) sia particolarmente attento alla dimensione religioso-moraleggiante dell'opera petrarchesca: al processo

³¹ Per i ms. petrarcheschi usciti dall'atelier di Sanvito analisi distesa e documentazione in Maddalo 2002.

³² Così Trapp 1992-1993.

penitenziale iscritto nella catena dei testi lirici. Il testo incipitario della sezione «in morte» è infatti illustrato da un'immagine, un *Petrarca in contemplazione di un cadavere, mentre Cristo appare in una mandorla di luce*, che fa i conti con la lunga tradizione del *Memento mori* e dei *Trionfi della Morte*, mentre la canzone alla Vergine è illustrata da un *Petrarca inginocchiato in contemplazione di Maria*, che appare in una mandorla, sorretta da quattro angeli, secondo una convenzionale iconografia di matrice religiosa. Pare del tutto in linea con questa tradizione la stessa immagine incipitaria dell'autore allo scrittoio, che – come è stato osservato – mima una procedura tipica del libro sacro: la collocazione del ritratto dell'autore «sul verso che precede l'inizio della parte testuale» è infatti del tutto simile a quella prevista per «i ritratti degli evangelisti nell'impaginazione degli Evangelieri». ³³ Così il miniatore dello Strozzi 172 declina in modo personale lo schema ricorrente nella tradizione figurativa del *Canzoniere*, esaltandone lo sviluppo in direzione religioso-penitenziale e di fatto nulla concedendo al tema amoroso, o al mito dafneo, tanto presente, invece, a buona parte della tradizione figurativa coeva: neppure nella prima miniatura tabellare, quella che precede, e introduce, il sonetto *Voi ch'ascoltate*. Qui, lungi dall'assumere le vesti di Apollo o, più semplicemente, quelle di un musico, Petrarca è ancora rappresentato seduto in cattedra, con in mano il libro chiuso e rivolto verso un gruppetto di uomini e donne, aperto da Laura che offre al poeta rami di alloro. Impianto della compagine libraria e iconografia caratterizzano in modo preciso e coerente il manoscritto strozziano, rivelando il progetto editoriale sotteso, che di necessità implica un altrettanto preciso, e precisamente orientato, approccio critico al testo: un approccio tanto precisamente orientato da infrangere il rispetto per quel tradizionalissimo schema figurativo che è dato, anzi imposto, dalla bipartizione del libro, attribuendo un rilievo eccezionale, ed una sostanziale autonomia, al testo di chiusura. Si tratta di un caso limite che, come tutte le eccezioni, conferma la regola di fondo: rispettare lo schema strutturale fissato dall'autore. Le differenze che in modo più o meno rilevato distinguono un testimone dall'altro sono o sul piano stilistico – che qui non interessa – o su quello iconografico.

4. Se la costante ripetizione dello schema strutturale facilmente si spiega con il minimo di narrativa garantita dal libro di frammenti lirici e la rilevanza simbolico-poetica della partizione interna (pienamente colta, evidentemente, da questi 'editori'), lo studio contrastivo delle varianti iconografiche consente di verificare che, lungi dall'essere immagini di puro decoro, esse fissano in immagini di alta memorabilità il senso complessivo del libro, o ne propongono vere e proprie interpretazioni, suggerendo personalissimi percorsi di lettura e inedite connessioni culturali. A quali individui storici o a quali figure professionali si debbano tali progetti è problema di difficile soluzione, cui potrebbe giovare una riflessione critica condotta sulle varie copie del libro uscite dagli stessi laboratori, o sulle rielaborazioni di determinati sistemi grafici condotte in altri laboratori. Il rapporto tra committenti, amanuensi e miniatori pare comunque ristretto nell'ambito di una

³³ Feo 2003: 86 (scheda di D. Galizzi).

cultura di eccellenza e non sono rari i casi in cui si è portati a credere che la complessa struttura editoriale di alcuni di questi manoscritti si debba alla precisa personalità del copista-miniatore. È questo il caso, perfettamente illustrato da studi recenti, delle copie del Petrarca volgare uscite dalla bottega di Bartolomeo Sanvito, «calligrafo e rubricatore di origine veneta, in qualche caso, anche miniatore».³⁴ Rimando alla puntuale disamina che di questa produzione ha fatto Silvia Maddalo, e alla ricca documentazione fotografica da lei fornita per riflettere rapidamente sulle differenti soluzioni iconografiche esperite dallo stesso artista: problema, mi pare, di grande interesse sul piano storiografico, e ricco di implicazioni metodologiche.

Al Sanvito miniatore sono attribuiti vari manoscritti illustrati, commissionati da religiosi e uomini di potere, e realizzati in anni diversi. A scorrere questa produzione si ha l'impressione che l'artista-editore passi da un'illustrazione tesa ad esaltare la componente classicheggiante, mitologica, del discorso poetico petrarchesco – come capita nel giovanile *Petrarca* oggi al Victoria e Albert Museum, ms. L 101-1947, dove nell'antiporta della prima sezione del canzoniere è raffigurata, con evidente quanto gratuito interesse antiquario, un'edicola classica con i ritratti di Francesco e Laura e il poeta-musico in piedi accanto ad essa, e nell'antiporta della seconda sezione del canzoniere la morte di Laura è messa in scena ricorrendo all'iconografia classica del mito di Fetonte³⁵ – ad un'illustrazione puntuale del testo, realizzata scegliendo con attenzione i testi da illustrare – come capita nel ben più tardo ms. Ginevra, Bodmer ms. it. 130, realizzato nel passaggio tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, dove, se l'antiporta alla prima sezione è costruita con quel gioco di specchi tra il poeta che scrive e Apollo che canta che si è descritto al paragrafo 3, l'antiporta alla seconda parte del canzoniere è concepita come una puntuale visualizzazione di un testo preciso, e molto precisamente scelto, ovvero la canzone delle visioni – passando per forme intermedie, come capita nel ms. Londra, Library of Major J. R. Abbey, 7368 (ora collezione privata), fatto per Alfonso di Aragona, duca di Calabria nei primi anni novanta del '400 – dove già la canzone 323 è scelta come testo esemplare della sezione «in morte», ma con diversa focalizzazione del testo. Difficile dire quanto le diverse scelte iconografiche operate nei vari manoscritti si debbano a personali riflessioni – o ri-letture del testo – del miniatore-editore Sanvito e quanto, invece, da interlocutori 'esterni', come chiosatori, esegeti o lettori del testo, ecc. , per non dire dai committenti stessi: la linea evolutiva e graduale che pare di scorgere nella ricostruzione diacronica di questa produzione consente però di immaginare che il ruolo del Sanvito sia stato comunque determinante. Certo pare invece che ognuna di queste realizzazioni editoriali sottende una precisa interpretazione dell'opera petrarchesca: e una diversa focalizzazione del testo e del suo significato, fatta sfruttando abilmente le varie occasioni offerte dalle convenzioni in uso. Così accanto alle grandi pagine miniate utilizzate come antiporta delle due sezioni, diventano particolari pregnanti anche le piccole figure che abitano le lettere capitali, e collaborano, a loro modo, a costruire

³⁴ Maddalo 2002:19.

³⁵ Poi ripetuto, con lievi variazioni, anche nell'antiporta del ms. di poco posteriore conservato a San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarnieriana, ms. 139, c. 102v: Maddalo 2002: tav. xxx.

un sistema ‘pieno di senso’. Esemplare in tale direzione la presenza, nel ms. Bodmer, che è l’ultimo dei ms. petrarcheschi usciti dalla bottega del Sanvito, di un ritrattino del poeta inserito nella lettera capitale del sonetto proemiale delle rime, che rivela – specie se confrontato con i ritratti d’autore già ricordati, e anche con le lettere abitate presenti negli altri manoscritti petrarcheschi di Sanvito – una più acuta sensibilità nei confronti dell’opera e del suo autore.

5. Il mezzobusto in nero, che abita la V di *Voi ch’ascoltate*, in posizione assorta davanti a un libro spalancato davanti a lui, con la guancia appoggiata alla mano, si modella sull’icona convenzionalmente deputata, nella tradizione scientifica e iconografica del medioevo occidentale, a rappresentare la condizione di melanconia: una condizione di smarrimento mentale fino al limite di una perdita di coscienza confinante con la follia, di cui è – di norma – occasione il pensiero della donna amata,³⁶ e che è stata anche adottata per rappresentare la condizione di trance tipica del poeta ispirato o assorto. Già presente nella tradizione della *Commedia*, per probabile suggestione dell’incipit del testo, oltre che per contaminazione con un’affine iconografia ampiamente utilizzata per rappresentare l’esperienza visionaria di santi e profeti, nella tradizione del *Canzoniere* pare fungere da icona adatta a rappresentare il poeta moderno, indelebilmente segnato dalla sua accidia. Oltre che nel Petrarca Bodmer tale immagine è presente anche, e in forma ben più rilevata, nel Petrarca e Dante di Lorenzo dei Medici, da lui donato a Carlo VIII e oggi ms. Parigi, Bibliothèque National, It. 548:³⁷ nella figurina in nero che nel medaglione miniato nella cornice inferiore della c.1r è seduta, meditabonda, sotto l’eterno alloro, è inevitabile riconoscere una delle più felici interpretazioni esegetiche dei lettori antichi del Petrarca volgare: a conferma che ogni illustrazione è, sia pure a suo modo, e nei modi tipici dell’illustrazione, una forma di esegesi e di interpretazione: una proposta di lettura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALBARINI, C. (2003): «‘Per verba’ e ‘per imagines’: un commento illustrato all’Inferno’ nel Musée Condé di Chantilly», in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, pp. 497-512.
- BATTAGLIA RICCI, L. (1999): «Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa», in BERRA, C. (ed.) *I ‘Triumphs’ di Francesco Petrarca*, Milano, Cisalpino, pp. 255-298.
- (2001): «Il commento illustrato alla ‘Commedia’: schede di iconografia trecentesca», in *Per correr miglior acque». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, tomo I, pp. 601-640.

³⁶ Giaccherini 2002:142- 143:

³⁷ Su cui vd. la scheda di Marie Pierre Laffitte in Lenzuni 1992.

- BERTOLUCCI, V. (1989): *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino.
- BRANCA, V. (ed.: 1999): *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- BRIEGER, P.; MEISS, M.; SINGLETON, C. S. (1969): *The Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'* Princeton, Princeton Univ. Press.
- BRUGNOLO, F. (1990-1991): «Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche», *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti*, CIII, parte III, Classe di Scienze Morali, Lettere e Arti, pp. 259-290.
- BUONOCORE, M. (ed.: 1996): *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'Età romana al tardo Medioevo*, Roma, Palombi Editori-Rose.
- FACCIOLI, E. (1984): «Interpretazioni grafiche del poema cavalleresco», in ASOR ROSA A. (ed.), *Letteratura italiana*, vol. III *Le forme del testo*, tomo I *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 341-343.
- FEO, M. (ed. 2003): *Petrarca nel tempo. Tradizione letteraria e immagini delle opere*, catalogo della mostra, Arezzo 22 novembre 2003-27 gennaio 2004, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi.
- FIORILLA, M. (2005): *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki.
- FRASSO, G., MARIANI CANOVA, G., SANDAL, E. (1990): *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Padova, Antenore.
- GIACCHERINI, E. (2002): *Orfeo in Albione. Tradizione colta e tradizione popolare nella letteratura inglese medievale*, Pisa, Edizioni PLUS Univ. di Pisa.
- LAZZI, G. (1998): *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Ritratti riccardiani* (Firenze, Biblioteca Riccardiana 26 marzo-27 giugno 1998), Firenze, Edizioni Polistampa.
- LEONARDI, L. (ed.: 2001): *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Tavernuzze, Impruneta, vol.IV: *Studi critici*.
- LENZUNI, A., (ed.: 1992): *All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana 4 maggio-30 giugno 1992, Firenze, Silvana Editoriale.
- MADDALO, S. (2002): *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici.
- MENEGHETTI, M. L. (2001): «Il corredo decorativo del Canzoniere Palatino», in LEONARDI, L. (2001), pp. 393-415.
- PETRUCCI, A. (1987): «Storia e geografia delle culture scritte (secoli XI-XV): scheda per tav. 13», in ASOR ROSA, A. (ed.), *Letteratura italiana. Storia e geografia. I L'età medievale*, Torino, Einaudi, pp. 226-228.
- SANTAGATA, M. (1989²): *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana.
- (1990), *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- STOREY, H.W. (1993): *Transcription and visual poetics in the early Italian lyric*, New York-London, Garland.
- TRAPP, J.B (1992-1993): «The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism», *Quaderni petrarcheschi*, 9-10, pp. 11-74.